

Juhani Tiainen

**MUUDI JA HENKI PETROSKOISTA,
MUSIIKKI ITSE MUUALTA**

Skenetutkimus Petroskoin undergroundkulttuurista

Tampereen yliopisto
Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta
Pro gradu -tutkielma
Kesäkuu 2019

TIIVISTELMÄ

Juhani Tiainen: Muudi ja henki Petroskoista, musiikki itse muualta
Skenetutkimus Petroskoin undergroundkulttuurista
Pro gradu -tutkielma
Tampereen yliopisto
Musiikintutkimuksen maisteriopinnot
Kesäkuu 2019

Tutkimukseni käsittelee Petroskoin undergroundkulttuurin eronteko- ja vuorovaikutuskäytäntöjä. Tämän lisäksi tarkastelen skenetoimijuutta translokaalista näkökulmasta. Tutkimuksen teoreettisena tausta-ajatuksena on sosiaalisen pääoman käsite.

Tutkimusmenetelmäni on etnografinen ja se sijoittuu urbaaniin kaupunkiympäristöön. Aineiston olen kerännyt Petroskoissa joulukuussa 2014 haastattelemalla kymmentä skenekulttuurin aktiivihenkilöä. Analysointimetodinä haastatteluiden purkamisessa käytän diskurssianalyysiä. Tämän lisäksi hyödynnän tutkimuksessa valokuvia, lyriikoita, keikkajulisteita ja omia havaintojani. Tutkimuksen perusteella skene-käsitettä voi soveltaa hyvin Petroskoin undergroundkulttuurin analysointiin. Tämä kulttuuri on mukautuvaista ja liikkuvaista toimijuutta yli maantieteellisten ja kulttuurisosiaalisten rajojen.

Tutkimus osoittaa, että eronteko tulee selvimmin esiin musiikkimaun, itseoppineisuuden ja itseorganisoitumisen diskursseissa. Analyysissä nousee esiin erilaisia ironia-, kritiikki- ja nostalgiakäytänteitä, joiden kautta käydään dialogia yhteiskunnan kanssa. Valtavirtakulttuuriin otetaan etäisyyttä, mutta tarvittaessa siihen liittyvää kulttuurikoodistoa käytetään skenen sisäisessä viestinnässä. Osalla skenejäsenistä on kiinnostusta ideologista ajattelua kohtaan. Tämä tulee ilmi tasa-arvon, demokratian ja antikapitalistisuuden kaltaisina repertuaareina. Lisäksi tutkimus osoittaa, että Petroskoin undergroundkulttuuri käy jatkuvaa vuoropuhelua useiden paikallisuuksien kanssa. Tämä kulttuurivaihto muokkaa ja uudistaa ruohonjuuritason toimijuutta, jota kautta undergroundkulttuurin musiikillinen ilmaisuvoima monipuolistuu.

Avainsanat: skene, underground, eronteko, vuorovaikutus, sosiaalinen pääoma, DIY, identiteetti

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

Sisällysluettelo

1 Johdanto.....	1
1.1 Tutkimuskysymykset.....	2
1.2 Populaarikulttuurin ja undergroundin suhde	3
2 Venäjä tutkimuskohteena.....	5
2.1 2010-luvun venäläinen yhteiskunta ja politiikka.....	5
2.2 Petroskoi musiikkikaupunkina	7
2.3 Venäjän underground- ja popkulttuuriliikettä	8
3 Käsitteistö	12
3.1 Alakulttuurista skeneksi	12
3.2 Venäläinen punk-estetiikka	15
3.3 Kulttuuripääoma, tunnetilat ja identiteetti	17
3.4 DIY-kulttuuri	19
4 Tutkimusmenetelmänä etnografia.....	21
4.1 Aineistonkeruu.....	22
4.2 Diskurssianalyysi.....	24
5 Analyysi.....	25
5.1 Riippumattomuus.....	26
5.2 Itseorganisointi	28
5.3 Erontekemisen diskurssi	30
5.3.1 Kannanoton eri sävyjä.....	34
5.3.2 Yhteiskunnallinen lyriikka	37
5.4 Ironiadiskurssi	39
5.4.1 Neuvostoironia	40
5.4.2 Valtakulttuurin parodiointi.....	42
5.5 Ylirajaisuus.....	43

5.6 Skenepääoma	46
5.7 Nostalgia- ja pääomajatkumo	51
6 Tutkimuspäätelmät	53
LÄHTEET	59
Painetut lähteet.....	59
Digitaaliset lähteet.....	63
Liite 1 Otteita kenttäpäiväkirjasta.....	64
Liite 2 Haastattelupohja	67
Liite 3 Laulujen lyriikat	69
Liite 4 Kuvat	70

1 Johdanto

Työskentelin Petroskoissa¹ marraskuusta 2013 syyskuuhun 2014 saakka. Seurasin asumiseni aikana paikallista musiikkitoimintaa keikkojen ja erilaisten tapahtumien välityksellä. Petroskoin musiikkikenttä esittäytyi minulle kahdenjakoisena kokemuksena jakautuen viralliseen ja ei-viralliseen kulttuuritoimintaan. Tämä näkyi paitsi sukupolvien välisenä eroavaisuutena, myös nuorten aikuisten omana panostamisena haluamaansa elämäntapaan. Monien tuttavieni kohdalla kyse oli aktiivisesta osallistumisesta paikalliseen undergroundtoimintaan, jossa punk-orientoituneisuudella vaikutti olevan erityinen rooli.

Palasin vuotta myöhemmin ajatuksissani Petroskoin musiikkielämään miettien vaihtoehtokulttuurin tarkasteluun sopivaa näkökulmaa. Petroskoissa asuessa olin tutustunut punkmusiikista pitäviin paikallisiin, mutta minua vaivasi kuitenkin tässä eräs asia: eikö näin isossa kaupungissa voisi olla muita aktiivisia musiikkiskenejä? Mitä Venäjällä ylipäätään tarkoitetaan vaihtoehtoisella musiikkitoiminnalla, skenellä tai undergroundilla? Pohdittuani asiaa, päätin ottaa asioista selvää. Tämä vei minut kiinnostavien kohtaamisten pariin, monisäikeisen undergroundtoiminnan ytimeen.

Kaikki tutkimuksessa haastatellut henkilöt ovat kiinnostuneita undergroundkulttuurista. Tässä mielessä he kaikki erottuvat paikallisesta valtavirtakulttuurista. Undergroundkulttuuri² liitetään tavallisesti erontekoprosesseihin ja marginaalisuuteen. Valtavirtakulttuuriin puolestaan yhdistetään vaikeasti mitattavia määreitä kuten ”muodollisuus” ja ”tavallisuus”. Kaikkeen tähän luo mausteensa venäläinen yhteiskunta, joka on jännittävä sekoitus tapoja, odotuksia ja käyttäytymismalleja, joiden analysoinnissa piilee myös väärintulkittamisen vaara.

Hilary Pilkington (2002, 101) purkaa käsitteiden *formaali*³ ja *progressiivinen*⁴ avulla tyyli- ja makuerojen kautta ilmeneviä vuorovaikutus- ja erontekokäytänteitä. Kategorisointi voi asettaa tiettyjä rajoituksia musiikkiorientoituneen *toimijuuden*⁵ tarkasteluun. Se antaa kuitenkin

¹ Petroskoi on Karjalan tasavallan (Республика Карелия) pääkaupunki Venäjällä.

² Undergroundin voi käsittää myös taiteena, mielipiteenä tai olotilana, jotka yhdistetään valtakulttuurin ulkopuoliseen kulttuuritoimintaan (vrt. Wikipedia, 2018).

³ Pilkington (2002, 122–123) viittaa formal-käsitteellä enemmistöön venäläisistä nuorisosta, joihin hän liittää popmusiikin, urheilun ja ulkona hengaamisen.

⁴ Pilkington (2002, 106–107) viittaa progressiivisilla kulttuurillisesti aktiivisiin nuoriin, jotka ovat kiinnostuneita ”lännestä” ja erilaisista alakulttuurilajeista kuten metalli- ja punkmusiikista.

⁵ Sosiologi Chris Barker (2000, 234–235) määrittelee toimijuuden sosiaalisesti rakentuneesti. Toimijuus on eronteon osoittamista eri tekijöiden välillä. Toimijuuden ideaan liittyy mm. vapaus, luovuus ja aitous. Kaikilla ei ole kuitenkaan yhtäläisiä oikeuksia sen tuottamiseen.

tutkimukselleni hypoteettisen tutkimusasetelman, jota kautta pääsen todentamaan ja purkamaan aineistomateriaalista löytyviä diskursseja.

Venäjän yleisen elintason nousemisen voi katsoa demokratisoineen kulutusyhteiskunnan tarjoamien palveluiden ja tuotteiden saatavuutta. Erilaisten sosiaalisten ryhmien väliset erot ovat alkaneet rakentua ennemminkin symboli- ja elekielikoodistojen kuin selkeiden ”ulkoisten statusten” mukaan. Ehkä osallistavaa undergroundkulttuuria voisi käsittää myös halutuksi ja hohdokkaaksi elämäntavaksi? Toisin sanottuna underground- ja popkulttuurin toisista erottamisen sijaan voisimme puhua trenditietoisien ja vaihtoehtoisten elämäntavan eräänlaisesta sulautumasta.

Sovellan tutkimuksessa sekä underground- että skene-käsitteitä. Underground korostaa alakulttuurille ominaisia paikallistason yhteiskunnallisia jännitteitä. Sillä on myös yhteys neuvostoundergroundiin, jonka kautta taustoitin tutkimuskohdettani. Skene on puolestaan käsitteenä joustava hahmottamaan urbaanin kaupunkiympäristön nopeasyklistä musiikkiliikehdintää. (vrt. Bennett 2002, 6–10.) Underground ja skene ovat tässä tutkimuksessa rinnakkaisia käsitteitä, joiden avulla voi painottaa musiikkitoimijuuden eri puolia.

1.1 Tutkimuskysymykset

Tutkimukseni sijoittuu populaarimusiikkitutkimuksen kentälle ja käsittelee Petroskoin undergroundskenen erilaisia eronteko- ja vuorovaikutusprosesseja. Millä tavalla musiikkisosiaalisen toiminnan kautta haastateltavat luovat käsityksiä ”meistä” valtakulttuuria haastavina skenekulttuurin jäseninä? Onko tässä toimijuudessa yhteiskuntakriittisyyttä? Toiseksi käsittelem skenetoimintaa translokaalina ilmiönä ylijärjestöjen⁶ suhdeverkostojen valossa.

Petroskoin populaarimusiikkikentän voi – globaaleista mediavirroista huolimatta – nähdä mikrokulttuuritoimintana omine paikallisine ilmentymineen. Minkälaisia sulautumia ja ”reunalla oloja” ylijärjestöjen skenetoiminta Petroskoissa synnyttää? Onko aiheellista puhua keskittyneestä marginaalisuudesta vai onko kyse ennemminkin pirstaloituneesta skenetoiminnasta globaalissa kaupunkiympäristössä?

⁶ Ylijärjestö-terminiä on käytetty runsaasti sosiaaliantropologian puolella. Vuorelan (2013, 13) mukaan se kuvaa terminä osuvammin arjen tasossa tapahtuvaa yksilön liikettä, kuin transnationalismi, jolla viitataan laajempiin virtauksiin ja yhteisöihin.

Skenetutkimuksen klassikoina voidaan pitää Sara Cohenin teosta *Rockculture in Liverpool* (1991) ja Ruth Finneganin teosta *The Hidden musicians* (1989). Viimeaikaisia suomalaisia pro gradu-skenetutkimuksia ovat mm. Mikko Heikkisen Oulun undergroundia käsittelevä *Pohjoisen painotus* (2016), Juho Karisaarin *Punkkarin Tampere* (2017), sekä Marjut Jussilan psykedeelistä rockia käsittelevä *Lauantaitranssit ja liikkuva skene* (2018).

Petroskoin paikalliset UG-skenen jäsenet – siinä määrin, kun heidät voi näin lokeroida – osallistuvat aktiivisesti translokaaliin musiikkitoimintaan omaksuen underground- ja popkulttuurille⁷ ominaisia käyttäytymismooodeja. Skenekulttuuria ei ole helppo asettaa pelkästään yhden musiikkityylin tai -genren raameihin, eikä se ole tämän tutkimuksen tarkoitus. Yksittäinen musiikkityyli ei välttämättä luo skeneä, sillä yhdistävä tekijä voi olla myös kaikkiruokaisuus musiikin suhteen (vrt. Straw 1991). Tutkimukseni käsittelee paikallista musiikillista ruohonjuuritoimijuutta, jonka keskiössä ovat hardcore-, ambient-, drone⁸- ja noisemuusikot.

Aineiston purkamiseen käytän diskurssianalyysiä. Teoreettinen viitekehys rakentuu työssäni pääosin käsitteiden skene ja kulttuuripääoma ympärille. Avaintermejä tutkimuksessani ovat eronteko, vuorovaikutus, ylijajaisuus, DIY⁹-kulttuuri ja identiteetti.

Translitteroinnissa eli venäjänkielisen tekstin esittämisessä muulla kuin kyrillisellä järjestelmällä seuran Suomen standardisoimisliiton SFS 4900 –standardin mukaisia käytäntöjä. Skenetoiminnan ydintä, eli sosiaalista pääomaa ja siihen liittyviä eronteko- ja vuorovaikutusprosesseja voi olla paikoitellen vaikea ymmärtää pelkkien haastattelujen ja tutkimuskirjallisuuden pohjalta. Käytän tutkimuksessani avuksi paikallistuntemuksen ohella ruohonjuuritason kaverisuhteita. Mielestäni nämä ensikäden kokemukset luovat tutkimukseeni lisäarvoa, jotka nivoutuvat hyvin osaksi analyysiä.

1.2 Populaarikulttuurin ja undergroundin suhde

Populaarimusiikkikeskustelussa nousee aika ajoin esiin musiikkiteollisuuden ja vaihtoehtoisten tuotantotapojen välinen suhde. Massakulttuuriin on tavallisesti liitetty tiiviit suhteet teolliseen musiikkiin, tuottamiseen ja jakeluun. Undergroundkulttuuri on puolestaan liitetty DIY-tyyliseen tekemisen kulttuuriin, jonka taustalla vaikuttaa visio ”aidosta musiikista.” (Brusila 2007, 44.)

⁷ Popkulttuuri viittaa globaaleihin musiikillisiin virtauksiin.

⁸ Drone on minimalistista musiikkia, jossa käytetään hyväksi toistoa ja erilaisia ääniefektejä.

⁹ Do it your self.

2010-luvun musiikkikulttuurille on ominaista musiikin nopea leviäminen internetin julkaisukanavissa. Tämä on johtanut ylikansalliset levy-yhtiöt dominoimaan soittolistoja. Pessimistisintä massakulttuurikritiikkiä ovat edustaneet ns. Theodor Adornon koulukuntalaiset, jotka ovat korostaneet levy-yhtiöiden hegemoniaa yli kuuntelijakunnan jo ennen varsinaista digivyyryä. (Brusila 2007, 63.) Suoratoistopalveluiden luoma mahdollisuus kuunnella haluamaansa musiikkia voi tarkoittaa paradoksaalisesti myös ennalta tuunattujen musiikkisoittolistojen vahvempaa otetta kuulijakunnasta. Toisin sanottuna netin laaja musiikkitarjonta ei välttämättä korreloi laajan musiikkimaun kanssa, sillä totuttuja kuuntelutottumuksia voi olla vaikea muuttaa. Aktiivisesti suoratoistopalvelussa sukuloiva käyttäjä voi kuitenkin halutessaan päästä hetkessä käsiksi musiikkietokantoihin, joiden hankkimiseen ”analogisesti” olisi voinut kulua vuosia.

Sosiaalinen media on popkulttuurin tavoin tullut jakelukanavaksi myös ruohonjuuritason undergroundtoiminnassa. Musiikin äänittäminen kotiolosuhteissa sekä vaikutteiden omaksuminen ja jakaminen sosiaalisessa mediassa ovat tulleet 2000-luvulla entistä helpommaksi vaikeuttaen vastakkainasettelua populaari- ja undergroundmusiikin välillä. Brusilan (2007, 63) mukaan eliitti ”suostuttelee” massoja omien tuotantokonventioiden mukaiseen toimintaan samalla kuitenkin mukautuen vaihtoehdoisen arvomaailmaan paineesta ”kompromisseihin”. Tämä on näkynyt mm. uusien tyyllilajien hyväksyntänä osaksi kaupallista populaarimusiikkia.

Netin käyttämisen myötä kuluttaja-, tuottaja- ja käyttäjäroolit ovat alkaneet entisestään sulautumaan. Globaalin kansalaisaktiivisuuden myötä ruohonjuuritason toimijuuden merkityskenttä on laentunut ja siitä on tullut populaari ilmiö. Se on saanut digikulttuurimyönteiset juhlistamaan tasa-arvon ja demokratian kaltaisten ideoiden läpimurtoa. Skeptisesti suhtautuvat ovat muistuttaneet sosiaalisen median käyttäjien altistuvan suuryritysten ja viranomaisten valvonnalle. (Saarikoski 2013, 157–158.)

Netin arkipäiväistyminen on johtanut populaarien virtauksien leviämiseen ja erilaisten kulttuurituotteiden sulautumiseen uudentyyppisissä ympäristöissä. Miten Neuvostoliiton hajoamisen myötä alkanut ekspansiivinen länsimainen kulttuurituotevyyry on vaikuttanut Venäjän populaarikulttuuriin? Pilkingtonin (2000, 225) mukaan Venäjällä globaalit länsimaiset kulttuurimuodot eivät vaikuta sekoittuvan erityisen vahvasti venäläiseen kulttuuriin. Erilaisten hybridimuotojen syntymistä vaikeuttaa niiden eritasoisuus: länsimaisiin kulttuurituotteisiin saatetaan liittää ”pinnallinen” hauskanpito, kun taas venäläiset kulttuurituotteet ymmärretään ”sielukkaina” syvärakenteina. (vrt. Russkaja duša¹⁰) Undergroundkulttuurin puolella länsimaiset kulttuuriartefaktit

¹⁰ Russkaja duša (русская душа), eli venäläinen sielu viittaa venäläiseen erikoislaatuisuuteen, jota käytettiin 1800-luvun kaunokirjallisuudessa.

ovat samalla kuitenkin olleet nuorten aikuisten suosiossa useiden vuosikymmenien ajan. (vrt. Pilkington 1998, Konttinen 2000.) Suoratoistomusiikkipalvelut saattavat ollakin musadiggareille liian helppo kohde ja sen ylitsepersuavassa tarjonnassa voi olla entistä vaikeampi poimia itselleen sopivat identiteettipalaset.

2 Venäjä tutkimuskohteena

Venäjän undergroundmusiikkia käsittelevä tutkimus on keskittynyt suurkaupunkeihin, ennen kaikkea Pietariin, jossa musiikkitoiminta on eittämättä ollutkin vilkasta. Näistä erityisesti sosiologi David Wickströmin tutkimus *Rocking St. Petersburg* (2014) ja kansainvälisen tutkimusryhmän Ivan Gololobovin, Hilary Pilkingtonin ja Yngvar B. Steinholtin tutkimus *Punk in Russia* (2014) ovat antaneet tarpeellista ja mielenkiintoista pohjatietoa venäläisen undergroundin liikkeistä aina 2010-luvun puoliväliin saakka. Suomalainen Karjalaan sijoittuva musiikintutkimus on keskittynyt kansanmusiikkiin identiteettikysymyksen valossa (ks. Niirala 2013, Suutari 2013). Oman tutkimukseni kannalta mielenkiintoinen verrokkitutkimus on Jussi Konttisen (2000) tiedotusopin opinnäytetyö *Diskosad Andegraund. Mitä alakulttuuri viestii?*

2.1 2010-luvun venäläinen yhteiskunta ja politiikka

Neuvostoliitto hajosi valtiona vuonna 1991. Länsimaisen markkinatalouden omaksuminen on ollut nopeaa. Siitä huolimatta länsimaisia tuotteita pursuavien supermarkettien vieressä voi edelleen sinnitellä kommunismin aikaisia pikkukauppoja. Venäjän talouden kehitystä voi kuvata parhaiten kuitenkin termillä vuoristorata. Neuvostoliiton romahdettua ja valtion yksityistäessä omaisuuttaan, maan elintaso nousi aina vuoteen 1998, jolloin rupla täytyi devalvoida. Vastaavanlaisia talouskriisejä Venäjällä on ollut myös vuosina 2009 ja 2014. Poliittista jännitystilaa on lisännyt vuonna 2014 alkanut Ukrainan kriisi.

