

Ylirajaisuus K-popissa

Vertaileva analyysi kulttuurin vaikutuksesta K-pop-esityksissä

Emma Helminiitty

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen koulutusohjelma, musiikkitiede

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Tammikuu 2025

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen koulutusohjelma, musiikkitiede

Emma Helminiitty

Ylirajaisuus K-popissa – Vertaileva analyysi kulttuurin vaikutuksesta K-pop-esityksissä **Sivumäärät: 64**

Tässä Pro gradu -tutkielmassa käsitellään K-pop-esityksiä ylirajaisesta näkökulmasta. K-pop-esityksiä vertaillaan eri kulttuurisissa konteksteissa kahden Euroopassa toteutetun konsertin sekä Etelä-Koreassa toteutettujen konserttien pohjalta. Vertailevan analyysin kohteeksi valitut K-pop yhtyeet ovat BTS, Stray Kids sekä Dreamcatcher. Aineistona tutkielmassa ovat otettuja videot kyseisten yhtyeiden Euroopan konserteista sekä sosiaalisen median videomateriaali muun muassa YouTubesta ja TikTokista. Tutkimusmenetelmänä käytetään esitystutkimuksen näkökulmiin ja ylirajaisuuden käsitteeseen perustuvaa lähilukua.

Tutkielmassa keskitytään yllä mainittujen kolmen yhtyeen esityksiin, jotka on toteutettu Pariisissa, Helsingissä sekä Soulissa. Jokaisen yhtyeen esityksiä analysoidaan ja vertaillaan erikseen. Vertailu tapahtuu esimerkiksi Pariisissa sekä Soulissa toteutettujen esityksien välillä. Tällä metodologialla pyritään vastaamaan tutkimuksen pääkysymykseen: miten K-pop-esitykset mahdollisesti muuttuvat korealaisen kulttuurin ulkopuolella toteutettuina, verrattuna Etelä-Koreassa tapahtuviin esityksiin?

K-pop-esityksiä ei ole aiemmin juurikaan analysoitu ylirajaisesta näkökulmasta, joten tutkielman tarkoituksena on lisätä tietoa ja ymmärrystä K-pop-esityksistä ja tuoda esille sen mahdollisia ylirajaisia piirteitä Koreassa ja länsimaissa toteutetuissa esityksissä niin artistien lavaesitysten kuin yleisöjen käyttäytymisen tasolla.

Keskeinen tutkimustulos on, että suurin ero Etelä-Koreassa ja länsimaissa toteutuneissa esityksissä tapahtuu yleisöjen käytöksessä. Pieniä muutoksia tapahtuu myös itse esittävässä artistissa, mutta ei yhtä selkeästi kuin yleisössä. Euroopassa tapahtuviin konsertteihin vaikuttaa Etelä-Koreasta tulleet konserttietiketit, kuten muun muassa valotikkujen käyttäminen. Näihin tapoihin sekoittuu länsimaalainen konserttietikettti, joka toteutuu eri tavalla Pariisissa ja Helsingissä.

Avainsanat: K-pop, ylirajaisuus, hybridisyys

Sisällysluettelo

1	Johdanto	4
1.1	Tutkimuskohde	4
1.2	Tutkimuksen rajaus ja tutkimuskysymys	4
1.3	Tutkimuksen olennaiset käsitteet	6
1.4	Aineisto ja menetelmät	7
2	Taustaluvut	10
2.1	Tutkimuskohde	10
2.2	Teoreettinen viitekehys	11
2.3	Metodologia	11
2.4	K-popin tausta	13
2.5	Fanikunnat	17
2.6	Tutkittavat yhtyeet BTS, Stray Kids ja Dreamcatcher	19
3	Tunnetuimmasta K-pop yhtyeestä rock-vaikutteeseen K-popiin	21
3.1	BTS:n lavan yli jatkuvat valoshowt	21
3.1.1	Lavapersoonia omilla väreillä	22
3.1.2	Fanihuutoja Etelä-Koreassa ja kiljumista Pariisissa	32
3.2	Stray Kidsin esiintyminen kameralle	35
3.2.1	Musiikkivideoita live-esityksissä	35
3.2.2	Esityksien pääosassa yleisö	39
3.3	Dreamcatcherin esitykset ja Etelä-Korean yhteiskunnan normien rikkominen	41
3.3.1	Merkityksien ja sanomien esitykset	42
3.3.2	Liikkuva, mutta liikkumaton yleisö	49
4	Johtopäätökset ja pohdinta	52
	Lähteet	55

1 Johdanto

1.1 Tutkimuskohde

K-pop on viimeisen noin kymmenen vuoden aikana myös länsimaissa suosioon noussut musiikkigenre (Choi 2023: 139; Yoon 2018: 177). K-pop-artistit ovat myös valloittaneet muun muassa Billboardin musiikkilistoja. Tässä tutkielmassa analysoin korealaisen populaarimusiikin eli K-popin esityksiä transnationaalisesta näkökulmasta. K-popin esittämistä koskevat tapausesimerkit, joita analysoin, ovat Etelä-Korean lisäksi Pariisissa ja Helsingissä toteutettuja esityksiä. Analysointiin sisältyy Etelä-Korean ja kyseisten länsimaisten esityksien vertailu keskenään. Tarkoituksena on esityksiä vertailemalla löytää mahdollisia kulttuurisia eroja, joita voidaan havaita sekä artisteista että esityksien yleisöistä. Analysoidessa keskityn artistien lavapersoonaan, lavatehosteisiin, yleisön käytökseen sekä yleisön ja artistien väliseen vuorovaikutukseen. Tuon myös esille, miten rajallista K-pop-artistien toimijuus esitystilanteissa on, varsinkin Etelä-Koreassa. Kuvailen jokaista esitystä mahdollisimman tarkasti, jotta vertailu eri esityksien välillä on selkeää ja mahdolliset eroavaisuudet, mutta myös yhtäläisyydet, tulevat paremmin esille. Näin myös saan tuotua esiin K-pop esityksiä kokonaisuutena.

Oman mielenkiintoni aiheeseen herätti vastaavan tutkimuksen puute. K-pop-esityksiä ei ole aiemmin tutkittu ylijärjestyksen näkökulmasta, esimerkiksi tarkastellen, miten eri yhteiskuntien kulttuurit voivat mahdollisesti vaikuttaa esityksien toteutukseen muun muassa kiertueen aikana eri maissa toteutettuina. K-pop esityksiä on tutkittu enemmän kaupallisesta näkökulmasta, kuten kuinka paljon tuottoa konsertit ovat saaneet tai kuinka paljon niiden toteuttaminen on maksanut. Esimerkiksi Suh (2022) on tuonut esille tällaista näkökulmaa artikkelissaan, joka käsittelee K-popin kulttuuria Yhdysvalloissa. Myös esityksien yksittäisiä osa-alueita, kuten valotikkujen käyttöä ja yhtyeiden kappaleiden fanihuutoja, on tutkittu. Kuitenkin kokonaisuutena esityksien tutkiminen on jäänyt vähiin.

1.2 Tutkimuksen rajaus ja tutkimuskysymys

Olen rajannut aiheeni valitsemalla ensimmäiseksi ne K-pop-yhtyeet, joiden esityksiä tarkastelen. Valitsin yhtyeet, joita olen käynyt itse katsomassa heidän konserteissaan niin Helsingissä kuin Pariisissa. Koen tämän rajauksen analyysin kannalta mielekkääksi, koska näin jokaisen yhtyeen kohdalla pystyn ammentamaan tarkastelussa myös omista kokemuksistani ja tuomaan

esille yleisöstä käsin koettua esitystä, mitä voin hyödyntää niin yleisön käyttäytymisen analyysissä kuin yleisön ja artistien vuorovaikutuksen analyysissä. Yhtyeiksi valikoituivat BTS, Stray Kids ja Dreamcatcher. BTS:n sekä Dreamcatcherin konsertit olivat osa yhtyeiden maailmankiertueita. Yhtyeistä BTS sekä Stray Kids ovat kansainvälisesti tunnettuja, kun taas Dreamcatcher on vähemmän tunnettu yhtye. Yhtyeet myös eroavat toisistaan muun muassa siten, että Dreamcatcher yhdistelee musiikkiinsa hevin ja rockin tyypillisiä ominaisuuksia niin taustamusiikissaan, laulutyylissään kuin esiintymisasuissaan. Stray Kidsien musiikki on muihin verrattuna räppi-painoitteista. BTS:n musiikkityyli on taas hyvin laaja. Hip hop on vaikuttanut heidän musiikkiinsa merkittävästi. Heidän musiikkinsa koostuu niin voimakkaista räppikappaleista kuin rauhallisista balladeista.

BTS on ollut myös monien aiempien tutkimuksien kohteena. Esimerkkinä heidän musiikkiaan on tutkittu genren näkökulmasta. Philippa Doré ja Peter C. Pugsley (2019) ovat kirjoittaneet aiheesta artikkelin ”Genre conventions in K-pop: BTS’s ‘Dope’ music video”. Yhtyettä on myös tutkittu sukupuolentutkimuksen näkökulmasta, jota edustaa muun muassa Belaian ja Kashinan (2022) artikkeli ”K-pop, Social Networks, Gender Representation: The Problem of Presentation and Perception (The Case of BTS)”. Stray Kidseistä ei ole vielä tehty tutkimuksia ja heistä on lähinnä kirjoitettu albumien arviointeja. Dreamcatcheristäkään ei ole vielä tehty tieteellistä tutkimusta.

Tässä tutkielmassa tarkastellut yhtyeiden esitykset rajasin sen videomateriaalin perusteella, jota olen itse ottanut heidän konserteistaan. Näiden videomateriaalien pohjalta etsin samoja esityksiä Etelä-Koreassa toteutettuina muun muassa TikTokista sekä YouTubesta. Analyysin kannalta on tärkeää, että vertailtavat esitykset ovat samoista kappaleista, jotta on mahdollista tarkastella esityksien potentiaalisia kulttuurisia eroavaisuuksia ja yhtymäkohtia sekä artistien ja yleisöjen käyttäytymistä.

Tästä päästään päätutkimuskysymykseeni, joka koskee nimenomaan ympäröivän kulttuurin vaikutusta esityksien eri osa-alueisiin, jotka muodostavat niiden kokonaisuuden. Päätutkimuskysymyksenä on: miten K-pop-esitykset mahdollisesti muuttuvat korealaisen kulttuurin ulkopuolella toteutettuina, verrattuna Etelä-Koreassa tapahtuviin esityksiin? Pääkysymykseen liittyen esitän myös seuraavat alakysymykset:

Miten vuorovaikutus artistin ja yleisön välillä muuttuu tai pysyy samana eri kulttuurisissa konteksteissa? Miten yleisö suhtautuu samoihin kappaleisiin eri kulttuurin vaikutuksen

alaisena? Muuttuuko artistien lavapersoona kulttuurin vaikutuksesta ja onko yleisöjen konserttietiketissä eroavaisuuksia?

1.3 Tutkimuksen olennaiset käsitteet

Pääkäsitteitä tässä tutkimuksessa ovat ylirajaisuus sekä hybridisyys. Ylirajaisuudella tarkoitetaan ihmisiä yhdistäviä tekijöitä myös kansallisvaltioiden rajojen halki (Vertovec, 2009).

Tässä tutkimuksessa käsite on tärkeä, sillä tarkastelu kohdistuu esityksiin, jotka on toteutettu myös sen maan ulkopuolella, jossa esityksien musiikin genre on alun perin luotu. Tässä kohdattaa ihmisiä yhdistävänä tekijänä on K-pop ja siihen liitetyt konserteissa mahdollisesti toteutuvat käytännöt, kuten valotikkujen käyttäminen. Ylirajaisuuden käsitteellä tuodaan myös esille, miten valtiot levittävät rajojensa ulkopuolelle niin sanottuja pehmeitä kulttuurituotteita. Näillä tuotteilla luodaan positiivista kuvaa kyseisestä maasta. Musiikki toimii tällaisena ylirajaisuuden tuotteena (Dunkel 2019: 30). Tästä näkökulmasta K-pop voidaan nähdä ylirajaisena tuotteena, jolla pyritään levittämään positiivista kuvaa Etelä-Koreasta ja saadaan ulkomaiden kuluttajat kiinnostumaan valtiosta ja sen kulttuurista. Ihmiset tuodaan yhteen kokemaan eteläkoorealista kulttuuria; tässä tutkimuksessa se toteutetaan konserteissa, jotka järjestettiin Pariisissa ja Helsingissä.

Toinen tutkielman tärkeä käsite on hybridisyys, joka Dalyoung Jinin (2020) mukaan musiikissa viittaa esimerkiksi usean eri musiikkigenren yhdistämiseen. Tämä on oleellinen käsite tutkimuksen kannalta varsinkin kulttuurin kontekstissa, sillä eri musiikilliset genret, joita K-popissa hyödynnetään, tulevat eri kulttuureista. Muun muassa hip hopin juuret ovat Yhdysvalloista, ja sitä yhdistetään K-popissa usein perinteisen korealaisen musiikin kanssa. K-pop on siis hybridi useammasta kuin yhdestä musiikin genrestä ja näin ollen käsite on oleellinen K-pop-esityksien tarkastelussa. Genret vaikuttavat mahdollisesti muun muassa esityksien tanssiin, lavastukseen ja artistien lavapersooniin.

Kolmantena käsitteenä, joka tulee mainita, on itse K-pop. K-pop eli korealainen populaarimusiikki on Etelä-Koreassa kehittynyt genre. Kuten aikaisemmassa kappaleessa mainitsin, siinä yhdistetään eri genrejä, mutta pohjalta kuitenkin löytyy perinteinen korealainen musiikki. Mainitsen sen omana genrenään, koska se poikkeaa huomattavasti muusta maailman populaarimusiikista ja on siten tunnistettavissa yksittäisenä musiikkityylinä (Jin 2020: 45).

1.4 Aineisto ja menetelmät

Tutkimusaineistona käytän Etelä-Koreassa tapahtuneita yllä mainittujen K-pop-artistien esityksiä tarkastelemalla niistä tehtyjä videotallenteita sekä TikTokista että YouTubesta. Osa videoista on esitysten yleisöjen jäsenten ottamia ja osa puolestaan levy-yhtiöiden tuottamia videoita. Mainitsen analyysissä erikseen, jos video on levy-yhtiön tuottama. Katsojien ottamista videoista voi havaita yleisön näkökulmasta yleisön käyttäytymistä sekä artistien vuorovaikutusta yleisön kanssa. Levy-yhtiöiden videoista saan laajemman kuvan koko esityksestä, sillä videoissa näytetään niin lähikuvaa artisteista kuin ilmasta kuvattua materiaalia, jossa näkyy myös yleisö kokonaisuudessaan. Näin ollen videoista näkee myös yleisön käyttäytymisen kokonaisuudessaan ja miten se vaikuttaa esityksen kulkuun sekä toteutukseen. Tuotetuissa videoissa on usein kuvattu yhtyeen tanssikoreografiat siten, että yhtye näkyy kuva-alan keskellä. Siten videoista pystyy analysoimaan yhtyettä kokonaisuutena, sekä myös niiden artisteja yksittäin. Näiden erityyppisten videoiden avulla pystyn havainnoimaan esityksien rakenteita ja tapahtumia monipuolisemmin.

Tämän lisäksi minulla on aineistona itse tallentamani videot, joita olen ottanut eri konserteista Ranskassa La Defence -areenalla Stray Kidsien esityksistä sekä Stade de Francea BTS:n esityksistä. Näiden ohella olen myös ottanut videoita Suomessa Helsingin jäähallissa Dreamcatcherin konsertista. Hyödynnän analyysissä omia kokemuksiani ja tuen niitä ottamieni videoiden avulla. En käytä kaikkia videoita, joita olen ottanut konserteissa, sillä osassa äänen ja kuvan laatu ovat liian epäselviä analysointia varten. Tämän vuoksi valitsin tarkoin kappalekohtaisesti, mitä esityksiä lähden analysoimaan. Omat kokemukset olen ensin kirjoittanut muistiinpanoiksi ja hyödyntänyt niitä sitten analyysissä suhteessa videoihin. Ilmeisenä haasteena omien kokemusten käytössä on se, että ne ovat väistämättä henkilökohtaisia, eivätkä siksi välttämättä kuvaa muun yleisön kokemuksia. Muilla yleisön jäsenillä voi olla eri kuva samasta konsertista. Tämä voi johtua muun muassa siitä, missä he konsertissa sijaitsivat suhteessa lavaan ja artisteihin. Myös mahdolliset poikkeavat musiikilliset taustat ja kuunteluhistoriat vaikuttavat kokemukseen. Yleisössä voi olla henkilö, joka ei ollut aiemmin kuullut yhtyeeltä kuin vain muutaman kappaleen tai hän on kuunnellut artisteja enemmän kuin minä. Toisena haasteena ovat muiden lataamat videot. Videomateriaali sosiaalisessa mediassa on helposti katoavaa. Joko itse sovellus voi poistaa videot esimerkiksi tekijänoikeuksien takia tai videon ottaja ja lataaja voi itse poistaa niitä halutessaan. Tämä on yksi syy esityksien hyvin yksityiskohtaiseen kuvailemiseen, jotta videoiden mahdollisesti kadotessa voin silti analysoida kyseisiä esityksiä.

Aineiston valikoiminen omista videotallenteistani tapahtui sen perusteella, mistä videoista hahmottuu parhaiten esityksien kokonaisuus. Pyrin siis valitsemaan videoita, joista voi analysoida esityksiä kattavimmin tutkimuskysymyksen kannalta. Omien videotallenteiden ja niihin sisältyvien kappaleiden perusteella etsin YouTubesta sekä TikTokista kyseisten kappaleiden nimien aihetunnisteiden avulla esitysvideoita Etelä-Koreasta. Nämä videot ovat sekä yleisön että levy-yhtiöiden ottamia, jotta esityksistä saa laajemman kuvan analyysia varten. Käytin keräämisessä myös aihetunnistetta kiertueesta, josta omat videotallenteeni ovat, jotta esitykset ovat tapahtuneet ajallisesti mahdollisimman lähellä toisiaan.

Aineiston keräämisen jälkeen kävin videot läpi yksitellen analysoiden ne lähilukemisen (Blum 1993; Richardson 2017) avulla, jonka määrittelen tarkemmin menetelmiä koskevassa osiossa taustaluvuissa. Kävin aineistoa läpi kappalekohtaisesti, eli analysoin sekä länsimaan esitystä että Etelä-Korean esitystä samanaikaisesti ja vertaillen niitä keskenään. Näin sain pidettyä K-pop-esitysten ylijärjaisuutta koskevan tutkimuskysymyksen koko ajan analyysin keskiössä.

Aloitin tutkielman K-popia ja ilmiön historiaa koskevasta yleisistä taustatiedoista. Päädyin tähän rakenteeseen, sillä tutkimuksen kannalta on tärkeää, että lukija saa ensimmäisenä hyvän käsityksen K-popista ja sen keskeisistä piirteistä. On olennaista tietää, miten genre on muokkaantunut sellaiseksi kuin se tänä päivänä on, koska tämä vaikuttaa artistien tapoihin esiintyä lavakonserteissa ja yleisön rooliin esityksessä. Mainitsen myös K-popin yleisiä piirteitä sekä K-pop esityksen kannalta oleellisia rakenteellisia ilmiöitä, jotka ovat tärkeässä osassa kyseisiä esityksiä. Samalla tuon esille K-popin sisällä käytettävää sanastoa, jota itsekin käytän analyysiosiossa.

K-popin taustatietojen ja historian käsittelyn jälkeen seuraa tutkielmani analyysiluku. Päädyin yhteen analyysilukuun siksi, että analysoin kolmea vertailukelpoista, mutta myös keskenään erilaista yhtyettä. Tämän takia koin selkeimmäksi rakenteen, jossa jokaista yhtyettä käsitellään omassa alaluvussa yhden pääluvun sisällä. Näin esitykset pysyvät sidoksissa toisiinsa ja niitä on helppoa vertailla K-pop esityksinä. Alalukujen avulla pystyn kuitenkin erottamaan yhtyeet toisistaan ja tuomaan jokaisen yhtyeen omia erityispiirteitä esille sekoittamatta niitä keskenään. Jokaisen yhtyeen kohdalla keskityn hieman eri esityksen osa-alueisiin, mikä on toinen syy niiden käsittelylle omissa alaluvuissaan. Ennen yhtyeiden analysointia kerron olennaisia taustatietoja jokaisesta yhtyeestä sekä esittelen niiden jäsenet ja heidän roolinsa yhtyeessä. Näin analyysia lukiessa on valmiiksi tiedossa, keistä artisteista on kyse ja mitä he

tuovat yhtyeen esityksiin: esimerkiksi laulavatko vai räppäävätkö he kappaleissa. Taustatietojen löytyessä kunkin alaluvun alusta lukijan on myös helppo palata niihin tarvittaessa uudelleen. Mainitsen kuitenkin analyysin aikana yhtyeen jäseniä ja muistutan lukijaa heidän rooleistaan.

Käyn artistien esitykset läpi järjestyksessä BTS ensimmäisenä, toisena Stray Kids ja viimeisenä Dreamcatcher. Nämä ovat aikajärjestyksessä siten, että BTS-konsertti, josta minulla on videotallenteita, on vanhin konsertti, kun taas Dreamcatcherin konsertti on ajallisesti uusin. Konserttien aikahaarukka on vuodet 2019–2024. On hyvä tuoda esille, että Stray Kidsien sekä Dreamcatcherin esitykset tapahtuivat koronapandemian jälkeen. Tämä on voinut vaikuttaa esityksiin ja yleisön käyttäytymiseen. Muun muassa, kun Etelä-Koreassa alettiin jälleen akuuttin pandemia-ajan päätyttyä pitämään konsertteja, joihin yleisö sai mennä paikan päälle kuuntelemaan, ei yleisössä saanut huutaa tai laulaa konsertin aikana ollenkaan (Shanfield 2022; Paper Magazine 2022; Brinsford 2022). Toinen tärkeä huomio esityksien toteutusjärjestyksestä on se, että uusimmasta konsertista minulla on paremmin muistissa sen tapahtumat. Näin ollen analyysi voi olla yksityiskohtaisempaa, kun tarkastelen tuoreinta konserttia, johon osallistuin.

Käyn esitykset läpi analyyseissa kronologisesti. Toisin sanoen analysoin konserttien ensimmäiset kappaleet ensimmäisenä ja siitä siirryn konsertin kulkua noudattaen analysoimaan sen myöhempiä kappaleita. Jokaisen yhtyeen ja esityksien vertailun jälkeen tuon tutkielman yhteenvedossa esille ne keskeiset havainnot ja tulokset, joita analyyseissani syntyi. Kokoan yhteen kaikkien kolmen yhtyeen esityksistä tekemäni havainnot esityksien mahdollisista eroavaisuuksista ja samankaltaisuuksista. Tähän liittyen pohdin, onko jokaisen yhtyeen esityksissä samanlaisia piirteitä sekä eroavaisuuksia niin Etelä-Koreassa kuin länsimaissa vai ovatko eroavaisuudet ainoastaan yhtyeikohtaisia. Tämän lisäksi tuon esille, minkälaista uutta tietoa tutkielmani tarjoaa K-popista ja etenkin K-pop-esityksistä. Esitän mahdolliset uudet näkökulmat liittäen ne itse esityksiin sekä yllirajaisuuden käsitteeseen.

2 Taustaluvut

2.1 Tutkimuskohde

K-pop on musiikkiteollisuudessa 2010-luvun lopulla ja 2020-luvun alussa räjähdysmäiseen suosioon noussut (Choi 2023: 139) populaarimusiikin alalaji. On tutkijoita, jotka pitävät K-popia omana genrenään, kuten Kyong Yoon mainitsee omassa artikkelissaan (Yoon 2018: 177). Itse pidän sitä omana genrenään, vaikka se sisältää runsaasti muualta lainattuja musiikkityylejä, kuten esimerkkinä hip hopia (Jin 2020: 45), jota voidaan yhdistellä muun muassa korealaisen kansanmusiikin kanssa (Kim 2023: 2). K-pop on korealaisen kansanmusiikki taustansa kanssa muusta populaarimusiikista poikkeavaa ja sille on myös kehitelty omat palkintokategoriat palkintogaaloissa, kuten esimerkiksi People's Choice Awardseissa, sekä MTV Video Music Awardseissa. K-popilla on populaarimusiikissa huomattava asema sen valtavan suosion takia ja näin ollen se on tutkimusaiheena hyvin ajankohtainen. K-pop esitysten suosio on tasaisesti noussut, ja tällä hetkellä esityksiä on nähtävillä konserttien lisäksi myös Yhdysvaltojen palkintogaalojen lavoilla kuten jo aikaisemmin mainitsemani People's Choice Awards palkintogaalassa. Länsimaisen kulttuurin vaikutus näihin esityksiin niin konserteissa kuin palkintogaaloissa on aihe, jota ei ole aikaisemmin tutkittu. On yllättävää, ettei K-pop esityksiä ole vielä tutkittu ylitajaisesta kulttuurisesta näkökulmasta tarkastellen, miten ne mahdollisesti muuttuvat eri kulttuurisissa konteksteissa ja kulttuurien vaikutuksesta. Tämän takia koen kyseisen tutkimuskohteen niin mielenkiintoiseksi kuin tärkeäksi aiheeksi.