Ulkomailla matkustelusta on tullut venäläisille viimeistään 2000-luvulla arkipäivää. Petroskoi sijaitsee verrattain lähellä Suomea. Arjen tasolla matkustelu on pääsääntöisesti sukulointia, kauppareissuja ja lomamatkailua, mutta oman marginaalin muodostavat myös Suomen ja Venäjän välinen kulttuuritoiminta. Kaikkeen tähän vaikuttaa ratkaisevasti ruplan kurssi suhteessa euroon. Heikko rupla on toisaalta lisännyt mielenkiintoa työntekoon Suomen kaltaisissa euromaissa.

Yleistä sisäpoliittista kriittistä keskustelua ovat viime vuosina herättäneet mm. inflaation toimesta heikkenevä palkkatase, opposition ahdas pelivara ja eläkkeiden matala taso. Mielenilmaisut ovat harvoin saaneet liikkeelle suuria massoja, vaikka yleistä närää kansan keskuudessa liikkeuikin. 2000-luvun taloudellisten olojen koheneminen liitetään varsinkin konservatiivisten kansalaisten keskuudessa Putinin valtakauden aikaansaannoksiin. Tämä saattaa selittää Putinin vahvan suosion, jota on täydentänyt mm. Krimin¹¹ ”saattaminen takaisin emämaahansa”. 2000-luvulla yhteiskuntakriittinen kannanotto on terävöitynyt ja se on osannut hyödyntää mediaa näkyvyyden saamiseksi. Tämän liikehdinnän myötä esiin ovat nousseet mm. Oborona¹² (Оборона, ”Suojelu”), Voina¹³(Война, ”Sota”) ja myöhemmin 2010-luvulla Pussy Riotin¹⁴ kaltaiset aktivistiryhmät, jotka ovat onnistuneet nostamaan esiin valtakulttuurin epäkohtia.

Politiikantutkija Lena Jonsonin mukaan (2015, 31–35) Venäjän yhtenäisyyttä pönkitetään valtiojohtoisen nationalismin kautta, johon myös ortodoksinen kirkko kytkeytyy. Tässä narratiivissa korostetaan Venäjän monimuotoista ja omintakeista historiaa, joka on selvinnyt monista sodista ja kriiseistä. Länsi on alkanut näkymään 2010-luvun valtioretoriikassa – uudelleen sitten Kylmän sodan – yhä enemmän poliittisideologisena vastavoimana, joka toimillaan pyrkii heikentämään Venäjää. Tämän poliittisen pelin tarkoituksena on luoda illuusio yhtenäisestä ja ainutlaatuisesta Venäjästä, joka toimii omaehtoisesti perinteisiä arvoja kunnioittaen. Pääosin tätä ideologista sanomaa Venäjällä välittää pienen piirin eliitti.

Venäjän 2000-luvun yhteiskuntapoliittisen kehityksen perusteella voi olla aiheellista nostaa ajatus neuvostoliittolaisen kontrolliyhteiskunnan paluusta. Tämä on saattanut lisätä epävarmoja tulevaisuuden näkymiä demokratian kehityksen kannalta. Natalia Diuk (2012, 139–140) huomioi poliittisen päätöksenteon rinkiin pääsemisen olevan Venäjällä vaikeaa, koska valtaa pitävä sukupolvi vaalii tiiviisti omia käytäntöjään. Poliittista järjestelmää haastavien urakehitystä hankaloittaa rahallisen tuen ja tarvittavien suhteiden puute. Frederick Star on nostanut esiin ajatuksen vertikaalisesta ja horisontaalisesta informaatiokulttuurista. Vertikaalisuus viittaa ylhäältä päin organisoituun tiedonjakeluun, jolle on ominaista mediakontrolli, kun puolestaan horisontaalinen viestintä liittyy yksityisyyteen, jolle on ominaista suullinen tiedonvälitys ja pienet viestintäteknologiat. (ks. Downing 1996, 88–89.)

¹¹ Venäjä miehitti Ukrainan Krimin vuonna 2014.

¹² Oborona on moskovalainen nuorisoliike.

¹³ Voina on venäläinen protestiryhmä.

¹⁴ Pussy riot on venäläinen aktivistiryhmä.

Zygmund Bauman (1999, 5) käsittelee *unsicherheit*¹⁵-käsitteen kautta postmodernin ajan epävakauden ja turvattomuuden tunteita ja prosesseja, joita yhteiskunta joutuu jatkuvasti kohtaamaan. Mitä enemmän nämä epävakaat elementit valtaavat tilaa yhteiskunnassa, sitä enemmän kansa on alttiimpi auktoriteettien tarjoamille ajatuksille ja malleille. Tämän toiminnan keskiössä ovat instituutiot ja järjestelmät, joilla on valtaa vaikuttaa tämän turvallisuuden tunteen luomiseen. Maria Lipman ja Nikolai Petrov (2010, 6) huomauttavat Venäjän valtion ja kansalaisten välisen vuorovaikutuksen perustuvan paternalistiseen suhteeseen eli valtion holhoukseen, kansan tyytyessä arkiseen päätäntävaltaan. Tämän vuoksi monet venäläiset eivät myöskään usko erityisen vahvasti yksittäisen ihmisen vaikutusmahdollisuuksiin yhteiskunnassa.

2.2 Petroskoi musiikkikaupunkina

Petroskoi on Venäjän Karjalan Tasavallan pääkaupunki noin 300 kilometrin päästä Suomen rajasta. Vuoden 2015 väestönlaskennassa kaupungin asukasluku oli noin 275 000 (Russiatrek.org 2015). Petroskoi on musiikkikulttuurisesti monipuolinen kaupunki, jossa on erilaisia musiikkikouluja, paljon muusikkoja ja musiikin harrastajia sekä erilaisia esiintymispaikkoja. Venäjän Karjala edustaa Venäjän mittakaavassa provinssia, mutta Petroskoi on saavuttanut jälkiteollisessa ajassa vireän kulttuurikaupungin aseman. Petroskoin sijainti Pietarin ja Suomen läheisyydessä tekee siitä mielenkiintoisen erilaisten skenekulttuureiden sulautuman, jossa yhdistyy slaavilainen ja länsimainen estetiikka.

Petroskoissa on musiikkiopisto, kaksi musiikkiin erikoistunutta peruskoulua ja konservatorio, jonka opetusohjelma koostuu etupäässä klassisesta tarjonnasta, mutta siellä on myös pop-jazz -linja. Konservatoriossa toimii myös suomalais-ugrilainen musiikkilinja, jossa kansanmusiikkiin tutustutaan käytännönläheisesti. Institutionaalisia konserttipaikkoina Petroskoista löytyy mm. Konservatorion sali, Filharmonia, Kantele-talo ja Suomalainen teatteri. Keikkapaikkoja kaupungin keskustassa on runsaasti. Baareja ja ravintoloita perustetaan ja niitä myös katoaa pois verrattain nopealla tahdilla.

¹⁵ Epävarmuus, turvattomuus.

Petroskoi on tunnettu kansanmusiikkifestivaaleista, joista tunnetuin lienee Karelian Faces¹⁶. Rockfestivaaleista tunnetuimmat ovat Rockbridge¹⁷, Isthmus¹⁸ ja Vozduh¹⁹, (Воздух). Karelian Attack- ja Karelski mor²⁰ (Карельский мор) -punkfestivaalit keräävät väkeä kauempaakin ja ovat saavuttaneet kulttiaseman undergroundpiireissä.

Petroskoin musiikkitoiminta on hyvin monipuolista ja monet näistä yhtyeistä esiintyvät säännöllisesti myös Suomessa. Näistä tunnetuimpia orkestereita lienevät karjalan kielellä laulavat Santtu Karhu ja Talvisovat sekä Sattuma. Muita säännöllisesti esiintyviä kokoonpanoja ovat mm. Trio Asketics, Revolver, Sattuma ja Noid.

Tämän tutkimuksen haastateltavien kokoonpanot – Antimelodix, Dorigie tovarištši (Дорогие товарищи), Materic, Love Cult, Sparrow In the Snow, Soli Diaboli Glori sekä Escape the Void – edustavat tyylillisesti hyvin monipuolista musiikkia. Näistä seitsemästä kokoonpanosta Antimelodix ja Love Cult keikkailevat aktiivisesti myös Venäjän ulkopuolella.

Petroskoissa on paljon treenikämppätiloja²¹ ja puolenkymmentä studiota. Venäläisenä erikoisuutena voi pitää treenikämppien vuokraamista tuntitaksan mukaan, johon sisältyy myös soittimisto ja PA-systeemit. Varaaminen onnistuu Vkontaktesta löytyvien sivustojen kautta. Paikallisia levyjulkaisumerkkejä on ainakin neljä: elektroniseen musiikkiin erikoistunut Full of Nothing, punkmusiikkiin erikoistunut Headnois-regords, ja hevi- ja grunge -musiikkiin keskittyneet Karjalan bunkkeri ja Krapiva (Крапива, ”Nokkonen”). Julkaisuyhteistyötä tehdään mm. Helsingissä toimivan Jozik records ja tamperelaisen Fonal records -levymerkkien kanssa. Karelskaja totška (Карельская точка, ”Karjalan piste”) on järjestö, joka auttaa ulkomaisia bändejä keikkajärjestelyissä.

2.3 Venäjän underground- ja popkulttuuriliikehdintä

Venäläisen underground-käsitteen merkitys poikkeaa länsimaisesta verrokistaan. Tomi Huttusen (2012, 21–30) mukaan venäläisessä undergroundmusiikissa korostuu lyriikan rooli musiikillisten vaikutteiden tullessa etupäässä lännestä. Undergroundmusiikin piiriin pääsi helpoiten tekemällä

¹⁶ Karelian Faces oli Petroskoissa järjestetty festivaali vuosina 2003-2011, jossa esiintyi suomalaisia ja venäläisiä yhtyeitä.

¹⁷ Rockbridge oli EU -rahoituksen ansiosta pyörivä yhteistyöprojekti Joensuun popmuusikoiden ja Petroskoin Myllärit keskuksen välillä vuosina 2003-2005.

¹⁸ Isthmus-festivaali oli Rockbridgen jatko, joka järjestettiin kerran vuonna 2006.

¹⁹ Karelin Attack-festivaalia on järjestetty Äänisen rannalla vuodesta 2011 alkaen.

²⁰ Karelski mor-festivaalia on järjestetty Äänisen rannalla vuodesta 2013 alkaen.

²¹ Ks. liite 4

musiikkia poikkeamalla virallisesti hyväksytystä kaavasta. Tästä johtuen venäläinen alakulttuuri on ollut heterogeenisempää kuin Länsi-Euroopassa. John Bushnell (1990, 114–115) käsittää Venäjän nuorisoaktiivisuuden vastakulttuurimuotona. Sillä hän viittaa niihin epämuodollisiin ja maanalaisiin liikkeisiin, joita Neuvostoliitossa alkoi esiintyä jo 1960-luvun lopulta lähtien. Steinholtin (2003, 98) mukaan venäläisen undergroundin tutkimuksessa korostetaan sen vastakulttuurillista luonnetta, perestroikaa²² ja demokraattisuuden prosesseja sosiologisen näkökulman jäädessä taka-alalle. Tämän vuoksi esim. vankilaulut (блатная песня) ja bardilaulut (бардовская песня) ovat jääneet vähemmälle huomiolle, vaikka näiden tyylien lyriikka- ja esityskäytännöllä on oma yhteiskunnallinen merkityksensä Venäjän musiikkikulttuurissa.

Virallisia Neuvostoliitossa länsimaista musiikkia soittavia yhtyeitä kutsuttiin lyhenteellä ВИА eli VIA (вокально-инструментальный ансамбль, ”laulu- ja soitinorkesteri”). Tällä tarkoitetaan neuvostohallinnon 1960-luvun puolivälissä perustettuja korvikeorkestereita länsimaisen populaarimusiikin vastapainoksi. VIA-orkesterit ja niiden soittama ohjelmisto ja esityskäytännöt sijoittuivat lähinnä virallisille estradilavoille. Näissä yhtyeissä esiintymisasut olivat hyvin harkittuja ja soundeista leikattu usein ala- ja ylätaajuudet pois steriilin keskitasosoundin aikaansaamiseksi. (Huttunen 2012, 21–30.) Venäläiseen varhaiseen undergroundmusiikkiin liitetään helposti autenttisuus, poliittinen aktiivisuus, sekä pienet keikkapalkkiot ja esiintymislavat. VIA-yhtyeet olivat kuitenkin monelle osaavalle soittajalle houkutteleva tienestin lähde ja mahdollistivat myös oman soittotaidon kartuttamisen. (Steinholt 2005, 25.)

Vapaan musiikillisen toiminnan kontrollointi ja korvike-estradiivihteen tarjoaminen eivät pysäyttäneet varsinkaan isoissa kaupungeissa syntyviä alakulttuuriliikkeitä. Taustalla tässä liikehdinnässä on kommunistisella ajalla toimineen nuorisoliitto Komsomolin²³ (Комсомол) rapautuminen, jonka myötä *neformaly*²⁴-ryhmien aktiivisuus lisääntyi. (Pilkington 2002, 104–105.) Alexei Yurchak (2005, 127–128) nostaa mielenkiintoisen käsitteen *vnenahodimost* (внеаходимость, ”ulkopuolisuus”) erityisesti neuvostoaikaisen yhteiskuntaan liittyvästä elämisen tavasta. Tällä hiukan epämääräisellä termillä tarkoitetaan olemista saman aikaisesti kontekstin sisä- ja ulkopuolella. Tämä viittaa vaihtoehtoiseen kulttuuritoimintaan, jonka monet työtä, vapaa-aikaa ja koulutusta hallitsevat järjestelmät ja rakenteet tekivät itse asiassa mahdolliseksi. Näiden

²² Gorbatsövin ajama poliittistaloudellinen uudistus, jota on pidetty Neuvostoliiton hajoamisen vauhdittajana.

²³ Komsomol oli Neuvostoliiton kommunistisen puolueen nuorisjärjestö.

²⁴ Neformaly-kulttuuri nousi epävirallisen kulttuuriliikehdinnän kuvaukseksi 1980-luvun lopulla Neuvostoliitossa.

viranomaisten tiedossa olevien kokoontumisten kautta rockkulttuuri pystyi ilmaisemaan omaa vastakulttuurillista sanomaansa välttämättä ärsyttämästä järjestelmästä liiaksi.

Varhainen venäläinen undergroundliike tarkoitti musiikin ohella myös muita taidemuotoja. Ruohonjuuritoiminnan myötä vakiintui erilaisia tapoja kiertää sensuuria ja tätä myöten yleistyivät tusovkat²⁵ (тусовка) ja kvartirnikit²⁶ (квартирник), eli asunnoissa salaa järjestetyt illanistujaiset, joissa monet muusikot ja taiteilijat esiintyivät undergroundhengessä. Ne olivat merkittäviä kanavia välittää musiikillista tietopääomaa samahenkisten keskuudessa. (vrt. Pilkington 1994, 236–238.) Samizdat²⁷ (самиздат) -julkaisutoiminnasta tuli keskeisin epävirallista kulttuuria levittävä toimintamuoto. (Huttunen 2012, 43). Lavean *neformaly*-käsitteen alla toimivat monet erilaiset marginaaliryhmät kuten hipit, punkkarit ja metallimusiikin ystävät. Poliittisessa mielessä tämä epävirallinen kulttuuritoiminta sai valtakulttuurin silmissä opposition leiman osakseen, vaikka toiminta ei ollut sitä kuin välillisesti. (Itäläinen, 2009.)

Glasnostin²⁸ ja perestroikan alullepanon jälkeen hallinnon suhtautuminen undergroundtoimintaan ja ennen kaikkea rockmusiikkiin alkoi muuttua. Venäjän kansallinen levymerkki Melodija (Мелодия) muutti pian sen jälkeen toimintamallejaan kaupallisempaan suuntaan julkaisemalla rockmusiikkia. Länsimaisia vaikutteita oli omaksuttu undergroundmuusikoiden keskuudessa jo aiemmin, mutta viimeistään 1980-luvun loppupuolella isommissa kaupungeissa kyse alkoi olla jo populaarista ilmiöstä television ja radion vaikutuksesta. (Cushman 1995, 236–239.)

Venäläinen rock (русски рок) ja toisinaan myös *venäläinen underground* (русский андеграунд) -käsitteillä viitataan usein neuvostoaikajalla soittaneisiin kulttibändeihin kuten Akvarium (Аквариум), DDT (ДДТ) ja Kino (Кино). Näitä käsitteitä voi kuitenkin pitää ongelmallisina, sillä monet neuvostoaikaiset yhtyeet ovat saattaneet tulla osaksi Neuvostoliitosta myöhemmin irtautuneen valtion omaa kulttuurikanonisointia. Naše Radio (Наше Радио “Meidän radio”) on tullut tunnetuksi tavasta liittää neuvostorock kokonaisuudessaan osaksi slaavilaista narratiivia, jossa esim. ukrainalaiset tai valkovenäläiset laulut ovat kotoisin ”lähialueilta” korostamatta niiden kansallista alkuperää. (Wickström 2014, 207–215.) Huttunen (2012, 122) toteaa neuvostorockin liittyvän usein nimenomaan Pietariin ja siellä vaikuttaneisiin yhtyeisiin. Kanonisoinnin myötä on alettu käyttämään

²⁵ Tusovka on edelleenkin venäjän kielessä aktiivisessa käytössä, joskin sen merkitys on enemmän juhlat tai bileet (Huttunen 2012,44).

²⁶ Kvartirnikperinne" elpyi 2000-luvun urbaaneissa kaupunkiympäristöissä tullen vaihtoehtoismiesten keskuudessa pop up -tyyliseksi ilmiöksi.

²⁷ Samizdat viittaa omaehtoiseen kirjalliseen julkaisutoimintaan, jota harrastettiin varsinkin Venäläisen undergroundin alkuajoina.

²⁸ Gorbatsšovin alullepaneva avoimuuden kausi, joka tarkoitti mm. sensuurin vähentämistä.

jopa liturgiselle käsitteistölle ominaisia termejä ”profeetta” tai ”viimeinen neuvostosukupolvi”, jota kautta kulttibändit on nostettu koskemattomuuden asemaan.

Venäläiseen yhteiskuntaan liitetty polaarisuus näkyy myös neuvostorock-lyriikassa (vrt. Pilkington 1994, 1998 & 2004). Olga Grigorjevan (ks. Körkkö 2012, 16–17) mukaan ”me” kuvataan usein turvattomina ja pelästyneinä, kun ”heihin” eli vallanpitäjien kuvauksiin liittyy hirviöitä, mahtavuutta ja pahan symboleita. Sota-aiheiset lyriikat ja -ympäristöt ovat metaforia yhteiskunnan tilasta, jonka kohentamiseksi apua tuovat vain äärimmäiset keinot. Körkön (2012, 39–40, 60–62) mukaan venäläisessä underground-lyriikassa esiintyy myös ylikorostamisen ja yhteiskuntajärjestyksen päälaelleen kääntämisen kuvauksia. Tässä kontekstissa isähahmon erinomaisuuden korostaminen on todellisuudessa kritiikkiä valtakoneistoa vastaan. Äitihahmon kuvaamisessa käytetty roisi kieli viittaa kritiikkiin yleisemmin Venäjää kohtaan.

Neuvostoliiton romahtamisen voidaan sanoa vieneen terävältä yhteiskuntakriittiseltä kannanotolta pohjan pois. Mitä tapahtui rockille, kun Neuvostoliitto hajosi? Tämä Tomi Huttusen esittämä kysymys on varteenotettava, sillä aiemmin kielletty epävirallinen taide tuli kaikkien saataville. Venäläisen rocklyriikan yhtenä 2000-luvun näkyvimmistä muutoksista voidaan nähdä naisten kasvava rooli esiintyvinä taiteilijoina ja tekstin kirjoittajina²⁹. Kannanotto ei ole vaiennut, vaan se on muuttanut muotoaan saaden pontta uusista kansalaisyhteiskuntaa käsittelevistä teemoista, kuten kestävä kehitys, sosiaalinen epäoikeudenmukaisuus ja seksuaalivähemmistöt osoittavat. Neuvostoliittolaisen undergroundin kaikuja voi nähdä vallanvastaisissa mielenosoituksissa, joissa Viktor Tsoin laulu Мы хотим перемен! (”Haluamme muutosta”!) on ollut aktiivisessa käytössä. (Huttunen 2012, 121–128.)

Neuvostoliiton hajoamisprosessi avasi musiikkibisneksen myös halvasti tuotetulle iskelmälle, jolle löytyy Venäjällä lanseerattu nimitys *popsa* (попса). Sitä pidetään lähes synonyymina kaupalliselle ja suuren massan popmusiikille, jota kuuluu usein kaupallisissa radioissa ja sponsoroiduissa ulkoilmatapahtumissa. Tälle musiikille ovat ominaista teknomainen beat- tausta ja kevytmieliset lyriikat. Popsan helppous ja plagiointikäytännöt jakavat jyrkästi mielipiteitä ja se saa usein kritiikkiä vakavasti otettavien muusikkojen keskuudessa. Jos neuvostoajoilla lyriikan sekaan piilotetut rakkauden tunnustukset saattoivat edustaa vastavirta-ajattelua, niin popsan tulon myötä rakkausteemasta on tullut puhki kuultu klisee. (Wikström 2014, 118–120.)