K-pop esityksiä on tähän asti tutkittu enemmän kaupallisesta näkökulmasta kysyen, miten ne ovat vaikuttaneet esimerkiksi Etelä-Korean talouteen. Tämän lisäksi K-popia on tutkittu ihmisoikeuskysymyksiin liittyen. Esimerkkinä tästä Judy Suhin artikkeli "K-Pop Culture in the United States: Protest Context and Practices" (2022). K-pop esityksistä on lähiluvun avulla tarkasteltu yksittäisiä osa-alueita, kuten Naoko Takayanagi on tutkinut K-pop esityksien fanihuutoja (2021). Toisena esimerkkinä mainittakoon Sage Andersonin teksti valotikuista "How light sticks became a must-have item for K-pop fans?" (2019). Kokonaisuutena, ja varsinkin transnationaalista kulttuurisesta näkökulmasta, esityksien tutkiminen on kuitenkin jäänyt varsin vähälle. Tämän takia koen tärkeäksi ja mielenkiintoiseksi aiheeksi nostaa esille K-pop esitykset paitsi Etelä-Koreassa myös eri länsimaisissa kulttuureissa ja näiden esityksien mahdolliset eroavaisuudet keskenään. K-pop faneja sekä yleisöä on tutkittu lähinnä vain Aasian sekä Etelä-Amerikan eri maissa. Länsimaat, kuten Euroopan eri valtiot sekä Yhdysvallat, ovat kuitenkin jääneet tällaisesta tutkimuksesta usein ulkopuolelle. (Yoon 2018: 178.)

2.2 Teorettinen viitekehys

Tärkein keskeinen käsite tässä tutkimuksessa on ylirajaisuus. Steven Vertovecin mukaan ylirajaisuus tarkoittaa monia siteitä sekä vuorovaikutuksia, jotka yhdistävät ihmisiä tai eri instituutioita myös valtion rajojen ulkopuolella ja halki (Vertovec, 2009). K-popiin liittyen Judy Suh on maininnut artikkelissaan “K-pop Culture in the United States: Protest, Context and Practices” (2022), miten K-popia on lähdetty kehittämään ylirajaisuus sen kehityksen lähtökohtana. Ylirajaisuuden käsitteellä voidaan selittää ja ymmärtää paremmin eri kulttuurien vaikutukset K-pop esityksiin. Varsinkin siltä osin kuin ylirajaisuus vaikuttaa itse K-pop-musiikin kehitykseen. Ylirajaisuutta K-popissa on käsitelty myös fanien tasolla. Esimerkkinä toimii Kyong Yoonin artikkeli “Between universes: Fan positionalities in the transnational circulation of K-pop” (2022). Artikkelissa Yoon käsittelee esimerkiksi fanikuntien monikulttuurisuutta ja miten eteläkorealaisen kulttuurin kokeminen musiikin kautta tuo muun muassa Yhdysvalloissa asuville korealaisille uudenlaisen yhteyden omaan lähtökulttuuriinsa (Yoon, 2022).

Työni toinen keskeinen teorettinen käsite on hybridisyys, joka tulee erityisin tavoin esille K-popissa. Dalyoung Jinin artikkelissa “Comparative Discourse on J-pop and K-pop: Hybridity in Contemporary Local Music” (2020) hän kuvailee hybridisyyttä useamman eri musiikkigenren yhdistämisenä. Artikkelissa nimenomaan painotetaan J-popin ja K-popin hybridisyyttä. Tämä on K-pop-esityksien kannalta tärkeä käsite, sillä toisen kulttuurin vaikutus pelkästään musiikissa voi mahdollisesti vaikuttaa myös kyseisen musiikin esityksiin. Esimerkkinä tästä ovat monissa esityksissä nähtävät tanssikoreografiat, jotka saavat yleensä vaikutusta esitettävän musiikin genrestä.

2.3 Metodologia

Aineistonkeruussa olen hyödyntänyt TikTok-sovellusta, jossa keräsin niin yleisön kuin levy-yhtiöiden ottamia videoita K-pop esityksistä. Hain videoita erilaisilla hakusanoilla. Esimerkkejä näistä hakusanoista ovat fanikamera (engl. *fancam*), K-pop-konsertti sekä K-pop. Keräsin myös videomateriaalia YouTubesta, jonka hakukenttään syötin eri K-pop yhtyeiden nimiä ja konsertteja. Kävin tätä aineistoa läpi siten, että aloitin katsomalla videomateriaalit Etelä-

Koreassa pidetyistä esityksistä perusteellisesti ja kirjoitin tekemistäni havainnoista muistiinpanoja. Seuraavaksi Kävin näitä läpi yhtyekohtaisesti. Näin sain parhaimman mahdollisen käsityksen siitä, minkälaisia esitykset ovat esimerkkieni perusteella Etelä-Koreassa.

Koska aineistoa löytyy internetistä valtavasti, koin parhaaksi lähestymistavaksi lähteä rajaamaan esityksiä siten, että valitsin tietyt artistit, joiden esityksiä lähdin tutkimaan. Tämä helpotti myös itse videomateriaalien löytämistä ja esti tutkimusaiheen muodostumisen liian laajaksi. Tämän rajauksen jälkeen valitsin jokaiselta yhtyeeltä tietyt esitykset, joita tutkin eri maissa toteutettuina. Valitsin tutkittavaksi kolme yhtyettä. Kuten johdannossa kerrottiin, tein valintani sen perusteella, kenen esityksiä olen itse päässyt katsomaan. Näin pääsin hyödyntämään omia kokemuksiani sekä havaintojani esityksistä. Minun ei tarvitse tuoda esille omia kokemuksiani tai havaintojani pelkän muistin varassa, sillä olen ottanut videoita esityksistä, joita analysoin samalla tavalla kuin sosiaalisesta mediasta löytämiäni videomateriaaleja.

Omien kokemuksieni pohjalta valitsin tutkittaviksi yhtyeiksi nimenomaan BTS:n, Stray Kidsin sekä Dreamcatcherin. BTS sekä Stray Kids ovat poikayhtyeitä, kun taas Dreamcatcher on aineistoni ainoa tyttöyhtye. Vaikka kaikki ovat K-pop-yhtyeitä, on heillä erilainen tausta musiikissa, jonka tuon esille myöhemmin analyysiosiossa. Päädyin näihin yhtyeisiin myös siksi, että BTS sekä Stray Kids ovat nousseet Etelä-Korean ulkopuolella suosioon. Dreamcatcherin valitsin siksi, että halusin lisätä tutkimukseen poikayhtyeiden lisäksi myös tyttöyhtyeen.

Aineistonkeruussa ilmeni riski siitä, että sosiaalisen median videot poistetaan. Minun tulikin jatkuvasti tarkistaa, onko käyttämäni video vielä olemassa. Jos video oli poistettu, jouduin etsimään samasta esityksestä uuden videon poistetun tilalle. Toinen riski löytyy omien kokemuksieni pohjalta tuotetusta aineistosta ja tiedosta. Minun oli huomioitava, että omat kokemukseni eivät välttämättä kuvasta muun yleisön mielipidettä tai kokemusta esityksestä.

Keskeisenä analyysimenetelmänä käytän esitystutkimusta varsinkin etnografisesta näkökulmasta. Päädyin etnografiseen näkökulmaan siksi, että siinä kiinnitetään huomiota nimenomaan esityksen kulttuurisiin ominaisuuksiin ja tekijöihin. Näin ollen pystyn tätä hyödyntäen tutkimaan oman aineistoni kulttuurisia elementtejä sekä mahdollisesti yleisössä tapahtuvaa käytäntöjen eroavaisuutta kulttuurikontekstin mukaan. Hyödynnän esitystutkimusta ja sen analyysimenetelmiä, koska niissä keskitytään myös kulttuuriin sekä sen lisäksi esityksissä rakentuviin identiteetteihin ja erilaisten sosiaalisten suhteiden luonteisiin. Esitystutkimuksessa tuodaan esille esiintyjien ja yleisön välillä tapahtuvaa käytöstä sekä vuorovaikutusta, mikä havainnollistaa taas esimerkiksi erilaisia sosiaalisia arvoja sekä kulttuurisia perinteitä (Tiainen

2025: 77). Esitystutkimuksessa tuodaan myös esille se, miten esityksissä sukupuoliset käyttäytymiset luovat esittäjälle identiteetin, jota he esityksessään ilmaisevat (Cook 2012: 185). Koska hyödynnän TikTok -videoita samojen kiertueiden konserteista, tutkimusote laajenee nettietnografiaksi.

Koen lähilukemisen olevan paras konkreettinen analyysimenetelmä K-pop-esitysten tarkastelussa. Lähilukemisessa keskitytään pieniin yksityiskohtiin, jotka tuottavat merkityksiä (Richardson 2017: 27). Perinteisesti lähilukeminen ymmärretään kulttuurituotteeseen lähestymistä objektina (Richardson 2016: 111). Lähilukeminen kattaa myös analysoitavan materiaalin tarkastelun useampaan otteeseen (Blum 1993: 50), jonka avulla saan tarkasteltavista videoista jokaisella katselukerralla lisää informaatiota, sillä voin keskittyä jokaisella katsomiskerralla esityksien eri osa-alueisiin. Esimerkiksi yleisön sekä artistien tarkasteluun. Näin saan videomateriaaleista mahdollisimman paljon niiden vertailuun sopivaa materiaalia.

2.4 K-popin tausta

K-pop sai nimensä Japanissa, kun korealaiset idolit nousivat siellä suosioon. Korealaisten artistien musiikki haluttiin erottaa J-popista ja näin ollen korealaista populaarimusiikkia alettiin kutsua K-popiksi. Vasta vuoden 1998 tienoilla K-pop identifioitiin ensimmäisen kerran terminä, joka viittaa tietynlaiseen musiikkityyppiin Koreassa (Jin 2020: 45). Termin käyttöönotto kyseistä musiikkia kuvaillessa oli yllättävän myöhäistä ja tätä ennen oli yleisesti puhuttu vain korealaisesta populaarimusiikista. Näin ollen käytän termiä K-pop, kun tarkoitan 1990-luvusta eteenpäin kehittynyttä korealaista populaarimusiikkia. K-pop kehittyi 1990-luvulla nopeasti lähelle sitä, mitä voimme tämän päivän musiikista ja esityksistä nähdä sekä kuulla (Kim 2023: 4). Hip hopin ja tanssikoreografioiden yhdistäminen perinteisen korealaisen musiikin kanssa sai alkunsa nimenomaan 1990-luvun alussa. Tähän liittyen on hyvä mainita yhtye Seo Taiji and Boys, joka oli 90-luvun alussa yksi ensimmäisistä tällaisen musiikin tekijöistä. Yhtye olikin yksi ensimmäisistä, joita voidaan kutsua K-pop yhtyeeksi. (Epps-Robertson 2023: 211.) Yksi yhtyeen jäsenistä, Hyun-suk Yang, on yhden Etelä-Korean suurimman K-pop levy-yhtiön YG:n perustaja. Nimenä sekä konseptina K-pop on siis yllättävän uusi, mikä tekee sen nopeasta suosioon noususta entistä mielenkiintoisempaa.

Länsimainen musiikki oli jo vallannut japanilaisen sekä korealaisen eliitin musiikkimaun ennen 1900-lukua, joten sen vaikutuksella on syvät juuret myös K-popiin (Lie 2014: 16).

Japanin vaikutus korealaiseen populaarimusiikkiin alkoi Japanin kolonisoidessa Korean niemimaan vuonna 1910 (Moon 2013: 21). Varsinkin 1920-luvulla tehtiin moderneja kansanlauluja, jotka saivat vaikutteita japanilaisesta pentatonisesta yonanuki-asteikosta. Tästä on edelleen nähtävissä piirteitä K-popissa. (Maliangkay 2023: 14.) 1980-luvulla monet korealaiset levy-yhtiöt alkoivat kehittämään korealaista populaarimusiikkia tutkimalla J-popia. Tämän lisäksi monista J-pop-artisteista tuli 1980-luvulla suosittuja Koreassa ja he alkoivat vaikuttamaan modernin korealaisen populaarimusiikin trendeihin. (Jin 2023: 41.) J-popissa on otettu vaikutteita länsimaalaisesta musiikista, varsinkin Yhdysvalloista (Jin 2023: 45). Tämän myötä, korealaisen populaarimusiikin ottaessa vaikutteita J-popista, voidaan päätellä, että sekin on saanut vaikutteita länsimaalaisesta musiikista. Tämän lisäksi Korean sodan aikana vuosina 1950–1953 Yhdysvaltojen armeija tuli auttamaan Etelä-Koreaa ja heillä on edelleen tukikohtia ympäri maata. Hyvin todennäköisesti he toivat mukanaan omaa populaarikulttuuriaan, joka pääsi vaikuttamaan korealaiseen populaarimusiikkiin. (Oh & Lee, 2014: 75.) Kuitenkin jo ennen tätä länsimaiset levy-yhtiöt olivat olleet kiinnostuneita korealaisesta populaarimusiikista. Esimerkiksi jo 1930-luvulla Yhdysvaltalainen Columbia Records pyrki saamaan osansa korealaisen populaarimusiikin markkinaosuuksista (Maliangkay 2023: 15). Kiinnostus korealaiseen musiikkiin Etelä-Korean ulkopuolella on siis saanut alkunsa varsin aikaisin, mutta tämänhetkiseen kiinnostukseen verrattuna se on kuitenkin ollut suhteellisen pientä.

J-popin vaikutuksen kasvuun 1980-luvun lopulla on mahdollisesti vaikuttanut Etelä-Korean diktatuurin päättyminen vuonna 1987. Diktatuurin aikana, vuosina 1960–1987, korealaista populaarimusiikkia sensuroitiin valtavasti. Musiikki ei saanut kuulostaa liikaa japanilaiselta tai länsimaalaiselta eikä lyriikoissa saanut ilmetä mitään poliittiseen vastarintaan liittyviä sanoja. Tämän lisäksi Pohjois-Korean ihannointi on kiellettyä. Vaikka sensuuri on diktatuurin jälkeen vähentynyt huomattavasti, Korean hallitus edelleen sensuroi esimerkiksi lyriikoita, joissa käytetään kiro sanoja, koska ne koetaan sopimattomiksi. (Oh & Lee 2014: 73.)

Hallituksen sensuurin lisäksi televisio- sekä radioyhtiöillä on valtaa sensuroida haluamiaan artisteja sekä kappaleita. Heillä on valta päättää, kenen musiikkia mainostetaan ja kenen musiikki kielletään kokonaan. Televisio ja radio ovat olleet K-popin tärkein markkinoija niin itse musiikin mainostamisessa kuin muiden musiikillisten ja taloudellisten aktiviteettien, kuten konserttien, mainostamisessa. Tänä päivänä sensuuri on mahdollista kiertää esimerkiksi YouTuben avulla, jolla voidaan jakaa musiikkivideoita ilman, että niiden tulisi saada hyväksyntä ensimmäiseksi korealaisten televisio- ja radioyhtiöiden kautta. Musiikkia on myös helpompi lähettää ulkomaille, jolloin sensuurilla ei ole siihen vaikutusta. (Oh & Lee 2014: 74.)

Television ja radion sensuuri vaikuttaa myös esityksiin ja varsinkin niihin esityksiin, jotka näytetään televisiosta. Esimerkkinä tällaisesta esityksestä on K-pop-artistin BIBIn esitys kappaleestaan ‘BIBI Vengeance’, jonka hän esitti korealaisessa palkintogaalassa. Kappaleessa lauletaan useaan otteeseen sana “Bitch” (비치, nyeon), joka hiljennettiin gaalan esityksessä joka kerralla (Mnet K-POP, 2022). On myös monia kappaleita, joita ei saa esittää ollenkaan televisiossa tai radiossa, jos ne eivät ole näiden kahden toimijan mielestä sopivia näytettäväksi. Esimerkkejä epäsovivista kappaleista ovat sellaiset, jotka muun muassa kritisoivat virassa olevan hallituksen politiikkaa.

Kaikesta musiikin kontrolloinnista ja sensuroinnista huolimatta Etelä-Korean hallitus rahoittaa K-popia hyvin mittavasti. K-popin on huomattu tuovan maalle lisää tuloja, joten maan hallitukset tukevat sitä taloudellisesti. Hallituksen osallistumisen myötä K-pop yhtiöt joutuvat käyttämään paljon kotimaisia tuotteita sekä tiloja. Tähän kuuluvat myös esityksissä käytettävät kotimaiset konserttilaitteistot sekä korealaiset konserttipaikat. K-popissa olevat eri hallinnot eivät kuitenkaan pidä tätä sääntöä hyvänä vaan valittavat siitä usein. (Oh & Lee 2014: 85.) Tähän valitukseen todennäköisesti liittyy kotimaisen laitteiston sekä tilojen mahdollinen rajallinen saatavuus tai se, että koetaan ulkomaisen laitteiston sekä tilojen olevan laadultaan parempia. Kansallisen hallituksen lisäksi suurimpien osakkeidenomistajien vaihtelevat mielipiteet siitä, miten rahaa tulisi käyttää, vaikuttavat K-pop-teollisuuden päätöksiin. Tämä johtuu siitä, että monet osakkeidenomistajat ovat suorassa yhteydessä sekä jonkinlaisessa vaikutusvallassa Korean hallituksen jäseniin ja erilaisiin yhtiöihin, jotka ovat taas yhteyksissä K-pop-teollisuuteen. (Oh & Lee 2014: 85.) Vaihtelevia mielipiteitä sekä vaatimuksia tulee siis monilta eri tahoilta. Nämä vaikuttavat suoraan siihen, miten esimerkiksi K-pop konsertteja pystytään toteuttamaan.

Musiikillisesti K-pop koostuu erilaisista populaarimusiikin genreistä tai sulauttaa niitä yhteen uudenlaiseksi hybridiksi. Siihen kuuluu vaikutteita muun muassa eurodance-musiikista, J-popista erilaisia trendejä sekä tietenkin perinteisen korealaisen musiikin piirteitä (Kim 2023: 2). Tämän lisäksi K-popissa on myös hyödynnetty laajasti hip hopin perinteitä, jotka ovat alkuaan kehittyneet Yhdysvalloissa. K-popissa on alun perin keskitytty enemmän nopeaan tempoon sekä tanssimusiikkiin, joista esimerkkeinä voidaan mainita hiphopin lisäksi reggae ja rap (Jin 2023: 45). Tanssimusiikki on hyvin olennainen osa K-popia, sillä siihen liittyy esityksien tanssikoreografiat, jotka ovat yksi K-popin uniikeista ominaisuuksista yhtyeiden sekä sooloartistien esityksissä (Jin 2023: 45). K-popin hyvin monimuotoiset ja vaikeat tanssikuviot vetävät

yleisöä puoleensa eri puolilla maailmaa, minkä takia monet levy-yhtiöt käyttävät suuren osan budjeteistaan idolien fyysisen kunnon ylläpitämiseen. Tanssien tuoma visuaalisuus on yksi ominaisuuksista, joka on tehnyt K-popista suosittua ympäri maailmaa. (Oh & Lee 2014: 81.) Tanssien tärkeys tulee esille esityksissä myös siten, että jotkut yhtyeet ja sooloartistit eivät laula liveinä vaan laulamista imitoidaan (engl. *lipsync*). Jotkut ryhmät kokevat, että tanssiin keskittyminen on esityksen kannalta tärkeämpää kuin itse laulaminen. Ei haluta, että hengästynyt laulaminen vaikuttaisi esityksen kokonaisuuteen (Saeji 2023: 116). Tästä käydään usein sosiaalisessa mediassa keskustelua, sillä laulamisen imitointi nähdään kaikesta huolimatta negatiivisena ja artistin autenttisuutta heikentävänä esitystapana.

Ennen K-pop yhtyeiden muodostamista niihin mukaan pyrkivät hakijat käyvät koe-esiintymisissä, joihin osallistuu tuhansia nuoria sekä lapsia. Yhtiöt valitsevat näistä haluamaansa yhtyekonseptiin sopivat jäsenet. Ennen yhtyeeseen pääsyä valitut nuoret ja lapset käyvät läpi harjoitteluvaiheen, jossa he opettelevat laulamisen ja tanssin lisäksi esimerkiksi eri kieliä pärjätäkseen globaaleilla musiikkimarkkinoilla. Vasta tästä harjoittelujaksosta selvinneenä nuoret jaetaan tyttö- sekä poikayhtyeisiin. Jokaisella jäsenellä on oma roolinsa ja imagonsa. Esimerkkejä tästä ovat yhtyeen visuaalinen jäsen, söpöin jäsen, päätanssija sekä päälaulaja. Harjoittelujaksojen yleisyys ennen idolien debyyttiä on kuitenkin aiheuttanut sen, että K-pop idolit nähdään enemmänkin tuotteina kuin itsenäisinä artisteina. Heillä ei ole samanlaista taiteellista autonomiaa kuin useiden muiden genrejen artisteilla. Tämä vaikuttaa myös siihen, ettei idoleita nähdä autenttisina artisteina. (Kang 2017: 138.) Sosiaalisessa mediassa käydään jatkuvaa keskustelua siitä, miten idoleja tuotetaan liukuhihnan tavoin ja miten heidät on vaikea nähdä aitoina artisteina taiteellisen autonomian puutteen sekä kyseisen idolien massatuotannon takia.

Yhtyeillä ja niihin kuuluvilla idoleilla ei yleensä ole juurikaan sananvaltaa taiteellisiin päätöksiin. Tähän kuuluvat muun muassa se, miten idolit saavat pukeutua, kappaleiden tekeminen ja mitä lyriikoita kappaleet sisältävät. Idolien imago on mainostettu tuote, jota levy-yhtiöt ohjaavat tarkasti. Monet laulajat joutuvat muuttamaan myös laulutyyliään, jotta se sopii oman yhtyeen tyyliin ja imagoon. Laulutyylin muutokset, sekä artistien tietyn imagon ylläpito vaikuttavat toki myös heidän esityksiinsä. Jennifer M. Kang mainitsee tästä esimerkkinä Apink-yhtyeeseen kuuluvan idolin Eunjin, joka osallistui *King of Masked Singer* -kisaan. Eunji paljasti kisan haastattelussa, että hän joutuu muuttamaan laulutyyliään, jotta se sopii yhtyeen kuvaan. Kisan esitys ja yhtyeen kanssa toteutetut esitykset poikkeavat toisistaan niin paljon, ettei Eunji ääni ollut tunnistettavissa. Eunji koki myös itse, että hän sai tuotua kisassa itseään

nimenomaan artistina esille aivan uudella tavalla, koska kilpailussa keskityttiin pelkäämään ääneen eikä esimerkiksi hänen ulkonäköönsä. (Kang 2017: 138.)

2.5 Fanikunnat

Esityksienkin kannalta on olennaista tuoda esille yksi K-popin uniikeista ominaisuuksista, joka on artistien ja heidän faniensa välinen tiivis suhde (Kim 2023: 4). Tämä suhde selvästi vaikuttaa esityksien toteutukseen ja kokonaisuuteen. Jokaisella yhtyeellä ja sooloartistilla on oma fanikuntansa, joille he ovat antaneet omat nimensä. Esimerkiksi BTS:llä fanikunnan nimi on Army, Blackpinkillä Blink ja Twice-yhtyeellä Once (Epps-Robertson 2023: 208). K-pop-artistien fanikunnat ovat hyvin järjestäytyneitä. He muun muassa jakavat informaatiota artisteistaan sekä mahdollisia yhtyeisiin liitettyjä fanien tavoitteita, kuten esimerkkinä striimaustavoitteet sekä albumien myyntitavoitteet, ennakkoon uuden musiikin julkaisua varten.