²⁹ Venäjällä tunnettuja kokoonpanoja ovat mm. Iva Nova (Ива Нова), Notšnye Snaipery (Ночные Снайперы, ”Yölliset tarkka-ampujat”) ja Zemfira (Земфира).

3 Käsitteistö

3.1 Alakulttuurista skeneksi

Varhaisessa populaarimusiikintutkimuksessa paikallisen tason musiikillista toimintaa on perinteisesti käsitelty kahdella toisistaan poikkeavalla tavalla. Ensinnäkin paikallisuutta on käsitelty ”muuttumattomana” alueellisesti rajattuna identiteetti- tai kansallisuuskysymyksenä. Toiseksi musiikkitoiminnassa on nostettu esiin kulutus- ja tuotantosuhteita ja erityisesti yleisön alttius massatuotannon vaikutukselle. (Bennett 2000, 52.)

Alakulttuuritutkimuksen pioneerina voidaan pitää 1970-luvun Birminghamin CCCS³⁰:n – siihen aikaan käytetyn termin mukaisesti – tutkimuksia nuorisokulttuurista. Nämä tutkimukset keskittyivät erontekoprosesseihin kapitalismikritiikin näkökulmasta, jossa alakulttuuri ymmärrettiin suhteessa yhteiskunnallisiin rakenteisiin. (Kahn-Harris 2007, 13.) ”Bourdieuomainen³¹” tutkimusperinne nojasi puolestaan kulttuurisosiologisen erontekemisen prosesseihin.

Venäläisestä luokkatietoisesta alakulttuurista puhuminen on ongelmallista, koska sille ei löydy historiallista vastakaikua (Bushnell 1990, 22). Pilkington (1994, 24) käyttääkin alakulttuurin kuvaamisessa keskusta–periferia -jakoa, jossa olennaista on varallisuus- ja koulutuserojen kautta ilmenevä urbaanin tilan hallinta. Alakulttuuritoiminta syntyy erilaisissa kaupunkikulttuurin tiloissa, joissa se kulminoituu keskusta–lähiö, pääkaupunki–provinssi ja venäläiset–vähemmistöt kaltaisten vastinparien kautta. Hiertymää voi syntyä myös lähiöiden *gopnikeiden*³²(гопник) ja parempiosaisten kaupunkilaisten ns. *tusovkanuorten*³³ välillä. Muggleton (2000, 52–53) huomauttaa kahtiajakoon viittaavien käsitteiden olevan kankeita kuvaamaan postmodernin ajan undergroundkulttuurin ryhmäytymisprosesseja, jotka ovat enemmän tai vähemmän liikkuvaisia. Sosioekonominen asema, sukupuoli tai jaetut identiteettikäsitykset voivat ”johdattaa” tietynlaisin käyttäytymismalleihin, mutta niiden perusteella yksilöitä tai ryhmiä ei voida liittää osaksi kategorisointiluokituksia.

Pilkington (2002, 106–107) esittää neformaly–formal -jaottelun olevan liian jäykkä kuvaamaan *post-tusovkanuorten*³⁴ kulttuuristrategioita. Sen sijaan venäläisen vaihtohtoisen toimijuuden voi käsittää

³⁰ Centre of Contemporary Cultural Studies.

³¹ Pierre Bourdieu on ranskalainen sosiologi, joka tunnetaan pääoma- käsitteistä.

³² Väljään gopnik-käsitteeseen liitetään usein ”duunarihenkisyyttä”, konservatiivista pukeutumista ja päihteiden runsaampaa käyttöä (Pilkington 2002).

³³ ”Tusovkanuoriin” yhdistetään korkeakoulutausta, sekä kiinnostusta kielitaitoa ja muita kulttuureja kohtaan (Pilkington 2002).

³⁴ Post-tusovkanuorilla Pilkington viittaa Neuvostoliiton jälkeisiin vaihtokulttuureihin.

ennemminkin progressiivisen lähestymistavan kautta. Tällä Pilkington viittaa polaarisuuden sijasta moninapaisuuteen, jossa merkityksiä antavat erilaiset luovuusprosessit, tyylit, marginaaliset harrastukset, länsiorientointuneisuus ja kaverit. Tämä toimijuus ei niinkään perustuisi vastakulttuurin erontekoprosesseihin, vaan merkityksiä antavaan tekemiseen. Tämä kulttuurisella rajapinnalla sijaitseva itsetuntoa ja ryhmän koheesiota tiivistävä toimijuus poikkeaisi virallisesta kulttuuridiskurssista, mutta ei kuitenkaan suoraan vastustaisi sitä. Tästä esimerkkinä käy kiinnostus erilaisia marginaalisia fanikulttuurimuotoja tai hengellisiä kultteja kohtaan. Luonnollisesti tämän suuntaiset kiinnostuksen kohteet yhdistävät eritaustaisia kulttuurinuria.

Marginaali-käsite viittaa reunalla tai sivussa olemiseen suhteessa keskukseen. Marginaaleja ja keskuksia voi olla myös useita. Ne voivat poiketa toisistaan ja näyttäytyvät aina eri valossa riippuen siitä, missä positiosta sitä katsotaan. Ihminen voi olla myös jossain elämänalueella marginaalissa ja toisessa taas ei. Usein marginaalit ovat suhteessa keskukseen esim. valta-, symboli- tai identiteettikysymyksen kautta. Joustavuus ja liike ovat osa kategorisointiprosesseja, jolloin suhteet eivät ole pysyviä. (Jokinen 2004, 13.) Marginaalissa oleminen undergroundkulttuurin tapaisesti voi olla myös täysin oma tietoinen ratkaisu, johon voi liittyä hohdokkuutta ja mielihyvää.

Tiettyyn aikaan ja paikkaan kytkeytyvän alakulttuuritoiminnon ohella on alettu puhua populaareista musiikkivirtauksista yli kaupunki- ja maarajojen. Monet kulttuurintutkijat ovat ajaneet alakulttuuri-termin korvaamista skene-käsitteellä, joka vastaa osuvammin hetkellistä ja liikkuvaista urbaania musiikkitoimintaa. (vrt. Rautiainen-Keskustalo 2013, 325.) Skene voidaan ymmärtää myös varsin löyhästi samanaikaisiin useisiin paikallisuuksiin, kuten festivaalien kaltaisten musiikillisten maailmojen kohtaamisiin ja niistä syntyneisiin fuusioihin. (Bennett 2001, 6–10.)

Skene on käsitteenä joustava, sillä se ei alleviivaa vastakkainasettelua, mutta se ei myöskään kiellä sen olemassaoloa. Taustalla tässä näkemyksessä on sen soveltuvuus kuvata kulttuurisen toiminnan eri muotoja vastakulttuurista fanittamiseen. (Rautiainen-Keskustalo 2013, 324–326.) Laajan tarttumapinnan kautta tutkimuskohdetta voi tarkastella monipuolisesti takertumatta musiikillisen genren, paikkasidonnaisuuden tai esteettisen tyylin kaltaisiin kategorisointeihin. Skenen vahvuutena voidaan pitää myös sen soveltuvuutta analyysityökaluksi selittämään ilmiöiden ja asioiden välisiä kytköksiä. Skene-käsitteen käyttämiseen liittyy idea matalakynnyksellisyydestä. Tältä osin se on erinomainen työkalu populaarimusiikilliseen etnografiatutkimukseen.

Skeneen liittyy ainutlaatuisuuden ja monimuotoisuuden idea ja se käsitetään usein paikallisesti arjessa tapahtuvana interaktiivisena musiikkitoimintana. Tämä usein ruohonjuuritason toimijuuteen

liitetty aktiivisuus saattaa luoda erityisiä paikallisidentiteettiä nostattavia ilmenemismuotoja, jolloin tietyt kaupungit tai tilat voivat profiloitua vireiksi skenepaikoiksi. (Bennett 2001, 6–10.) Eri lokaatioissa sijaitsevat skenet voidaan käsittää myös toisilleen rinnakkaisina (Stahl 2004, 51–54).

Mediaatio-käsitteellä viitataan niihin translokaaleihin virtauksiin, jotka uusintavat ja muokkaavat paikallisen tason ilmiöitä. Fyysistä välimatkaa ei voi pitää yhteydenpidon ja musiikillisten vaikutteiden rajoitteena ja sitä kautta keskusta–periferia -jaottelun raja on hämärtynt. Skene voi ilmetä myös täysin netissä tapahtuvana keskusteluna tai fanittamisena. (Bennett & Peterson 2004, 8–9.) Samankaltaisten makujen jakaminen sosiaalisen median kautta ja sitä kautta luodut yhteydet yli maantieteellisten rajojen ovat ominaista 2010-luvun hybridiomaiselle kulttuurille (Rautiainen-Keskustalo 2013, 326). Ranskalais sosiologi Maffesoli (1997, 57–58) nostaa kiinnostavan ajatuksen urbaanista heimosta, jonka liikkumistila yhteiskunnassa määrittyy oman aktiivisuuden ja monipaikallisuuden kautta. Näitä urbaanin heimon jäseniä Maffesoli nimittää *modern narodnik*³⁵-käsitteellä, joka on eräänlainen modernia maailmaa tarkkaileva protagonist, eli siis omaa tarinaansa luova päähenkilö.

Kahn Harris (2004, 112–117) kiinnittää huomiota metallimusiikki-skenen ja ulkopuolisen maailman välisiin kanssakäyntiprosesseihin. Tällä Harris viittaa Will Strawn (1991) käyttämän *logic*- käsitteen tavoin niihin tapoihin ja käytäntöihin, joiden kautta skeneläinen tasapainoilee yhteiskunnan ja skenekulttuurin asettamien odotusten välimaastossa. Tällä tavoin esim. työn ja skenetoimijuuden rinnakkaiselo voi olla varsin luontevaa antaen riittävää taloudellista pääomaa skenosallisuutta vaativiin menoihin. Samaan tapaan perhesuhteet ”sukupolvien välisestä kuilusta” huolimatta voivat olla tiiviit. Ne eivät kuitenkaan sulje marginaalisen eriytymisen olemassaoloa, johon saattaa liittyä eskapistisia piirteitä. Arkielämässä tämä voi johtaa itsepintaiseen kieltäytymiseen valtakulttuurin tarjoamista roolimalleista, tavoista ja kulutustottumuksista.

Skenetutkimuksen keskiössä ovat usein nuoret aikuiset (vrt. Thornton 1995, Konttinen 2000). Näkökulma nuorten aikuisten skenetoiminnan tutkimiseen on usein fanikulttuuriin, erontekoon ja tyyliin keskittyvä, kun taas vastaavasti varttuneempien kohdalla näkökulma on usein nostalgiasävytteinen. Tuntuu kuitenkin harhaanjohtavalta olettaa musiikkiaktiivisuuden loppuvan jyrkästi esim. työ- tai perhe-elämään astumisen myötä. (Taylor 2012, 24–25.) Haenfler (2013, 9–12) huomioi skeneläisen suhteen fanittamaansa aatesuuntaan muuttuvan ikääntyessä enemmän persoonallisemmaksi, ”näyttäytymisen halun” jäädessä taustalle. Aatepukeutumisesta tai

³⁵ Narodnikit olivat 1860-1880 -luvun vallankumouksellisia, jotka lähtivät maaseudulle sivistämään venäläisiä talonpoikia.

keikkamatkoista saatetaan vanhetessa luopua aktiivisen musiikkiorientoituneen elämänfilosofian säilyessä muuten osana arkea. Tässä mielessä skeneläinen ikään kuin poimii omaan identiteettiin sopivat osallisuuspalaset täyden omistautumisen sijaan.

Skenetoimijuus voi olla luonteeltaan transgressiivista eli rajoja rikkovaa. Kaveriporukoissa voi kyteä tietoinen tai tiedostamaton idea yhteiskunnan muuttamisesta halutun kaltaiseksi. Kritiikki voi kohdistua esim. markkinataloutta tai poliittista valtajärjestelmää vastaan. Tässä mielessä skenessä ilmenevä yhteiskunnallinen aktiivisuus voi omaksua piirteitä anarkia-aatteesta, jolle on ominaista eräänlainen utopia paremmasta yhteiskunnasta. (vrt. Kahn Harris 2007, 159–162.) Samantapaisesti yksilön ja yhteiskunnan suhdetta voi purkaa Kirsin Juhilan (2004, 20–22) käyttämän *vastapuhe*-käsitteen avulla. Siinä omaa identiteettiä korostetaan puheen, toiminnan, vetäytymisen tai muun sanattoman kannanoton välityksellä. Vastapuhe on usein reagointia kategorisoituihin valtakäsityksiin, jolloin pyritään voimassa olevien rakennelmien horjuttamiseen. Dick Hebdigen (1979, 100–102) mukaan tietyn alakulttuurin jäseneksi kuulumisessa on kyse viestinnästä, jossa ryhmän jäsen tekee itsensä mielekkääksi jäsenilleen. Kyse on samalla myös epäjärjestyksen ja mielettömyyden viestimisestä ryhmän ulkopuolisille. Kyse on tietoisesta pyrkimyksestä harjoittaa tarkoitettua viestintää.

3.2 Venäläinen punk-estetiikka

Venäläisessä undergroundissa punkkulttuurilla on erityinen rooli ja myös omat marginaaliryhmänsä eri puolilla Venäjää. Punk ei ole pelkästään anarkia-aatteellinen liike, vaan sillä on myös kannattajia äärioikeaan sijoittuvan skinheadkulttuurin parissa. Toisin sanoen punkkulttuurin toimintakoodeissa on huomattu eroavaisuuksia kaupungin luonteesta ja maantieteellisestä sijainnista riippuen: Pietarissa punkkulttuurille on ollut ominaista kannattaa antifasistisuuden ja antikapitalistisuuden kaltaisia ideoita, kun taas Siperian Vorkutassa punkkulttuuri on voinut saada vaikutteita radikaalista oikeistosiivestä. (Pilkington 2014, 166.) Ehkä osittain tämän vuoksi venäläistä punkkulttuuria ei voi ymmärtää tyhjentävästi länsimaisen punktutkimuksen käsitteillä, joissa näkökulma on perinteisesti ollut kallellaan kapitalistisiin pääomateorioihin. Neuvostoliiton aikainen punk-aktivismi kytkeytyy kyllä taloudellisiin, poliittisiin ja epätasa-arvoon liittyviin kysymyksiin, mutta Venäjällä punk on perinteisesti liittynyt ennemminkin esteettiseen elämisentapaan shokeerata ympäröivää todellisuutta. (Cushman 1995, 94.)

Venäjän punkkulttuurille on ominaista yhteys arjen käytäntöihin, jotka löytyvät esim. musiikin, urheilun, opiskelun tai alkoholikulttuurin puolelta. Nämä käytänteet eivät kuitenkaan ole punkkulttuurin ytimessä, vaan ennemminkin välittävät ja tuovat esiin kanssakäynnin, jakamistalouden ja ystävyyssuhteiden kaltaisia syvämerkityksiä. (Gololobov, Pilkington & Steinholt 2014, 196–197.) Saman tyyppisesti musiikillinen toimijuus saattaa helposti kattaa punkmusiikin ohella myös muita musiikkityylejä, kuten hip hop, hardcore, ja grunge. Oleellisempaa sen sijaan on tehdä asioita oikealla asenteella.

Venäjän kielessä ihmisten välistä vuorovaikutusta voi kuvata käsitteellä *obščeniye* (общение), joka on eräänlainen kanssakäynnin muoto, jossa yhdistyy sekä itse prosessi että sosiaalinen yhteys. Tässä yhteydessä osapuolet vaihtavat ajatuksia, mikä edesauttaa yhteenkuuluvaisuuden ja kiintymyksen muodostumista. (Yurchak 2005, 148.). Vaikka *obščeniye*-käsite viittaa venäjän kielessä yleisesti kanssakäyntiprosesseihin, sen merkitys korostuu venäläisen undergroundkulttuurin kuvauksissa. (vrt. Konttinen, 2000, Gololobov ym. 2014.)

Pilkingtonin (2014, 3–4) mukaan Itä-Euroopan punktoiminnalle on ominaista näkyvä ironian käyttö osana sosiaalisia käytäntöjä. Tämä tapa saattaa juontaa juurensa neuvostojärjestelmän ajoilta, jolloin suoran järjestelmän vastaisen kannanoton esittäminen saattoi tietää ongelmia. Tässä kontekstissa. ylipositiivinen neuvostojärjestelmän ihannoiti oli kriittisesti suhtautuvien keino ilmaista mielipiteitä aikalaissensuurin valvonnassa riskittömämmin. Todellisuudessa tämä oli epäsuoraa kritiikkiä valtajärjestelmää ja yhteiskunnallista taantumuksellisuutta kohtaan.

Aleksei Yurchakin (2006, 249–250) mukaan venäläisten älykkönuorten vapaata keskustelukulttuuria kuvaa hyvin sarkasmin kaltainen käsite *stjob* (стрёб), jota voi pitää laajasti yhteiskunnan ilmiöitä ja asioita kommentoivana ilmaisukeinona. Tämä ironian ja vakavuuden yhdistävä puhetapa ei suoranaisesti kritisoi, sillä se voi nostaa esiin myös ymmärrystä tai vilpittöntä hauskuutta kohteestaan. Stjobin voi käsittää virallisen diskurssin karikatyyrinä, jota saattaa olla vaikea erottaa itse karrikoitavasta kohteesta.

Pilkington (1994, 234–237) hahmottaa epävirallista kaupunkikulttuuria tusovka-käsitteen avulla, jota esittelin jo aiemmin. Tusovkaan liittyy musiikin ohella erityisesti vuorovaikutuksellinen keskustelu ja ystävät, joiden kautta undergroundkulttuurin aktiivisuus ilmenee. Lyytinen (2011, 42) esittää digikulttuurin luoneen uudenlaisen tilan kansalaisaktivismille Venäjällä, joka ilmenee mm. blogien kirjoitteluna, tiedon etsimisellä ja sosiaalisen median ryhmäkulttuurina. Tämän voi nähdä

eräänlaisena venäläisen samizdat- ja dissidenttikulttuurin jatkumona, jonka voi kiteyttää kätevästi käsitteellä *virtuaalitusovka*.

3.3 Kulttuuripääoma, tunnetilat ja identiteetti

Michel Bourdieun ehkä keskeisin käsite kulttuuripääoma käsitetään yleisesti eräänlaisena yksilön sosiaalisen elämän tunnuksena. Näiden sosiaalisten käytäntöjen keskiössä ovat elämäntapaan liittyvät erilaiset vieroksunta- ja arvostusprosessit. Kulttuuripääoma kulminoituu elämäntyyleissä ja makuviehtymyksissä, joiden kautta ihmiset luovat symbolisia rajoja sosiaaliseen tilaan. (Purmonen 2014, 15.)

Perinteisen luokkajakoyhteiskunnan murenemisen myötä on alettu kiinnittämään huomiota pääomakäsitteen sijasta makutottumuksiin. Alan Warden mukaan kulttuurisosiologissa on alettu puhumaan *kaikkiruokaisuudesta*, jossa avoimuus erilaisille kulttuurimuodoille ja -mauille olisi eräänlainen elitismien muoto. (ks. Kahma 2011, 28.) Kaikkiruokaisuus saattaa terminä olla kuitenkin liian ympäröivä kuvaamaan yksilöllisiä makutottumuksia ja osallistumisen astetta. Katz-Gerro Sullivanin mukaan voidaan puhua kulttuurisen *yksiruokaisuuden* ja *ahmimisen* käsitteistä. Ensin mainittu viittaa rajattuun genremakuun, jälkimmäinen sukkulointiin genreviidakoissa. Tämän lisäksi taloudellista ja kulttuurillista pääomaa nauttivilla olisi taipumusta "kyltymättömään" osallistumiseen, ryhmän ulkopuolelle jäävien ollessa passiivisempia. (ks. Kahma 2011, 28.)

Kulttuurisosiologi Sarah Thornton (1995, 11) purkaa klubikulttuuriosallisuutta käsitteellä *subcultural capital*. Sillä Thornton viittaa oman statuksen nostattamiseen muodin ja trendien seuraamisella. Tällaisia koodeja voivat olla mm. kirjat, julisteet, levykokoelmat ja slangi. Kyse ei ole pelkästään kulutussuhteesta, vaan myös aktiivisesta skenetoimintaan osallistumisesta ja sen uudistamisesta. Tämä toiminta ei suoraan kytkeydy tiettyyn yhteiskunnalliseen luokkaan, sillä skenepääomaa ei opita koulussa, vaan "kadulla". Sen sijaan mahdollisia erotekijöitä luovat mm. ikä ja sukupuoli. Skenepääoma on liikkuvaista ja mukautuvaista. Se säilyttää arvonsa niin pitkään kuin sitä ympäröivä salaperäisyyden ja undergroundmaisuuksien huntuu sitä kannattelee.