Fanikunnat hyödyntävät informaation levittämisessä sosiaalista mediaa, kuten viestipalvelu X:ää (aiemmin Twitter), Instagramia sekä Facebookia (Epps-Robertson 2023: 213). Sosiaalisen median eri fanitilit seuraavat musiikkilistoja, jakavat uutisia artistin saavutuksista sekä tarjoavat usein käännoiksi esimerkiksi lyriikoista sekä artistien haastatteluista oman maan kielelle. Lähes jokaisessa maassa on omat sosiaalisen median tilit tai yhdellä tilillä voi olla useampi käyttäjä eri maista. Tällä pyritään levittämään tietoa artisteista jokaiselle fanille (Epps-Robertson 2023: 213). Fanit myös striimaavat musiikkia eri suoratoistopalveluissa ja jakavat sosiaalisessa mediassa ohjeita, miten tätä musiikkia tulee striimata. Striimaamisen avulla he pystyvät osoittamaan artisteille, mistä kappaleista pitävät eniten. Sosiaalisessa mediassa fanit pystyvät myös avainsanoja levittämällä tuomaan esille artisteille sen, mistä kappaleista he pitävät sekä mitkä kappaleet puhuttelevat heitä vahvimmin (Epps-Robertson 2023: 214). Tämä käytös sosiaalisessa mediassa on osin voinut saada alkunsa eri fanikuntien välisistä riidoista ja eriävistä mielipiteistä siitä, mikä on paras K-pop yhtye. Näin sosiaalisen median postauksilla sekä niiden aikaan saamalla järjestäytyneillä kappaleiden striimauksilla kilpaillaan eri fanikuntien kesken. Joskus fanikunnat sopivat keskenään auttavansa toisiaan voittaakseen jonkun tietyn fanikunnan esimerkiksi äänestyksissä. (Kang ym 2021: 1483.) Tämä fanikuntien mittava työskentely sosiaalisessa mediassa on yksi suurimmista syistä, joiden takia K-popista on tullut niin vaikuttava maailmanlaajuinen ilmiö (Yoon 2019: 177).

Faneilla on K-pop-esityksissä suuri rooli tunnelman luomisen suhteen. Tärkeässä roolissa tässä ovat faneille suunnitellut valotikut (engl. *light stick*). Jokaisella K-pop-artistilla on omat valotikkunsa, jotka poikkeavat toisistaan ulkonäöllisesti. Valotikkujen päät ovat erimuotoisia: esimerkiksi Blackpink-yhtyeellä on vasaran muotoinen valotikku ja Straykidsin oma muistuttaa kompassia. Valotikuilla on myös omat värinsä, tästä esimerkkinä yhtye Big Bang, joiden fanikunnalla on keltainen valotikku, jonka kärjessä on kruunu. Superjunior-nimisen yhtyeen valotikun väri on taas sininen. Näitä värejä pidetään myös fanikuntien väreinä. (Kim 2018: 175, 197.) K-pop konserteissa valotikut ovat yhdistettynä Bluetoothin avulla ohjauskeskukseen, joista niitä ja niiden värejä ohjataan. Fanit ovat tällä tavalla osallisena esityksissä, jolloin esitys ei tapahdu pelkästään lavalla, vaan se laajenee konkreettisesti yleisöön asti. Bluetoothin saa yhdistettyä konserttipaikan ohjaamoon esimerkiksi kännykkäsovelluksen avulla, joka on erikseen ladattavissa sovelluskaupoissa. Näin toimittiin esimerkiksi BTSn konsertissa Pariisissa, jossa olin itse yleisössä. Kännykkään tuli ladata BTS Official Light stick –sovellus, josta valittiin konserttimoodi. Siihen syötettiin omat paikkatiedot, jonka avulla keskuksen ohjaaja sai vaihdettua valotikun väriä haluamakseen. Covid-19-pandemian aikana Bluetooth-ominaisuutta laajennettiin, ja valotikun pystyy nykyään yhdistämään Weverse-nimisessä sovelluksessa oleviin musiikkivideoihin, jolloin konserttikokemus tuodaan myös fanin kotiin.

Valotikuilla yleisö pystyy osoittamaan tyytymättömyytensä joko esitykseen tai artistiin, joka lavalla esiintyy. Tällöin yleisö sammuttaa valotikkunsa ja syntyy musta meri (engl. *black ocean*), joka on K-pop-artisteille hyvin nöyryyttävä kokemus. Usein pienistä yhtiöistä tulevat artistit joutuvat kokemaan tämän mustan meren, koska he eivät ole yleisön mielestä ansainneet esiintymispaikkaansa esimerkiksi palkintojenjakogaalassa. Tämän lisäksi palkintogaalossa on usein nähtävillä, miten toisten artistien fanikunnat voivat toteuttaa mustan meren, jos esimerkiksi sosiaalisessa mediassa on ollut pahoja riitoja esiintyvän artistin fanikunnan kanssa. (Anderson 2019.) Näin fanien käyttäytyminen varsinkin sosiaalisessa mediassa heijastuu suoraan esityslavalle.

Fanihuudot ovat osa lähes kaikkien populaarimusiikkigenrejen esityksiä. K-popissa fanihuudot kuitenkin ovat hyvin omintakeisia ja näyttelevät tärkeää osaa esityksissä. Yleensä fanihuudot tapahtuvat kohdissa, joissa artistit eivät itse laula. Usein fanihuudot sisältävät artistien nimet, jotka huudetaan artistien ikäjärjestyksessä. Yhtyeiden kohdalla ensimmäisenä huudetaan yhtyeen johtajan nimi. Fanihuutoihin sisältyvät myös kohdat, joissa fanit huutavat laulun sanoja. Fanihuudot usein täydentävät lyriikoita esimerkiksi viimeisen säkeen jälkeen. (Takayanagi 2021: 41–43.) Fanit osallistuvat kappaleen esitykseen esittämällä oman osionsa

kappaleessa ennalta sovittuna aikana. Fanihuudot on usein julkaistu levy-yhtiöiden toimesta ennen esityksiä, jotta faneilla on aikaa opetella ne ulkoa (Takayanagi 2021: 45). Levy-yhtiöiden lisäksi itse artistit päättävät fanihuudoista ja miten he haluavat fanien osallistuvan kappaleeseen. Artistit julkaisevat fanihuudot esimerkiksi Weversessä, jossa he voivat keskustella faniensa kanssa. Myös eri sosiaalisen median fanikahviloissa julkaistaan eri yhtyeiden fanihuutoja. Fanikahvilat ovat netissä olevia keskustelupalstoja, joissa fanit pystyvät keskustelemaan keskenään suosikkiartisteistaan. Artistit pystyvät myös itse osallistumaan keskusteluihin vastaamalla fanien viesteihin ja kommentoimalla fanien julkaisemiin viesteihin. (Takayanagi 2021: 23.) Artistien sekä levy-yhtiöiden toimesta julkaistujen fanihuutojen lisäksi on mahdollista, ettei kappaleilla ole ollenkaan fanihuutoja. Tällöin fanit itse luovat fanihuudot ja jakavat niitä netissä muille faneille opeteltavaksi (Takayanagi 2021: 45).

K-popille ominainen digitaalinen erityispiirre on fanikamerat (engl. *fancam*). Fanikamerat ovat yleisöstä tai heidän kuvakulmastaan otettuja videoita yhdestä yhtyeen jäsenestä (Gu 2020: 30). Fanikunnat ottavat paljon fanikameravideoita ja levittävät niitä sosiaalisessa mediassa, varsinkin TikTokissa. Fanikameroilla on todella iso vaikutus artistien markkinointiin. Tämä koskee etenkin heidän esityksiensä mainostamista sekä niihin sisältyvien koreografioiden näyttämistä yleisölle. Fanikameroissa onkin tärkeämpää mainostaa esityksien visuaalisuutta kuin itse musiikkia (Gu 2020: 35). Fanikameroiden avulla myös yleisössä tapahtuvat fanihuudot ovat päässeet valtavaan suosioon. Esimerkiksi jos yleisössä on huudettu fanihuuto normaalia kovempaa ja artistit ovat reagoineet siihen hyvin positiivisesti lavalla, on se aiheuttanut monesti kyseisen fanihuudon voimistumisen myöhemmin tapahtuneissa konserteissa. Fanikamerat rohkaisevat faneja toimimaan tietyllä tavalla konserttitilanteissa, jotta artisteilta saadaan myönteinen reaktio. Samalla artistit saavat faneilta tällä tavalla energiaa esityksiinsä.

2.6 Tutkittavat yhtyeet BTS, Stray Kids ja Dreamcatcher

BTS on tällä hetkellä yksi maailman tunnetuimmista poikayhtyeistä, joka on rikkonut musiikkiteollisuuden ennätyksiä suosiollaan ja esityksillään, kuten esimerkiksi olemalla ensimmäinen Grammy-gaalassa esiintynyt K-pop-yhtye (Gu 2020: 8). BTS on voittanut monia eri palkintoja näihin ennätyksiin liittyen ympäri maailmaa (Bakó 2020: 156). BTS-yhtye koostuu seitsemästä jäsenestä. RM (Kim Namjoon) toimii yhtyeen johtajana ja räppärinä. Jin (Kim Seokjin) toimii yhtyeen laulajana, Suga (Min Yoongi) on yhtyeen toinen räppäri, J-Hope (Jung Hoseok) on myös yhtyeen räppäri sekä tanssija-koreografi. Jimin (Park Jimin) on

koreografi ja laulaja, V (Kim Taehyung) on laulaja ja viimeisenä Jungkook (Jeon Jungkook) toimii myös yhtyeen laulajana. Yhtyeet yleensä esitellään järjestyksessä, jossa johtaja mainitaan ensimmäisenä ja loput jäsenet kerrotaan ikäjärjestyksessä vanhimmasta nuorimpaan. Tämä on yhteydessä fanihuutoihin, joissa nimet lausutaan tässä järjestyksessä (Takayanagi 2021:42). Yhtye tuottaa sekä sanoittaa omat kappaleensa tuoden esille esimerkiksi mielenterveyteen sekä itsensä hyväksymiseen liittyviä teemoja. Heidän fanejaan kutsutaan nimellä ARMY. (BTS 2024.)

Stray Kids on kahdeksanhenkinen poikayhtye. Yhtyeeseen kuuluvat Bang Chan (Christopher Bang), joka on yhtyeen johtaja, räppäri sekä laulaja. Lee Know (Lee Minho) toimii yhtyeen päätanssijana ja laulajana. Changbin (Seo Changbin) on yhtyeen räppäri. Hyunjin (Hwang Hyunjin) on yhtyeen tanssija, laulaja sekä visuaali, eli hän ulkonäöllisesti edustaa yhtyettä. Han (Han Jisung) ja Felix (Lee Felix) toimivat molemmat räppärin ja tanssijan rooleissa. Seungmin (Kim Seungmin) on yhtyeen laulaja ja viimeisenä I.N. (Yang Jeongin), on yhtyeen nuorin jäsen, joka myös toimii laulajana. (Stray Kids 2024.) Stray Kids muodostettiin samanimisessä tosi-tv-sarjassa Stray Kids vuonna 2017. Ohjelman pyrkimyksenä oli nimenomaan luoda uusi K-pop-yhtye TV:tä varten kuvatun harjoittelujakson aikana. Ohjelmassa useat nuoret pojat, iältään noin 15–20-vuotiaita, osallistuivat eri tehtäviin, joilla testattiin niin heidän laulu- ja tanssitaitojaan kuin tiimityöskentelyä. Näin selvitettiin se, kuka olisi sopiva uuteen K-pop yhtyeeseen. Ohjelmassa karsittiin osallistujia, jotka eivät onnistuneet vaikuttamaan tuomaristoa annetuissa tehtävissä. (IMDb 2017). Yhtyeen faneja kutsutaan nimellä STAY.

Dreamcatcher on seitsemänhenkinen K-pop-tyttöyhtye. Yhtyeen jäsenet ovat seuraavat: JiU (Kim Minji) on yhtyeen johtaja ja SuA (Kim Bora) sen päätanssija sekä -räppäri. Siyeon (Lee Siyeon) on yhtyeen päävokalisti ja Handong (Han Dong), sen toinen vokalisti. Yoohyeon (Kim Yoohyeon) on puolestaan toinen päävokalisteista. Dami (Lee Yubin) on yhtyeen toinen pääräppäri sekä -tanssija. Dreamcatcherin nuorin jäsen Gahyun (Lee Gahyun) toimii yhtyeen räppärinä. Yhtye yhdistelee musiikissaan tanssipoppia, rockia sekä metallia. Se on muodostettu jo vuonna 2014 alun perin viidestä jäsenestä, jotka olivat JiU, SuA, Siyeon, Yoohyeon ja Dami. Tällöin yhtyeen nimi oli Minx. Kaksi vuotta myöhemmin vuonna 2016 yhtyeeseen liitettiin kaksi uutta jäsentä eli Handong ja Gahyeon. Tämän yhteydessä yhtyeen nimi muutettiin Dreamcatcheriksi. Samanaikaisesti yhtyeen nimenmuutoksen kanssa heidän musiikkiinsa alettiin yhdistää kauhun ja fantasian teemoja. (Dreamcatcher 2024). Yhtyeen uniaiheiseen nimeen liittyen heidän fanikuntaansa kutsutaan nimellä InSomnia, joka tarkoittaa yleensä unetto- muutta ja sopii myös Dreamcatcherin kauhu- ja fantasiateemaiseen musiikkiin.

3 Tunnetuimmasta K-pop yhtyeestä rock-vaikutteeseen K-popiin

Analysoin tässä tutkielman pääluvussa K-pop-esityksiä sekä Etelä-Koreassa että sen ulkopuolella toteutettuina. Teen esitystutkimuksellisesta lähilukua samojen kappaleiden eri maissa ja kulttuurikonteksteissa toteutetuista esityksistä valitsemiltani kolmelta yhtyeeltä. Tavoitteenani on aiemmin esiteltyjen videoaineistojen pohjalta luoda kokonaiskuvaa esityksistä sekä löytää niistä mahdollisia samankaltaisuuksia ja eroavaisuuksia ottaen huomioon eri esitysten kulttuuriset kontekstit. Keskityn yleisesti esityksien rakenteisiin, yleisön käyttäytymiseen sekä esittävien artistien lavapersooniin.

Esityksien mahdolliset kulttuuriset eroavaisuudet tai samankaltaisuudet tulevat parhaiten esille, kun vertailen samojen kappaleiden eri esityksiä keskenään samoilta esittäjiltä. Näin voi tulla esille myös mahdolliset kontekstisidonnaiset muutokset esittäjien lavapersoonissa, jotka myös ovat yksi tutkimukseni kiinnostuksenkohteista. Tällä metodilla on myös helpompi tarkastella esityksien ylijärjaisuutta. Tutkin esityksiä läpi analyysini yhtye- sekä kappalekohtaisesti, jotta voin keskittyä jokaisen yhtyeen esityksiin yksityiskohtaisemmin ja näin teksti pysyy selkeänä ja järjestelmällisenä. Jaan analyysin kunkin yhtyeen esitysten kohdalla itse lavan tapahtumiin ja yleisön käytökseen. Tapani viitata itse ottamiini videoihin eroaa sosiaalisen median videoista siten, että käytän niiden merkitsemisessä juoksevan numeroinnin lisäksi kirjaimia. Näin ne erottuvat muiden ottamista videoista ja samalla toisistaan. Näin on myös selkeämpää erotella yhtyeet sekä heidän esityksensä toisistaan. BTS:n esitysvideoissa käytän kirjainta A, Stray Kidsien esityksissä kirjainta B ja viimeisenä Dreamcatcherin esityksissä käytän kirjainta C. Käyn esityksiä läpi tässä järjestyksessä, ajallisesti vanhimmasta konsertista uusimpaan. En siis analysoi yhtyeitä tekstissä samanaikaisesti. Tämä on analyysin kannalta paras vaihtoehto, sillä yhtyeet ovat sen verran erilaisia keskenään, ettei niiden vertailu läpi analyysin olisi ollut mielekkäin lähtökohta. Tuon kuitenkin tutkielman yhteenvedossa ilmi piirteitä, jotka yhdistävät kaikkia yhtyeitä tai joiden suhteen yhtyeen ne poikkeavat täysin toisistaan.

3.1 BTS:n lavan yli jatkuvat valoshowt

Olin itse katsomassa BTS:n Love Yourself: Speak Yourself -kiertueen konserttia vuonna 2019 Pariisissa Stade de France -nimisellä stadionilla. Koin tämän BTS:n konsertin yleisesti

hyvin mahtipontiseksi, varmasti osin siksi, että tämä oli ensimmäinen kenenkään artistin stadionkonsertti, johon pääsin osallistumaan yleisössä.

3.1.1 Lavapersoonia omilla väreillä

BTS:n ensimmäinen esitettävä kappale kyseisessä konsertissa oli “Dionysus”. Tilin Bangtan 4ever (2021) lataamalla YouTube-videolla “Dionysus” -kappaleen esityksestä, joka on toteutettu Soulissa Speak Yourself -kiertueen päätöskonsertissa 25-29.10.2019, ei ole määritelty, minä näistä kolmesta konserttipäivästä videotallenne on tehty. Videolla voi joka tapauksessa havaita esitykseen kuuluvat valoeffektit. Esityksen aikaan Soulissa on jo päivänvalon suhteen pimeää ja valoeffektien lisäksi nähtävillä on myös yleisön valotikut, jotka heiluvat samaan tahtiin ja samalla korkeudella. Valotikkuja pidetään myös päiden alapuolella. Tilin lataama video on ote levy-yhtiön tuottamasta konserttivideosta eikä näin ollen ole kuvattu yleisön näkökulmasta. Esityksen aloitukseen on lisätty taustatanssijoita, jotka ilmestyvät ilmalla täytettyjen jaguaarien keskelle. He tanssivat omaa koreografiaansa kappaleen introon. Taustatanssijoiden rooli esityksessä on luoda yleisössä jännitystä siitä, että kohta yhtye nousee lavalle. Ensiksi voi ajatella, ettei esitys ole vielä alkanut, koska itse yhtyettä ei näe. Todellisuudessa taustatanssijat ovat alkaneet esittää kappaletta, vaikka he eivät laula. Tanssimalla kehollistetaan kappaleen musiikkia (Auslander 2013: 353.) ja vaikka emme kuule tanssijoista ääniä, todellisuudessa voimme kuvitella ja olettaa, miten heidän kenkensä osuessa lavaan se synnyttää äänen, joka sopii kappaleen poljentoon.

Soulissa taustatanssijoiden esiintymisen kanssa samaan aikaan lavan reunoissa olevista koneista sinkoaa tulitehosteita korkealle ilmaan sekä ilotulitusta. Nämä päättyvät heti, kun artistit aloittavat laulamisen ja koreografian tanssimisen. Aloitus Soulissa on selkeästi mahtipontisempi kuin Pariisin konsertissa ja siihen on käytetty enemmän resursseja pelkästään ilotulitteiden perusteella. Myös se, että Soulissa on pimeää, luo esitykseen aivan erilaisen tunnelman, sillä kaikki lavatehosteet ovat selkeästi nähtävillä ja valotikut erottuvat yleisöstä. Valotikkujen väritys on myös sama lavan valotehosteiden kanssa, mikä tekee yleisöstä heti konsertin alussa osan kappaleeseen tuotetun valoesityksen kokonaisuutta. Tätä ei ole nähtävillä Pariisin konsertissa, joka luo selkeämmän rajan yleisön ja lavan välille (videotallenne 1A). Soulissa jokainen myös istuu omilla paikoillaan, jolloin valotikkujen valot ovat jakautuneet permantoaluelle tasaisiksi riveiksi.

Itse BTS:n osuudessa “Dionysus”-kappaleen esityksessä yhtyeen kaksi jäsentä J-Hope sekä V ilmestyvät pöydän päälle istumaan aloittamaan esityksen. Loput yhtyeen jäsenistä seisovat heidän takanaan. Koko yhtye aloittaa tanssimaan kappaleeseen luotua koreografiaa ja näin konsertti saa voimakkaan aloituksen taustatanssijoiden johdolla. K-popin koreografiat hyödyntävät nimenomaan yhtyeiden jäsenten samanaikaista muodostelmassa tanssimista, joka luo esityksiin vahvoja efektejä. Mitä useampi esittäjä tanssii samaa koreografiaa, sitä suuremmalta se vaikuttaa katsojalle. (Oh 2022: 58.) Lavan reunoilla on valonheittäjiä, joista virtaa valkoista valoa lavan rajoja reunustamaan. Oma istumapaikkani oli Pariisissa sen verran kaukana, että lavan tapahtumia ei juurikaan nähnyt paljain silmin, joten oli katsottava isoja ruutuja, joihin esitystä kuvattiin. Kim (2018: 167) esittää, miten kaiken K-pop konsertissa käytetävän teknologian tarkoituksena on pyrkiä täydelliseen esityksen tallennukseen, joka välittää ruutujen kautta. Kuvauksessa pyritään välttämään näyttämästä virheitä, jolloin ruuduille kuvataan samankaltaista esitystä kuin mitä esitettävien kappaleiden musiikkivideoihin on kuvattu. Määrätyistä live-esityksien ominaisuuksista, kuten ennakoimattomuudesta, pyritään näin pääsemään eroon medioitumisen avulla. Tämä vastaa omaa kokemustani Pariisissa, jossa käytettävät isot ruudut toivat esille vain täydelliseksi muokatun esityksen. Ruudut eivät jättäneet tilaa virheille, mikä poisti omalla kohdallani paljolti kokemuksen live-esityksestä. Verrattuna muihin livekonsertteihin, joihin olen osallistunut, esitys tuntui siltä kuin olisin seurannut omalta tietokoneelta videoita esityksestä.

Nimimerkin Bangtan 4ever videolla Soulista on paremmin nähtävillä artistien esitys, heidän eleensä ja lavapersoonansa. Koska videolla tarkoituksenmukaisesti kuvataan jokaista yhtyeen jäsentä, saadaan parempi kuva kunkin lavapersoonasta. Jokaisella jäsenellä on päällään harmaan ja mustan väriset puvut, joihin on lisätty kimalletta. Pukujen leikkaukset ja pienet asusteet erottavat ne toisistaan ja tuovat jokaiselle yhtyeen jäsenelle oman tyylin, joka kokonaisuudessaan on yhtenäinen. Pariisissa artisteilla on kokonaan valkoiset asut, joten tähän konserttiin on hankittu täysin uudet esiintymisasut.

Vaikka BTS:n jäsenet tanssivat samoja liikkeitä koreografiassa, on jokaisella oma tanssityyli. Esimerkiksi yhtyeen jäsen Jimin tanssii liikkeet pehmeämmin kuin J-Hope. Heillä on eri tausta tanssimisessa, mikä osaltaan selittää toisistaan poikkeavia tanssityylejä. Jimin on tanssinut nykytanssia nuoruudessaan (Naver 2017; jimin’s high note. 2017) ja J-Hope on aloittanut tanssimisen hiphopin yhteydessä jo ennen BTS:ään kuulumista (Kang 2024). Näin samasta koreografiasta voidaan tehdä jokaisen omalle artistipersoonalle sopiva. Omat tanssityylit myös luovat esittäjän imagoa ja sitä, minkälaisena esittäjänä hänet tunnetaan.

Jokaisella jäsenellä on myös omat ilmeet kappaletta laulaessaan tai räpätessään. Ilmeet ovat esittäjälle osa lavapersoonaa. Ilmeillä voidaan tuoda esille laajasti tunnistettavia tunteita, kuten vihaa, rakkautta tai iloisuutta. "Dionysus" -kappaleessa jäsenten ilmeet ovat vakavia, mutta vapautuneita. Kappale kertoo juomisesta ja juhlimisesta, kuten sen nimestä voidaan päätellä, ja selkeästi vakavien esiintymisilmeiden seasta on huomattavissa juhlimiselle ominaisia eleitä. Kappaleessa on rockin vaikutteita, jolloin tällä on vaikutusta myös esittäjien lavapersoonaan ja olemukseen. Vahvat ja voimakkaat eleet niin tanssimisessa, laulamissa kuin artistien koko olemuksessa korostavat kappaleen rock-piirteitä. Kummastakin tähän mennessä analysoidusta videotallenteesta voidaan siis huomata, että artistit muokkaavat lavapersoonastaan kappaleelle sopivan. Lavapersoonan muokkaaminen kappaleeseen sopivaksi on tapa tulkita sitä yleisölle muunkin kuin itse musiikin kautta. (Auslander 2021: 167).