Downing (1996, 91–92) kiinnittää huomiota elitistisistä lähtökohdista nousevien nuorten aktiivisuuteen vastakulttuurimuotojen omaksujina. Samantapaisesti Hilary Pilkington (1998, 379) pohtii Venäjän *kultaista sukupolvea*, joille vanhempien sosiaalinen asema ja läntiset suhteet mahdollistivat erityisen kasvualustan Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen. Näille etuoikeutetuille

avautui muita helpommin reitti yliopistoihin, joissa he saattoivat osallistua ns. intellektuaalisesti orientoituneisiin illanistujaisiin ja innostua erilaisista alakulttuureista, jotka olivat saavuttamattomissa muilta nuorilta.

Lyhyellä aikavälillä tapahtuneella sosioekonomisella muutoksella Karl Mannheimin (1952, 282) viittaa suunnilleen saman ikäisten nuorten ryhmään, jota yhdistää avainkokemus omassa kokemushistoriassa. Mannheim kiinnittää huomion biologisen vanhenemisen sijaan yhteiskunnallisiin muutoksiin ja kriiseihin, jotka voivat koskettaa kollektiivisesti erityisesti tietyn ikäluokan identiteettiä. Tässä mielessä Neuvostoliiton hajoaminen on voinut olla kriisi aateihmisille, mutta kenties mahdollisuus kultaiselle sukupolvelle saavuttaa hyväpalkkainen työ, päästä nauttimaan eksoottisista harrastuksista ja matkustamisesta.

Kansallisuutta pidetään yhtenä vakiintuneimmista identiteettiä luovista tekijöistä, jolle rajaseudut asettavat omat joustavuutensa. Mikrotason kulttuurivaihdossa toiminta- ja suhdeverkosto ylittää valtioiden rajat, josta Venäjän kaksoiskansalaiset ovat hyvä esimerkki (Davydova 2009, 48–50). Identiteetistä voi puhua joustavasti ja ne voivat mukautua kahden kulttuurin välimaastoon, josta hyvä esimerkki kaksoiskansalaisten lisäksi ovat karjalankielellä laulavat folk- ja rockorkesterit. (ks. Suutari 2013, 268.)

Erilaisia identiteettikäsitteitä tutkineen Rogers Brubakerin (1994, 12) mukaan ryhmäjaot ja tyypittelyt tehdään usein ulkopäin määritellyn luokittelun kautta. Brubakerin käyttämä *groupness*-käsite sen sijaan korostaa ryhmäytymisen luonnollista ja arkista luonnetta. Siinä ryhmän muodostuminen on tapahtuma, joka syntyy tai jää muodostumatta. Brubaker kiinnittää huomion ryhmien dynaamisuuteen, jossa yhteenkuuluvuutta ja siihen ei-kuuluvuutta voidaan korostaa tilanteesta riippuen eri lailla. Bauman (1997, 54–55) muistuttaa yhteisössä oloon liittyvästä vastakkainasettelusta sisä- ja ulkoryhmien eli meidän ja muiden välillä. Ulkoryhmän hahmottamiseen saattaa tässä mielessä liittyä kuvittelua tai liioittelua, jonka sisäryhmä tarvitsee oman identiteettinsä pönkittämiseksi.

Fanitutkimuksen kentällä puhutaan voimakkaiden samaistumis- ja erottautumisprosessien kautta muodostuvista identiteeteistä. Jaetut maut ja arvomaailmat voivat ilmetä monitahoisesti netin välityksellä ilman varsinaista fyysistä kohtaamista. Kulttuuritutkija Lawrence Grossberg (1995, 42) viittaa affektiivisuudella panostuskarttaan, johon erilaiset kokemukset, merkitykset ja mielihyvän lähteet sijoittuvat. Panostamista voi pitää eräänlaisena energiankäytön muotona, jonka kautta nämä tuntemukset saavat tai ottavat sijaa. Nikunen (2003, 131, 2008 189–190) yhdistää panostamisen

”kotona olemiseen” tai ”kylässä käymiseen”, joilla hän viittaa tilaan, jossa fanit voivat puhua yhteistä kieltä. Sosiaalinen tila voidaan käsittää faniyhteisön ohella myös mielentilana, jolle on ominaista voimakas tunneperäisyys ja hetkellisyys. Tämä mielihyväpanostaminen voi pitää sisällään myös ironian ja ärsytyksen kaltaisia asioita, joissa sisään kätkeytyä makaaberius voi olla jaetun mielenkiinnon kohde. Tällöin skenekulttuurin ärsyke- ja ironisointikohteet saattavat tuntua ulkopuolisista oudoilta tai käsittämättömiltä.

Tia De Noran (2000, 17) mukaan yksilö luo musiikin kautta merkityksiä omaan elämänsä historiaan, johon liittyvät läheisesti muut ihmiset. Musiikkia ei voi erottaa pois kuulijasta ja sitä ympäröivästä tilasta. Musiikki on vahva identifikaation kaltainen voimavara ja se voi olla toimijuuden väline, jota kautta tuotetaan ja koetaan erilaisia tiloja. Musiikilla on myös suora yhteys muistoihin, joiden merkitys paikallisidentiteetin rakentumisessa voi olla merkittävä. Samantapaisesti kirjoittaa myös Barry Shank (1994, 116), jonka mukaan yhteisöjen elinvoimaisuus korostuu jatkuvasti liikkeessä olevasta merkitys- ja tunnesuhdeverkostosta. Toisin sanottuna mielihyvää antavalla tekemisen kulttuurilla on merkitystä sekä yksilölle että yhteisölle.

3.4 DIY-kulttuuri

DIY-kulttuurilla on aatteellinen yhteytensä punkkulttuurin syntyvaiheisiin. Pelkistetyn ja dynaamisen musiikillisen ja toisaalta poikkeavan lavakäyttäytymisen kautta haluttiin erottua rock- ja popmuusikoista, joiden esiintymiset keskittyivät etupäässä suuremmille lavoille. Tämän lisäksi musiikkiteollisuuden suurten tekijöiden rinnalle alkoi ilmaantua pienempiä levy-yhtiöitä, jotka suosivat uusia artisteja ja suhteellisen pieniä levyjulkaisumääriä. Tässä totuttuja kaavoja haastavassa uudessa ideologisessa ajattelutavassa alkoi korostua ruohonjuuritason kontaktien merkitys. (Laing 1985, 14–21.)

2000-luvulla DIY-kulttuurilla viitataan erilaisten paikallisuuksien väliseen vuoropuheluun ja vaihtoehtoisten kulttuurikoodistojen omaksumiseen. DIY-elämäntavassa suositaan omaleimaista kulttuuri-ilmaisua ja ainutlaatuisien elämyksien tavoittelua. DIY-kulttuuria ei voi kytkeä myöskään tiettyyn musiikilliseen tyyliin tai paikkaan. Se haastaa ammattilaisuuden idean yhdessä tekemisen filosofialla. (Bennett, 2018, 133–139.)

Hannu Toivosen (1997, 12–13) mukaan DIY-kulttuurille on ominaista itseorganisoiduminen ja uuden toimintakulttuurin luominen. DIY-kulttuuri mielletään usein yhteisölliseksi toiminnaksi, jonka

keskiössä ovat talkoiden voimalla järjestetyt tapahtumat, keikat ja kollektiiviset kannanotot. DIY-kulttuuri ei kuitenkaan ole taloudellisesti riippumatonta toimintaa. Paikkojen ylläpito ja keikkojen järjestäminen vaativat pääomaa ja myös muiden ammatin harjoittajien työpanosta. DIY-kulttuurissa avainroolissa on yhteinen ajanvietto samahenkisten kulttuuriaktiivien kanssa. Nämä kanssakäyntiprosessit muokkaavat kulttuuria pitäen sitä liikkeessä. Tällä tavoin ajateltuna DIY-kulttuuri ei voi perustua pelkästään ulkoapäin tuleviin malleihin, vaan sen on toimiakseen pystyttävä tuottamaan paikallisia kulttuurimuotoja.

DIY-kulttuuriin voi liittyä suoraa toimintaa sen kannattaman sosiaalisen tai poliittisen asian puolesta. Tämä aktivismitoiminta ilmenee monimuotoisesti ja vain harvoin se on luonteeltaan aggressiivista joukkomobilisaatiota yhden tietyn asian puolesta. DIY-kulttuurissa olennaisempaa on kieltäytyä valtakulttuurin antamista roolimalleista ja tarjota sille omia vaihtoehtoisia käyttäytymismalleja. (Mckay 1998, 4–9.) DIY-aatteessa on vastaavuutta anarkiamaisen ajattelun kanssa, mutta radikaalin ajattelun sijaan siinä korostuu yhdessä tekemisen filosofia. Digitalisoitumisen myötä DIY-toiminnalle on ominaista myös eri paikallisuuksien välinen vuoropuhelu, jota kautta samanhenkiset ihmiset voivat löytää helpommin toisensa.

Rockpiireissä itseopiskelu saatetaan liittää muusikon uskottavuuteen, kun taas musiikkikoulutus yhdistetään akateemisuuteen. Musiikin oppiminen voidaan käsittää prosessimaisena tapahtumana jakautuen muodolliseen ja ei-muodolliseen oppimisen tapaan. Muodolliselle oppimiselle on ominaista asteittainen ja tavoitteellinen kasvaminen kohti muusikon tai pedagogin ammattia. Ei-muodolliselle oppimiselle luonteenomaista on ei-institutionaalisuus ja kokemusperäisyys, jossa korostuu vapaa-ajan ja kavereiden rooli (Tuomisto 1994, 23). Käytännössä soittotaidon kartuttamiseen liittyy usein sekä muodollisia että ei-muodollisia piirteitä (vrt. Finnegan 1989, 133–142.) Lucy Green (2002, 124) huomauttaa musiikillisen oppimisen liittyvän teknisyyden kehittymiseen, mutta sitäkin keskeisemmässä roolissa ovat mielihyvän saavuttamiseen ja tunteella soittamiseen liittyvät prosessit.

DIY-kulttuuriin kuuluu usein musiikin äänittäminen kotioloissa ja sen levittäminen omien jakeluverkostojen kautta. Netti ja oma panostus äänityslaitteisiin mahdollistavat riippumattomuuden levytystudioista tehden DIY-kulttuurista entistä helpommin lähestyttävää kulttuuritoimintaa, joka sijoittuu populaari- ja undergroundkulttuurin välimaastoon hälventäen sen vastakulttuurista luonnetta. Konttisen (2000, 115) mukaan venäläisessä alakulttuurissa on vahva yhdessä tekemisen ja itseoppineisuuden ilmapiiri, jonka voi kätevästi ilmaista venäjäksi sanalla samoutška (самоучка). Vaihtoehtoiset kulttuurimuodot eivät perinteisesti ole saaneet Venäjällä merkittävää rahallista tukea.

Tässä valossa undergroundkulttuurin edustajille on ollut luontevaa tehdä asioita yhdessä minimoiden taloudelliset kustannukset.

DIY-kulttuuritoimijuuden kautta voi muodostua kokonaisia joustavia työyhteisöjä, jotka voidaan nähdä vaihtoehtona monikansallisille yrityksille. DIY-kulttuurista on tullut 2010-luvulla hyvin ajankohtainen ilmiö. Sen voi hahmottaa verkostoituneena toimintamallina postmodernina aikakautena, mitä kuvastavat matalapalkkaiset pätkätyöt ja heikot uranäkymät. DIY-kulttuurikoodistojen omaksumisen voi tässä mielessä nähdä ruohonjuuritason toimijuuden ohella myös tietoisesti valittuna urapolkuna. Tämä saattaa houkuttaa puoleensa osaavia kulttuuritekijöitä, joille eettinen elämäntapa merkitsee materiaalista vaurautta enemmän (Bennett 2018, 133–139).

4 Tutkimusmenetelmänä etnografia

Pirkko Moisalan ja Elina Seyen (2013, 29) mukaan kenttätyö soveltuu musiikintutkimuksessa minkä tahansa musiikillisen ilmiön tutkimiseen. Kenttätyön kautta tutkija pääsee kokemaan tutkimuskohdetta kokonaisvaltaisemmin kuin pelkästään tutkittavana objektina. Musiikintutkijalle tämä voi tarkoittaa pääsyä muusikon kokemusmaailmaan, jota kautta merkitykset konkretisoituvat.

Etnografiselle tutkimukselle on ominaista käyttää useita erilaisia tutkimuslähteitä, kuten haastattelua, keskustelua, valokuvausta ja internetissä surffausta. Kiinteä kentällä olo perustuu usein vuorovaikutussuhteisiin, jolloin tutkimuskysymykset ja tulkinnatkin altistuvat liikkeelle. Etnografilta vaaditaankin usein joustavuutta mahdollisten uusien näkökulmien tavoittamiseksi. (Hämeenaho & Koskinen-Koivisto 2013, 8.)

Tutkijaa voidaan pitää etnografisessa tutkimuksessa eräänlaisena välineenä. Tutkimuksen edetessä on hyvä kiinnittää huomiota muutoksiin, mitä tutkimusprosessin eteneminen tuo tullessaan. Tutkimus on tutkijan luoma konstruktio, josta täytyy tulla ilmi ne valinnat ja ratkaisut, joiden pohjalta tiettyihin tulkintoihin on päädytty. Aineistosta löytyvät ristiriitaiset esitykset tuovat tutkimukseen uskottavuutta. (Kiviniemi 2015, 84–86.)

4.1 Aineistonkeruu

Aloitin aineistokeruun esivalmistelut aktivoituen Vkontakten³⁶ käyttäjänä. Otin sosiaalisen median kautta yhteyttä viiteen Petroskoissa tutustumaani skene-aktiiviin. Kerroin tulevani Petroskoihin tekemään tutkimusta paikallisesta undergroundmusiikista. En vielä tässä vaiheessa tarkentanut näkökulmaani, vaan keskityin riittävän kattavan aineistoinformaation keräämiseen. Kaikki kontaktihenkilöni lupasivat auttaa projektissani. Tämän lisäksi liityin Vkontakten musiikkiryhmiin, jotta olisin paremmin perillä paikallisesta musiikki- ja kulttuuritarjonnasta. Aineistokeruumatkan halusin toteuttaa ennen venäläisten uudenvuoden lomaa³⁷, jolloin tapaamisia olisi ollut vaikeampi järjestää. Suunnittelin aineistonkeruumatkan Petroskoihin 5.12. – 20.12. 2014 väliselle ajanjaksolle. Otin matkaan kenttätyökirjallisuutta, ääninauhurin ja kitaran mahdollisten musisointien varalta. Tarkoituksena oli haastatella kymmenkuntaa undergroundskenen parissa toimivaa paikallisaktiivia. Tutkimusmuistiinpanojen lisäksi kirjasin päivän tapahtumat ylös kenttäpäiväkirjaan³⁸.

Itse haastattelut sujuivat hyvin. Tein haastattelut venäjän, englannin ja suomen kielellä riippuen haastateltavan kielitaidosta. Sain toteutettua kaikki ennakoitua sopimani haastattelut ja otin vastaan myös tutkimukseni kannalta lisäinformaatiota kerryttävät haastattelukontaktit. Tätä helpotti se seikka, että skeneläiset tunsivat tai vähintään tiesivät Petroskoin paikallisaktiivit. Kysyessäni jostain tietystä aiheesta, saattoi haastateltava sanoa: en oikeastaan tiedä tästä, mutta oletkos jo tavannut Sashan? Tällaisessa tilanteessa tartuin mielihyvin vihjeeseen ja etsin käsiini uuden tietolähteen. Pysyin tavoitteessani kirjata päiväkohtaista raporttia aineistokeruun eri vaiheista päiväkirjamaiseen tyyliin. Lopputuloksena minulla oli haastattelumateriaalia lähes 10 tuntia ja sivukaupalla kenttätyöpäiväkirjamerkintöjä.

Tutustuin paikalliseen undergroundtoimintaan jo Petroskoin asumisen aikana ja useimmat aineistomateriaalini kymmenestä ”valitusta” ovat aktiivisia toimijoita paikallisessa UG-skenessä. Käsitän heidät tätä taustaa vasten Petroskoin undergroundskenen insidereiksi. Informantit olivat aineistokeruun aikana iältään 23–36 -vuotiaita. Käytin samaa haastattelurunkoa kaikkien kohdalla ja noin puolet haastatteluista sain tehtyä kotiympäristössä. Kerran tein haastattelun mahdollisesti ”väärällä” kielellä: venäjän kielitaitoni ei riittänyt kaiken ymmärtämiseen ja mahdolliset sivupolut

³⁶ Vkontakte on suosittu sosiaalinen media Venäjällä ja monissa muissa venäjää puhuvissa maissa.

³⁷ Venäjällä on pitkät lomat uudenvuoden molemmin puolin, jolloin monet matkustelevat.

³⁸ Ks. liite 1.

jäivät koluamatta. Kerran suomenkielellä aloitettu haastattelu vaihtui venäjän kieleksi, jotta haastateltava pystyi ilmaisemaan itseään monipuolisemmin.

Uskon informanttien äidinkielellä tehtyjen haastattelujen olleen luottamuksen saamisen kannalta tutkimukselleni eduksi. Arvostin haastateltavien halua puhua haastattelussa myös englantia, vaikka se johti yhdenmukaisen litterointitulokinnan hämärtymiseen. En kuitenkaan katso haastattelukielellä olevan tutkimustuloksieni kannalta merkittävää vaikutusta. Etnografisessa mielessä kiinnostavinta oli päästä tekemään haastatteluja kotiympäristössä, jolla oli vaikutus myös luottamuksen ja välittömyyden saavuttamiseen. Parhaimmillaan tunsinkin haastateltavien suhtautuvan kysymyksiini lähes pyyteettömällä avoimuudella, jolloin haastattelutkin etenivät rennossa ilmapiirissä.

Paikallisten auttavaisuus ylitti odotukseni. Olin tutustunut aiemmin paikallisiin toimistotyöntekijänä, mutta tällä kertaa olin liikkeellä musiikintutkijana. Koin muutoksen positioni kannalta positiivisena siirtymisenä kohti ruohonjuuritasoa. Monelle en ollut edes aiemmin viitsinyt mainita olevani tutkimusta tekevä musiikintutkimuksen opiskelija. Kainostelin luultavimmin ikääni: Venäjällä valmistutaan yliopistosta Suomea nuorempana. Ehkä sen vuoksi yhden kaverini muusikkous meni minulta ohi, koska hän ei odottanut minun olevan asiasta erityisen kiinnostunut. Tämän asian pystyin onneksi kentällä ollessani korjaamaan. Haastattelujen lisäksi käytin hyödyksi myös etnografista tutkimusotetta laajemmassa mielessä. Hankin keikoilta kasetteja, taltioin keikkajulisteita ja havainnoin ympäristöä.

Haastateltavat:

Haastateltava 1: Mies 36 vuotta, Antimelodix (trashmetal), Дорогие товарищи (Dorogie tovarištši) (hardcore)

Haastateltava 2: Mies 23 vuotta, Sparrow in the snow (drone)

Haastateltava 3: Mies 29 vuotta, Escape the Void (postrock)

Haastateltava 4: Nainen 25 vuotta, skeneaktiivi

Haastateltava 5: Nainen 26 vuotta, Lovecult (ambient)

Haastateltava 6: Mies 26 vuotta, Lovecult (ambient)

Haastateltava 7: Mies 25 vuotta, Soli Diaboli Glori (black Metal)

Haastateltava 8 Nainen 24 vuotta, Materic (noiserock)

Haastateltava 9: Mies vuotta, 24 vuotta, Materic (noiserock)

Haastateltava 10: Mies 25 vuotta, skeneaktiivi

4.2 Diskurssianalyysi

Analyysimetodina tutkimuksessani käytän diskurssianalyysiä. Perusteluni diskurssianalyysin käyttöön pohjautuu haastateltavien äänten – ja niiden takaisten maailmojen – nostamiseen etnografisen tutkimusnäkökulman mukaisesti tutkimuksen keskiöön. Pyrin diskurssianalyysin kautta osoittamaan aineistostani mahdollisimman relevantin esityksen, jota kautta esittämäni tulkinnat ja painotukseni tulevat selkeästi esille. Diskurssien ei itsessään kuitenkaan tarvitse olla yksioikoisia, vaan ne voivat pitää sisällään myös moninaista tulkintaa.

Diskurssianalyysillä tarkoitetaan kielen käytön ja muun merkitysvälitteisen toiminnan tutkimusta. Diskurssianalyysin keskiössä ei ole puhe sinänsä, vaan se miten puhe on rakennettu. Toisin sanoen kielen käyttö rakentaa todellisuutta, ei pelkästään kuvaa sitä. Siinä mielessä myös asioista kertomatta jättäminen on merkitystä rakentava tekijä. (Eskola 1998, 196.)