Soulissa kyseessä on myös kiertueen päätöskonsertti ja tähän liittyen on huomattavissa suuri ero esimerkiksi Pariisin konserttiin, joka toteutettiin keskellä samaa kiertuetta. Pariisin esitys ei ollut yhtä voimakas ja mahtipontinen. Kiertueen aikana jäsenten tulee säästää energiaa ja voimia jaksakseen toteuttaa vielä jäljellä olevat konsertit. Viimeisen konsertin jälkeen esiintymiseen tulee taukoa, joten on ymmärrettävää, että siihen käytetään enemmän energiaa ja voimakkuutta, sillä sitä ei tarvitse enää säästellä. Tällä perusteella voidaan todeta, että esityksen ajankohdalla on paljon merkitystä sille, minkälainen kokonaisuus se lopulta on niin ajallisesti kuin missä kohtaa kiertuetta se tapahtuu. Toinen selitys mahtipontisuudelle on tulkintani mukaan, että yhtye on palannut kotimaahansa ja haluaa tuoda kotimaanyleisölle niin hyvän esityksen kuin mahdollista.

Osasy Pariisin- ja Soulin-esityksien eroavaisuuteen voi löytyä myös esitystä ympäröivästä kulttuurista. Etelä-Korean yhteiskunnassa on parhaillaan laajana ongelmana monen kokema ahdistus riittävästä pätevydestä muun muassa töissä tai opinnoissa menestymisen kannalta. Täydellisyyttä niin ammatissa kuin niihin valmentavissa opinnoissa vaaditaan tai voi olla vaarassa tippua yhteiskunnan marginaaliin. Tämä suorituskeskeisyys on nähtävillä myös K-pop-idolien työskentelytavoissa. Konsertista on haluttu tehdä mahtipontisempi, jotta yhtye nähdään ammatissaan päteväenä ja onnistuneena ryhmänä. (Kang 2017: 139.) Tämä voi selittää myös suuremmat resurssit, joita on selvästi käytetty Korean konsertin toteuttamiseen. Konsertti on kuin todistus yhtyeen onnistumisesta yhteiskunnassa, jossa epäonnistumista ei suvaita.

Tarkastelun kohteena myös BTS-jäsen Jungkookin Pariisin sooloesitys kappaleestaan “Euphoria”, on huomionarvoinen. Siinä on nähtävillä esityksen valaistuksesta se, että valotikkuja on yritetty hyödyntää vahvassa yhteydessä lavan valaistukseen (videotallenne 2A). Niiden väristä ei kuitenkaan saa kunnolla selvää, sillä on liian valoisaa. Joissakin esityksen kohdissa on nähtävissä heikkoa kellertävää valaistusta. M1schekimin (2021) TikTok -videolla Soulin esityksestä on taas selkeästi erotettavissa valotikkujen sinertävä väri. Valotikkujen värit siis eroavat toisistaan, vaikka kyseessä on sama kappale. Värien eroavaisuus on mielenkiintoista, sillä värejä käytetään ikään kuin idolien symboleina ja yleensä idolit käyttävät omaa väriään myös valotikuissa esitystensä aikana (Takayanagi 2021: 25). Tämä on huomattavissa muista videotallenteista, kuten videolla (3A), jossa Jiminin värinä esiintyy valkoinen ja vaaleansinisen eri sävyt.

Yhtyeen jäsenen V Pariisin sooloesityksessä “Singularity” (videotallenne 6A) on liilan sävyiset valotikut, mikä todennäköisesti johtuu siitä, että hän loi liilalle värille korealaisessa kontekstissa uuden merkityksen ja sanan **보라해요** (borahaeyo), joka käännetään englanniksi muotoon “I purple you”. Tällä lauseella fanit ja BTS osoittavat rakkautta toisiaan kohtaan. Liilan värin käyttö juontaa juurensa siihen, että jäsen on kehittänyt sille äsken mainitun erityisen sanallisen merkityksen. Näin ollen siitä on tullut BTS:n tunnusväri, mutta vielä enemmän V:n henkilökohtainen tunnusväri.

Jungkookin Pariisin esitykseen palaten, hän tanssii välillä koreografiaansa, mutta suureksi osaksi hän kävelee rauhallisesti lavalla tai seisoo paikallaan laulaessaan. Hän ei oikeastaan ota kontaktia yleisöön vaan keskittyy kappaleen esittämiseen. Soulin esityksessä Jungkookin esitys on hyvin rauhallinen. Hän myös sijaitsee keskellä lavaa, mutta tässä kohtaa hänellä on taustatanssijat mukana esiintymässä. Pariisissa taustatanssijat olivat mukana ainoastaan “Euphoria” -kappaleen alussa. Soulissa, Jungkookin käveltyä keskelle esiintymislavaa taustatanssijoiden kanssa, lavalle ilmestyy vaijeriin kiinnitetty koukku. Seuraavaksi lavalle ilmestyy konsertin työntekijöitä, jotka kiinnittävät Jungkookin koukkuun. Mielenkiintoinen yksityiskohta tässä on, että työntekijät ovat pukeutuneet Filan takkeihin. He ovat myös yleisöön päin siten, että yleisö voi selkeästi nähdä Filan logon. Tässä siis markkinoidaan korealaista yritystä. BTS:tä tuli juuri ennen Soulin konserttia Filan maksettu brändilähettiläs (Fila 2024; Fila 2019). K-pop-konsertit tunnetaan kaupallisuudestaan, josta on myös tehty tieteellisiä analyysia, kuten aikaisemmin toin esille. Tämä merkin markkinointi on hyvä esimerkki kyseisestä kaupallisuudesta. Vuonna 2015 Etelä-Korean hallitus näki K-popissa mahdollisuuden

muidenkin korealaisten tuotteiden globaalille markkinoinnille ja näin K-pop-konsertteja alettiin hyödyntämään erilaisten korealaisten tuotteiden markkinoinnissa niin korealaisille kuin ulkomaalaisille (Kim 2018: 162).

Kun Jungkook on saatu kiinnitettyä koukkuun, se nostaa hänet ilmaan samaan aikaan, kun hän laulaa "Euphoria"-kappaleen kertosaikeistöä. Koukku vie Jungkookin lähemmäs permannolla istuvaa yleisöä. Hän myös kurkottaa toisella kädellään heitä kohti laulaessaan. Artisti osoittaa rakkautensa faneja kohtaan tällaisilla eleillä. Hän pyrkii pääsemään mahdollisimman monen fanin lähelle yhdellä kertaa. Tätä ei ollut nähtävissä Pariisissa. On kuitenkin mahdollista, että Pariisissa ollut huono sää vaikutti päätökseen olla käyttämättä koukkuja eli siihen, ettei sitä voitu turvallisuussyistä hyödyntää. Pariisissa ottamallaani videolla on nähtävillä, että Jungkook pysyy keskellä lavaa eikä tule lavan reunalle yleisön läheisyyteen. Ero kahdessa esityksessä on siis huomattava. Vuorovaikutuksen tavat yleisön kanssa ovat selkeästi erilaiset. Vuorovaikutus voidaan nähdä osana esiintyjän persoonaa, sillä persoonan toteutumiseen usein tarvitaan vuorovaikutusta. Tämä johtuu siitä, että sosiaaliset tapahtumat ja suhteet keskeisesti muokkaavat sitä. (Auslander 2021: 85.) Jungkookin kohdalla lavapersoonat näissä kahdessa analysoimassani esityksessä eroavat toisistaan ja osasyynä voi olla vuorovaikutuksen eroavaisuus yleisön kanssa eri maissa sekä kulttuurisissa konteksteissa. Pariisissa Jungkookin lavapersoonana on hyvin vakavan oloinen, kun taas Soulissa hän vaikuttaa paljon helpommin lähestyttävältä, koska hänen olemuksensa on rennompi ja iloisempi, varsinkin hänen ollessaan vuorovaikutuksessa yleisön kanssa.

Lavapersoonaa on kuitenkin vaikea erottaa artistin omasta, yksityisemmästä persoonasta kyseisen kappaleen esityksessä. Kappaleessa lauletaan siitä, miten "sinä" olet syy kappaleen minäkertojan euforialle eli hyvän olon tunteelle. Koska Jungkook kurkottaa laulaessaan näitä lyriikoita faneja kohti, voidaan olettaa, että lyriikat on osoitettu faneille ja he tuovat artistille hyvän olon tunnetta. Esitysvideoista ei voi toki suoraan päätellä, onko kyseessä pelkästään artisti Jungkook vai myös hänen lavan ulkopuolinen yksityisempi persoonansa. Mistään ilmeistä tai eleistä ei voi varmuudella erottaa näitä kahta toisistaan. Tietenkin Jungkook tuo yleisölle esille, että hän on laulaja kyseisessä sosiaalisessa tilanteessa. Tässä tapahtumassa Jungkook tuo ilmi musiikillisen persoonansa, sillä hän näyttää laulamisen kanssa tässä konsertissa toteutuvan sosiaalisen roolinsa (Auslander 2021: 83–84). Sosiaalinen rooli esitystilanteessa on laulaja ja esittäjä, joka esiintyy yleisölle. Jungkook on se, jolla on mikrofoni ja joka toteuttaa esitystä lavalla. Näin hänet erotetaan yleisön sosiaalisesta roolista, johon kuuluu esitykseen

osallistuminen lavan ulkopuolella muun muassa valotikkujen sekä laulun ulkopuolisten huutojen avulla.

TikTok-käyttäjän charcharchimin (2021) videossa BTS:n jäsen Jimin esittää soolokappaleensa “Serendipity” Soulin konsertissa vuodelta 2019 yhdessä kiertueen päätöskonsertissa. Videon ottaja osallistuu konserttiin istumapaikalla. Esitys alkaa yleisön huudolla, kun valotikut syttyvät automaattisesti lavan reunoilta aina katsomon viimeisille istuimille asti. Ne ikään kuin laajentavat lavan sen ulkopuolelle, sillä ennen valotikkujen syttymistä ovat syttyneet vain lavan valotehosteet. Soulissa valotikkujen väri on vaalea ja ne säihkyvät tähtien tavoin pimeässä illassa. Esitys pimeään aikaan tuo esille valotikkujen koko potentiaalin, sillä Pariisissa ne eivät erottuneet edukseen auringon ollessa vielä ylhäällä (videotallenne 3A). Kummassakin “Serendipity”-esityksessä niin Soulissa kuin Pariisissa on kuultavissa artistin hengästyminen tanssimisesta mikrofonin kautta. Tämä vahvistaa tietoa siitä, että artisti laulaa liivenä eikä laulu ole valmiiksi äänitettyä. Esitys on niin Pariisissa kuin Soulissa hyvin järjestelmällisesti toteutettu. Jimin ei improvisoi vaan esittää kappaletta, kuten se on oletetusti harjoiteltu ennen Speak Yourself -kiertuetta. Tämä on hyvä esimerkki siitä, miten improvisointi kesken esitystä ei ole ominaista K-popissa, vaan esittäminen on tältä kannalta rajattua ja sääntöjen varassa.

Seuraavana esityksenä tarkastelen yhtyeen yhteisesti esittämää kappaletta “Idol”. Käyttäjän kthjmyynn lataama TikTok -video on Soulissa kuvattu levy-yhtiön tuottama konserttivideo. Video ei siis ole kuvattu yleisön näkökulmasta. Esitys on videoitu vuonna 2019 yhtenä Speak Yourself -kiertueen finaali-iltoista, päivämäärää ei kuitenkaan tuoda videolla esille. Yhtye aloittaa esityksen tuomalla yleisön siihen mukaan. Artistit kehottavat yleisöä laulamaan “oh-oh-oh-oh”. Videolla ei näytetä, että yleisö olisi mukana ja yleisön ääniä ei juurikaan ole kuultavissa. Vaimea laulu kuuluu taustalta. Samaan aikaan muutamat yhtyeen jäsenet nostavat lavalle tuodut savukoneet ilmaan ja alkavat ampua niillä savua ympäri lavaa. He voivat itse kontrolloida tätä lavaefektiä mielensä mukaisesti. Toisilla jäsenillä on mikrofonit ilmassa yleisöä kohti, mikä alleviivaa kehotusta siihen, että tässä kohtaa on yleisön vuoro esiintyä omalla äänellään yhtyeen sijaan. Välillä osa artisteista äänitelee mikrofoniiin kannustavia huutoja.

TikTok käyttäjä octafaite on julkaissut taas Lontoossa levy-yhtiön kuvaaman konserttivideon vuodelta 2019 samasta kappaleesta ja samalta kiertueelta. Ennen yleisön laulamaa aloitusta BTS:n jäsen RM toteaa mikrofoniiin “we are idol”. Tämä on ikään kuin muistutus ei-korealaisille katsojille siitä, mikä yhtyeen ammatti on. Tämän lauseen voi myös tulkita oman

lavapersoonan ilmaisuksi. RM on esiintyjänä päättänyt lisätä lauseen esitykseen, ja sillä hän tuo sanallisesti esille omaa lavalla nähtävää persoonaansa kyseisessä tilanteessa. Esiintyjä itse päättää lopulta esitystilanteessa, mitä lavalla tapahtuu ja mitä hän siellä tekee. Esiintyjän erilaiset tekniikat tähän tarkoitukseen, kuten oman kehon käyttö, ovat osa hänen lavapersoonaansa, mitä RM tässä kohtaa toteuttaa sanallisena tekniikkana, joka kumpuaa hänen kehostaan (Frith 1996: 205). RM:n toteamuksen jälkeen yleisö lähtee hyvin kovaäänisesti laulamaan “oh-oh-oh-oh” -kohtaa. Yleisön laulu on kuultavissa, vaikka videota ei ole otettu yleisöstä käsin. Yhtyeen jäsenet ovat levittäytyneet ympäri lavaa ja hyppivät kappaleen tahdissa. Kertosäkeistön aikana he heittävät yleisöön vettä. Valoefektit eivät tule niin hyvin esille, koska Lontoossa on esityksen aikana vielä valoisaa. Esityksen energia on silti todella suuri ja yleisö on täysin mukana huudossa. Kaikilla yleisössä on valotikut niin korkealla ilmassa kuin mahdollista.

“Idol” -kappaleen esityksen alussa RM liikkuu lavalla hyvin vapaasti ja esiintyy ikään kuin hän olisi yksin tilanteessa. Sama toistuu muidenkin jäsenten kohdalla. Tämä tapahtuu kummassakin konserttivideossa: sekä Lontoossa että Soulissa kuvatussa. Näin jokainen jäsen pääsee tuomaan itseään esille ja erottuu muista jäsenistä. Frith (1996: 207) on kirjoittanut siitä, miten kaikkiin liveinä tapahtuviin esityksiin sisältyy samaan aikaan spontaanit, artistin improvisoimat tapahtumat sekä esitetty ja harjoiteltu rooli. Harjoiteltuun ja esitettyyn rooliin voi kuulua Frithin mukaan muun muassa orkesteri, joka soittaa yhdessä joka ikisen nuotin, kuten on kirjoitettu. Esityksen spontaanisuus ja improvisoitu puoli toteutuvat jokaisen BTS:n jäsenen kohdalla omilla tanssiliikkeillä ja heidän laulaessaan sävelmuunnoksina sekä harmonisoinnilla. Yhtye usein harjoittelee harmonisointia esityksien ulkopuolella ja harmonisoi yhdessä myös äänitetyissä kappaleissaan. Tässä “Idol” -kappaleessa harmonisointia tapahtuu paljonkin, mutta esityksessä sitä on kuultavissa myös kohdissa, joissa sitä ei toteuteta äänitetyssä versiossa.

Kappaleen “Idol” viimeisen kertosaäkeistön aikana kummassakin konsertissa yhtye kokoontuu keskelle lavaa ja aloittaa vasta tässä kohtaa kappaleeseen kuuluvan koreografian tanssimisen. Tätä hetkeä voidaan mielestäni lähestyä kuin Frithin (1993:207) mainitsemaa orkesteria, joka kokoontuu yhteen lavalle ja esittää esityksen juuri niin kuin se on etukäteen suunniteltu ja harjoiteltu. Soulin videolla Jimin on huomattavasti energisempi kuin Lontoossa, mikä voi johtua siitä, että kyseessä on kiertueen viimeiset konsertit, jolloin ei tarvitse säästellä energiaa tulevia konsertteja varten. Kertosäkeistön kohdalla lavalle tulee mukaan myös taustatanssijoita. Yleensä tämä koreografia on kappaleen loppuhuipennus, mutta nyt musiikki jatkaa sen

jälkeenkin ja jälleen yleisöä kehoitetaan laulamaan "oh-oh-oh-oh" -lyriikoita. Kummassakin videossa yhtyeen jäsenet juoksevat B-lavalta päälavalle.

Nostan tässä kohtaa esille Los Angelesissa toteutetun konsertin, jossa myös esitettiin "Idol". Esityksen rakenne on myös täysin samanlainen kuin äsken käsitellyillä videoilla. TikTok-tili celinaaaaaaaa7 on ladannut kyseisen videon, joka on levy-yhtiön konserttitalenne yhtyeen esityksestä Los Angelesissa noin kaksi-kolme vuotta Speak Yourself -kiertueen jälkeen. Tällä videolla, kun yhtyeen jäsenet juoksevat päälavalle, RM huutaa kovaan ääneen "put your motherfucking hands up". Tällaista kieltä ei ole kuultavissa missään kohdassa Soulin konsertissa. Etelä-Koreassa ei nähdä kiroilua myönteisenä tai hyväksyttävänä käytöksenä varsinkaan julkisten esityksien yhteydessä. Kuten aiemmin taustaluvuissa mainittiin, Etelä-Korean televisio- ja radiokanavilla on käytössä hallituksen toimesta sensuuri, jolla kielletään kiroilu (Oh & Lee 2014: 73). Tämä sensuuri on ilmeisesti nähtävissä Soulin konsertissa varsinkin, koska konsertista on tuotettu konserttitalenne, joka on ollut nähtävillä suoratoistopalvelussa, jonka omistajana on korealainen yhtiö. Los Angelesin konsertti on myös kuvattu suoratoistopalveluun, mutta Yhdysvalloissa ei katsota yhteiskunnallisesti pahalla sitä, jos populaarimusiikkia esittävä artisti kiroilee lavalla. Artistit eivät tässä kohtaa ilmeisesti ajattele olevansa korealaisen sensuurin ja sosiaalisen paineen alaisina. Yhdysvaltojen esityksessä tulee näin ollen ilmi sanallisen itsensä ilmaisun vapaus lavalla.

Soulin konsertissa ja Lontoon konsertissa esityksen lopussa on oikeastaan kuultavissa lähes pelkästään yleisön äänet ja taustamusiikki. Näiden tahdissa yhtye ja taustatanssijat esittävät viimeisen kerran kertosaäkeistön koreografian. Tästä välittyy artistien ja fanien välinen yhteys. Konsertti ei ole pelkästään yhtyeen esittämistä vaan yhtyeen ja yleisön yhteistä esittämistä. Esitys on tapahtuma, joka vaatii jonkinlaisen yleisön ja on siitä riippuvainen. Esitys "Idolista" on hyvä esimerkki siitä, miten käytännössä yleisö kehollisesti osallistuu itse esitykseen. Yleisö on jo osa esitystä, vaikka he eivät tekisikään mitään, sillä he luovat tilanteen, jossa esittäjästä tulee lavapersoonaa ja esityksen objekti sekä subjekti. Esittäminen on merkittävässä määrin yleisölle poseeraamista. (Frith 1996: 205.)

Seuraavalla videotallenteella nähtävän "Burning Up" -kappaleen esityksen koreografia on hyvin intensiivinen ja koko yhtye esittää sen täysipainoisesti. Jokainen jäsen tuo esitykseen valtavasti energiaa, joka välittyy myös videotallenteella nähtäviltä isoilta ruuduilta. Kappaleen taustamusiikkia on muokattu ja se muistuttaa enemmän teknokappaletta kuin albumilla ollut alkuperäinen versio (videotallenne 4A). Nimimerkin apobangpo.._ lataama TikTok -video on

levy-yhtiön konserttimateriaalia. Konsertti on Soulin Speak Yourselfin finaali-iltoilta. Sen päivämäärää ei ole määritelty. Siinä nähdään, miten kappaleen alussa jokainen jäsen kävelee rennosti ympäri lavaa ilman hallittua järjestystä. Suga huutaa englanniksi “come on, come on”. Sanat eivät ole osa itse kappaletta. On mielenkiintoista, että hän on päättänyt englanniksi kutsua yleisöä mukaan esitykseen, varsinkin esityksen toteutuessa hänen kotikaupungissaan Etelä-Koreassa. Englannin käyttö, myös Soulissa, voi juontaa juurensa siihen, että BTS tiedostaa olevansa globaalisti hyvin tunnettu yhtye, jolloin he ottavat huomioon mahdolliset ulkomaalaiset tai kansainväliset katsojat yleisössä käyttämällä englannin kieltä lavalla. Englannin kielen käytöllä myös lyriikoissa pyritään luomaan yhteys monikansallisiin faneihin (Schneider 2023: 2). Englannin käyttäminen hyvin mahdollisesti juontaa juurensa lisäksi siihen, että K-pop on ottanut vaikutteita hip hopista, joka on alun perin lähtöisin Yhdysvalloista (Lie 2014: 79–80). K-popissa yhdistyy siis hybridisesti korealaiseen kulttuuriin Yhdysvalloista musiikin kautta tullut kulttuuri, mikä voi selittää kielellisen käyttäytymisen lyriikoiden lisäksi niiden ulkopuolella, yhtyeen jäsenten puhuessa esitysten aikana. Tämä eri kulttuurien yhdistäminen musiikissa on ylijärjestyttä, koska siinä toteutetaan eri kulttuurin ominaisuuksia sen lähtömaan rajojen ulkopuolella ja luodaan useamman genren välille siteitä, jotka muodostavat K-popin kokonaisuuden.

Itse ottamassani videotallenteessa (4A) Pariisissa on nähtävillä, miten lavan valotehosteissa käytetään ”Burning Up” -kappaleen aikana vihreää väriä. Täysin sama väri on nähtävissä myös valotikuissa. Kuitenkin on edelleen liian valoisaa, jotta värit näyttäisivät erityisen selkeiltä ja loisivat halutun kokonaisuuden. TikTok -videolla Soulissa tämä kokonaisuus on nähtävillä, sillä videon ottamisen hetkellä on ollut jo pimeää. Tästä nähdään, miten lavan vihreä väri jatkuu sen reunojen yli valotikkujen avulla. Faneista tulee osa lavatehosteita ja vihreä väri täyttää muuten pimeän ympäristön. Valotikut täyttävät tässä selkeästi oman roolinsa esityksessä. Anderson (2019) tuo esille samankaltaisen huomion artikkelissaan, joka keskittyy pelkästään K-popissa käytettäviin valotikkuihin. Valotikut luovat Andersonin mukaan ison valomerin lavan ulkopuolelle, mikä tuottaa unohtumattoman näyn yleisössä oleville kokijoille. Itse täydennän tätä huomiota tuomalla esille, miten tämä valomeri oikeastaan alkaa jo lavalta siellä käytettävien valojen värien avulla, jotka ovat samat kuin valotikuissa näkyvät värit. Näin valomeri konkreettisesti kytkee yleisön, lavan ja esiintyjät toisiinsa.

Valotikkujen samankaltainen rooli on nähtävissä J-Hopen sooloesityksessä kappaleestaan ”Just Dance” (videotallenne 5A). Sekä lava että valotikut on valaistu pinkillä värillä. Valotikut myös välkkyvät lavatehosteiden tahdissa musiikin rytmisissä. Sama on huomattavissa

charcharchimin julkaisemassa TikTok -videossa. Kappaleen “Just Dance” nimen mukaisesti tanssi on hyvin tärkeässä osassa esitystä. Pariisin esityksessä J-Hope lisää improvisoidun koreografian, jossa hän tanssii sillä hetkellä julkaisemattoman kappaleen koreografiaa. Artisti yhdistää kahta eri kappaletta ja näin improvisoi kesken esitettävän kappaleen sekä mainostaa yleisölle entuudestaan tuntematonta kappalettaan. Artisti ohjaa esityksen kulkua: sitä, miten hän haluaa sen toteutuvan. Tässä hän käyttää omaa kehoaan, ilman ääntä, improvisointiin ja tuomaan esille kappaletta omalla tyylillään. Keho siis toimii ilman ääntäkin instrumenttina, jolla kappaletta esitetään. Kokonaisuudessaan artistin kehon voi nähdä esityksen instrumenttina (Frith 1996: 219), mutta tässä esityksessä J-Hope tuo esille, että se on instrumentti myös äänestä irrallisena objektina tai toimijana.

Kuten BTS:n artistien esittelyssä mainitsin, J-Hope on taustaltaan hip hop -tanssija. Hip hop -tanssi on kuitenkin yleisesti vaikuttanut K-popiin liittyvässä tanssissa jo 1990-luvulta lähtien. Siihen on yhdistetty eri genrejä, kuten teknomusiikin sekä perinteisen korealaisen musiikin piirteitä. (Oh 2022: 52.) J-Hopen koreografiassa on nähtävillä niin Pariisissa kuin Soulissa enemmän improvisaatiota kuin muilla jäsenillä. Hip hop-tausta tulee näin selkeästi näkyville ja on suuressa osassa J-Hopen lavapersoonaa. Genren luoma leima tuo esityksessä esille siihen kuuluvan musiikillisen osaamisen sekä ideologiset asenteet samanaikaisesti (Frith 1996: 87). Ne vaikuttavat esittäjään, varsinkin esittäjän opetellessa niitä jo nuoresta iästä. J-Hope hallitsee esityksessään genreä ja genre hallitsee J-Hopea samanaikaisesti, mikä luo hänelle oman lavapersoonan.

Soulissa aivan “Just Dance” -kappaleen esityksen lopussa yleisö alkaa huutamaan fanihuutoa “J-Hope”. Artistin nimeä huudetaan moneen otteeseen ja artisti sulkee silmänsä ottaen kaiken irti yleisön esityksestä. Tässä kohtaa artistin lavapersoonaa tuodaan esille yleisön toimesta. Esiintyjän nimen käyttäminen fanihuutona erottaa J-Hopen hänen yksityisestä minästään Jung Hoseokista. Tässä kohtaa lavalla hän on nimenomaan J-Hope eli lavapersoonaa, jonka hän ja muut tahot ovat BTS:n kokoonpanoa ja esiintymisiä varten luoneet. Yleisesti esiintymisnimet luodaan nimenomaan tuottamaan rajaa oman persoonan ja lavapersoonan välille (Auslander 2021: 28). Esityksen loppu on hyvä esimerkki tällaisen rajan luomisesta. On kuitenkin syytä tuoda ilmi, että fanit käyttävät myös J-Hopen omaa virallista nimeä muun muassa fanihuudossa, jossa luetellaan jokaisen jäsenen nimet esimerkiksi yhtyeen yhteisissä kappaleissa. Tässä J-Hopen omassa kappaleessa on kyse kuitenkin hänen lavapersoonastaan.

Käyttäjän thbyen TikTok-videolla J-Hope esittää saman kappaleen saman kiertueen finaali-konsertissa. Tässä videolla J-Hope katsoo yleisöön ja tekee käsivarsillaan päänsä päälle ison sydämen sekä sanoo äidinkielellään rakastavansa Soulia. Tätä sydänekuvion tekemistä voidaan kuvailla myös “aegyona” eli söpöilynä, jota usein liioitellaan. K-popissa tuodaan esille niin sanottua pehmeää maskuliinisuutta, johon söpöily sisältyy. Poikayhtyeistä halutaan tehdä helpommin lähestyttäviä, ja tämä on osa pyrkimystä saada Etelä-Korean ulkopuolisen yleisön kiinnostus heräämään yhtyeitä kohtaan (Azizah, Dwiyantri 2021: 4). Hobin sydän ja hymyily luovat täysin uudenlaisen tunnelman esitykseen ja tekevät hänestä nimenomaan helpommin lähestyttävän yleisölle.

3.1.2 Fanihuutoja Etelä-Koreassa ja kiljumista Pariisissa

Ensimmäinen tässä yleisöön keskittyvässä alaluvussa analysoimani esitys on Pariisin konsertin aloitus kappaleesta “Dionysus”. “Dionysus”- videotallenteella (1A) on nähtävillä, miten lavan alta nousee kaksi valtavan kokoista ilmalla täytettyä jaguaaria päälavan reunoille. Samaan aikaan kappaleen intro lähtee soimaan ja yleisö alkaa huutamaan kovaäänisesti. Kaikki nousevat myös istumapaikoiltaan seisomaan vastaanottaakseen yhtyeen lavalle. Osa yleisöstä alkaa hyppimään ja heiluttamaan raivokkaasti BTS:n valotikkuja, joita kutsutaan ARMY Bombeiksi (Anderson 2019). Valotikkuja ei kuitenkaan heiluteta musiikin tahdissa tai samanaikaisesti, vaan sattumanvaraisesti. Konsertti alkaa sellaiseen kellonaikaan, ettei aurinko ole ehtinyt laskea ja on hyvin valoisaa. Tämän takia valotikkujen värejä on hyvin vaikea erottaa.

Pariisin konsertissa tehdyllä videotallenteella (1A) on nähtävillä, miten permannolle on asetettu istumapaikat, mutta kukaan permannolla olevasta yleisöstä ei ole istumassa. Suurin osa on rynnännyt omilta paikoiltaan seisomaan barrikadeille mahdollisimman lähelle lavaa yhtenä rykelmänä. Vain muutama katsoja on päättänyt jäädä omille paikoilleen, hekin seisovat nähdäkseen lavalle. Ilmapiiri on hieman yli-innostunut. Näin ollen, vaikka olisi pimeää, eivät valotikut olisi jakautuneet tasaisesti tuomaan valoa permannolle. Ne eivät siis luo jatkumoa lavalle myöskään sen takia, että päivänvalon vuoksi niitä ei erota yleisöstä. Samankaltaista yleisön ja lavan yhtenäisyyttä esityksessä kuin Soulin konsertissa ei saavuteta Pariisissa aloitus-kappaleen osalta. Pariisissa seisominen jatkuu läpi esityksen ja ihmiset pysyvät barrikadien lähellä pakkautuneina koko ajan. Valotikkujen käyttö myös Etelä-Korean ulkopuolella tuo uudenlaisen kulttuurisen käytännön länsimaiseen esityskokemukseen. Tämä Etelä-Korean esityksiin kuuluva ominaisuus on siis levinnyt myös maan ulkopuolelle ja otettu vakituiseen

käyttöön K-pop konserteissa. Tämä on hyvä esimerkki ylirajaisuuden toteutumisesta käytännössä kulttuurisessa tapahtumassa, sillä samanlaisia valotikkuja ei ole käytössä länsimaalaisten artistien konserteissa. Näin ollen jo konseptina valotikut konserteissa ovat uusi kulttuurinen kokemus länsimaisille yleisöille.

Jungkookin sooloesitys “Euphoria” -kappaleesta Pariisissa on hyvä tuoda esille yleisön konserttikäyttäytymisen näkökulmasta (videotallenne 2A). Tämä johtuu siitä, että ensimmäinen huomion kiinnittävä asia tällä tallenteella on yleisön osallistuminen kappaleen lauluun. Yleisö laulaa lyriikoita artistin mukana. Sama on nähtävillä toisen yhtyeen artistin, Jiminin, kappaleen “Serendipity” sooloesityksen aikana (videotallenne 3A). Kummankaan kappaleen kohdalla ei videoilta ole kuultavissa K-popille tunnusomaisia fanihuutoja. Käyttäjän ml sche kimin (2021) lataamassa TikTok -videossa Jungkookin kappaleen esityksessä Soulissa Speak Yourself -kiertueen päätöskonsertissa yleisö ei laula artistin mukana. Soulin esityksestä ladatulla TikTok -videolla nähdään myös, miten yleisössä valotikkuja ei nosteta korkealle ilmaan estämään muiden katsojien näköyhteys lavalle, vaan niitä pidetään kohteliaasti pään alapuolella ja heilutetaan rauhallisesti edestakaisin kappaleen tahdissa edestakaisin. Tämä antaa mahdollisuuden jokaiselle katsojalle nauttia konsertista rauhassa. Tämän vastakohta on nähtävillä Pariisin-konsertin videotallenteella (2A), jossa kameran edessä on toisen fanin valotikku, jota hän heiluttaa edestakaisin korkealla ilmassa. Kaikki muutkin yleisöstä heiluttavat valotikkujaan korkealla ilmassa. Ei siis ajatella samalla tavalla kuin Soulissa muita yleisön jäseniä.

Tämän Pariisin käytöksen voi selittää nimenomaan se, miten valotikkuja ei ole aikaisemmin käytetty esimerkiksi länsimaalaisten artistien konserteissa, joten niiden käyttäminen on monille aivan uutta. Kuten edellä mainittiin, valotikkujen käyttö yleisössä Pariisissa on esimerkki ylirajaisuudesta käytännössä toteutettuna. Myös se, että niitä käytetään Pariisissa eri tavalla kuin Etelä-Korean konsertissa tuo esille, miten länsimaalainen konserttikulttuuri, joka on vapaampi kuin Etelä-Koreassa, yhdistyy Etelä-Korean konserttikulttuuriin. Länsimaalainen kulttuuri vaikuttaa siis puolestaan Etelä-Koreasta tulleeeseen kulttuuriin. Tämä tuo esille sen, miten ylirajaisuus ei tässä kontekstissa toteudu pelkästään yhden maan kulttuurin vaikutuksesta toiseen, vaan useammat kulttuurit voivat vaikuttaa toisiinsa samanaikaisesti. Jungkookin “Euphoria” -kappaleen esityksen aikana Soulissa, kun hänet kiinnitetään koukkuun ja hän lähestyy sen avulla yleisöä, yleisö pysyy rauhallisena ja on omilla paikoillaan. Pariisissa jo pelkästään artistin läsnäolo lavalla aiheuttaa yleisön rynnäkönn mahdollisimman lähelle lavaa.

Jiminin Soulin 2019 esityksen aikana, jonka charcharchimin on ladannut TikTokiin (2021), yleisö pysyy hiljaa aaltomaisia huutoja lukuun ottamatta. Yleisö korvaa Soulissa tämän hiljaisuuden heiluttaen valotikkujaan musiikin tahdissa. Jos musiikki ei olisi päällä, olisi mahdollista kuulla valotikkujen äänet, sillä niiden sisällä on pieniä helmiä, jotka liikkuvat ympäriinsä. Näin yleisö oikeastaan tuottaa ääntä, vaikka sitä ei ole suoraan kuultavissa musiikin läpi. Soulissa se kuuluisi musiikin tahdissa olevana äänenä, mutta Pariisissa se olisi enemmän sekalaista ääntä, jossa ei olisi selkeää rytmiä. Soulissa, heti musiikin alkaessa, yleisö hiljenee kuuntelemaan. Pariisissa videotallenteella (3A) kuuluu jatkuvaa huutoa musiikin alkaessa ja artistin laulaessa. Soulissa kaikki sen sijaan pysyvät myös omilla paikoillaan esityksen aikana istumakatsomossa, kun taas Pariisissa kaikki seisovat, hyppivät ja liikkuvat ympäri katsomoa. Niin Soulin kuin Pariisin yleisöt käyttäytyvät samankaltaisesti Jiminin esityksen aikana kuin he käyttäytyivät Jungkookin esityksen aikana. Soulissa ollaan rauhallisesti ja Pariisissa äänekäästi musiikin ja artistin mukana.

Jiminin aloittaessa esityksensä hän on ilmalla täytetyn kuplan sisällä kummassakin konsertissa. Hän poistuu kuplasta esittämällä, että puhkaisee sen sormellaan. Soulissa kuplan puhkaistua yleisö huutaa hetken, mutta lopettaa sen kuin seinään. Kuten aikaisemmin mainitsin, kyseinen huutaminen tapahtuu hyvin aaltomaisesti läpi koko esityksen. Esimerkiksi tietyissä koreografiakohdissa, joissa Jimin muun muassa nostaa kätensä ilmaan, yleisö alkaa huutamaan. Kukaan ei kuitenkaan laula kappaleen mukana. Pariisissa kaikki laulavat lyriikoita koko esityksen ajan ja jokainen heiluttaa valotikkujaan hyvin korkealla ilmassa. Soulissa ei ole myöskään nähtävillä valotikkuja näköyhteyden tiellä juuri sen takia, että kaikki istuvat rauhassa paikoillaan ja valotikkuja pidetään koko ajan oman pään alapuolella.

BTS:n kappale ”Burning Up” Pariisin-konsertissa on hyvä esimerkki fanihuutojen vääristymisestä, eli yleisö huutaa niitä väärillä sanoilla tai ääntämisillä. Pariisin esityksen videotallenteella (4A) on kuultavissa kappaleen fanihuutoa, mutta väärillä sanoilla. Useat huutavat selkeästi ”pa, pa, pa, pa, pa”, kun virallinen fanihuuto on ”fa, fa, fa, fa, fire”. Väärän fanihuudon syynä voi olla mahdollinen kielimuuri, joka on aiheuttanut hämmennyksen sanoissa. Korean kielessä ei ole f-kirjaimelle vastinetta, jolloin f kuulostaa enemmän p-kirjaimelta. Tämä voi olla myös yksi selitys virheelle.

Charcharchimin (2022) TikTok -videossa Soulista J-Hopen ”Just Dance” -kappaleen aikana valotikkuja heilutetaan tässäkin musiikin tahdissa, mikä luo omanlaisensa pirteän ja energisen vaikutelman esityksen yhteydessä. J-Hopen kappale on räppiä, joten videotallenteen yleisöstä

ei kuulu kappaleen mukana laulamista. Soulissa, mutta varsinkin Pariisissa, yleisöstä kuitenkin keskitytään huutamaan yksittäisiä sanoja, joita on helppo lausua. Nämä eivät kuulu fanihuutoon vaan ne ovat sanoja, joita myös korean kieltä osaamattomat pystyvät sanomaan. Pariisissa sanoja huudetaan myös epämääräisessä järjestyksessä, joka on vastakohta fanihuudolle, jolle on määritelty omanlaisensa sanojen järjestys (videotallenne 5A).

“Idol” -kappaleen Soulin esityksessä, mistä käyttäjä octafaite (2019) on ladannut TikTok – videon, on huomattavissa “Just Dance” -kappaleen esityksen fanihuutojen vastakohta, sillä ne ovat järjestelmällisiä. RM aloittaa kappaleen räpillä ja Soulin konsertissa on selkeästi kuultavissa siihen kuuluvat fanihuudot. Fanihuudon aikana RM itse hiljenee ja yleisöstä on kuultavissa “trade off”. Äänitetyllä kappaleella, “trade off” on RM:n räpin osio, josta on tehty esityksiä varten osa fanihuutoa. Soulissa yleisö ottaa oman tilansa fanihuutoa varten ja toteuttaa osuutensa esityksestä, jonka myös artisti huomioi hiljaa pysymisellä. RM ei koe, että hänen tarvitsisi lisätä huudon päälle mitään, vaan huuto on jo itsessään tarpeeksi voimakas. Fanihuutoja ei ole kuultavissa Lontoon konsertista. Siellä otetussa videossa kuitenkin kuuluu yleistä huutamista ja kiljumista.

3.2 Stray Kidsin esiintyminen kameralle

Pääsin itse katsomaan Stray Kidsien esityksiä Pariisin La Defense -areenalle vuonna 2023. Esitykset olivat osa eteläkorealaista musiikkiohjelmaa nimeltä Music Bank, jota esitetään Etelä-Korean televisiossa. Ohjelmassa esiintyy useita K-pop yhtyeitä sekä sooloartisteja. Kaikki Pariisin esitykset kuvattiin kyseistä ohjelmaa varten ja esitykset näytettiin myöhemmin editoituina Etelä-Korean televisiossa. Otin omia videotallenteita esityksistä ja hyödynnän niitä analyysissäni. Esityksistä on olemassa televisiotallennekin, mutta se ei ole käytettävissä Etelä-Korean ulkopuolella, joten en pysty vertailemaan omia kokemuksiani televisiossa näytettyyn esitykseen.

3.2.1 Musiikkivideoita live-esityksissä

Pariisin konsertin ensimmäinen kappale sekä Stray Kidsien ensimmäinen kappale, jonka esitystä analysoin, on nimeltään “Case 143”. Soulin konsertissa, josta incapablita (2023) on ladannut TikTok -videon, yhtye ei tanssi koko ajan koreografiaa toisin kuin Pariisin “Case 143” -kappaleen esityksessä (videotallenne 1B). He liikkuvat vapaasti ympäri lavaa. Käveleminen

lavalla on vapautta toisin kuin tanssi. Tanssilla tuomme itseämme esille ja se on itsensä toteuttamista, mutta kävellessä kontrolli ei ole musiikissa vaan enemmän itsellä. (Frith 1996:220.) Kävely voi myös viitata siihen, että artistit eivät tarvitse kontrolloitua tanssia tuomaan heille turvaa esitystilanteessa, vaan heillä on luottavainen olo esitykseen ja itse laulamiseen. Konsertti, jossa he eivät turvaudu koreografiaan, on toteutettu heidän kotimaassaan. Tämän perusteella voi kuvitella esiintymisilmapiirin olevan artisteille tutumpi, jolloin on helpompi esittää kappaletta ilman koreografiaa.

Soulissa lavan takana olevat ruudut ovat väriltään hyvin kirkkaat ja pirteät. Itse lava pysyy pimeänä ja lisätehosteita ei ole käytössä. Sama kokoonpano on käytössä Pariisissa. Pimennetyin lavan ansiosta Soulissa olevat valotikut erottuvat hyvin selkeästi muusta ympäristöstä ja oikeastaan luovat rajan esiintyjien ja yleisön välille. Yleisö tuntuu olevan irrallinen osa esitystä värittömän lavan takia. Yleisön esitykseen yhdistävänä tekijänä toimivat valotikut, sillä ne vilkkuvat musiikin tahdissa. Lavan tehosteiden puuttuminen siirtää huomion ennen muuta itse artisteihin ja heidän esiintymiseensä.

Koska yleisö Soulin konsertissa on niin liikkumaton sekä hiljaa ja esitys on nähtävillä isoista ruuduista lavan vieressä, tuntuu siltä kuin yleisö olisi kokoontunut katsomaan musiikkivideoita kyseisiltä ruuduilta. K-popin live-esityksien kehityksessä on suuressa osassa ollut niissä käytettävä mediateknologia. Kuten aiemminkin analyysissä toin esille, pyrkimyksenä esityksissä on minimoida live-esityksien näkyvät virheet ja luoda esitystilanteesta musiikkivideon kaltainen. Esityksistä luodaan virheettömiä kokonaisuuksia, jotka nähdään teknologian voiton esityksissä. (Kim 2018: 166–167.) Artistien esitys lavalla yhdistettynä teknologiaan tuo hyvin esille K-pop-esityksien ennakkoon sovitut säännöt ja kuinka rajallista esittäminen on, jotta saadaan tuotettua katsojille virheetön esitys.

Seuraavana yhtye aloittaa kappaleensa “Maniac” esittämisen (videotallenne 3B). Käyttäjä yong_lxxx (2024) on ladannut TikTokiin videon saman kappaleen esityksestä yhtyeen konsertista Soulissa vuonna 2024. YouTube -käyttäjä immiks (2024) on myös ladannut videon YouTubeen samasta Soulin esityksestä. Tällä videolla nähtävä esityksen rakenne on erilainen Pariisiin verrattuna. Sen on monimutkaisempi ja koostuu useista eri kohtauksista. Yhtyeen jäsen Felix aloittaa esityksen soolotanssilla. Tanssi päättyy siihen, että taustatanssijat tulevat aivan lavan reunalle yleisön lähelle peittämään näkyvyyttä lavalle. Loput yhtyeen jäsenistä tulevat heidän taakseen valmiina koreografiamuodostelmaan. Kummassakin esityksessä yhtyeen yhteinen osuus aloitetaan koreografialla.

TikTok-videolla näkyy, miten yhtye alkaa tanssimaan intensiivistä koreografiaa taustatanssijoiden kanssa. Taustatanssijat tuovat siihen erilaista kuviota kuin Pariisin esityksessä. Tanssijoiden kanssa lavan keskelle jää usein yksi jäsenistä heidän kanssaan esittämään omaa osiotaan. Jäsenet myös hajaantuvat ympäri lavaa taustatanssijoiden kanssa ja esittävät osionsa toisistaan irrallaan. Esitys vaikuttaa tässä kohtaa hyvin musiikkivideomaiselta varsinkin suurilta ruuduilta, joille sitä kuvataan. TikTok -videon kuvaajan on selvästi ollut hyvin vaikea seurata esitystilannetta. Sen voi huomata siitä, että kuvaaja joutuu heiluttamaan kameraansa edestakaisin hyvin nopeasti yrittäen kuvata tapahtumia eri kohdissa lavaa. Esityksestä voi jäädä näkemättä osioita, jos ei ole täysin keskittynyt sen katsomiseen. Esitys ei ole suunniteltu livekonserttimaiseksi. Kuten mainitsin “Case 143” -esityksen katsomisesta musiikkivideomaisesti, tämä on hyvin tunnettu piirre K-pop konserteissa varsinkin Etelä-Koreassa toteutettuina. Kim (2018) toteaaakin, että pyrkimyksenä on nimenomaan päästä eroon määrättyistä liveesityksen piirteistä. Live-esityksen määrättyjä piirteitä ovat esimerkiksi hengästymisen näkeminen, mahdolliset epäpuhtaudet laulamissa sekä väsymyksen merkit. Yhtyeen hajottaminen ympäri lavaa Soulissa näyttää hienolta, kun kameroiden videot liitetään yhteen, mutta konserttiyleisöstä päin esitys todella näyttää rikkonaiselta. Koska jokaisen jäsenen edessä on kameroita, joille he esiintyvät tässä konsertissa, tulee esille se, miten jäsenet ovat idoleita, jotka tekevät työtään kameroiden edessä, mediavälitteisesti. Tässä rikkonaisuudessa, joka luo upean kokonaisuuden videolle, toteutuu selkeästi K-popille ominaisia piirteitä esitykseen liittyen.

Samanlaista järjestelmällisyyttä ei ole yllättäen nähtävissä Pariisissa, vaikka kyseessä on nimenomaan Etelä-Korean televisioon kuvattu esitys. Yhtye pysyy kasassa esityksen läpi. Vaikka he kävelevät ympäri lavaa, he pysyvät samalla lavalla ja ovat usein toistensa vieressä. He myös ottavat enemmän kontaktia VIP-alueen yleisöön muun muassa nyökkäilemällä yhdessä heidän kanssaan musiikin tahtiin tai vilkuttaen heille. Esitys ei ole samalla tavalla käsi-
kirjoitettua ja näin ollen siinä toteutuu enemmän perinteisen, ainakin länsimaisen, live-esityksen piirteitä juuri esimerkiksi yleisön huomioimisen tasolla. Ei myöskään pyritä täydellisyyteen ja annetaan kyseisen hetken ja tunnelman viedä esitystä eteenpäin.

Palaan seuraavissa tekstin kappaleissa itse artistien olemukseen. Pariisin “Maniac” -kappaleen esityksestä tulee esiin nimenomaan artistien rentous esiintyessä (videotallenne 5B). Koreografian aikana yksi jäsenistä pysähtyy laulamaan korkeaa nuottia ja samaan aikaan hän siirtyy hieman sivummalle muista jäsenistä ja vilkuttaa yleisölle ottaen heihin tällä tavalla kontaktia. Tässä artistin olemus poikkeaa täysin siitä lavapersoonan hahmosta, joka syntyy intensiivisen ja rakenteellisen esityksen muodossa esimerkiksi koreografiaa tanssiessa. Artistin rento

olemus, joka näkyy jo kasvoista, vaikuttaa vahvasti siihen, minkälaisena yleisö voi hänet nähdä ja kokea. Tästä vastakohtana on Soulin konsertti, sillä kummassakin edellä mainitussa videossa on huomattavissa nimenomaan idolien toteuttama tiukasti esityksen ennalta suunniteltuun rakenteeseen turvautuva esitys. K-pop on luonut itselleen omanlaisensa esityksen kehukset liittyen esityksen rakenteeseen ja yleisön sekä artistien väliseen yhteyteen. Myös esityspaikka edistää tietynlaista artistin ja yleisön välistä sosiaalista vuorovaikutusta. Esityksen genre nimenomaan kehystää esityksen rakennetta. (Auslander 2021: 6.) TikTok videolta ja YouTube-videolta nähdään K-popille ominaista kehystä yleisön ja artistin vuorovaikutukselle.