Diskurssianalyysissä ei lähdetä liikkeelle kulttuuristen erityispiirteiden kuvaamisesta, vaan kyse on sen sijaan siitä, miten nämä representaatiot tuotetaan. Tällä tarkoitetaan lisäksi sitä, että sosiaalinen todellisuus on sekä analyysin kohde että tuote. Analysointiprosessin myötä rakennetut päätelmätkin pohjautuvat lopulta siis tietynlaisten käsitteistö- ja kategorisointijärjestelmien piiriin, ollen näin sosiaalisten käytäntöjen tuotteita. (Jokinen, Juhila & Suoninen 2016, 31.)

Diskurssianalyysissä on olennaista olla perillä kontekstista, jossa kieltä käytetään. Sen vuoksi väittämällä on omat tilannekohtaiset funktionsa ajassa ja paikassa. Diskurssianalyysi on karkeasti ottaen kielen tarkastelua sosiaalisen todellisuuden tuottamissa sosiaalisissa käytännöissä. (Jokinen, Juhila & Suoninen 2016, 36–38.)

Diskurssille on olennaista raja. Merkityksentoja voidaan määritellä myös sen kautta, mitä ne eivät ole. Diskurssin voi väittää olevan olemassa, jos sen ulkopuolella on jotain, mikä ei ole pelkkä diskurssin osanen. Toiseus on tärkeää diskurssin tunnistamisessa, sillä minuus määräytyy sille antagonistisessa suhteessa. Kun se mikä ei kuulu joukkoon nimetään, muodostuu raja. (Palonen 2008, 217.)

Sosiaalisten käytäntöjen tarkastelu vaatii yksilön asettamista taka-alalle. Sen sijaan keskiössä ovat merkityssysteemit, joita yksilö tuottaa. Minä-keskeisen analysoinnin sijaan voidaan puhua useassa eri kontekstissa sijaitsevan ”minän” vuoropuhelusta. Tällä tavoin pyritään pääsemään eroon yksioikoisista persoonallisuuksista, rooleista tai tyyppikategorisointeihin pohjautuvista lokeroinneista. Sen sijaan ristiriitaiset esitykset voidaan joustavan tarkastelun kautta sellaisenaan asettaa tutkimuskohteiksi. (Jokinen, Juhila & Suoninen 2016, 44–45.)

5 Analyysi

Akateemisessa tutkimuskulussa on relevanttia kysyä, ylläpitääkö kategorisointijaottelu keinotekoista polarisointirakennelmaa, jossa tutkimuskohde asemoidaan tietynlaisten oletuksien mukaisesti? Tutkimuksen etnografisen luonteen vuoksi useimmat tutkimuskysymykset ja -päätelmät ovat eläneet aineistonpurun aikana, jolloin olen ennako-oletuksieni todentamisten ohella joutunut myös purkamaan joitakin ennalta olettamiani dikotomioita. Vuoropuhelu verrokkitutkimuskirjallisuuden kanssa tuo kysymyksenasetteluun tarttumapintaa, jonka kautta akateemista uskottavuutta päästään puntaroimaan. Tämän lisäksi tutkijan kuuluu nojata tutkimusetiikkaan, jota pelataan kohteliaisuuden, tasapuolisuuden ja hyvän maun ehdoilla.

Tutkimusprosessin aikana olen joutunut monesti miettimään oman positioni vaikutusta aineistomateriaalini purkamiseen. Olen tutustunut venäläiseen kulttuuriympäristöön ennen kaikkea asumiskokemukseni kautta. Tänä aikana uusi kulttuuriympäristö on tuntunut ajoittain kodilta, mutta toisinaan myös käsittämättömältä kulttuurimosaiikilta. Etäisyys tutkimuskenttään saattaa olla eduksi nähdä se tuorein silmin, mutta se voi olla myös este nähdä aineiston hienovaraisempia elementtejä. Asumishistoriani vuoksi tutkimus rakentuu haastattelujen ohella myös siitä arjen pääomasta, josta pääsin Venäjällä asuessani nauttimaan. Siltä osin tutkimuksessani on holistista otetta.

Aineistomateriaalista ovat analyysin kautta nousseet seuraavat diskurssit: riippumattomuus, itseorganisoituvuus, eronteko, kannanotto, ironia, yllirajaisuus, skenepääoma ja nostalgia- ja pääomajatkumo.

5.1 Riippumattomuus

Aineistomateriaalista nousee esiin oman musiikillisen riippumattomuuden diskurssi. Itseoppineisuutta pidetään musiikillisen luovuuden ja riippumattomuuden kannalta tärkeänä. Musiikillinen koulutus luovuuden vastavoimana on vahvasti läsnä haastatteluerepertuaareissa. Painotuksissa on kuitenkin eroavaisuuksia.

Undergroundpiireissä itseoppineisuudella saattaa olla erityinen asema. Se saattaa symboloida eräänlaista riippumattomuuden tunnetta, jota kautta muusikko on vapaampi ilmaisemaan itseään sotkematta ilmaisuaan koulutuksen paradigmaan. Toisaalta koulutuksen myötä omaksutut erilaiset musiikkityylit voivat monipuolistaa muusikon ilmaisurepertuaaria. Itseoppineisuuden ja ammattimusikkokoulutuksen väliset paradigmaerot nousevat usein esiin luovuskeskusteluissa. Riippumattomuutta voidaan pitää myös haluttuna positiona, jonka tavoittelu muusikkopiireissä on eräänlainen klisee. Se näkyy tämänkin tutkimuksen haastatteluissa omana diskurssina institutionaalisuuden ja oman ilmaisuvoiman välisenä vuoropuheluna.



Haastateltavan makuuhuone teiniäikaisessa asussa. Joulukuu 2014. Valokuva: Juhani Tiainen

”Musiikkikouluissa opetetaan mikä on oikein mikä väärin. Ne, jotka opettelevat itse ovat vapaita näistä kehyksistä. Se on kuitenkin vaikeaa, sillä musiikin kuuntelu ja opiskelu kannattaa. En tykkää musikanteista, joilla on musiikkikoulutus, ne eivät tarjoa mitään mielenkiintoista”. [H2]

Haastateltava arvostaa omaehtoista musiikin kuuntelua ja opiskelua. Omaan musiikilliseen ajatteluun sitoutuminen lisää riippumattomuutta muodollisen musiikin paradigmasta, joka edustaa haastateltavalle mielikuvituksetonta musiikillista estetiikkaa. Musiikin opiskelulla ja kuuntelemisella haastateltava viittaa itseopiskeluun mahdollisuuksiin.

”Minulla on klassinen tausta. Se ei sopinut minulle. Minun täytyi päästä eroon siitä...kuplasta tai raameista. Joo, halusin päästä niistä eroon ja rakentaa juttua uudelleen omalla tavallani. Palasin musiikin pariin... Soittamalla ”väärin” erilaisia juttuja. Ja tehdä musiikkia, noisea ja jotain äänimaiseman tapaista. Minun täytyi avata lukkoja ja päästää irti. Ja sitten löysin tämän kokeellisen musiikin, yhteisön ja ystävät. Aloin tuntea, kuinka tulisi toimia. Se oli minun oma vaihtoehtoinen akatemia itseäni. Joten loin oman [naurua], oman akatemiani.”[H5]

Haastateltava näkee klassillisen musiikkikoulun ja oman vapaan luovuuden toisilleen vastakkaisina voimavaroina. Muodollinen koulutus nousee esiin lähes katkeraluontoisena kokemuksena, jonka haastateltava näkee yksilön luovuuden kannalta lannistavana. Haastateltava kokee oman musiikillisen orientoitumisen ”vaihtoehtoiseksi akateemiseksi lähestymistavaksi”. Suhtautuminen musiikkiin on tunneälyllistä ja musiikki on ikään kuin eräänlaista energiaa, jonka kuuluu päästää virtaamaan vapaasti. Tässä suhtautumistavassa on DIY-kulttuurille ominaista kieltäytymistä yhteiskunnan tarjoamasta musiikkikasvatuksesta. Sen sijaan tärkeäksi koetaan kokeilunhalu ja ”väärin soittaminen”.

”Olen joitain kertoja soittanut konservatoriotyyppien kanssa. Se oli vaikeaa, kun pyysit heitä soittamaan jonkun jutun. He eivät vaan pystyneet ymmärtämään sinua, koska heille ei ole siitä kokemusta. En kuitenkaan sanoisi, että kouluttamattomuus olisi suoraan mikään etu. Uskon, että se antaa tiettyjä etuja ja haittoja, koska en ole itse teknisesti mitenkään harjaantunut. En osaa soittaa kovinkaan nopeasti. Uskon kuitenkin, että voin soittaa aika lailla kitaralla juuri sen, mitä itse haluan.”[H3]

Haastateltavan mielestä ammatillisen opetuksen saaneet edustavat kaavoihin kangistunutta soittotapaa, joilta puuttuu luovuutta tai kekseliäisyyttä suoriutua treenikämpin biisintekosessioista. Opiskelun konservatoriossa voi nähdä myös hyödyllisenä suhteessa omiin harjaantumattomiin soittotaitoihin. Suhtautuminen konservatorio-opintoihin on melko käytännönläheinen eli koulussa opeteltavat tekniikat voivat antaa lisäarvoa omaan soitantaan. Se ei kuitenkaan ole viime kädessä

omien kappaleiden tekemisen kannalta houkuttelevaa, sillä pelkona on sen rajoittava vaikutus omiin luovuusprosesseihin.

Aineistomateriaalini käy hyvin yhteen Lucyn Greenin (2002, 124) ja Tuomiston (1994, 23) ei-muodollisen oppimisen kanssa, jossa korostuu kavereiden ja vapaa-ajan merkitys osana omaa muusikkoidentiteettiä. Toisena vahvana aineistoni piirteenä näen arvostuksen omaa riippumatonta ilmaisua kohtaan. Musiikillisen koulutuksen voidaan nähdä tasapäistävän omaa musiikillista ilmaisua, mutta se voi toisaalta olla keino saavuttaa musiikillista teknisyyttä.

5.2 Itseorganisoituvuus

Itseorganisoituvuuden diskurssi tulee haastatteluaineistosta vahvasti esiin. Haastateltaviin tämä käsite istuu hyvin, sillä useimmat haastateltavistani ovat kiinnostuneita omien tapahtumien ja keikkojen organisoimisesta talkoohengessä tai minimibudjetilla. Tämän lisäksi haastateltavat tekevät omia kappaleita, tukeutuvat pienkustantamoihin ja esiintyvät undergroundpaikoissa³⁹. Innokkaimmat haastateltavista ovat tehneet omakustanteita kotona tai perustaneet kokonaisen omakustantamon.

”Samizdat on vanha neuvostoaikainen termi. Ihmiset eivät käytä sitä nykyään. Nykyään käytetään termiä DIY tai jotain vastaavaa. Do it your self. Jos puhut modernille muusikolle ja kysyisit, että haluaisitteko tehdä CD-levyn tai kasetin omakustanteena, niin et käyttäisi termiä samizdat. Se on eri tarina ja siinä on neuvostoaikainen kaiku. Ihmiset tekevät musiikkia ja kirjoittivat tekstiä ja levittivät niitä eteenpäin kavereiden kautta. Kyllä he käyttäisivät nykyään termiä DIY”. [H3]

DIY-käsite vaikuttaa toistuvan haastateltavien puherepertuaareissa. Haastateltava puhuu ”modernista muusikosta”, jolla hän tekee erontekoa neuvostoaajan muusikoihin. Venäläisen varhaisen undergroundtoiminnan kuvauksessa usein käytetty samizdat-käsite on korvautunut käytännössä DIY-käsitteellä. Aiemmin esiin nostamani neuvostounderground-termistö ei juurikaan esiinny haastateltavien puherepertuaareissa. Venäjän kieli on mukautuvainen omaksumaan uudissanoja erityisesti englannin kielestä globaalin trendin mukaisesti. Tämän lisäksi muodikkaan vierassanan käyttö istuu hyvin kielitaitoisten ja populaareja virtauksia seuraavien nuorten aikuisten sanavarastoon. Niiden käytössä vaikuttaa olevan haastateltavaa siteeraten – neuvostoaikainen kaiku.

³⁹ Ks. liite 4.

Skenekulttuuri halutaan pitää omana luomuksena, jota kategorisoivat käsitteet sotkevat. Petroskoin skenekulttuuri ottaa tarvittavat käsitteet englannin kielestä tai luo ne tarvittaessa itse.

”Kun järjestämme garagetapahtumia, meillä on minimibudjetti käytössä. Itse asiassa hukkaamme rahojamme, koska valtaosa rahoista menee järjestämismenoihin. Ihmisiä käy vähän konserteissa. Jos keikoilla, joita järjestämme, kävisi enemmän väkeä, niin voitaisiin mahdollisesti käyttää muitakin keikkapaikkoja ja tarjota laadukkaampia artisteja. Minua ei kiinnostaa järjestää keikkoja perinteisissä baareissa laittaen rahoja vieraisiin taskuihin. Tukea...kapitalismia”. [H2]

Yhdessä tekemisen diskurssia tukee monikon käyttö puheessa. Haastateltava nostaa esiin ”vieraat taskut” eli kaupungin keskustan baarit. Kapitalismilla haastateltava viittaa niihin välikäsiin ja voitontavoittelijoihin, joihin venäläisessä DIY-kulttuurissa ei mielellään tartuta. Keikkojen organisoinnissa on omat riskinsä, mutta sitä tehdään taloudellisen tappion uhallakin. Hiukan kryptiseksi sen sijaan jää, mitä haastateltava tarkoittaa laadukkaimmilla artisteilla ja muilla keikkapaikoilla. Oletan sen tässä kontekstissa tarkoittavan undergroundmusiikin jo kokeneempia bändejä, jotka eivät lähde esiintymään pelkällä ”kaljapalkalla”. Niin kuin Toivonen (1997, 12–13) esittää, DIY-kulttuuriin kuuluu uusien toimintatapojen etsiminen. DIY-kulttuuri ei ole taloudellisesti riippumatonta toimintaa, jolloin projekteista voi tulla myös lyhytikäisiä.

”Vuokraat vain tyhjän tilan ja panostat siihen vähän rahallisesti, remontti, huonekalut jne. Kaikki tehdään siellä itse...Nyt siellä tehdään sähkötöitä. Tärkeää on se, kuka sen on tehnyt ja millä rahalla.” [H2]

Oheinen kannanotto viittaa Petroskoihin vuonna 2015 valmistuneeseen uuteen undergroundtilaan, jonka kysyntä oli kova Zavod-klubin lopetettua toimintansa. DIY-kulttuuriin panostaminen on vahvaa, koska myös välillisesti musiikkiin liittyvät asiat tehdään kaveriporukan kanssa pienellä budjetilla talkootyönä. Haastateltava korostaa riippumattomuutta skenekulttuurin ulkopuolisista tahoista, sillä virallisiin toimijoihin tukeutuminen saattaisi näyttäytyä DIY-kulttuurin uskottavuuden kannalta arveluttavana. Kaiken tekeminen omalla porukalla viittaa verkostoitumiseen eri ammattinharjoittajien kanssa. Uuden keikkapaikan avaaminen viittaa myös mittavaan rahalliseen panostamiseen. Tilan avaamiseen liittyvien menojen paikkaamiseksi järjestettiin Vkontaktessa rahankeräys. Markkinoille astuminen viittaa ammattimaisuuteen, joka kertoo DIY-kulttuurin soveltuvuudesta isoihin projekteihin. Tämä muistuttaa Bennettin (2018, 133–139) ajatuksia verkostoituneista DIY-ammattilaisista, jotka haastavat vaihtoehtoisella toimintamalilla muut

markkinoille astuneet yritystoimijat. Toisaalta voidaan ajatella, että Petroskoin tilanteessa varteenotettavan infrastruktuurin, eli kunnollisen keikkapaikan rakentaminen on vaihtoehtoskenen dynaamisuuden kannalta välttämättömyys.

"Hyvä juttu punkyhteisössä on se, että se on enemmän itseorganisoitua. Vai mitä? Indie tai rockbändin taustalla on yleensä promoottori, kaupallinen ajattelu ja radiomainonta. Keikat ovat yleensä hienolla klubilla ja siinä on tarkoitus ansaita rahaa. Tämä on pääasiassa isojen keikkojen tarkoitus. Punkyhteisössä on enemmän yhteistyötä, koska he haluavat luoda tapahtuman itse tapahtuman vuoksi ja pitää hauskaa. He eivät halua tienata rahaa, koska tekeminen on arvo sinänsä. He haluavat järjestää ajanvietettä omalla tavallaan. Siellä on omanlainen tunnelma, koska ei ole muita, jotka voisivat tehdä sen tällä tapaa. He ovat ainoita järjestäjiä. Tämän vuoksi kutsun heitä itseorganisoijiksi." [H10]

Haastateltava asettaa itsensä punk-ytimen ulkopuolelle ”yleisöksi”, josta käsin seuraa punk-skeneä aktiivisesti. Haastateltava puhuu itseorganisoinnista DIY-kulttuurin sijaan. Merkillepantavaa on, että indie- ja rockbändit ja niihin liittyvä taustaorganisointi edustavat haastateltavalle kaupallista valtavirtakulttuuria. Haastateltavalle punkmusiikki ei ehkä ole ominta mielimusiikkia, vaan punkkulttuuriin liitetyt itseorganisointikäytännöt luovat tapahtuman hengen. Tapahtumien järjestäminen ”omalla tavallaan” kiteyttää eri lailla toimimisen mallin.

"En pidä Chreers garagea varteenotettavana keikkapaikkana. Sinulla voi olla siellä yksi keikka, ehkä toinenkin keikka [tauko]. Ihmiset jotka käyvät konserteissa, haluavat jotain [tauko] infrastruktuuria. He haluavat päähtyä ja he haluavat hyvät soundit. He haluavat jutella kavereidensa kanssa ja siellä se ei onnistu. Se on hyvä, jos olet nuori, teini-ikäinen ja haluat talviaikaan paikan, minne kerääntyä. Se on hyvä hardcorekeikoille tai vastaaville, joissa soundeilla ei ole niin paljon väliä. Kun kyse on energiasta tai jostain sellaisesta". [H3]

Skenepaikat eivät istu kaikkien haastateltavien näkemyksiin. Karu infrastruktuuri heikkoine soundeineen herättää kritiikkiä osalla haastateltavista. Haastateltava muotoilee asian tietyn ikävaiheen pysäkinä, jolloin keräännytään yhteen kohdistamatta mielenkiintoa ”laatusuhteisiin”. Haastateltava asettaa itsensä energian eli hardcoren ulkopuolelle. Haastateltavan mukaan kunnan paikassa kuuluu olla anniskelu- ja soundiasiat kunnossa.

5.3 Erontekemisen diskurssi

Erontekemisen diskurssissa ”itsen” ja ”toisen” vuoropuhelu muodostaa erilaisia rajoja. Haastateltavien puherepertuaarissa tämä voi olla häilyvää ja voidaan puhua ambivalenssista, jolloin

puheen kautta tuotettu raja on epäselvä tai siitä voi näkyä ”molempipuoleisuutta”. Yleisellä tasolla musiikkimakuun saatetaan liittää jyrkät rajanvedot. Sosiologisessa makuteoriakeskustelussa on nostettu esiin ajatus kaikkiruokaisuudesta. (vrt. Warde 2008, 28.)

Oletko kuullut Alla Pugatšovasta, Filipp Kirkorovista tai vastaavista esiintyjistä? Igor Kornilukista⁴⁰? Tuskin menisin sellaisin kemuihin, jossa niitä soitetaan. Se johtuu luultavasti meidän historiasta, meidän musiikkihistoriasta...Meidän musiikki on ollut vähän yksioikoista. On sellaisia bändejä kuin esimerkiksi Ruki Verh, joka oli tosi suosittu ysikytluvulla. Kun olin 15 tai 16-vuotias, niin kuuntelin sitä mielelläni. Jos joku pyytäisi nyt kemuissa soittamaan Ruki Verh- levyä, niin antaa mennä vaan, vaikka kappaleet ovat vähän vanhanaikaisia. Se olisi ihan ok. Mutta, jos koko kemujen ajan soisi tällainen musiikki [tauko]. Minun mielestä venäläisessä popissa ei ole särmiä. Se on laimeaa. Se on perusmusaa.” [H4]

Haastateltavan eronteko kohdistuu venäläistä popmusiikkia kohtaan. Haastateltava viittaa neuvostojärjestelmän vaikutukseen venäläisen populaarimusiikkikulttuurin muodostumisessa. Useimmat venäläiset poptähdet edustavat haastateltavalle huonoa makua. Tämän huomioi myös Wikström (2014, 118–120), jonka mukaan popsan arvostus on heikkoa vakavasti otettavien muusikkojen keskuudessa. ”Perusmusaa”, ”särmittömyys” ja ”laimea” ovat voimakkaita erontekemisen ilmaisuja. Vaikka haastateltava ei enää kuuntele vapaaehtoisesti venäläistä poppia, niin hän ymmärtää kuitenkin oman taustansa vuoksi niitä, jotka kuuntelevat. Tämä muistuttaa Brubakerin (1994, 12) ajatuksia ryhmään kuulumisen tilannesidonnaisuudesta. Haastateltava tasapainoilee ”menneisyyden musiikkimakunsa” kanssa erilaisissa sosiaalisissa tilanteissa.