Yhtyeen jäsenten kontaktit esityksen aikana jäävät vähäisiksi Etelä-Korean kulttuurin vaikutuksen alaisena. Pariisissa taas esityksen aikanakin otetaan kontaktia yleisöön kesken ko-reografian ja rikotaan ennalta muodostettua kehystä. Tämä esityksien eroavaisuus tuo esille artistien lavapersoonien muokkautumisen eri sosiaalisissa sekä kulttuurillisissa ympäristöissä (Auslander 2021: 90). Rentous länsimaalaisessa ympäristössä tuo esille uudenlaisen vapaamman lavapersoonan. Järjestelmällisyys ja intensiivisyys eteläkorealaisessa ympäristössä tuo taas esiin sen lavapersoonan, jota kyseiset artistit alkoivat luomaan jo ennen debyyttiään tuotetussa televisio-ohjelmassa. Kyseinen lavapersoonan tulee vahvemmin esille heidän kotiomaansa sosiaalisessa ympäristössä.

Videotallenteella (6B) yhtye aloittaa kappaleensa "Miroh". Jokainen jäsen lähtee tässä kohtaa kävelemään eri suuntiin pyrkien seisomaan tasaisin välein lavan reunoilla, ja he pyytävät yleisöä laulamaan kappaleen taustarytmiä. Yleisössä kuitenkin lähinnä vain huudetaan ja laulua ei kuule. Kommunikaatio yleisön ja artistien välillä ei siis toimi. Yleisö ei kuuntele artistia tai musiikkia vaan pelkästään jatkaa huutamista. Musiikin performatiivisuus, joka on riippuvainen nimenomaan yleisön kyvystä kuunnella ja toimia kuulemansa perusteella, ei toteudu artistien kehotuksesta huolimatta (Auslander 2021: 50). Vuonna 2024 Soulissa toteutetusta "Miroh" -kappaleen esityksestä jas-hoonie (2024) on ladannut TikTokiin videon. Siinäkin nähdään, että artistit laittavat yleisön laulamaan kappaleen taustarytmiä ja pyytävät heitä huutamaan fanihuudon "stray kids". Fanit toteuttavat tämän voimakkaalla äänenkorkeudella. Eli musiikin performatiivisuus toteutuu, koska yleisö kuuntelee artistia ja osaa toimia tilanteen mukaan. Tämän jälkeen kappale lähtee soimaan ja artistit aloittavat laulamisen. Fanit heiluttavat TikTok -videolla valotikkuja musiikin tahdissa ja jatkavat fanihuudon "stray kids" huutamista kertosaäkeistössä.

3.2.2 Esityksien pääosassa yleisö

Ensimmäisen Stray Kidsin Pariisin-konsertissa esittämän kappaleen “Case 143” aikana artistien laulua on hyvin vaikea kuulla, sillä yleisön huuto on niin voimakasta, että se peittää artistien äänet (videotallenne 1B). Aivan kappaleen alussa on kuultavissa fanihuutoja. Fanihuuto kuuluu erityisen voimakkaasti, koska koko yleisö osallistuu sen huutamiseen samanaikaisesti. Yleisö on näin ollen isossa osassa esitystä. Takayanagi (2021:41) tuo esille, miten fanihuudoilla artistien fanit osoittavat heille tukea ja rakkautta. Fanihuutoja kuvaillaan Takayanagin tutkimuksessa enemmän itse esitettävästä kappaleesta irrallisena osiona, joka koostuu joko kappaleen sanoista tai artistien nimistä. Kuitenkin huuto on ääntä, joka liittyy esitettävään kappaleeseen tai artistiin, jolloin tulkitsen sen enemmän osaksi esityksen kokonaisuutta kuin irralliseksi osioksi artistien laulamisen tai räppäämisen välissä. Fanihuudot ovat toinen Etelä-Koreasta tullut kulttuurinen K-pop esityksien ominaisuus, jota yleisö toteuttaa. Se on toinen selkeä esimerkki ylirajaisuudesta varsinkin, koska monet fanihuudoista huudetaan korean kielellä. Ulkomaalaiset K-pop esityksiin osallistuvat yleisöt opettelevat siis uuden kielen sanoja ja uuden tavan käyttää kyseistä kieltä esityksissä. Korean kieltä pystytään levittämään tällä tavalla Etelä-Korean ulkopuolelle. Näin se toimii ylirajaisuuden esimerkkinä.

Huudon voimakkuus vaihtelee Pariisissa sen mukaan, kuka yhtyeen jäsenistä on keskellä lavaa esittämässä koreografiaa. Videolla on kuultavissa tämän perusteella, että yleisöllä on selkeästi lempijäseniä, koska kaikki eivät saa osakseen yhtä voimakkaita huutoja. Lavalle on videollani todella huono näkyvyys, sillä kaikilla on puhelimet niin korkealla ilmassa kuin mahdollista. Artisteja olikin esityksen aikana pakko seurata isoilta ruuduilta. Myöskään yhtäkään valotikkua ei ole nähtävillä. Omalla kohdalla totesin sen olevan turvallisuusriski, sillä ihmiset olivat aivan kiinni toisissaan. Oli turvallisempaa pitää käsiä alhaalla, jotta sai pidettyä omassa ympäristössä enemmän tilaa.

Täysin vastakkaisena kokemuksena käyttäjä incapablita (2023) on julkaissut videon Soulessa toteutuneesta “Case 143” -kappaleen esityksestä. Video on julkaistu TikTokissa. Ensimmäinen vastakohtaisuuteen liittyvä huomio tässä on se, että yleisö on aivan liikkumaton. Kaikki ovat omilla paikoillaan ja kukaan ei ole kiinni toisissa yleisön jäsenissä. Yleisö on myös täynnä valotikkua toisin kuin Pariisissa. Niiden värit vaihtuvat musiikin tahdissa, mutta yleisö ei juurikaan heiluta niitä vaan ne pysyvät paikoillaan jokaisen sylissä. Vaihtuvista väreistä syntyy värimuodostelmia, jotka ovat yleisön liikkumattomuuden takia hyvin selkeitä.

Liikkumattomuus varsinkin populaarimusiikkia kuunnellessa on länsimaisissa konteksteissa ja ylipäätään harvinaista. Yleensä kuuntelijassa tapahtuu edes jonkinlaista liikettä musiikin rytmisissä. Tuodaan esille omaa fyysisyyttä ja aistikokemuksia suhteessa musiikkiin (Frith 1996: 220). Frith (1996: 221) esittää, että tanssilla ja liikkeellä yleisön jäsenet voivat viedä huomion itseensä. Yleisön liikkumattomuus tässä kontekstissa voi johtua siitä, että huomio halutaan pitää ainoastaan yhtyeessä ja heidän esityksessään.

Video on otettu yleisön keskuudessa, joten on mielenkiintoista huomata, kuinka hiljaa kaikki videon ottajan ympärillä ovat. Esityksessä myös artistien äänet ja musiikki ovat selkeästi kuultavissa. Yleisössä jokainen pääsee kuulemaan artistit ongelmitta ja kokemaan heidän musiikkinsa ja esityksensä kokonaisuudessaan. Länsimaissa hiljaisuus ja liikkumattomuus populaarimusiikin esityksessä voidaan nähdä negatiivisena merkinä esitystä kohtaan, mutta tässä esityksessä se tuntuu enemmän kunnioitukselta artisteja ja heidän työtään kohtaan. Varsinkin Etelä-Koreassa, jossa K-pop-genre on kehittynyt, sen kuuntelijat tietävät oman roolinsa ja mitä heidän kuuluu tehdä esitystilanteessa. Yleisesti populaarimusiikin kuuntelijat tietävät oman roolinsa musiikintuotannossa ja osaavat käyttäytyä sen mukaisesti (Auslander 2021: 31). K-popin konserttietiketti on Etelä-Korean ulkopuolella uusi, ei välttämättä muiden genrejen ja yhtyeiden konserteissa käytössä oleva etiketti. Koska muissa populaarimusiikin konserteissa ei ole ollut vastaavanlaista käytöstä, kuten Etelä-Koreassa, ei yleisö Etelä-Korean ulkopuolella välttämättä osaa toimia sen mukaisesti. Soulissa yleisön hiljaisuus luo painetta itse esitykseen, koska tunnelma on hyvin keskittynyt. Vasta esityksen lopussa yleisö hurraa sille. Tämä muistuttaa länsimaisen klassisen musiikin konserttia, jossa esityksien aikana ei huudeta, vaan keskitytään musiikin kuuntelemiseen. Pariisissa tunnelma on täysin päinvastainen.

Toisella “Case 143” -kappaleen videotallenteella nähdään, miten yhtye siirtyy päälavalta toiselle lavalle, ja VIP-alueella olevat katsojat liikkuvat heidän mukanaan (videotallenne 2B). Osa yleisössä olevista juoksee tämän toisen lavan läheisyyteen. Samalla tallenteella on nähtävissä, miten näköyhteyteni lavalle huononee entisestään, kun edessä olevat alkavat heiluttamaan pehmoleluja korkealla ilmassa estäen heidän takanansa olevien näköyhteyden artisteihin. Ei osata ottaa huomioon muita katsojia toisin kuin Soulin esityksessä. Näköyhteys pysyy huonona seuraavan kappaleen aikana. Seuraavaksi yhtye aloittaa kappaleensa “Maniac” esittämisen (videotallenne 3B). Tällä kertaa videokuvan tiellä on käsiä, joita heilutetaan korkealla ilmassa. En nähnyt lavalle tässä kohtaa ollenkaan. Artistit kokoontuvat rauhassa keskelle lavaa valmiina aloittamaan koreografian.

Tallenteella 4B näkyy enemmän VIP-alueen yleisöä, jokaisella on puhelimet korkealla ilmassa ja kukaan ei liiku musiikin tahdissa. Keskitytään artistien kuvaamiseen. Yleisö laulaa kappaleen “Maniac” lyriikoita, mutta fanihuutoja ei ole kuultavissa. YouTube -käyttäjä im-miks (2024) on ottanut videota samasta Soulin esityksestä kuin TikTok -käyttäjä, mutta permantopaikalta. Videolla on kuultavissa fanihuutoja, mutta muuten fanien ääniä ei kuulu satunnaisia huutoja lukuun ottamatta. Jokainen pitää permannolla valotikkujaan hyvin matalalla, mutta edessä on nähtävissä paljon puhelimia, jotka kuvaavat esitystä. Videomateriaalini perusteella esityksien kuvaaminen on siis samankaltaista eri kulttuureissa.

“Miroh” -kappaleen aikana Pariisissa yhtye pyytää yleisöä hyppimään kappaleen kertosäkeistön tahdissa, mikä katsojan näkökulmasta on hyvin vaarallista ihmisten työntäessä toisiaan ja ollen aivan kiinni toisissaan (videotallenne 6B). Monia ihmisiä on tässä kohtaa jo viety ulos konserttitilasta paareilla, sillä monet ovat joko loukkaantuneet kaatuessaan muiden työntämisestä tai pyörtyneet nestehukasta ja kuumuudesta. Stray Kids on myös ohjelman viimeinen esiintyjä. Artistit eivät tietenkään tiedä tästä tilanteesta, mutta ihmisten hyppiminen yleisössä loi jännitteitä yleisön jäsenten välille.

Soulissa puolestaan yhtye itse alkaa hyppimään musiikin tahdissa, mutta ei pyydä yleisöä hyppimään mukana (jas-hoonie 2024). Artistit vilkuttavat yleisölle ja heittävät heidän päälle hieman vettä. Yleisö osallistuu esitykseen enemmän valotikkujensa kanssa, kun niiden värit vaihtuvat lavalla olevien valotaulujen mukaisesti. Nämä värit ympäröivät artistit ja näin ollen yleisön voidaan tässä kohtaa nähdä olevan osa lava- tai esitystehosteita. Tämä ei toteudu Pariisissa, joten yleisö otetaan tietynlaisen tanssin muodossa mukaan esitykseen. Hyppimisen lisäksi yleisöä pyydetään taputtamaan rytmissä. Yleisön osallistuminen Pariisin konsertin tavalla esitykseen luo siihen valtavasti energiaa. Laulu jää kuitenkin kuulematta kunnolla, sillä yleisö kiljuu kovaan ääneen. Kaikille yleisössä oleville kokemus ei ollut mieluisa vaan jopa vaarallinen.

3.3 Dreamcatcherin esitykset ja Etelä-Korean yhteiskunnan normien rikkominen

Menin katsomaan Dreamcatcherin konserttia Helsingin jäähallissa maaliskuussa 2024. Konsertissa koko yleisö seiso i permannolla ja oma paikkani oli lähes keskellä, noin

kymmenennellä rivillä barrikadeilta lukien, joten kaikki koreografiat näkyivät minulle lähes samalla tavalla kuin ne näkyvät esimerkiksi yhtyeen musiikkivideoilla kuvattuina.

3.3.1 Merkityksien ja sanomien esitykset

Yhtye aloittaa esityksensä kummassakin analysoimassani konsertissa, Helsingissä ja Soulissa, lavan keskeltä koreografiamuodostelmassa (하늘잉 (Hanyling) 2024; videotallenne 1C). Esitys alkaa niin Soulissa kuin Helsingissäkin mahtipontisesti koreografian lisäksi isoilla va-loefekteillä. Lavan takana on suuri ruutu, josta on nähtävissä kappaleen nimi “OOTD”. Soulissa artistien laulun taustalauluna voidaan kuulla valmiiksi äänitettyä laulua, joka kuuluu melkein yhtä kovaa kuin ilmeinen livelaulamien. Haastavan koreografian takia taustalaulu vahvistaa artistien ääntä. K-popissa on usein esityksiä, joissa artistit imitoivat laulamista eivätkä oikeasti laula liveinä. Laulamisen imitoimista ei katsota K-popissakaan hyvällä, sillä se nähdään epäautenttisenä esityksenä (Lie 2014: 252). Silti monet yhtyeet käyttävät sitä apuna, jotta he voivat keskittyä vaikeiden koreografioiden esittämiseen (Saeji 2023: 116). Helsingin “OOTD” -esityksessä ei imitoida laulamista, mutta taustalta kuuluvalla äänitetyllä laulamilla tehostetaan livelaulamista. Äänitetty raita auttaa yhtyeen jäseniä heidän lauluesityksessään koreografian haastavimmissa kohdissa, joissa livelaaminen ei tule yhtä voimakkaasti esille. Tämä kuuluu videotallenteelta, varsinkin eri jäsenten mikkien äänentasojen eroavaisuuden takia. Osalla jäsenistä mikit ovat volyymiltaan hyvin pienellä ja toisilla paljon voimakkaampina. Näin livelaaminen eroaa eri jäsenten kohdalla huomattavasti tallenteesta.

Soulissa taas äänitetty laulu kuuluu niin kovalla äänenvoimakkuudella, että on vaikea erottaa, onko laulu esitetty liveinä vai onko esityksessä pelkästään valmiiksi äänitettyä laulamista. Ainoastaan kappaleiden räppiosioissa sekä korkeissa nuoteissa on erotettavissa artistien livelaaminen muun muassa heidän hengityksistään. Laulamissa ei tapahdu kenenkään jäsenen kohdalla improvisointia vaan kappaleet esitetään, kuten ne on alun perin äänitetty. Esitys on hyvin rakenteellinen ja muistuttaa todella paljon musiikkivideoissa nähtäviä esityksiä laulun kuulostaessa äänitetyltä ja tanssikoreografian jatkuessa läpi kappaleen. Artistit eivät liiku vapaasti lavalla vaan turvautuvat koreografian esittämiseen. Artistit eivät myöskään ota kontaktia yleisöön esimerkiksi vilkuttamalla heille tai menemällä lavan reunalle. Esittäminen lavalla on hyvinkin rajattua, sillä artistit toteuttavat esitystä ennen konserttia valmiiksi suunnitellun

kaavan mukaan, jota on harjoiteltu esitystä varten. Lava on myös paljon korkeammalla kuin Helsingissä, mikä entisestään erottaa artisteja yleisöstä.

Helsingissä artisteilla on yllään harmaat asut. Osalla on hameet päällä ja parilla jäsenellä on hameen sijasta housut. Soulissa jäsenillä on mustat asut ja samalla tavalla osalla on hameet ja osalla housupuvut. Kokonaisuus on kuitenkin yhtenäinen kummassakin konsertissa muun muassa asujen samanlaisen värityksen takia. Soulissa jokaisen asussa yhdistyy värin lisäksi esimerkiksi asujen jakut, kravattit ja paitojen sekä housujen koristenapit. Osa jäsenistä on puettu maskuliinisiin asuihin ja osa taas erityisen feminiinisiin. Helsingin konsertissa yhdellä jäsenistä on iso t-paita ja löysät farkut. Yleensä K-popin tyttöyhtyeillä on totuttu näkemään viattomien koulutyttöjen estetiikkaa asuja myöten. Tyttöyhtyeitä arvioidaankin tarkemman suurenuslasin läpi kuin poikayhtyeitä, ja he ovat patriarkaalisen yhteiskunnan vaikutuksen alaisena. Tämän takia tyttöyhtyeet yhdistetään söpöihin sekä viattomiin konsepteihin heidän musiikissaan sekä lavalla näkyvissä imagoissaan ja asuisaan. (Li 2024: 577.) Nämä yhteiskunnan sekä Etelä-Korean musiikkiteollisuuden luomat konseptit tyttöyhtyeille vaikuttavat heidän lavakäyttäytymiseensä ja -persoonansa. Dreamcatcher kuitenkin pyrkii tuomaan esille tämän lisäksi jotakin muuta, joka rikkoo totuttua konseptia. Naisetkin voivat pitää kravattia ja olla vahvoja lavalla samalla tavalla kuin miehet.

Artistit tuovat esille kummassakin konsertissa, sekä Helsingissä että Soulissa, niin tähän totuttuun söpöyteen sisältyviä asuja kuin sen vastapainoksi maskuliinisia housupukuja, joita ei ole totuttu K-popissa tyttöyhtyeillä näkemään. Asuja voidaan pitää oman lavapersoonan esille tuomisen lisäksi nimenomaan vastarintana Etelä-Koreassa normalisoidulle patriarkaattisen yhteiskunnan luomalle naisten roolille. Varsinkin, koska Soulin esityksessä käytetään vielä selkeämmin maskuliiniselle pukeutumiselle ominaisia asusteita, kuten kravatti. Helsingissä suomalaisen yhteiskunnan vaikutuksen alaisena maskuliiniset asut vaikuttavat täysin arkipäiväisiltä naisen vaatteilta, eivätkä ne erotu yhtä vahvasti joukosta kuin Soulissa.

Helsingin konsertin pukeutumisessa on vielä huomattavana, että yhdellä jäsenellä näkyy videotallenteella (3C), iso tatuointi jalassa. Soulissa kyseisen jäsenen asu peitti tatuoinnin kokonaan. Etelä-Koreassa tatuoinneilla on edelleen todella suuri sosiaalinen stigma ja niitä ei katsota hyvällä, sillä ne nähdään hyvin uhkaavina varsinkin vanhemman sukupolven keskuudessa (Park 2016: 76). Mainitsin jo aikaisemmin sensuurin kiroilun suhteen eteläkorealaisessa televisiossa. Myös tatuoinnit ovat sensuurin alla ja niitä ei saa näyttää muun muassa television palkintogaalalähetyksissä. Esimerkiksi sormissa olevat tatuoinnit tulee peittää laastareilla.

Näin ollen on ymmärrettävää, miksi tatuointi ei ole näkyvillä Soulin konsertissa. Suomessa ei ole tällaista sensuuria tai yhtä suurta sosiaalista stigmaa tatuointeihin liittyen, joten artisti voi huoletta näyttää tatuointiaan, joka on osa hänen omaa persoonaansa. Hänen ei tarvitse peitellä itselleen tärkeää ominaisuutta. Tämä rikkoo Etelä-Koreassa toteutuvaa rajallista esittämistä ja tuo esille K-pop-artistin omaa toimijuutta esityksessä.

Videotallenteella (3C) yhtye esittää kappaleensa “YOU AND I”. Sen koreografia on organisoitu todella taitavasti ja se liikkuu musiikin tahdissa soljuvasti. Hanyling (2024) on julkaissut myös tästä esityksestä YouTubeen videon. Kummassakin esityksessä yhtyeen jäsenillä on samat asut päällä kuin “OOTD”-esityksessä. Esityksen alkaessa lavan väritys muuttuu punertavaksi lavalla olevien valotehosteiden avulla ja tunnelma vaihtuu musiikin sekä valaistuksen kautta synkäksi ja hieman pelottavaksi. Kappaleessa on musiikillisesti hyödynnetty hevi- ja rock-genrejä. Yhtyeenä Dreamcatcher tunnetaan K-pop-genren kautta, mutta heidän musiikissaan hyödynnetään hevin ja rockin vaikutteita. Tämä ei kuitenkaan sulje heitä pois K-popin piiristä. K-pop on heidän musiikkinsa pohjalla ja siihen on yhdistetty muita genrejä, tässä tapauksessa rockia ja heviä. Genrejen yhdisteleminen ei yleisestikään ole epätavallista populaarimusiikissa (Auslander 2021: 7–8). Muista K-pop-yhtyeistä poikkeavien genrejen käyttäminen voi olla yhtyeen osoitus muille heidän musiikillisista taidoistaan tai heidän ideologisista aatteistaan, joita eri genreihin yhdistetään (Frith 1996: 87). Rock ja hevimusiikki ovat myös täysi vastakohta aikaisemmin mainitsemani söpöydelle ja viattomuudelle, mitä yleensä nähdään tyttöyhtyeiden musiikissa ja imagossa.

Kappaleen toisessa säkeistössä on yhtyeen jäsenen Damin soolokohtaus, jossa hän räppää. Räpin aikana hänen kädestään ilmestyy valtikka, jonka hän aukaisee ja pyörittää sitä sormissaan. Hän ottaa valtikan avulla koko lavan haltuunsa ja kutsuu koko yleisön kääntämään huomionsa häneen. Helsingissä yleisö alkaa huutamaan tässä kohtaa. Samasta kohtauksesta on tehty Soulissa vielä suureleisempi. Soulin esityksessä yhtyeen takana on kahdesta kuvaruudusta luotu yksi suuri ruutu, jossa näytetään metsäistä kuvaa. Metsän puissa ei ole lehtiä vaan ne näyttävät kuolleilta, mikä luo entisestään synkkää ja pelottavaa tunnelmaa. Toisessa säkeistössä kuvaruudut alkavat aueta keskeltä ja niiden takaa ilmestyy Dami. Hän seisoo korokkeella ja valonheitin osuu häneen. Lavalle tulee myös savuelementtiä, joka laittaa muut yhtyeen jäsenet ikään kuin piiloon. Dami aloittaa räppäyksensä ja aukaisee saman valtikan samoin kuin Helsingissäkin. Hän myös pyörittää sitä samalla tavalla ja lyö sen voimakkaasti maata vasten. Hänestä tulee kuin esityksen johtaja. Ensimmäisenä mieleen tulee vallan symboli, jollaisena Damin esitys toimii. Kyseinen mielikuva syntyy siitä, että hän seisoo muita

korkeammalla valonheittimen alla valtikan kanssa. Helsingin esityksessä ei tule samanlaista symboliikkaa esille, sillä Dami oli samanlaisen valaistuksen alla kuin muut jäsenet ja hän oli lavalla heidän kanssaan samalla tasolla. Soulin esityksessä, oman osuutensa päättyessä, Dami laskeutuu korokkeelta ja kävelee muun yhtyeen luokse. Hänestä tulee jälleen osa yhtyettä ja erityinen valta-asema on kadonnut. Tällaista vallan symboliikkaa ovat esityksissään käyttäneet myös monet länsimaiset naisartistit, kuten vaikkapa Lady Gaga. Esimerkki tällaisesta esityksestä on Lady Gagan yksi uusimpia esityksiä Yhdysvaltain presidenttiehdokas Kamala Harrisin kampanjatapahtumassa, jossa Lady Gaga esitti kappaleensa “Edge of Glory”. Kappaleen aikana hän erikseen mainitsee amerikkalaiset naiset vallan lähteenä. Esityksestä on video YouTubessa, jonka PBS NewsHour (2024) on julkaissut.