”En ole kuunnellut venäläistä rockia vuosiin. Ehkä tykkään vieläkin yhdestä tai kahdesta venäläisestä rockibändistä, jostain vanhoissa piiseistä 80 tai 90-luvulta, mutta en todellakaan tämän päivän musiikista. On joitain hyviä bändejä niin kuin Nautilus Pompilius, mutta 2000-luvulta lähtien musiikki on monopolisoitunut yhden radionkananvan, Naše radion toimesta”. [H10]

Haastateltava tekee jyrkän eronteen 2000-luvun venäläiseen rockiin. Hän kokee arvostavansa vain muutamia vanhempia rockbändejä. Haastateltava tekee erontekoa Naše radioon, tämän yrityksen harjoittaman monopolisoinnin vuoksi. Hiukan yllättäen myöskään ns. uudemman polven venäläinen pop- ja rockmusiikki ei nouse haastateltavien puheessa juurikaan esiin. Useimmat haastateltavista arvostavat neuvostosukupolven 80-luvun saavutuksia sen aikaisessa poliittisessä ilmapiirissä. Tämä

⁴⁰ Kaikki haastateltavan mainitsemat laulajat ovat venäläisiä pop-supertähtiä, joiden esittämä musiikki jakaa mielipiteitä kansan keskuudessa. He ovat keltaisen lehdistön vakiokasvoja.

musiikki ei kuitenkaan edusta omaa mielimusiikkia, eikä ole omien biisintekoprosessien kannalta merkittävässä roolissa.

Haastateltavien puherepertuaareissa venäläisellä rockilla viitataan pääasiassa neuvostorockin klassikoihin. Undergroundilla haastateltavat viittaavat sen sijaan lähes poikkeuksetta 2000-luvun musiikkivirtauksiin. Tämä voi johtua sukupolvien välisestä erilaisuudesta: siinä missä aiemmat sukupolvet nostivat venäläisen rockin pioneerit esikuvikseen, niin 2010-luvun nuoret aikuiset löytävät esteettiset kiinnekohtansa ennemminkin 2000-luvun translokaaleista musiikillisista virtauksista. Venäläisten yhtyeiden vähäinen osuus musiikkimaun ja musiikillisen suuntautumisen rakentumisessa ei kuitenkaan ole sen suurempi mysteeri. Se korreloi useimpien venäläisestä undergroundkulttuurista tehtyjen skenetutkimuksien kanssa, joissa korostuu länsimaisen musiikin rooli (ks. Konttinen, 2000, Wickström, 2014). Tämä viittaa aktiivisen länsimaisen populaarimusiikin seuraamiseen, jossa suoratoistopalvelujen ohella ruohonjuuritason kaveriyhteydet ovat avainasemassa.

Haastateltavien monipuolinen musiikkimaku ja erilaisten marginaalisten tyyli- ja alalajien tuntemus kertovat useimpien kohdalla kaikkiruokaisuudesta ja korkeasta osallisuuden asteesta (vrt. Warde 2006, 28, Katz-Gerro, Sullivan 2007, 2010, 28). Makutottumuksissa on tässä kontekstissa paljon eroavaisuuksia ja haastateltujen musiikillinen suuntautuminen kohdistuu usealle musiikkigenrelle. Lisäksi aineistomateriaaliin perusteella voi todeta haastateltavien musiikkimaun kohdistuvan ennemminkin erilaisiin marginaalimusiikkityyleihin kuin mainstreamin puolelle. Tämä näkyy kiinnostuksena mm. noise-musiikkia ja buddhalaista rituaalimusiikkia kohtaan.

"Venäjällä ei ole paljon muuta kiinnostavaa, paitsi punkskene." [H6]

Punkskene nousee useimpien haastateltavien puheessa näkyvästi esiin. Se saattaa johtua Petroskoin paikallisesta vahvasta punk- ja heviliikehdinnästä. Kiinnostavaa punk-käsitteen käyttämisessä on se, että kukaan haastateltavista ei varsinaisesti soita punkkia. Sen sijaan tämän kulttuurin itseorganisoituminen ja dynaamisuus vaikuttaa olevan useimpien haastateltavien arvostama piirre. Saman tyyppisen huomion tuovat esiin myös (Gololobov ym. 2014, 196), joiden mukaan Venäjällä punk vaikuttaa monesti merkitsevän elämisen tapaa, jossa haastetaan arkipäiväisiä normia ja tapoja. Vallitsevia käytäntöjä ei ole kuitenkaan aina helppo muuttaa ja siksi musiikin kautta purkautuva energia voi saada omaleimaisia muotoja.

”En tiedä mistä se johtuu, mutta jostain syystä tyypit, jotka opiskelevat taidetta, kuten nuoret taidemaalarit tai nuoret kuvataiteilijat, ymmärtävät hyvin, mistä meidän musiikista on kyse. Heillä on paljon syvempi ymmärrys meidän musiikkia kohtaan kuin yleisesti musatyypeillä. Kun puhumme paikallisten punkkareiden kanssa, niin ne saattavat sanoa, että olette liian taiteellisia. Tämä on hassua. Joo, Englannissa on tapana kutsua tämän tapaista musiikkia termillä visual music. Eli musiikki olisi jotenkin yhteydessä visuaalisuuteen. Emmehän me soita tietenkään maalauksilla. Saatamme toki esiintyä jossain gallerioissa, mutta emme suoraan kuitenkaan liitä musaa niihin”. [H6]

Petroskoin skenetoimijuus on monimuotoista ja siihen sisältyy myös sisäistä ristiriitaisuutta. Haastateltava esittää visuaalisen taiteen avaavan ”syvempää ymmärrystä” musiikkia kohtaan. Tämän vuoksi pelkällä musiikin ymmärryksellä ei voi täysin käsittää musiikkia, joka ei perustu perinteisiin rakenteisiin, vaan vapaaseen luovaan ja onomatopoeettiseen ilmaisuun. Tämänkaltaista ymmärrystä löytyy haastateltavan mukaan ennen kaikkea Keski-Euroopan taideopiskelijapiireistä. Haastateltava tekee samalla erontekoa paikalliseen punkkulttuuriin, joka hänen mukaansa ei voi ymmärtää musiikin ”visuaalista” puolta. Vaikka kaikki haastateltavat kuuluvatkin samaan metaskeneen, niin samalla sen sisällä voidaan tehdä eroavaisuutta musiikillisen syväymmärryksen diskurssissa. Tämä muistuttaa Bennettin ja Petersonin (2004, 1–15) ajatuksia ”musiikillisten maailmojen” kohtaamisesta, jota kautta skenet voivat fuusioitua tai saada vaikutteita toisistaan.

Minusta kyse ei ole iästä, vaan siitä oletko, kiinnostunut musiikista vaiko et. Minusta et voi sanoa, että tykkäsit siitä nuorena, mutta en tykkää siitä enää. Kyse ei ole kasvamisesta, vaan elämäntavasta. Eikö niin? Voit kasvaa aikuiseksi ja silti säilyttää sen. Jotkut tekevät silloin pesäeroa. Kyse ei ole siitä, että tunnet itsesi nuoreksi tai vanhaksi, vaan että siitä huolimatta haluat kuulua skeneen ja että se on sinun juttu ja tykkäät tunnelmasta ja et näe toista vaihtoehtoa. Totta kai on muita vaihtoehtoja, mutta ne ei ole sinun juttu. Yökerhot ja vastaavat”. [H10]

Toinen skenen sisäinen ”harmistus” tulee ilmi ikäkysymyksenä, jossa aikuistumiseen liittyvät velvollisuudet saattavat syrjäyttää skeneaktiivisuuden. Konttisen (2000, 127–128) mukaan Petroskoin undergroundin asenneilmastossa oli jo vuonna 2000 havaittavissa halua elää pitkitettyä nuoruutta länsimaisen mallin mukaisesti. Tämä asetelma on varovaisen arvioni mukaan muuttunut myös Petroskoissa 2000-luvun alkua ajoista lähemmäksi yleiseurooppalaista käytäntöä. Tätä tukee paikallisten kavereideni halukkuus asua yksin tai samahenkisten kavereiden kanssa kommuuneissa. Uskon tämän olevan venäläistä keskivertoa suurempi. Vain yksi haastateltavista asui vanhempien kanssa kotona.

”En ole lähdössä pois undergroundmusapiireistä. Tykkään undergroundskenessä ja en ole koskaan halunnut kuulua valtavirtaan tai saada sitä leimaa osakseni. Tämä on minun juttuni.” [H7]

Erontekoa voi ilmaista tiiviillä sitoutumisella itselle läheiseksi koettuun musiikkiin. Mainstreamiin kuuluminen voi merkitä negatiivista pääomaa, johon haastateltava ei halua sitoutua. Sen sijaan mielihyvää tuo tiedostava marginaaliseen undergroundkulttuuriin kuuluminen. Kahn Harris (2004, 112–117) puhuu alakulttuurillisesta sitoutumisesta ja niistä kanssakäyntiprosesseista, joiden kautta skeneläinen tasapainoilee yhteiskunnan ja toisaalta skenekulttuurin asettamien vaatimusten välimaastossa. Tiivis aatteellisuus voi johtaa myös kieltäytymiseen valtakulttuurin roolimalleista, tavoista ja kulutustottumuksia.

5.3.1 Kannanoton eri sävyjä

Tutkimuksen skenejäsenten yhteiskunnallisesta aktiivisuudesta on vaikea tehdä yleistyksiä niistä löytyvien variaatioiden vuoksi. Diskurssianalyysin myötä on kuitenkin ilmennyt erilaisia tapoja tasapainoilla valta- ja undergroundkulttuurin välimaastossa. Oikeastaan kaikki tämän tutkimuksen haastateltavat ottavat kantaa ympäröivään valtakulttuuriin omien tyyliseikkojen ja makutottumuksien kautta. Tämä näkyy poikkeamalla normatiivisesta pukeutumiskoodistosta, musiikkimausta ja harrastuksista. Osalla haastateltavista puheen kautta ilmenevä kannanotto on suoraviivaisempaa, joka viittaa yhteiskunnalliseen aktiivisuuteen. Niin kuin Juhila (2014, 20-22) esittää, kannanotto voi olla myös hienovaraista puhetta, toimintaa ja vetäytymistä. Kategorisia valtakäsityksiä voi olla vaikea suoralta kädeltä muuttaa, mutta niihin voi reagoida tavalla, joka pyrkii niitä haastamaan.

”Olin kerran vapaaehtoisena Vozduh-festivaaleilla. Venäläinen nykyrock edustaa minulle tosi huonoa musiikkia. Heillä kaikilla on pääasiassa kliseiset lyriikat ja en tykkää tunnelmasta, en juurikaan tykkää venäläisten nykyrockkonserttien tunnelmasta. Yleisö koostuu lähinnä gopnikeista, jotka voivat siellä [tauko]. On siellä joitain mielenkiintoisikiäkin ihmisiä, mutta puolet heistä ovat typeryksiä ja tunnelma ei ole kovin ystävällinen, vaikka menisit siellä kiinnostavalle keikallekin. Ehkä juuri tämä (venäläinen) rock korreloi siellä kävijöitä [naurua]. On siellä joitain hyviä bändejä niin kuin Splin. Splin on hyvä venäläinen rockbändi. Ehkä tiedätkin? Pääasiassa venäläisen rockin kuunteleminen kertoo, miten huono maku ihmisillä on”. [H10]

Haastateltava tekee erontekoa konservatiivisia arvoja kannattavia venäläisiä kohtaan. Puheessa tämä tulee esiin ilmaisulla gopnik. Sanan tietoinen käyttö ilmaisee jakoa ”meihin” ja ”toisiin”. Voi sanoa, että gopnik-ilmaisulla haetaan valtakulttuuridiskurssia, joka on eräänlainen huonon musiikkimaun tai

huonon tunnelman ilmentymä. Haastateltava rinnastaa venäläisen rockin ja siitä tykkäävän kuulijakunnan. Mukana on myös eräänlaista mustamaalaamisen ironiaa, johon viittaa haastateltavan puhetyyli ja karikatyyrimäinen kuvaustapa. Tämä puhe muistuttaa Pilkingtonin (1994, 24) ajatuksia urbaanin tilan hallinnasta, jota kuvaavat erilaiset polaariset vastinparit. Vozduh-festivaali edustaa haastateltavalle mainstreamkulttuuria, jonka vaikutuspiiriin haastateltava ei halua asettua. Toisaalta marginaaliin kuuluminen voi olla myös hohdokasta, jolloin valtakulttuurin asettaminen tiettyihin kehyksiin voi olla osa eräänlaista identiteettipeliä.

Vaikuttaa siltä, että vastakkaisasettelu tusovkanuorten ja gopnikien välillä ei näy omassa tutkimusaineistossani Hilary Pillingtonin (2002, 126–127) kuvailemalla tavalla. Sen sijaan voidaan puhua neutraalista tai ironisesta suhtautumisesta, jolla on symboliarvoa varsinaisen konfliktin sijaan. Se voi näkyä puhetyylin, maun ja mahdollisesti koulutuksen kautta esiin tulevana eroavaisuutena, mutta varsinaisesta tilan kamppailusta siinä tuskin on enää kyse. Mainstream- ja undergroundtilojen kävijäkunnat vaikuttavat jakautuvan kuitenkin makuerojen perusteella, jossa musiikilla on merkittävä rooli. Niin kuin Muggleton (2000, 52–53) esittää, kahtiajakoon viittaavat käsitteet ovat kankeita kuvaamaan postmodernin ajan undergroundkulttuurin ryhmäytymisprosesseja. Vaikuttaa siltä, että jatkuvan konfliktin etsimisen sijaan voidaan tarpeen tullen tehdä erontekoa valtavirrasta. Tämä eronteko aktivoituu käyttämällä gopnik-ilmaisua, joka on eräänlainen huonon maun ilmentymä. Samantapaisen ajatuksen esittää myös Bauman (1998, 52–54) puhumalla homogeenisen yhteisön tavasta luoda erontekoa ”muihin”, jolla yhteisö pyrkii vahvistamaan omaa yhteneväisyyttä.

”Minun mielestä on hyvä ja tärkeää, että on ihmisiä, jotka voivat puhua avoimesti. Niitä, jotka muodostavat yhteisön, joka ei pysähdy propagandaan tai muuhun valheelliseen tiedonkuluun. Voimme yhdessä keskustella, jutella ja auttaa ystäviä, että tietäisimme mitä ympärillä tapahtuu ja välttyisimme valheelliselta tiedolta. Minulle punkkulttuurissa on tärkeää, että siinä on jatkuvaa keskustelua, jatkuvaa elämäntouhua”
[H9]

Kommentti viittaa suorasukaisesti propagandan läsnäoloon, joka näyttäytyy vapaan keskustelun ja avoimuuden vastavoimana. Ystävien verkosto näyttäytyy valheellisen tiedon vastavoimana. Kannanoton voi nähdä ”suoran toiminnan” kannattamisena McKay (1998, 4–9) ajatuksien kaltaisesti. Haastateltava luo vaikutelman, että ympäröivä yhteiskunta levittää valheellisella tietoa. Se saa hänet pidättäytymään vertikaalisesta informaatiovirrasta. Sen sijaan omassa kaveripiirissä tietopääoma välittyy horisontaalisesti, jolloin tiedon alkuperä on helpompi tarkistaa. (vrt. Downing 1996, 88–89.) Haastateltava korostaa pragmaattista punkkulttuurin luonnetta, jossa keskustellaan avoimesti asioista. Tähän haastateltava viittaa käsitteellä obštšeniže, jolla on Venäjän kielessä erityinen keskusteluun

liittyvä painotuksensa. Yurchak (2005, 148) liittyy venäläiseen keskusteluun osapuolten ajatusten vaihdon ja prosessimaisuuden. Tätä taustaa nähden haastateltavan puheenvuoron voi käsittää kannanottona demokraattisemman yhteiskunnan puolesta.

”Koitan aina...Minua kiinnostaa suhteiden luominen ja niiden ylläpitäminen. Punk ei ole pelkkää musiikkia, se on lisäksi keskustelua ja ongelmien puimista. Se on sitä, kun voit Tamperelaisten ihmisten kanssa keskustella Mustassa Pispalassa ihmisläheisesti asioista” [H1]

Haastateltavan mukaan punkkulttuurissa ei voi olla mukana vain ”pinnallisesti”. Olennaista on oikeanlaisiin suhteisiin panostaminen. Yhteiskunnallinen ajattelu kanavoituu eri paikallisuuksien välisen kommunikoinnin kautta. Marginaalisen anarkistihenkisen tapahtuman löytäminen itselle läheisestä kulttuuriympäristöstä antaa elämään sisältöä.

”Se on sinun toteutumaton haaveesi, vähän niin kuin minä erimerkiksi uskon tulevaisuuteen, jossa vallitsee yksi yhteiskunta. Todellakin maailma olisi yksi ainoa perhe, vaikka tiedän, että sellaista ei koskaan toteudukaan. Se on niin kuin minun usko, joka antaa sisältöä. Sillä jos se ei toteudu, se tulee olemaan vaikeaa. Vaikka tiedän, että se ei koskaan tule toteutumaan, se on vaan niin.” [H9]

Haastateltavan kommentti kuvastaa uskomista ideologiaan tai utopiaan, jonka toteutumiseen hän suhtautuu kuitenkin skeptisesti. Haastateltava ei suoraan viittaa tiettyyn yhteiskuntaan, jossa yhden suuren yhteiskunnan tai ”perheen” idea ei toteudu. Usko yhteen perheeseen on oman henkilökohtaisen elämän kannalta merkittävämpää, kuin itse haaveen toteutuminen.

Venäjänsä kontekstissa poliittiseen kannanottoon liittyy tietty varovaisuus ja yleensä sitä jaetaan vain lähipiiriin kesken. Tämä johtuu todennäköisesti julkisen ja yksityisen elämänpiiriin jyrkemmästä jaosta. Toinen toimintamalli liittyy tietynlaiseen pessimistisyyteen vaikuttamisen mahdollisuudesta. (vrt. Lipman & Petrov 2010, 6.) Sain kokea tämän itsekkin välillisesti aineistokeruun aikana. Ensimmäistä kenttähaastattelua tehdessä haastateltavan äiti sattui tulemaan kotiin, kun olin kyselemässä trashmetalbändin solistilta mielipiteitä sen hetkisistä poliittisista jännitteistä. Se johti äidin paheksuntaan, ei välttämättä sen vuoksi, että olisi ollut itse eri mieltä, vaan siksi, että valtakoneiston kritisointi ventovieraalle ei tuntunut äidistä sovelialta. Näin asetelmassa sukupolviero, mutta laajemmassa mielessä vanhaa neuvostoajan perimää, jota haastateltavan äiti tässä tilanteessa edusti. Väliintulo harmitti haastatteluhetkellä, mutta myöhemmin kokemukseen palattuani, huomasin sen paljastavan jotain, mikä ei ehkä muulla tavalla olisi kulttuurin ulkopuoliselle

valjennut. Palasin myöhemmin samaan aiheeseen lähestyen haastateltavaa Vkontakten kautta. Esittämiini kysymyksiin en kuitenkaan saanut koskaan vastausta ja luulen sen johtuneen liian julkisen kommunikointikanavan käyttämisestä. Tämän kaltaiset tutkimuksen vastoinkäymiset kertovat politiikan olevan edelleen herkkä aihe Venäjällä.

5.3.2 Yhteiskunnallinen lyriikka

Simon Frithin (1996, 158) mukaan lyriikkaa ei voi irrottaa esityskontekstista, jossa tyylin, musiikin, yleisön ja lavaesityksen kautta syntyvä interaktiivisuus saattaa olla merkittävä musiikillista kokemusta rakentava tekijä. Lindberg (1995, 63) hahmottaa rocklyriikan ja musiikin välistä suhdetta musiikki-, lyriikka- ja improvisaatiolähtöisesti. Tämän jaottelun avulla Lindberg tuo esiin sanoituksiin liittyvät erilaiset painotuserot, jotka riippuvat viime kädessä biisintekijän omista luovuusstrategioista. Luonnollisesti myös musiikkityyleihin liitetään tietynlaisia lyriikoita, joita populaarimusiikin puolella pääosin noudatetaan. Toisin sanoen popmusiikissa on tavallisempaa laulaa rakkaudesta, kun taas hevimusiikissa toistuu useammin epätoivoon ja synkkyyteen liittyvä tematiikka.