Philip Auslander (2021: 4) nostaa esille, että esityksiä voidaan kehystää katsojalle, jotta hän muodostaa esityksestä tietyn käsitteen sen tuoman viestin tai informaation kautta. Tämä Dreamcatcherien esitys on hyvä esimerkki tällaisesta kehystämisestä. Damin kohtaaminen vetää katsojan huomion vahvasti häneen. Koska Dami räppää koreaksi, ja Soulissa yleisön voidaan olettaa olevan pääosin korealainen, on tärkeää saada korealaiset katsojat ymmärtämään kappaleen viesti. Varsinkin jo aiemmin mainitsemieni patriarkaattisten yhteiskunnallisten rajoitteiden ja ongelmien takia, jotka heijastuvat K-popin tyttöyhtyeisiin. Dami räppää siitä, miten ihminen on itselleen tutussa ympäristössä, mutta kaikki tuntuu oudolle. Ihminen haluaa piiloutua kylmiltä katseilta, joita hän saa osakseen tässä ympäristössä. Tämän voi tulkita esimerkiksi siten, että Dami räppää yksilöstä, joka erottuu muusta yhteiskunnasta ja jota yhteiskunta ei voi hyväksyä. Kappaleeseen varsinkin Soulissa kuuluva lavastus ja valotehosteet luovat esitykselle kehyksen, joka herättää katsojassa kysymyksiä ja saa hänet pohtimaan, mitä tällä kohtauksella pyritään tuomaan esille. Tämä on yksi kehyksien tarkoituksista (Auslander 2021: 5). Soulin konsertissa Damin osion jälkeen taulusta tulee jälleen yhtenäinen ja koroke jää sen taakse piiloon.

Seuraavasta analysoitavasta kappale-esityksestä “Scream” Minjiubinnie (2022) on ladannut videon, jossa esitys on toteutettu Soulissa jo vuonna 2022, eli paljon aikaisemmin kuin se konserttikiertue, jonka aikana yhtye esiintyi Helsingissä. Tästä johtuen artisteilla on päällään täysin erilaiset vaatteet. Tyyli on kuitenkin samanlainen siltä osin, että myös tässä esityksessä yhtyeen vaatetuksessa yhdistyvät perinteisesti feminiinisinä ja maskuliinisina pidetyt piirteet. Itse esityksessä Soulissa “Scream”-kappaleen ensimmäisen kertosäkeistön jälkeen jokaisella jäsenellä on kädessään valkoiset maskit, jotka he asettavat naamalleen peittämään omat kasvonsa yleisöltä. Ikään kuin peitetään oma persoona yleisön katseilta ja konkreettisesti

tuodaan esille valkoinen neutraalein ilmein muotoiltu maski, joka on jokaisella samanlainen. Kukaan ei siis erotu kasvoista toisistaan tässä kohtaa. Vaikka heidän muu kehonsa on edelleen nähtävillä, artistien ilmeet ja eleet esityksien aikana ovat tärkeä osa heidän lavapersoonaansa. Miten artisti avaa suutaan tai miltä he näyttävät laulaessaan, on osa heidän lavapersoonaansa (Frith 1996: 214). Tämän pois sulkeminen vaikeuttaa artistien kokemista yleisöstä, mutta antaa toisaalta yleisölle vapauden tehdä omia tulkintoja kaiken muun esittämisen perusteella.

Auslanderin (2021: 90) mukaan esittäminen on esittäjän kommunikointia. Tällä maskien esityksellä halutaan kommunikoida kappaleen sanomaa konkreettisesti. Kappaleessa tuodaan nimittäin esille se, miten helppoa on pukea maski ylle ja piiloutua anonyymina henkilönä omien tekojen taakse. Samanlaisen maskin käyttö on nähtävillä Helsingin konsertissa videotallenteella (4C). Erona on se, että ainoastaan yhdellä jäsenellä on Helsingissä yllään maski, jolla hän tuo esille kappaleen lyriikoiden sanomaa. Yksi mahdollinen tulkinta lyriikoista päätellen on se, että maskilla kuvataan muun muassa nettikiusaajia. Nettikiusaaminen on nimenomaan yleistynyt sen vuoksi, että kiusaamista voidaan toteuttaa anonyymisti ja siitä on tullut hyvin yleinen ongelma myös Etelä-Koreassa (Kim ym. 2022: 5939–5940). Maskin käytöllä lavalla tarjotaan informaatiota aiheesta yleisölle ja kritisoidaan kiusaamista. Koska artistit tulevat Etelä-Koreasta, on mahdollista, että kritisointi liittyy nimenomaan siellä tapahtuvaan kiusaamiseen. Kuitenkin maskien käyttö ja kappaleen esittäminen Etelä-Korean ulkopuolella sekä levittää informaatiota Etelä-Koreassa tapahtuvasta kiusaamisesta että mahdollisesti pyrkii esittämään, ettei kukaan yleisössä tekisi vastaavaa.

Kummassakaan konsertissa yhtyeen jäsenet eivät pidä maskia koko ajan kasvoillaan vaan välillä nostelevat sitä sivulle. Artisti kurkistelee maskin takaa. Kurkistelu muistuttaa yleisöä siitä, että jokaisen anonyymin neutraalin maskin takana on aito ihminen, jolla on omat ilmeensä ja tunteensa. Maskin takana piilottelu ja välillä omien kasvojen näyttäminen luo tilanteeseen useita erilaisia musiikillisia persoonia. Soulin konsertissa näin käy jokaiselle jäsenelle, koska kaikki käyttävät maskia. On totuttu siihen, että artisti tuo lavalle yhden lavapersoonan, joka poikkeaa omasta lavan ulkopuolisesta persoonasta (Auslander 2021: 95). Soulissa kuitenkin jokaisen jäsenen oma lavapersoona piilotetaan maskin taakse, mikä luo heille anonyymin persoonan. Sitä on vaikea tulkita ilman kasvojen näkymistä. Helsingissä tämä tapahtuu vain yhdelle jäsenelle. Soulin konsertissa kappaleen toisen kertosaikojen aikana on huomattavissa kolmaskin lavapersoona, kun yksi jäsenistä esittää oman kohtansa. Yleisö alkaa huutamaan tässä kohtaa ja artisti hymyilee kuullessaan huudon kesken esiintymistä. Tässä tulee esille pieni raja ja sen mahdollinen häilyminen lavapersoonan ja artistin oman

identiteetin välillä. Varsinkin videota katsellessa on vaikea tulkita, onko kyseessä lavapersoona vai artistin oma yksityisempi persoona. Hymyily on luonnollinen reaktio tapahtumalle, joka voi yllättää tai tekee tapahtuman vastaanottajasta onnellisen. Hymyily erottuu, koska muun esityksen aikana artistien ilmeet ovat hyvin vakavat tai muuten neutraalit esitettävän kappaleen aiheen ollessa vakava.

Tallenteen (5C) ”Boca” on myös yksi yhtyeen tunnetuimmista kappaleista. Piri (2024) on la-dannut YouTube-videon ”Boca”-esityksestä Soulin konsertissa. Kuvaaja on itse permannolla ja hänen edessään on häntä pidempiä ihmisiä, joten näköyhteys esiintymislavalle ei ole täydellinen. Yhtyeen mukana lavalla on suuri joukko taustatanssijoita. Esityksessä heillä on eri vaat-teet kuin saman konsertin muissa numeroissa. Asut ovat kimaltavia keskenään erilaisia tum-mia asukokonaisuuksia. Ne ovat hieman goottimaisia ja joidenkin jäsenien asuihin kuuluu myös korsetti. Asut sopivat hyvin heidän musiikkiinsa yhdistettyihin hevi- ja rock-genreen. Osalla jäsenistä on taas maskuliinisempia asuja. Asujen maskuliinisuudella mahdollisesti ha-lutaan tuoda myös tasapainoa feminiinisyydelle, joka on viety K-popin tyttöyhtyeiden koh-dalla äärimmäisyyksiinsä, kuten mainitsin ”OOTD” -kappaleen esityksen analyysissä. K-popissa on tunnettua, että poikayhtyeiden esityksissä pyritään niin sanottuun maskuliiniseen tasapainoon. Siinä feminiinisiä piirteitä tasapainotetaan maskuliinisilla käytöstavoilla. (Kim & Lopez 2021: 1980.) Tätä tasapainoilua voi ajatella tapahtuvan myös Dreamcatcherin esityk-sissä, mutta käytöstapojen sijaan maskuliinisuutta tuodaan esille enemmänkin vaatteilla. Ri-kotaan totuttua söpöyden normia tuomalla esitykseen sen vastakohtana maskuliinista, ei sö-pöä, estetiikkaa.

”Boca” -kappaleeseen kuuluu vaativa koreografia, jonka aikana ei ole vapaamuotoista liikku-mista. Frith (1996:221) argumentoi, että artisti tanssiessaan luovuttaa vapautensa ja kontrol-linsa musiikille. Yhtyeen yhteinen koreografia kontrolloi koko esitystä alusta loppuun ja artis-tien on pakko toteuttaa sitä. Jos yksikin jäsenistä päättäisi yhtäkkiä näkyvästi improvisoida, se voisi sekoittaa koko esityksen ja luoda hämmennystä. Pirin videolla Soulin konsertissa on nähtävillä, miten kukin jäsen tulee omalla vuorollaan lavan etuosaan sekä sen keskelle esittä-mään osionsa ja samaan aikaan muut artistit kävelevät tietyn ympyrän lavan reunoja pitkin. Tuon kävelynkään aikana he eivät ota kontaktia yleisöön vaan keskittyvät täysin esitykseen. Helsingin esityksen lava on pienempi. Helsingissä videotallenteella (5C) voidaan huomata, miten jäsenet kävelevät omien osuuksiensa välillä lavan reunalle vilkuttamaan yleisölle. He ottavat kontrollin koreografioiden välissä takaisin itselleen. Esitys Helsingissä on siis huomattavasti rennompi kuin Soulessa. Kummassakin esityksessä korkeita nuotteja laulava jäsen

lopettaa koreografian tanssimisen voidakseen keskittyä täysin laulamiseen. Tässä kohtaa jäsen erottuu muusta yhtyeestä ja yleisön keskittyminen todennäköisesti siirtyy häneen.

Viimeisenä analysoinnin kohteena on kappale “Silent Night”. Kappale poikkeaa yhtyeen muista kappaleista siten, että se nojautuu K-popin ohella myös teknomusiikkigenreen. Nimi-merkin VIRAlexx (2024) YouTube -videolla Soulin konsertissa esitys aloitetaan huutamalla yleisölle pyytäen heitä rohkeasti osallistumaan kappaleeseen. Kappaleessa ei ole koreografiaa, johon artistit voisivat turvautua vaan he seisovat vapaasti ympäri lavaa. Helsingissä esitys toteutetaan samalla tavalla. Soulin konsertissa esityksestä saa heti käsityksen, että kappale lauletaan livenä. Tämä johtuu pienistä laulamisen epäpuhtauksista, jotka ovat kuultavissa. Esitys on konsertin loppupuolella, joten epäpuhtaus voi hyvinkin johtua artistien fyysisestä väsymyksestä. Väsymyksen syynä voidaan katsoa olevan aikaisempien kappaleiden aikana tanssittut vaativat koreografiat.

Kappaleen musiikki lopetetaan silloin tällöin ja aloitetaan taas alusta. Myös valoeffektit pysäytetään taukojen aikana ja laitetaan sitten takaisin päälle. Kummastakin konserttitilasta tulee yökerhomainen musiikin tyylin ja valoeffektien myötä. Soulin yleisössä on nähtävillä valotikkuja, joita heilutetaan musiikin tahdissa. Monet pitävät niitä myös paikoillaan. Lavalla yksi jäsenistä esittää twerkaamista, mutta tekee sen vain kerran ja lopettaa heti. Hän jää seisomaan paikalleen ja hymyilee epävarmasti ja vaivaantuneesti toiselle yhtyeen jäsenelle. Etelä-Korea on hyvin konservatiivinen maa, jossa länsimaissa nykyään normaalina pidettäviä tansseja ei välttämättä katsota hyvällä, varsinkaan naisen tanssimana. Helsingissä taas videotallenteella (6C) yhtyeen jäsen tanssii Niiskuneiti-pehmolelun kanssa. Hän myös improvisoi tanssia ja päätty twerkaamaan yleisöä kohti pitäen tässä kohtaa Niiskuneitiä ilmassa. Lopuksi jäsen esittää suutelevansa Niiskuneitiä. Tämän lopetuksen voi sen tulkintaa hieman venyttämällä yhdistää esimerkiksi yhtyeen jäsenen LGBTQ+ yhteisön tukemiseen, sillä Niiskuneiti tunnetaan muumitarinoissa oletettuna tyttöhahmona.

Twerkaaminen, joka tehdään tällä videotallenteella vielä itsevarmasti, antaa esiintyjälle kontrollin musiikin sijaan. Varsinkin, koska kyseessä on improvisoitu liikehdintä. Artisti päättää, millä tavalla hän haluaa esittää ja näin ollen hän kontrolloi tuolla hetkellä koko esitystä musiikkia myöten (Frith 1996: 215). Twerkaamista ei vältellä Helsingin yleisön edessä. Oma tulkintani tästä tilanteesta on se, ettei Suomessa kyseistä tanssin muotoa katsota pahalla vaan se koetaan nimenomaan vain harmittomana ja populaarimusiikin yhteydessä tavallisena tanssina. Suomi ei ole yhtä konservatiivinen maa kuin Etelä-Korea, joten yleisön kulttuurinen

tausta ja näkökulma tanssiin vaikuttaa siihen, että artisti uskaltaa toteuttaa tanssia. Twerkkamisen historiaan liittyy juuri naisten voimaannuttaminen tanssin muodossa. Esimerkiksi Keniassa naisten twerkkaamisella on ollut suuri merkitys. Tanssillaan naiset esittivät vartalooan poliittisessa kontekstissa, kun taisteltiin Kenian itsenäisyydestä. Twerkkamisen alkuperä on nimenomaan muun muassa sadonkorjuunjuhlissa, uskonnollisissa juhlissa sekä sota-ajassa. (Kitata 2020: 13–14.) Twerkkaminen voidaan nähdä myös ylijärjestyksen kontekstissa, jossa tanssi on vuorovaikutusta ja siteitä luova, naisia eri valtioiden rajojen yli yhdistävä voimaannuttamisen keino, jota myös Dami toteuttaa Helsingin konsertissa.

3.3.2 Liikkuva, mutta liikkumaton yleisö

Videotallenteella (1C) tulee ilmi, miten konsertin alkaessa siinä näkökentässä, joka minulle kuvaajana avautuu, on vain muutamia valotikkuja. Näkökenttää peittämässä on puhelinten näytöt, jotka kuvaavat tyhjää lavaa valmiina artistien saapumista varten. Edessä on suuri joukko lapsia, joten puhelimet eivät peitä näköyhteyttä lavalle kokonaan. Artistien saapuessa lavalle alkaa todella kova kiljuminen, joka kuuluu taustamusiikin bassojen läpi. Soulin konsertista YouTube kanavan [하늘잉 \(Hanyling, 2024\)](#) lataamassa videossa, joka on kuvattu samalta kiertueelta, nähdään hyvin yleisön käyttäytymistä konsertin alussa. Yhtye tulee lavalle ja yleisö aloittaa fanihuudot ”OOTD” -kappaletta varten. Aloitus on yleisön osalta järjestelmällisempi kuin Helsingissä. Kyseiset Soulin konsertin fanihuudot jatkuvat koko kappaleen läpi. Helsingissä ”OOTD” -kappaleen fanihuutoja ei kuulu missään vaiheessa, eikä kukaan laula kappaleen lyriikoita. Soulissa otetulla videolla ei ole nähtävillä valotikkuja, sillä kuvaaja on aivan lavan vieressä eturivissä. Helsingin fanihuutojen puute johtuu todennäköisesti puutteellisesta korean kielen osaamisesta. Ylijärjestyksen näkökulmasta tämä toisen kulttuurin välitys toiseen maahan ei toteudu kovin hyvin. Helsingistä puuttuvat fanihuudot ja vain parilla yleisön jäsenellä on valotikut käytössä. Suomalainen konserttikulttuuri on jopa vahvemmin läsnä esityksen aikana kuin eteläkorealainen.

Helsingin yleisössä ei ilmeisestikään osattu kieltä, mikä tulee ilmi videotallenteella (2C). Artistit puhuivat yleisölle koreaksi, mutta yleisöstä ei osattu reagoida artistien puheisiin. Videolla on kuultavissa konsertin tulkki, joka ei valitettavasti osaa kääntää artistien lauseita suomen kielellä oikein. Ilmapiiiri on hyvin hämmentynyt, sillä yleisö ei ymmärrä tulkkia. Yleisö pysyy myös hiljaa artistien pyytäessä heitä pitämään meteliä. Kommunikointiongelmat

latistivat tunnelmaa eivätkä artistitkaan ymmärtäneet, mistä on kyse. Täten kielimuuri rajoittaa vahvasti esityksen kulkua.

“YOU AND I” -kappaleen esityksien alussa on huomattavissa eroavaisuuksia yleisön käyttäytymisessä. Soulissa yleisö yhtyy ensimmäisen äänen soidessa huutamaan ja siirtyy heti huutamaan fanihuutoja (Hanyling 2024). Fanihuudot sisältävät yhtyeen jäsenten nimiä. Tämä fanihuuto on Takayanagin (2021:42) mukaan K-popin uniikki ominaisuus. Hän tuo esille, miten nimien huutaminen tapahtuu vanhimmasta jäsenestä nuorimpaan. Helsingissä kuuluu kiljuntaa, mutta ei fanihuutoja (videotallenne 3C). Helsingin yleisö myös hiljenee kuuntelemaan esitystä. Hiljaisuus saa yleisön ja esiintyjät vaikuttamaan hyvin erillisiltä toisistaan. Soulissa taas yleisö ja yhtye onnistuvat yhteisessä esityksessä ja he täydentävät toisiaan omilla osuukillaan.

Yleisö pysyy Soulissa Damin soolokohtauksen jälkeen aivan hiljaa. Päästään “YOU AND I” -kappaleen C-osaan, jonka aikana Soulin yleisöstä huudetaan fanihuutona kappaleessa kuultavaa sanaa “스르륵” (syryryk). Fanihuuto toimii kertosaikaisen ja C-osan rajana erottaen ne toisistaan. Fanit ovat osa lyriikoita, sillä tässä kohtaa heidän äänensä on voimakkaampi kuin itse yhtyeen jäsenillä. C-osasta siirrytään kappaleen lopetukseen, jossa on kuultavissa ainoastaan instrumentaalimusiikkia. Lopetuksessa artistit eivät laula vaan he tanssivat intensiivistä koreografiaa loppuhuipennukseksi. Artistien energia on koko kappaleen aikana todella korkealla, ja he saavat selkeästi lisäenergiaa fanihuudoista. Helsingissä tällaista ei tapahdu fanihuutojen puutteen takia. Välillä tuntuu, että yhtye olisi yksin konserttipaikalla. Samanlaista yleisön osallistumista ja yhteistä esiintymistä ei tapahdu ollenkaan.

Minjiubinnie (2022) YouTubeen lataamassa videossa vuoden 2022 esitys kappaleesta “Scream” on toteutettu aikaisemmin kuin se konserttikiertue, jonka aikana yhtye esiintyi Helsingissä. Soulissa kuvaaja on istunut ensimmäisillä istuinpaikoilla permannon jälkeen lavalta katsoen vasemmalla puolella. Hänen ja lavan välissä on permanto, jossa on yleisöä seisomassa. Tällä videolla on nähtävillä yhtyeen valotikut. Ne vaihtavat värejä rumpujen tahdissa ja yleisö heiluttaa niitä samassa tahdissa yhtenäisesti. Fanihuudot ovat myös selkeästi kuultavissa. Kukaan ei laula yhtyeen kanssa lyriikoita. Helsingissä videotallenteelta (4C) kuullaan, miten yleisö huutaa ensimmäistä kertaa konsertin aikana näin kovaa. Esitys saa aivan uudenlaisen tunnelman tästä huudosta, ja artistit vastaanottavat huudot energisemmällä esityksellä kuin aikaisemmat esitykset ovat olleet. Helsingin konsertissa “Scream” kappaleen lisäksi “Boca” -kappale on sellainen, jonka aikana koko yleisö on äänekkäästi mukana

esityksessä verrattuna konsertin muihin kappaleisiin. “Boca” -kappaleen esitys lähtee Soulissa jälleen liikkeelle fanihuudoista, kuten muidenkin kappaleiden kohdalla (Piri 2024).

Viimeisen analysoitavan kappaleen “Silent Night” aikana yleisön käyttäytymisessä on huomattavissa muista yleisökokemuksista poikkeava tapahtuma, verrattuna muihin esityksiin. Kertosäkeistössä, kummassakin konsertissa, artistit pyytävät yleisöä hyppimään musiikin tahdissa. Soulissa juuri kukaan ei yhdy hyppimiseen. Yleisössä ei myös ole kuultavissa huutamista ja kappaleeseen ei kuulu fanihuutoja, joten tunnelma on hieman epämukava videota katsellessa. Tässä voidaan huomata esitys, joka ei toimi konsertin luomassa sosiaalisessa ympäristössä ja tilanteessa. Frith (1996: 214) tuo esille miten esitykseen sisällytettävät eleet, kuten erilaisten tekemisien pyynnöt yleisölle ovat aina riski sille, että syntyy epämukavaa hämmennystä. Epämukavalla hämmennyksellä voidaan tarkoittaa tilannetta, jossa yleisö ei toteuta artistin pyyntöä, ja kaikki seisovat hiljaa paikallaan luoden hämmennyneen ilmapiirin. Tämän voi tässä esimerkissä huomata artistien reaktiosta ja kehon eleistä, jotka ovat selkeästi hyvin epämukavia ja vaivaantuneita. Helsingissä yleisö yhtyi hyppimiseen artistien kanssa ja tunnelma oli täysin eri kuin Soulissa.

4 Johtopäätökset ja pohdinta

Tutkimuksessa vertailin Etelä-Koreassa toteutettuja K-pop-esityksiä Pariisissa ja Helsingissä toteutettuihin esityksiin. Tutkittavien yhtyeiden rajaus toteutui sen perusteella, missä K-pop konserteissa olin itse päässyt käymään, jotta pystyin hyödyntämään myös omia kokemuksiani analyysissa. Yhtyeiksi valikoituivat BTS, Stray Kids sekä Dreamcatcher. Yhtyeet eroavat toisistaan musiikkinsa tyylin ja sen erilaisten genrepainotusten perusteella. Näin ollen oli mielekästä tutkia näiden kolmen yhtyeen esityksiä monipuolisen kuvan saamiseksi tutkimusaiheestani. Päättökysymykseni oli: miten K-pop-esitykset mahdollisesti muuttuvat korealaisen kulttuurin ulkopuolella toteutettuina, verrattuna Etelä-Koreassa tapahtuviin esityksiin?

Tutkimuksessa oli huomattavissa selkeitä eroavaisuuksia Pariisissa ja Helsingissä sekä Etelä-Koreassa toteutettujen esitysten välillä. Kuitenkin yllättävänä tutkimustuloksena on lisäksi se, että Helsingin esitykset poikkesivat myös Pariisin esityksistä. Helsingin esitykset olivat ikään kuin välimuoto Pariisin ja Etelä-Korean esityksistä. Pariisin konserteissa yleisön käytös poikkesi melko paljon Etelä-Korean yleisön käyttäytymisestä. Pariisissa niin BTS:n kuin Stray Kidsien esityksissä yleisö esimerkiksi huusi jatkuvasti riippumatta siitä, lauloiko artisti vai ei. Pariisin yleisössä myös laulettiin lyriikoita jatkuvasti. Etelä-Koreassa Soulin konserteissa yleisö huusi lähinnä vain fanihuutoja, jotka kuuluivat esityksiin. Kuitenkin artistin laulaessa yleisö pysyi suurimmaksi osaksi hiljaa ja kuunteli artistia keskittyneesti. Soulin yleisöt myös heiluttivat valotikkujaan musiikin tahdissa pään alapuolella, jotta takana olevien näköyhteydet eivät peittyisi. Yleisöissä myös istuttiin omilla paikoillaan. Pariisissa yleisö käyttäytyi täysin päinvastaisesti. Kukaan ei istunut ja valotikkuja heilutettiin niin korkealla kuin mahdollista, peittäen takana olevien näköyhteyden välillä kokonaan.