Tämä luku käsittelee Antimelodix- ja Materic -yhtyeiden venäjänkielisiä lyriikoita. Se on tutkimuksen päälinjoista erkaneva sivupolku, mutta etnografisessa mielessä tämä osio antaa lisäaspektin tarkastella yhteiskunnallisen kannanoton diskurssia konkreettisesti. Valitsin kaksi laulua ennako-oletuksellisesti yhteiskuntakriittisimpien kokoonpanojen ohjelmistosta. Otoksen kapeuden perusteella ei näiden yhtyeiden lyriikoista voida tehdä yleisesitystä, sillä kappaleet edustavat lähtökohtaisesti yhtyeiden kantaaottavinta puolta. Ajatuksena on sen sijaan selvittää, millä tavoin sanoitusten kautta esiin tuleva kriittisyys käytännössä ilmenee. Lyriikoiden käänntämisessä merkitys painottuu runorytmin sijaan. Lyriikan seikkaperäinen analyysi ei ole tässä tarkoitus. Pääpaino kohdistuu siihen, millä tavalla lyriikoiden kautta keskustellaan yhteiskunnallisuudesta.

Valtaa vastustavien suista tuli turpia
Saalistavat raatelukyysin
Naarmuilla nahkat sotajoukon
Kukistusyritys tikein ommeltu
Vahvistaa paitojemme kauluksia
Huutomme valloittaa kaupungin
Verhoamme rappion unohduksen tuhkaan

Ikkunoista revitään verhot
Teidän ikkunoista revitään verhot
Vain ruumiillisia iloja
Ajatuksia kateudesta

Matericin Tuhkaa-kappaleen voi tulkita sotakuvaston vuoksi dystooppiseksi yhteiskuntanäkemykseksi. Kappaleessa on vahva vastakulttuurinen paatos. Grigorjevan (ks. Körkkö 2012, 16–17) mukaan neuvostolyriikassa valta rinnastetaan usein eläimiin tai teknologiaan epäinhimillisessä valossa. Kun valta on verhottu epäinhimilliseen muotoon, sitä on helpompi epäsuorasti kritisoida. Tuhkaa-kappaleessa lauletaan eläinteemaa käyttäen. ”Suista tuli turpia”-ilmaisun voi tulkita viittaavan takin kääntäjiin eli niihin, jotka ovat olleet ”meidän” puolella, mutta sittemmin liittyneet ”heihin”. Laululyriikassa esiintyvät ilmaisut viittaavat yhteiskunnassa ilmenevään vastakkainasetteluun. Tässä kuvastossa vallankumous on kukistettu, mutta samalla paitojemme kaulukset vahvistuvat. Toivoa ja omanarvontuntoa ei siis olla menetetty. Kannanoton voi tulkita tässä muodossa aika suorana viestinä vastapuolelle, jota ei tosin neuvostounderground-lyriikan tavoin nimetä.

Teollinen tappotapa
Sotakoneiden kuljetin
Diktaattori anabioosissa
Kaikkialla savuavat rauniot
Palavat nykyhetken tullessa
Tuleva harmaus
Katsojan univormussa

Diktaattorin lyriikassa esiintyvä sotakuvasto kertoo epätoivottomuudesta. Anabioosi eli keinotekoinen hengissä pitäminen, luo uhkakuvaa. Kuten Rigorjeva (ks. Körkkö 2012, 16–17) esittää, sota-aiheiset metaforat ovat vahvasti läsnä neuvostoliittolaisessa rocklyriikassa, erityisesti kuvattaessa ”meitä”. Viittaukset tieteseen ja teknologiaan ovat keino epäinhimillistää vastaleiriä. Savuavilla rauniolla viitataan epätoivoon, jonka voi tulkita tyytymättömyydeksi vallitseviin oloihin.

Diktaattorin lyriikka vaikuttaa Materiacin Tuhkaa-kappaleen tavoin olevan eräänlainen dystopia, jossa luodaan uhkakuvia lopun tulemisen tunnelmista. Mielikuvaan istuu esim. Itä-Ukrainan

levottomuudet, jotka ovat olleet kappaleen tekohetkellä pinnalla mediassa. Diktaattori anabioosissa-ilmaisu viittaa suoraan poliittiseen johtajaan. Onko kyse elävästä vaiko kuolleesta johtajasta? Onko jo edesmennyt diktaattori noussut taas uuteen arvostukseen, palvottavaksi kulttihahmoksi? Ristiriitaisin hahmo Venäjällä on Stalin, jonka roolia maailmansodan ratkaisuhetkellä vallanpitäjät ovat alkaneet 2000-luvulla uudestaan korostamaan. Sen sijaan miljoonien venäläisten menehtymistä sodassa ja työleireillä – joka on Venäjälläkin tiedostettu fakta – on pyritty häivyttämään taka-alalle. Vai onko diktaattorin henki ottanut vallan ”elävästä johtajasta”?

Kummassakin analyysiin valitussa kappaleessa tulee vahvasti esiin kannanoton diskurssi. Yllättävää on neuvostolyriikan analyysityökalujen istuvuus analysoida kummankin kappaleen tekstimerkityksiä. Analysoinnin perusteella Tuhkaa ja Diktaattori-kappaleissa käytetään verrattain samankaltaisia erontekemisen ja poliittisten uhkakuvien luontikeinoja kuin neuvostoaikaisessa undergroundlyriikassa. Tämä voi viitata tyytymättömyyteen poliittista järjestelmää kohtaan. Voidaanko puhua venäläisen uudenaallon kriittisen undergroundmusiikin noususta, joka on tullut ajankohtaiseksi uudelleenjännittyneen poliittiseen ilmapiiriin myötä? Tämänkaltaiseen tulkintaan ei otoksen kapeuden vuoksi ole perusteita. Kahden analyysiin otetun kappaleen perusteella yhteiskuntakriittisyys on kuitenkin näkyvää ja niiden perusteella voidaan puhua ”pinnan alla” kuplivasta tyytymättömyydestä. Selvästi ilmaisua vaihtoehtoa ei kummassakaan lyriikassa ole tarjoilla. Kantaaottavuuden kannalta ”old school -tapaa” ei voida nykykontekstissa pitää erityisen terävänä kritiikin osoittamisen keinona, sillä sanoitukset ovat musiikilliseen tyyliin nähden melko ilmeisiä. Lyriikoista esiin tulevan vastakkainasettelun voi nähdä Dick Hebdigen (1979, 100–102) ajatuksien kaltaisesti viestintänä, jossa epäjärjestys ja mielettömyys ovat signaaleja skenekulttuurin omille jäsenille.

5.4 Ironiadiskurssi

Ironialla vaikuttaa olevan erityinen asema venäjän undergroundkulttuurissa, jossa se näkyy keskusteluiden, lyriikoiden ja muiden käyttäytymiskoodistojen välityksellä. Ironia on monitasoinen ilmaisukeino, jossa yhdistyy mm. huumorin, kritiikin ja nostalgian eri sävyjä. Venäläisen keskustelukulttuurin nyanssit tuottavatkin monille ulkomaalaisille tulkinnallisia hankaluuksia. Tässä tutkimuksen osassa analysointikohteina ovat ironiakäytännöt keikkaposterissa, bändinimissä ja osallistavassa ryhmäkäyttäytymisessä.

5.4.1 Neuvostoironia

Keikkajulisteessa neuvostotunnelmaa luodaan kuun kamaralla seisovien kosmonauttien kautta. Sen sijaan avaruusaluusta koristaa anarkistilogo, joka viittaa vaihtoehtoiseen kulttuuritoimijuuteen. Ironiaa on myös hinnoittelukäytännöissä, sillä alennuksen illan keikkatapahtumaan saavat avaruusoliot⁴¹, kyborgit ja kosmonautit. Sattuma vaiko keikkajulisteiden tekijän vihje, että tapahtuman keikkapaikkana toimii jättiläismäinen neuvostoaikainen radiotehdaskompleksi, joka on 2000-luvulla otettu underground-aktiivien toimesta osittain uusiokäyttöön.

Tapahtuman translokaalista luonteesta kertoo Äkäslompololaisen hardcore-punkbändi Vivisektion valitseminen pääesiintyjäksi. Ennakkoajatuksiin nähden yllättävää on, että tapahtuman kolmesta undergroundyhtyeestä kahdella – Umbrella girl ja Sparrow in the snow -kokoonpanoilla on englanninkielinen bändinimi. Tyyli-lajien seikkaperäiset kuvaukset tulevat hyvin ilmi hardcore–peace-punk, progressive–experimental, ambient–noise ja grungepunk–hardcore -luonnehdintojen kautta. Laaja musiikkityylitermistö ilmenee myös haastatteluissa, joissa mainitaan suvereenisti nimeltä marginaalisia tyyli-suuntia. Tämä johti monesti tarkentavien kysymysten esittämiseen.

Vahva neuvostokonnotaatio tulee ilmi illan esiintyjästä ”Rakkaat toverit” (Дорогие товарищи), joka on Neuvostoliiton aikaisten puheiden ikonisin avausfraasi. Tämän tapainen eri aikatasojen välinen keskustelu on Venäjällä melko tavallista ja se mahdollistaa monitasoisten merkitystenluomisen naljailusta lämminhenkiseen nostalgiaan. Vkontakten sivujen mukaan bändiä kuvataan tämän lisäksi ”hyvin vakaviksi sediksi”, joka on vihjailua venäläisten poliitikkojen vakavamielisyyttä kohtaan. Toinen samantyyppinen sanaleikki ja käytännön ironia tulee petroskoilaisesta yhtyeestä GROMYKA (ГРОМЫКА), joka viittaa edesmenneeseen eturivin neuvostopoliitikko Andrei Gromykoon tuimine ilmeineen ja tuuheine kulmakarvoineen. Se näkyy myös yhtyeen soittajien olemuksessa, jotka ovat pukeutuneet viralliseen tyyliin pukuihin ja lisättyihin kulmakarvoihin.

Aleksei Yurchakin (2006, 249–250) nostaa esiin venäläisten älykkönuorten keskustelukäytäntöjä kuvaavan käsitteen *stjob*, jota hallitsemalla kommunikaatio saa sarkastista lisäsävyä. Joskus tätä karikatyyrimäisyyttä voi olla vaikea erottaa itse alkuperäisestä mallistaan. Tämänkaltainen vinoileva vuoropuhelu erityisesti neuvostoaikojen kanssa vaikuttaa olevan Petroskoin musiikkiksenessä melko tyypillistä. Se ei ole kuitenkaan pahansuopaa, vaan menneisyys saa ironista hohdetta osakseen. Neuvostoaikaa ei ole unohdettu, vaan kuvaston kautta käydään monitasoista dialogia, johon suhtautuminen riippuu paljolti ehkä iästä, mutta ennen kaikkea siitä, mitä tunteuksia kuvaston

⁴¹ Avaruusolio (Инопланетянин) on DDT-yhtyeen ensimmäinen epävirallinen albumi vuodelta 1981.

uudelleentuunauus yksilötasolla kokijassa herättää. Tässä mielessä vanhojen miellelyhtymien saattaminen uuteen aikakontekstiin nostaa omia hybridimäisiä tulkintojaan, jotka ovat ominaista postmodernille kulttuuriliikeddinnälle.



Radiozavodin undergroundtapahtuma huhtikuussa 2014. Kuva Aleksandr Kuskov

5.4.2 Valtakulttuurin parodiointi

*Voiton päivä*⁴² (День Победы) on Venäjän vuoden isoin ja suurielkeisin juhlapäivä, jota tutkimuksen haastateltavat eivät perinteisessä mielessä juhlista. Olin puoli vuotta varsinaisen aineistokeruuni jälkeen Zavod⁴³-klubilla kaveriporukan synttärjuhlissa, jossa musiikki koostui pääasiassa 2010-luvun englanninkielisistä indiehiteistä. Yhdessä vaiheessa iltaa DJ soitti venäjänkielisen laulun. Se oli selvästi tyyllillisesti muusta ohjelmistossa poikkeava, mutta eniten huomio kiinnittyi tanssilattialle, jossa kuului kertosakeen tahdista yhteislaulua *Rossija-Rossija*. Vastaavaa voi monesti kuulla massatapahtumissa, kuten jääkiekko-otteluissa tai kansanmielissä mielenilmaisuuksissa, mutta harvemmin yhteislauluna baari-illanvietossa. Ei liene sattumaa, että kappale soitettiin Voiton päivänä ja se, että yhteislauluun osallistujilla oli silmiin pistävän hauskaa.

Олег Газманов –Россия вперед

Так было в России с далеких времен
Чем выше давление, тем крепче бетон
И если опасность державе грозит
Становится Родина, как монолит
В горниле победы сегодня как встарь
Опять закаляется Родины сталь

Россия, Россия – в этом слове огонь и сила
В этом слове победы пламя
Поднимаем России знамя
Россия, Россия – в этом слове огонь и сила.
В этом слове победы пламя
Поднимаем России знамя

Пусть время нас бурным потоком несет
За нами Россия, за нами народ
Традиции святы и тысячи лет
Продолжится летопись наших побед
А если врагов налетит воронье
Их снова Отечество встретит мое

Oleg Gazmanov –Venäjä ensin

Niin kuin Venäjällä ollut jo iät ajat
Mitä suurempi paine, sitä kovempi betoni
Vieraan mahdin uhatessa kotimaa kuin monoliitti
Voiton valupadassa jälleen
Karkaistuu Isänmaamme teräs

Venäjä, Venäjä – yhdessä olemme tuli ja voima
Yhdessä olemme voittoisa liekki
Nostakaamme kansamme lippu
Venäjä, Venäjä – yhdessä olemme tuli ja voima
Yhdessä olemme voittoisa liekki
Nostakaamme kansamme lippu

Antaa ajan tuoda virtauksia myrskyn
Kanssamme Venäjä, kanssamme kansa
Tuhansien vuosien pyhät perinteet
Jatkukoon voittoisa kronikka
Vihollisvarikset kimppuun syöksyy
Taas Isänmaamme yhdistyy

Käännös: Juhani Tiainen

⁴² Voiton päivää vietetään Venäjällä 9.5 kansallissosialistisesta Saksasta saadun voiton vuoksi. Venäjän kaupunkien toreilla järjestetään paraateja, joissa usein esitellään venäläistä aseteknologiaa. Tapahtumaan liittyy symboliikkaa mm. Pyhän yrjännauhan (Георгиевская ленточка) kiinnittäminen vaatteisiin.

⁴³ Petroskoissa oli vuonna 2014 kaksi Zavod-nimistä undergroundpaikkaa, joissa järjestettiin usein keikkoja. Radiozavod sijaitsee Drevljanka (*Древлянка*)-nimisessä lähiössä ja toimintansa vuonna 2014 lopettanut Zavod-klubi keskustan tuntumassa vanhan traktoritehtaan tiloissa.

Zavod-klubilla otettiin spontaanisti kantaa patriotismipolitiikkaa kohtaan parodioimalla sitä *Rossija-Rossija* -huutojen kautta. Tässä mielessä tilanne muistuttaa punkkulttuurille ominaisesta pilan tekemisen kulttuurista, jossa ironiaa käyttäen nauretaan jollekin yleisesti tunnetulle asialle. Sen voi nähdä myös suorana kritiikkinä itse hallintokoneistolle, jonka mobilisoimaa Voiton päivän suurieleiset tapahtumat ovat. Pilkingtonin (2014, 3–4) käyttämä ”ylipositivisuus” on hyvä keino avata kokemusta, jossa usein urheilukilpailuissa esiintyvä kannustushuuto saa ironisen uuden merkityksen skeneaktiivien esittämänä. Tämä on myös melko turvallinen tapa osoittaa kritiikkiä vahvan sisäisen kontrollin maassa, sillä se on tarvittaessa myös ”isänmaallista toimintaa”.

Россия вперед (”Venäjä ensin”) -kappaleen esittäjä Oleg Gazmanov (Олэг Газманов) tunnetaan Venäjällä patrioottisista musiikkiesityksistään ja läheisistä kytköksistään Kremliin. Vaikka kappaleen lyriikka on suomalaisen korvaan korni, niin se on ilmeisesti tehty vakavin tarkoituksin. Lyriikan kääntäminen auttaa ymmärtämään baarin yhteislaulusession motiivia. Se oli eittämättä hauskaa osallistavaa toimintaa, jossa lisäksi oli valtakulttuuria yleisesti parodisoiva lisäaspekti.

5.5 Ylirajaisuus

Paikallisuuden käsite on laajentunut internetin aikakautena. Translokaalit vaikutteet leviävät aiempaa nopeammin tehden musiikkitoiminnasta aiempaa dynaamisempaa. Monien eri paikallisuuksien välinen vuoropuhelu tekee skenekulttuureista entistä monisyisempiä. Paikallisuuden kokeminen saattaa kuitenkin liittyä useasti konkreettisiin paikkoihin, jotka saattavat olla tärkeitä kohtauspaiikkoja paikallisten skeneaktiivien keskuudessa.

Saimme kipinän tähän touhuun Petroskoista. Me kasvoimme punk-noiseskenessä ja meillä ei ollut yhtään rahaa. Kävimme monissa keikkatapahtumissa, hylätyissä tehdasrakennuksissa, satamassa, undergroundbaareissa, kellareissa, suljetuissa 20-hengen tapahtumissa ja kotikemuissa.” [H6]

Petroskoi nousee esiin teiniajan kasvutarina, jossa pääarenoina toimivat undergroundkulttuurille ominaiset paikat. Tämän pääoman turvin haastateltava on lähtenyt matkalle kohti aikuisiän musiikillisia haasteita. Ilmais ”suljettu tapahtuma” on ymmärrettävissä lähipiiriläisiin eli skenen jäseniin. Petroskoi edustaa haastateltavalle alkupääomaa, jonka kautta on sukelluttu kohti translokaajeja musiikkiympäristöjä.

"Pietari on aika lähellä. Se on vain yöjuna, nykyään vielä lähempänä. Moskovakaan ei ole kauhean kaukana. Ihmiset vaan menevät sinne katsomaan meininkiä. Luulen, että me ikään kuin jaamme tunnelman tästä Pietarin kulttuurista, jossa on iso rockkulttuuri ja ylipäätään monipuolinen musiikkikulttuuri. Suomikin on aika lähellä ja rockmusiikki on suosittua Suomessa. Luulen, että saamme innostusta kaikista lähiympäristöistä." Nämä paikat ovat raja-alueilla. Ei niin kuin Murmansk, joka on hyvin kaukana ja sinne on vaikea päästä". [H10]

Mentaalinen kuuluminen johonkin suurempaan kulttuurijärjestelmään kertoo paikallisuuden ja ulkomaailman monimuotoisesta vuorovaikutuksesta. Tämä suurempi kulttuurien sulatusuuni on Pietari. On hyvä huomata, että venäläisessä mittakaavassa 426 kilometrin maantie-etäisyys ei ole rasite. Tässä vuorovaikutussuhteessa Petroskoi on pienemmän kokonsa kautta omaksujan asemassa. Petroskoin voi mieltää myös periferian kaltaisena kaupunkina, josta on kaipuu suurempia keskuksia kohden. Tässä suhteessa asia vaikuttaa liittyvän opiskelujen jälkeiseen tyhjiöön, jossa saman ikäiset kulttuurinuoret eivät enää kohtaa niin helposti. Vaikka Petroskoi on alueellinen keskus yliopistoineen, niin monen siellä kasvaneen ja korkeakoulutautuneen on helppo ajatella asuvansa Petroskoita isommassa kulttuuriselta tarjonnaltaan houkuttelevammassa kaupungissa.

"Totta kai suomalaisella vaihtoehtomusiikilla on vaikutus Petroskoin skenetoimintaan ennen kaikkea punk- ja noise-musiikin puolelta. Olemme lähimpänä Suomea ja ulkomaalaisista bändeistä juuri suomalaiset bändit tulevat usein meille esiintymään. Meillä on myös vaihtotoimintaa bändien osalta ja vaikutusta ylipäätään. [tauko] Tämän lisäksi amerikkalaiset ja eurooppalaiset vaikutteet saapuvat meille. Petroskoihin ei vaikuta pelkästään...[tauko] Minun mielestä Petroskoi ei muistuta tyypillistä venäläistä kaupunkia, vaan on ennemmin lähempänä eurooppalaista kaupunkia ihmisten käytöksen, musiikkityylien ja musiikkimakujen suhteen". [H2]

Haastateltavan kommentissa tulee ilmi paitsi suomalaisen musiikkitoiminnan, niin myös amerikkalaisen ja eurooppalaisen musiikin arvostaminen. Haastateltava asemoi Petroskoin erityisasemaan – paitsi musiikillisten vaikutusten – niin myös ihmisten käytöksen perusteella. Vertaus Eurooppaan ilmaisee mentaalista kuuluvaisuutta ”länteen”.