Artistit olivat Pariisissa lavalla vapaampia käytökseltään ja esimerkiksi kielenkäyttönsä suhteen kuin Soulissa. BTS muun muassa uskaltautui kiroilemaan lavalla Yhdysvalloissa, mutta Soulin konsertissa ei ole kuultavissa mitään vastaavaa. Stray Kidsin jäsen taas saattoi Pariisissa kesken esityksen lopettaa vaativan koreografian tanssimisen vilkuttaakseen yleisölle. Soulin esityksessään he lähinnä esiintyivät lavalla oleville kameroille ja pitivät esityksessään tiukan linjan sen kulusta. Tämä kameroille esittäminen toi esille K-pop-esityksien rajallisuuden ja kuinka tiukasti ne toteutetaan ennen esitystä, jo sen harjoittelussa muodostettujen sääntöjen mukaisesti.

Suomen esitykset olivat kuin välimuoto Pariisissa ja Soulissa tapahtuneista esityksistä. Suomen konserttiyleisö pysyi hiljaa, kun artistit puhuivat samalla tavalla kuin Soulissa, mutta tiettyjen kappaleiden aikana lyriikoita laulettiin ilman järjestelmällistä fanihuutoa, mikä muistutti Pariisin yleisön käyttäytymistä. Soulista poiketen fanihuutoja ei ole kuultavissa ollenkaan. Suomen yleisö kuitenkin on mukana esimerkiksi artistien pyytäessä heitä hyppimään toisin kuin Soulissa, jossa yleisö pysyy lähes kokonaan paikoillaan. Tässä kohtaa Helsingin yleisö on aktiivisempi kuin Soulin, kielimuurista huolimatta. Kukaan ei kuitenkaan Helsingissä hyppiessään töninyt toisiaan toisin kuin Pariisissa, jossa hyppiminen aiheutti vaaratilanteita. Suomessa vain muutamalla yleisön jäsenellä oli valotikut mukanaan konsertissa. Soulissa lähes jokaisella oli valotikut, mutta niitä ei heilutettu kappaleen tahdissa. Suomessa Dreamcatcher vaikutti olevan paljon rennommin lavalla kuin Soulissa. He tanssivat Helsingissä vapaammin ja toteuttivat itseään enemmän yksittäisinäkin artisteina. Soulissa fanihuutojen ansiosta yleisön ja artistien välinen yhteistyö ja vuorovaikutus toteutuivat kokonaisuudessaan tiiviimmin.

Suhteessa aikaisempaan tutkimukseen korostan esitysten merkitystä K-popissa lähilukemisen avulla. Tutkimus pohjautuu esitystutkimukselle, jossa olen keskittynyt artistien lavapersoonien, yleisön käyttäytymisen sekä yleisön ja artistien välisen vuorovaikutuksena lähilukemiseen. Tein myös yksityiskohtaisia analyttisiä huomioita eri konserttien lavaesitysten ominaisuuksista ja tapahtumista. Olen siis tuonut länsimaalaisen esitystutkimuksen näkökulmia K-pop-esityksien analyysiin. Tämä sopii hyvin yhteen tutkimuksessa läsnä olevan ylijärjestyksen käsitteen kanssa.

K-pop-esityksiä on aiemmin tutkittu enemmän kaupallisesta näkökulmasta. Esimerkiksi konserttien toteuttamisen taloudellisia kuluja ja konserttilaitteistojen arvoa on tarkasteltu. Esitysten tutkiminen nimenomaan musiikin ja artistipersoonien esityksinä on kuitenkin jäänyt lähes kokonaan toteuttamatta. Oma tutkimukseni tuo esille esityksiä nimenomaan kokonaisina kulttuuritapahtumina. Esitysten toteuttaminen eri maissa ja vertaileva tutkimus, joka pohjautuu näiden maiden eri kulttuurien mahdollisiin vaikutuksiin esityksissä, on jäänyt vähille, joten oma tutkimukseni avaa myös tällaisen uuden näkökulman.

Koska hyödynsin keräämäni videomateriaalin lisäksi vain omia havaintojani yleisöstä käsin, tutkimuksesta olisi voinut mahdollisesti saada vielä rikkaamman esimerkiksi haastattelemalla ihmisiä, joiden kanssa olin konserteissa. Näin konserttikokemukseen yleisöstä käsin olisi saanut useamman ihmisen näkökulman. Näillä olisin voinut joko vahvistaa tai haastaa omia näkemyksiäni sekä kokemuksiani. Omat kokemukseni kuitenkin helpottivat huomattavasti

esityksien analysointia ja vertailua keskenään, mutta haasteena oli muistaa, etten voi pitää omia kokemuksiani koko yleisön kokemuksina. Olisin voinut myös lisätä aineistoon ennen koronapandemiaa ja sen jälkeen toteutettuja esityksiä, jotta olisi saanut laajemman kuvan siitä, vaikuttiko pandemia ihmisten sekä artistien konserttikäyttäytymiseen. Näin ollen aiheen tutkimusta voi tulevaisuudessa laajentaa vielä tältä näkökannalta. Vaikka esimerkiksi BTS-konsertit ja niiden esitykset tapahtuivat juuri ennen korona-aikaa, ei siitä saatu aineisto ole riittävää tällaisen eron havaitsemiseen tässä tutkimuksessa. Aineistoa tarvitsisi vähintään jokaiselta tutkittavalta yhtyeeltä.

Tutkimusaiheeseen liittyvä ennakko-oletukseni oli se, että nimenomaan artistit toimisivat lavalla selkeästi eri tavalla maasta ja kulttuuriympäristöstä riippuen. Kuitenkin suurin eroavaisuus tapahtuikin yleisöissä ja heidän käytöksessään. Tähän vaikutti se, että hyödynsin omia kokemuksiani, jotka olivat nimenomaan yleisöstä käsin koettuja. Vaikka pystyin tarkastelemaan artisteja ottamistani videoista, kokemukseni kameran ulkopuolella vaikuttivat vahvasti aineiston tulkintaan ja mihin osa-alueisiin huomioni kiinnittyi eniten. Tietyissä konserteissa huomioni oli kiinnittynyt enemmän yleisöön kuin esittäviin artisteihin, sillä ympärilläni oleva yleisö käyttäytyi tietyllä tavalla vieden huomion siitä, mitä lavalla tapahtui. Välillä myös näköyhteyteni lavalle oli todella huono, jolloin analyysini artisteista oli täysin videoiden varassa.

Tutkimus avasi itselleni uusia tapoja katsoa ja kuunnella K-pop-esityksiä ja mitä niistä voidaan havaita sekä tulkita esitystutkimuksellisen lähiluvun avulla. Tutkimus myös todisti omat ennakkoluuloni vääriksi, mikä toi esille mahdollisia aiheita jatkotutkimukselle, kuten mainitsin aikaisemmin haastatteluista ja koronapandemian vaikutuksesta yleisön käyttäytymiseen. Tämä tutkimus siis laajensi tietoa K-pop-esityksistä, sekä nosti esiin K-popiin liittyviä jatkokysymyksiä.

Lähteet

Tutkimuskirjallisuus

Auslander, Philip (2013) “Afterword, Music as Performance: The Disciplinary Dilemma Revisited”. *Taking it to the Bridge: music as performance*. Michigan: University of Michigan Press, 349–357.

Auslander, Philip (2021) *In Concert: Performing Musical Persona*. Michigan: University of Michigan Press.

Azizah, Nur; Dwiyantri, Ainun (2021) “South Korea in reconstructing masculinity as brand image of the state’s economic diplomacy”. *Sociología y tecnociencia*, Espanja: Universidad de Valladolid Vol. 11, No. 2, 1–22.

Bakó, Rozália Klára (2020) “Global Stars on Local Screens: BTS and Its “Army””. *Communication*, No. 7, Acta Universitatis Sapientiae, 151–165.

Belaia, E.K.; Kashina, M.A (2022) “K-pop, Social Networks, Gender Representation: The Problem of Presentation and Perception (The Case of BTS)”. *Upravlencheskoe konsul’tirovanie* Vol.12, No. 11, 67–85.

Blum, Stephen (1993) “In Defense of Close Reading and Close Listening”. *Current Musicology*, No. 53, 18–53.

Choi, Stephanie (2023) “K-Pop Idols: Media Commodities, Affective Laborers, and Cultural Capitalists”. *Cambridge companion to K-pop*, Cambridge University Press, 139–163.

Cook, Nicholas (2012 [2011]) “Music as Performance”. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York, Lontoo: Routledge, 184–194.

Doré, Philippa; Pugsley, Peter C. (2019) “Genre conventions in K-pop: BTS ‘s ‘Dope’ music video”. *Mount Lawley: Continuum* Vol.33, No. 5, 580–589.

Dunkel, Mario. (2019) *Popular music and public diplomacy : transnational and transdisciplinary perspectives*. Toim. Sina A. Nietzsche. Saksan kansalliskirjasto.

Epps-Robertson, Candace (2023) “Transcultural Fandom, BTS and Army”. *Cambridge companion to K-pop*. Cambridge University Press, 208–228.

Frith, Simon (1996) *Performing Rites: on the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press.

Gu, Jiahui (2020) *From Co-Production to Broken Relationship: Agencies, Idols, and Fans in the Making of K-pop*. Durham: Duke University.

Jin, Dalyong (2020) “Comparative Discourse on J-pop and K-pop: Hybridity in Contemporary music”. *The Academy of Korean Studies, Korea Journal* Vol. 60, No. 1, 40–70.

Kang, Jennifer M. (2017) “Rediscovering the idols: K-pop idols behind the mask”. *Celebrity Studies*. Lontoo: Routledge, 8:1, 136–141.

Kang, Jiwon; Kim, Jina; Yang, Migyeong; Park, Eunil; Ko, Minsam; Lee, Munyoung; Han, Jinyoung (2021) “Behind the scenes of K-pop fandom: unveiling K-pop fandom collaboration network”. *Quality & quantity* Vol. 56, No. 3, 1481-1502.

Kim, Jihoon; Lee, Yeungeom; Jennings, Wesley G. (2022) “A Path from Traditional Bullying to Cyberbullying in South Korea: Examining the Roles of Self-Control and Deviant Peer Association in the Different Form of Bullying”. *Journal of interpersonal violence*. Kalifornia: Sage Journals Vol. 37, 5937–5957.

Kim, Minjeong; Lopez, April (2021) “The deployment of gender for masculine balance: analyzing multi-platform K-pop performances”. *Feminist Media Studies*. Lontoo: Routledge, 1978–1994.

Kim, Sukyoung (2023) “Korea’s Moment in the Limelight”. *Cambridge companion to K-pop*. Cambridge University Press, 1–8.

Kim, Sukyoung (2018) *K-pop Live: Fans, Idols, and Multimedia Performance*. Stanford: Stanford University Press.

Kitata, Makau (2020) “Sexualising the performance, objectifying the performer: The twerk dance in Kenya”. *Agenda*. Lontoo: Routledge, Vol. 34, No. 3, 11–21.

Li, Xiaomeng (2024) “‘Yea I’m a f* Tomboy’: ‘girl crush,’ postfeminism, and the remaining of K-pop femininity”. *Social Semiotics*. Lontoo: Routledge: Vol. 34, No.4, 576–592.

Lie, John (2014) *K-pop : Popular Music, Cultural Amnesia, and Economic Innovation in South Korea*. Kalifornia: University of California Press.

- Maliangkay, Roald (2023) “Sticking It to the Man, Early Neoliberalism in Korean Pop Music”. *Cambridge companion to K-pop*. Cambridge University Press, 11–27.
- Moon, Yumi (2013) “Immoral Rights: Korean Populist Collaborators and the Japanese Colonization of Korea, 1904-1910”. *The American historical review* Vol. 118, 20–44.
- Oh, Chuyun (2022) *K-pop dance: fandoming yourself on social media*. London: Routledge.
- Oh, Ingyu; Lee Hyo-Jung (2014) “K-pop in Korea: How the Pop Music Industry Is Changing a Post-Developmental Society”. *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review*. Hawaiji: University of Hawai’i Press Vol. 3, No. 1, 72-93.
- Park, Judy (2016) “Signs of social change on the bodies of youth: tattoos in Korea”. *Visual Communication*. Lontoo: Sage Journals Vol. 15, No. 1, 71–92.
- Richardson, John (2016) “Ecological Close Reading of Music in Digital Culture”. *Embracing restlessness : cultural musicology*. Göttingen Studies in Music vol. 6. Toim. Birgit Abels. Hildesheim: Olms, 111-142.
- Richardson, John (2017) “Musiikin ekologinen lähiluku digitaalisessa kulttuurissa: pohdintoja musiikin kokemuspohjaisen kulttuurianalyysin lähtökohdista”. *Etnomusikologian vuosikirja* Vol. 29, 1–33.
- Saeji, Cedarbough T. (2023) “Embodying K-pop Hits Through Cover Dance Practices”. *Cambridge companion to K-pop*. Cambridge: Cambridge University Press, 116–136.
- Schneider, Ian (2023) “English’s expanding linguistic foothold in K-pop lyrics”. *English Today*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–8.
- Suh, Judy (2022) “K-pop Culture in the United States: Protest Context and Practices”. *The Journal of Popular Culture* Vol. 55, No. 2, 292–312.
- Takayanagi, Naoko (2021) *Just a Matter of Screaming? A Study of K-pop and Fanchants*. Maisteritutkielma. Oslo: University of Oslo.
- Tiainen, Milla (2025, tulossa) “Journeying Towards an Activist Study of Musical Performance”. *Music, Research and Activism*. Toim. Kim Ramsted, Susanna Välimäki, Kaj Ahlsved & Sini Mononen. Bristol: Intellect, 76–89.
- Vertovec, Steven (2009) *Transnationalism*. Oxon: Routledge.

Yoon, Kyong (2019) "Transnational fandom in the making: K-pop fans in Vancouver". *The international communication gazette* Vol. 81, No. 2, 176–192.

Yoon, Kyong (2022) "Between universes: Fan positionalities in the transnational circulation of K-pop". *Communication and the Public* Vol. 7, No. 4, 188–201.

Internetlähteet

Anderson, Sage (2019) “How light sticks became a must-have item for K-pop fans?”, Mashable. <https://mashable.com/article/k-pop-lightsticks-explained?europa=true> (luettu 2.10.2024).

Brinsford, James (2022) “BTS fans get creative at South Korea gig after standing, singing and shouting is banned”, The Mirror, <https://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/bts-fans-creative-south-korea-26438746> 10.11.2022 (luettu 9.12.2024).

BTS (2024) Spotify artistiprofiili <https://open.spotify.com/artist/3Nrfpe0tUJi4K4DXYWgMUX?si=hP1FKVkyRFqVw33HyTgroA> (luettu 1.10.2024).

Dreamcatcher (2024) Spotify artistiprofiili https://open.spotify.com/artist/5V1qsQHdXNm4ZEZHwvFnqQ?si=_dMdHkYDRVCyT0hXHCdvjw (luettu 1.10.2024).

Fila (2024), “BTS New” <https://www.fila.de/en/Featured/BTSNew/> (luettu 23.9.2024).

Fila (2019), “FILA Signs BTS as its New Global Ambassadors” <https://fila.news-market.com/en/latest-news/fila-signs-bts-as-its-new-global-brand-ambassadors/s/cbb8b9ac66-4db3-9454-5a5cb5496f2d> (luettu 24.9.2024).

IMDb (2017) Stray Kids <https://www.imdb.com/title/tt13142562/> (luettu 1.10.2024).

Jimin's high note. (2017) BTS Jimin Predebut Contemporary Dance (FULL) <https://www.youtube.com/watch?v=fW8SrW1fjUw> (luettu 3.10.2024).

Kang, Ilkwon (2024) “It’s j-hope's song, j-hope's dance, and J-hope's street”, Weverse Magazine <https://magazine.weverse.io/article/view/1097?lang=en&artist=BTS> (luettu 3.10.2024).

Naver TV (2017) <https://tv.naver.com/v/1474208> (luettu 3.10.2024).

Paper Magazine (2022) “BTS Fans Were Banned from Standing, Singing During Show”, Paper Magazine, <https://www.papermag.com/bts-fans-standing-shouting-ban#rebelltitem4> 11.3.2022 (luettu 9.12.2024).

Shanfeld, Ethan (2022) “BTS Fans Banned From Clapping and Shouting at Upcoming Korea Concerts”, Variety, <https://variety.com/2022/music/news/bts-fans-banned-clapping-shouting-korea-1235199144/> 9.3.2022 (luettu 9.12.2024).

Stray Kids, Jype (2024) artistiprofiili <https://straykids.jype.com/Default/Profile> (luettu 1.10.2024).

Tutkimusaineisto

Videomateriaali

VIDEO 1A, BTS Love yourself: Speak yourself -kiertue, aloitus kappale Dionysus, Pariisi Stade de France 7.6.2019. Nauha kirjoittajan hallussa.

VIDEO 2A, BTS Love yourself: Speak yourself -kiertue, yhtyeen jäsenen Jungkook sooloesitys kappale Euphoria, Pariisi Stade de France 7.6.2019. Nauha kirjoittajan hallussa.

VIDEO 3A, BTS Love yourself: Speak yourself -kiertue, yhtyeen jäsenen Jimin sooloesitys kappale Serendipity, Pariisi Stade de France 7.6.2019. Nauha kirjoittajan hallussa.

VIDEO 4A, BTS Love yourself: Speak yourself -kiertue kappale Burning Up, Pariisi Stade de France 7.6.2019. Nauha kirjoittajan hallussa.

VIDEO 5A, BTS Love yourself: Speak yourself -kiertue, yhtyeen jäsenen J-Hope sooloesitys Just Dance, Pariisi Stade de France 7.6.2019. Nauha kirjoittajan hallussa.

VIDEO 6A, BTS Love yourself: Speak yourself -kiertue, yhtyeen jäsenen V sooloesitys kappale Singularity, Pariisi Stade de France 7.6.2019. Nauha kirjoittajan hallussa.

VIDEO 1B, Stray Kids Music Bank Paris 2023 esitys Case 143, Pariisi La Defense -areena 8.4.2023. Nauha kirjoittajan hallussa.

VIDEO 2B, Stray Kids Music Bank Paris 2023 esitys, Pariisi La Defense -areena 8.4.2023. Nauha kirjoittajan hallussa.

VIDEO 3B, Stray Kids Music Bank Paris 2023 esitys Maniac, Pariisi La Defense -areena 8.4.2023. Nauha kirjoittajan hallussa.

VIDEO 4B, Stray Kids Music Bank Paris 2023 esitys Maniac, Pariisi La Defense -areena 8.4.2023. Nauha kirjoittajan hallussa.

VIDEO 5B, Stray Kids Music Bank Paris 2023 esitys Maniac, Pariisi La Defense -areena 8.4.2023. Nauha kirjoittajan hallussa.

VIDEO 6B, Stray Kids Music Bank Paris 2023 esitys Miroh, Pariisi La Defense -areena 8.4.2023. Nauha kirjoittajan hallussa.

VIDEO 1C, Dreamcatcher Luck Inside 7 Doors kiertue kappale OOTD, Helsinki Jäähalli 7.3.2024. Nauha kirjoittajan hallussa

VIDEO 2C, Dreamcatcher Luck Inside 7 Doors kiertue artistien esittely, Helsinki Jäähalli 7.3.2024. Nauha kirjoittajan hallussa.

VIDEO 3C, Dreamcatcher Luck Inside 7 Doors kiertue kappale YOU AND I, Helsinki Jäähalli 7.3.2024. Nauha kirjoittajan hallussa.

VIDEO 4C, Dreamcatcher Luck Inside 7 Doors kiertue kappale Scream, Helsinki Jäähalli 7.3.2024. Nauha kirjoittajan hallussa.

VIDEO 5C, Dreamcatcher Luck Inside 7 Doors kiertue kappale Boca, Helsinki Jäähalli 7.3.2024. Nauha kirjoittajan hallussa.

VIDEO 6C, Dreamcatcher Luck Inside 7 Doors kiertue kappale Silent Night, Helsinki Jäähalli 7.3.2024. Nauha kirjoittajan hallussa.

Apobangpo.._ (2024) BTS World Tour Love Yourself, Speak Yourself The Final Seoul – Fire, TikTok.

https://www.tiktok.com/@apobangpo.._/video/7394266456692657414?lang=fi-FI (luettu 23.9.2024).

BANGTAN 4EVER (2021) BTS (방탄소년단) - Dionysus (Live) SPEAK YOURSELF THE FINAL https://youtu.be/kB5aKak_Ja8?si=IMSIWkxgnWE39VQ (luettu 1.10.2024).

Celinaaaaaaaa7 (20222) IDOL - (PTD on Stage in LA on Disney+) This performance screams ‘BTS KINGS and BTS WORLD DOMINATION, TikTok. <https://www.tiktok.com/@celinaaaaaaaa7/video/7147360011117792538?lang=fi-FI> (luettu 7.10.2024).

Charcharchim (2021) Happy birthday Jiminie!! This is my video at the final speak yourself in seoul, TikTok. <https://www.tiktok.com/@charcharchim/video/7018321561069374726?lang=fi-FI> (luettu 23.9.2024).

Charcharchim (2022) HAPPY HOBI DAY, TikTok.

<https://www.tiktok.com/@charcharchim/video/7066125415877840133?lang=fi-FI> (luettu 23.9.2024).

Hanyling (2024) ‘OOTD’ Fancam 드림캐쳐 7주년 콘서트 Luck inside 7 doors Dreamcatcher Concert 240113, YouTube.

https://youtu.be/I6zUyW8OcK8?si=9GRUfaHhOIQAn_C0 (luettu, 25.9.2024).

Hanyling (2024) ‘YOU AND I’ Fancam 드림캐쳐 7주년 콘서트 Luck inside 7 doors Dreamcatcher Concert 240113, YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=QeQkjgkgeEQ> (luettu 26.9.2024).

Immiks (2024) 240824 Stray Kids dominATE Seoul – Maniac, 26.8.2024, YouTube.

<https://youtu.be/rjFJRvzMgk0?si=PSxxazdezjIPwYfl> (luettu 24.9.2024).

Jas_hoonie (2024) MIROH 240901, TikTok https://www.tiktok.com/@jas_hoonie/video/7417295226676579602?lang=fi-FI (luettu 24.9.2024).

Incapablita (2023) Case 143 - Unveil 13 -Day 1!!! LOVE PIP!!!, TikTok.

<https://www.tiktok.com/@incapablita/video/7292460512757959968?lang=fi-FI> (luettu 23.9.2024).

Minjiubinnie (2022) 221029 - 드림캐쳐 DREAMCATCHER Apocalypse in Seoul DAY1, SCREAM, YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=2-DmEEXCvpm> (luettu 26.9.2024).

Mnet K-POP (2022) “[2022 MAMA] BIBI – BIBI Vengeance Mnet 221129 방송”, YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=RyKcxGpoWrA> (luettu 20.4.2024).

M1schekim (2021) Euphoria. Jeon Jungkook. Speak Yourself Tour Final in Seoul, TikTok.

<https://www.tiktok.com/@m1schekim/video/6935472716250123522?lang=fi-FI> (luettu 23.9.2024).

Octafaite (2023) Idol 2019 BTS Speak Yourself London, TikTok

<https://www.tiktok.com/@octafaite/video/7259289991359122694?lang=fi-FI> (luettu 7.10.2024).

PBS NewsHour (2024) WATCH: Lady Gaga performs ‘Edge of Glory’ at final Harris campaign event before election day, YouTube. <https://youtu.be/jZtgNcZl-CHo?si=GKmZqhv9p1rIQGGb> (luettu 9.11.2024).

PIRI (2024) 240113 Dreamcatcher 2024 World Tour Luck Inside 7 Doors in Seoul – BOCA @YES24 LIVE HALL, YouTube. <https://youtu.be/youKHzc1BIBY?si=Oia8IFSMX2cYIa4-> (luettu 26.9.2024).

Thbyen (2022) Mê đoạn này va~i, mãi mãi thiết sự luôn, TikTok. <https://www.tiktok.com/@thbyen/video/7164696378709462298?lang=fi-FI> (luettu 23.9.2024).

VIRAlexx (2024) Dreamcatcher 드림캐처 - Silent Night 4K Fancam (Luck Inside 7 Doors in Seoul), YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FG3853vqapI> (luettu, 26.9.2024).

Yong_.lixx (2024) STRAY KIDS – MANIAC, TikTok https://www.tiktok.com/@yong_.lixx/video/7406692048507555078?lang=fi-FI (luettu 24.9.2024).