Suomi tulee useimpien haastateltavien repertuaareissa esiin konkreettisen toiminnan näyttämönä keikkamatkojen, kuunneltavan musiikin ja kaverikontaktien kautta. Tässä voi olla taustana Petroskoissa 2000-luvun alkupuolella järjestetyt festivaalit, joissa merkittävä osa esiintyjistä tuli Suomesta. Tämän tutkimuksen perusteella 2010-luvulla keikkavaihto vaikuttaa olevan enemmän yksittäisten esiintyjien varassa. Merkillepantavaa on viime vuosina yleistyneet venäläisten

kokoonpanojen säännölliset vierailut Suomessa. Mikrokulttuurillista musiikkivaihtoa tapahtuu erityisesti punkpiireissä.

”Kaikki yksinkertaistui, kun internet yleisty. Melkein joka kodissa on mahdollisuus pitää yhteyttä eri maihin ja ihmisiin. Jos osaat vaikka vähän englantia tai suomea, niin voit kommunikoida ihmisten kanssa. Punk on aina ollut avoin yhteisö kanssakäymiseen. Se on ihmisten kanssa ”open your mind”. Jos olet hyvä tyyppi, voit aina kommunikoida ja sopia asioista ihmisten kanssa. Voit sopia viikon keikkakiertueen istumalla kotona hukkaamatta voimavaroja. Pääasia, että on halua lähteä ja joku kiinnostuisi myös sinusta” [H1]

Haastateltava ilmaisee internetin tuoneen kommunikointiin mahdollisuuksia. Se on kuitenkin ennen kaikkea väline, sillä vuorovaikutus välittyy parhaiten ollessa avoin ”hyvä tyyppi”. Lyytisen (2011, 44) mukaan digikulttuuri on luonut uutta tilaa kansalaisaktivismille. Virtuaalitusovka on osuva termi kuvaamaan 2010-luvun sosiaalisia käytäntöjä, jotka näkyvät mm. punkkulttuurin ylijärjestyksessä kulttuuritoimijuuksissa. Samalla lailla Vkontakta voidaan pitää eräänlaisena tusovkaperinteen jatkajana, jossa musiikkiryhmien kautta jaetaan tietoa ja tarvittaessa rajataan tietoa ulkopuolisilta. Ylijärjestyksen musiikillisen toiminnan keskiössä ovat keikkailun myötä syntyneet kaverisuhteet.

”Olemme oppineet paljon Petroskoissa ja olemme tehneet paljon juttuja täällä. Ollaan käyty Istanbulissa tai jossain pienessä paikassa Puolassa. Tai jossain oudoissa maissa, missä ollaan matkusteltu. Joo, kaikkien ikimuistettavimmat hetket meillä on ollut soittaessa Turkissa. Oman mukavuusalueen ulkopuolella käydessä tajuaa, miten paljon sinulla on opittavaa. Niin paljon uusia juttuja musiikissa, kulttuurissa ja ihmisissä. Kävelet vain kadulla ja näet, kuinka eri lailla paikalliset kuuntelevat katumuusikoita. Tykkäämme kokea uusia asioita. Olemme avoimia.”[H5]

Haastateltava ilmaisee antropologiseen tyyliin erilaisiin paikallisuuksiin liittyviä merkityksiä, jotka tuovat kokemuksina elämään sisältöä. Esiintyvälle muusikolle uudet paikat voivat avartaa elämänkatsomusta ja musiikillista kokemusmaailmaa. Esiintymiset ja keikkakiertueet ovat hyviä esimerkkejä siitä, miten skenet ovat kosketuksissa myös oman asuin ympäristön ulkopuolisiin paikkoihin. Cohenin (1999, 241) mukaan liikkuvuus ja muutos kuuluvat elävään skeneeseen. Maffesoli (1997, 57–58) ilmaisee liikkuvaisuutta modern narodnik -käsitteellä, jolla hän viittaa elämänhaluisiin ja kokemuksiin janoaviin ”vallankumouksellisiin”, jotka lähtevät kansan pariin hakemaan uusia kokemuksia. Vaikka Maffesolin vertaus on yllättävä, niin matkustaminen vieraan kulttuurin pariin on säilyttänyt merkityksensä, sillä musiikillisten maailmojen kohtaamisten voidaan katsoa elävöittävän yksilön ohella myös kokonaisuuksia skenekulttuureja.

”Meidän kaupungissa on ihmisiä, jotka ovat erityisesti kiinnostuneita...miten sen nyt sanoisi...oudosta musiikista vähän niin kuin drone- ja noisemusiikki-kollektiivit, folkkollektiivit, mutta ei niin kuin etnofolklore kuten Sattuma, jotka soittavat nimenomaan folkloremusiikkia.”
[H2]

Haastateltava nostaa Petroskoin esiin ”oudon” musiikin lähteenä. Ilmaisuu kertoo paikallisen marginaalimusiikin arvostamisesta. Haastateltava erottaa myös folkloren ja folkmusiikin toisistaan mieltäen nimenomaan jälkimmäisen omaperäiseksi musiikiksi. Asian painottaminen kertoo venäläisen musiikkisanaston etymologiasta, jossa käsite kansanmusiikki ilmaistaan Venäjällä termillä *folklor* (фольклор) ja siitä poikkeavia akustisesti soittavia kokoonpanoja kutsutaan yksinkertaisesti termillä *folk* (фольк) amerikkalaisen mallin mukaisesti.



Petroskoin hallintorakennuksen seinässä olevaa katugraffititaidetta. Heinäkuu 2014. Kuva: Tuomas Tiainen

5.6 Skenepääoma

Skenetoimijuus on yhdessäolon kulttuuria. Se on panostamista mielihyvää tuottavaan tekemiseen, jossa musiikilla on keskeinen rooli (vrt. Grossberg 1995, 42). Skenetoimintaan osallistumisessa on

tärkeää olla siellä missä ”tapahtuu”. Keikat, festivaalit ja treenikämpät ovat tiloja, joiden kautta jaetaan ja luodaan merkityksiä. Skene on *sosiaalinen konstruktio*⁴⁴. Sen piirin voi hakeutua tietoisesti. Siihen kuulumattomuus voi olla myös skeneä määrittävä tekijä.

”Muistan, kun Daisie-klubilla oli avajaiset. Siellä oli jonkinlainen noisefest-tapahtuma. Siellä oli ekana yksi deathmetal-yhtye soittamassa ja heillä oli rumpukone ja he laittoivat pienen aidan lavan eteen ja ripustivat niihin sianpäitä. Tämän bändin laulaja. En voi muistaa nimeä. Aivan, se oli Soli diaboli gloria. Nimi tulee latinasta. Vokalisti sylki laulun ohessa tulta. Se nieli bensaa ja sytytti... Se oli cool blackmetal-esitys todellakin. Heillä oli pääkalloasusteet ja raaka hevimetallisoundi. Ja he avasivat tämän noisefestin ja sen jälkeen esiintyi joitakin noiseartisteja. Minun kaveri esiintyi siellä. Hänellä oli noiseprojekti. He soittivat siellä Belly Benassin Satisfaction ja he ottivat esiin oikean katuporan ja palan asfalttia ja alkoivat porata sitä [naurua]. Siinä oli poran industrialistinen soundi ja samalla satisfactionin melodia porabiitin tahdissa [ääntelee poraa]. Se oli kuin, se olisi voinut...Sain siitä draivia.” [H10]

Vaikka noise ei edusta haastateltavalle suosikkityyliä, niin noiseperformanssin yllätyksellisyys ja tunnelma vetoaa haastateltavaan. Yksittäinen musiikkikeikka saattaa nousta esiin voimaannuttavana kokemuksena, jossa kätkeyty tai suora makaaberius voi olla jaetun mielenkiinnon kohde. Nikunen (2008, 189–190) puhuu affektiivisuudesta, jossa tunneperäinen suhtautuminen voi kohdistua yllättäviinkin asioihin. Toisin sanoen mukavuusalueen ulkopuolelle suuntautuvat kokeiluretket voivat olla hyvä tapa kuvailla modernia tykkäyskulttuuria, jossa tarvittavaa energiaa ja mielihyvää tuottavat populaarikulttuurin eri palasia yhdistelevät ”sulautumat”.

”Useilla kavereistani on korkeakoulututkinto. Heillä on joko kandi- tai maisteritutkinto. Nykyään se ei kuitenkaan merkkää mitään. Jokainen voi olla kandi tai maisteri, jos haluaa. Se on helppoa. Jos nykyään haluaa saada arvostusta, niin on oltava ”tiedemies”. Olen tavannut tyyppejä, jotka ovat ylpeilleet maisteritutkinnolla, mutta heille voi sanoa, että nykyään ei ole tehtaissa työntekijöitä, koska kaikki ovat maistereita ja siinä ei ole mitään ylpeydenaihetta. Kavereistani ehkä noin 60 prosentilla on korkeakoulututkinto ja loppuilla joku ammattitutkinto.” [H10]

Haastateltavan mukaan skenetoiminnan kaveriporukat menevät yli koulutusrajojen. On vaikea uskoa yliopistokoulutuksen arvostuksen olevan näin pohjalukemissa Venäjällä. Akateeminen tausta ei suoraan korreloidu skenetoimintaan haastateltavien repertuaareissa. Kun asiaa tarkastelee haastatteluun valikoituneiden skenejäsenten opiskelutaustan kautta, niin korkeakoulutus on selvä

⁴⁴ ”Asia, joka ei ole olemassa sosiaalisesta toiminnasta ja jaetuista uskomuksista riippumatta” (Tieteen termipankki 2016).

yhtenäinen piirre. Haastatteluun osallistuneista henkilöistä kahdeksalla kymmenestä on korkeakoulututkinto tai opiskelut loppusuoralla haastatteluhetkellä.

Vaihtoehtokulttuuritoiminta saattaa olla – toisin kuin usein kuvitellaan – elitistisistä taustoista tulevien nuorten aikuisten toimijuutta. Pilkington (1998, 379) puhuu ”kultaisesta sukupolvesta”, jossa länsimainen kulttuurikiinnostus olisi eräänlaista elitististä perintöä vanhemmilta. Aineistossa ei ilmene suoraa korrelaatiota korkeakoulutuksen ja skeneaktiivisuuden välillä. Se on kuitenkin asia, jota ei voi täysin sivuuttaa.

”Tämä on mielenkiintoista puuhaa. En osaa mitään muuta. Jos puhutaan suurista linjoista. Voisin tehdä jotain muutakin, mutta tämä on oma juttuni. Toinen juttu on sitten uran luominen... Et tienaa rahaa, koska tämä on punkkia, undergroundia. Tykkään tästä ja en voi pysähtyä aloilleni. Punk-tauti joka ilta [sanoo suomeksi, naurua]. Punkkulttuurissa on kiellettyä olla pelkkä kuuntelija. Punkkulttuurissa minun mielestä on olennaista tehdä musiikkia, tehdä levy, saavuttaa virstanpylväitä. Haluta jotain, olennaista on olla enemmän kuin pelkkä kuuntelija” [H1]

Punkkulttuuriin sitoutumisen voidaan nähdä identiteettiin rinnastettavana voimavarana. Haastateltavalle uran tekeminen ei ole ”oma juttu”, vaan punk on oman identiteetin kannalta paras mahdollinen valinta. Tietoisessa elämisen tavassa taloudellinen epävarmuus ei ole rasite. Suomisanaston osittainen hallitseminen kertoo läheisestä suomisuhteesta. Olemalla enemmän kuin kuuntelija, haastateltava pyrkii saavuttamaan jotakin henkilökohtaisesti tärkeää. Se kanavoituu arvostuksena konkreettista musiikintekemistä kohtaan. Haenflerin (2013, 9–12) ajatukset persoonallisesta suhtautumisesta fanittamaansa musiikkiin sopivat tähän hyvin.

”Näen asian niin, että olemme saavuttaneet etapin, sillä paljon meidän kavereissa, jotka kävivät aikaisemmin pelkästään konserteissa, järjestävät itse nykyään konsertteja. Olen itsekin alkanut järjestämään keikkoja. Teimme ruotsalaisen ja venäläisen bändin kanssa kiertueen yhdessä. Sitten järjestimme keikan yhdelle ranskalaiselle bändille. Heistä tuli meidän hyviä kavereita. Monet, jotka olivat ennen yleisössä ovat nykyään järjestäjiä. Näin kävi monelle, jotka aikuistuivat 2010-luvun vaihteessa. Vietimme aikaa meitä vanhempien kanssa ja näimme miten homma toimii. Sen lisäksi katsoimme asioita netistä jne. Nyt järjestämme keikat itse.” [H6]

Petroskoin skenekulttuurin jäsenille ovat ominaisia osallistumisen moninaiset positiot. Tässä toimijuudessa omaksutaan erilaisia rooleja, kuten yleisö, esiintyjä, tapahtuman tuottaja tai organisoija. Tähän tutkimukseen osallistujista useimmat omaksuvat nämä kaikki roolit. Lisäksi tapahtumien järjestämisessä on taustavaikuttajia, jotka saattavat tulla varsinaisen skeneytimen ulkopuolelta. DIY-kulttuurissa on luontevaa järjestää tapahtumia itse. Hiukan yllättävästi yksi

tutkimuksen haastateltavista on tehnyt yhteistyötä myös kulttuuriministeriön tukemassa tapahtumassa. DIY-kulttuurin toimijuusstrategioiden noudattamista ei voi yleistää koko Petroskoin skenetoimintaa kuvaavaksi piirteeksi, vaikka pääosin näin onkin. Tämä saattaa viitata Venäjällä hiljalleen etenevään muutosprosessiin, jossa epävirallinen taide tulee yhä useammin hyväksytyksi osaksi virallista kulttuuripiiriä. Se sijaan harrastusmaisen ja ammattimaisen musiikin soittamisen raja on entistä joustavampi. Tästä kertoo Love Culint ja Antimelodixin keikkakiertueet ulkomailla.



Cheers garagessa järjestetty undergroundtapahtuma joulukuussa 2014. Kuva: Juhani Tiainen

Kun hardcore keikoissa oli taukoa, tuli suosituksi folkmusiikki. Vanja Love Cult -duosto käytti paljon energiaa tämän skenen hyväksi. Oli paljon keikkoja, pieniä suljettuja tapahtumia, joista käytettiin nimitystä "tainaja komnata". Paikka vaihtui joka kerta, jotta salaperäisyys säilyisi". [H9]

*Tainaja komnata*⁴⁵ (тайная комната) eli "salaperäisyyksien tila" ja "14-kilometriä"⁴⁶ (14-километров) ovat aineistomateriaalissa toistuvia repertuaareja. Ne ovat konkreettisia tiloja, joissa skenepääomaa toteutetaan. Tarkoituksena on luoda jotain arvokasta visuaalisesti vaikuttavassa paikassa, jonne kerääntyvät innokkaimmat "skeneinsiderit", jotka haluavat tavata samanhenkistä porukkaa ja nauttia musiikkiesityksistä. Näiden kertaluontoisten kemujen järjestäminen on skeneaktiivien keskuudessa yhteisesti jaettu kiinnostuksen kohde. Se kertoo skenen dynaamisuudesta ja niistä salaperäisyyden elementeistä, joista Sarah Thornton (1998, 11) myös puhuu klubikulttuureja käsittelevässä tutkimuksessaan. Nikunen (2008, 189–190) puolestaan käsittää sosiaalisen tilan "mielentilana", jolle on ominaista tunneperäisyys ja hetkellisyys. Haastateltavan strukturoitu paikkailmaisuus viittaa samantyyppiseen kokemuksen filosofiaan, jossa uudelleen valittu paikka rakentaa eräänlaista "ainutkertaista esteettisyyttä".

"Voi olla, että se ei kuulostaa tyylillisesti punkilta, mutta siinä musiikissa on punkmusiikin kieli. Minusta on mielenkiintoista, kun soitat, et varsinaisesti punkkia, mutta koitat kuitenkin välittää sitä sanomaa, mitä klassiset punkryhmät soittaessaan tekivät" [H2]

Haastateltava suhtautuu asioihin punkkulttuurin kielellä, vaikka punk ei ole haastateltavan soittama musiikkityyli. Punkmusiikki edustaa haastateltavalle jonkinlaista asenteellista sitoutumista tehdä asioita "oikeanlaisesti". Sanoman välittäminen viittaa tietoiseen pyrkimykseen tehdä omaperäistä musiikkia.

Punk, hardcore ja grungepuolella on omat alakulttuuriskenensä. Ihmiset tietävät mitä odottaa mennessään keikalle. Kun soitamme dronea tai elektroa, joka tapauksessa kokeellisempaa settiä, ihmiset eivät tiedä mitä se on. Se on hyvin monimutkaista heille. Heidän on helpompi mennä grungekeikoille, kun siellä on cooleja tatuoituja tyyppejä, tosi cooleja, votkaa ja [naurua]. Tiedäthän, heillä on kulttuurinsa. Meidän skenessä, tai eihän meillä ole skeneä, se on jollain tapaa vielä mysteeri... Jos puhutaan bisnestermein: Menet punkkeikalle, niin se on hyvin kehitelty tuote. Tiedät miltä sinun pitäisi näyttää, pukeutua, tanssia ja puhua. Siinä on jopa oma filosofiansa. Valitset tuon tai tämän, hiphopin tai punkin. Niistä on helppo valita. Me emme tiedä vielä oikein suuntaamme." [H5, H6]

Haastateltavat itsereflektoituvat skenen ulkopuolelle. Skeneen kuuluminen ei ole houkutteleva vaihtoehto. "Skenettömässä" välitilassa oleminen voi olla kuitenkin myös oma tietoinen valinta, joka kertoo myös omanlaisesta osallistuneisuudesta. Jaettu pienen piirin kiinnostuksen kohde voi tuoda

⁴⁵ Tainaja komnata on tila kertaluonteisille musiikkiesityksille esteettisessä ympäristössä.

⁴⁶ 14-kilometriä saa nimensä venäläisistä pienistä tiekylteistä, joita on joka kilometrin välein kaupungista poistuessa. Monet venäläiset käyttävät hyödyksi näitä kylttejä, jos paikka ei muuten erotu ympäristöstä.

musiikilliseen tekemiseen lisäarvoa. Osallisuuden puute paikallisessa skenekulttuurissa lisää todennäköisesti kiinnostusta translokaaleja skeneympäristöjä kohtaan.

5.7 Nostalgia- ja pääomajatkumo

Petroskoin undergroundhistorian voi nähdä jatkumona, jossa tietyt paikat ovat olleet keskeisessä asemassa samantyylisten ihmisten kohtaamispaikkana. Jussi Konttisen (2000) tutkimuksen keskiössä oleva vaihtoehtobaari Discosad edustaa vanhimmalle haastateltavalle ensimmäistä Petroskoissa toiminutta klubia, missä sai soittaa mitä halusi. Sen merkitys on huomattava koko paikallisen undergroundkulttuurin kannalta siitä huolimatta, että valtaosalla haastateltavista ei ole siitä omakohtaisia kokemuksia. Vaikka Discosad ei ollut Petroskoin ensimmäinen vaihtoehtoklubi, se edustaa haastateltaville kuitenkin eräänlaista alkumallia, jonka mukaan seuraava skenesukupolvi osaa perustaa undergroundväkeä suosivan klubin. Haastateltavien repertuaareissa on havaittavissa tarinoita kolmen eri ikäpolven aktiiveista, jotka ovat perustaneet uusia skenepaikkoja talkoovoimin.

”Siihen aikaan oli joitain pieniä klubia, mutta ne toimivat vain vähän aikaa. Sitten vähän myöhemmin ilmaantui klubi, ihan tässä minun kodin vieressä. Se oli nimeltään Discosad underground. Se oli legendaarinen paikka. Se oli pystyssä joitain vuosia 2000-luvun alkuun saakka. Se oli tasokas paikka, jossa oli paljon keikkoja. Hommaa tehtiin oikealla asenteella. Toiminta pyöri siellä tosi aktiivisesti. Siellä oli todellakin hyvä henki, spirit. Siellä oli kaikenlaista musiikkia avantgardfolkista teknoon, detroit-teknoon, sellaiseen minimalistiseen. Välillä siellä oli punkkia, välillä metallia, blackmetallia. Se oli tosi monipuolinen paikka. Se oli, niin kuin monet puhuvat, musiikin mekka undergroundille ja vaihtoehtomusiikille.” [H2]

Ilmaisut ”legendaarinen”, ”spirit” ja ”musiikin mekka” kertovat affektiivisuudesta, jonka haastateltava liittää Petroskoin ”ensimmäiseen” undergroundklubiin. Lisäksi klubi vaikuttaa antaneen kallisarvoista pääomaa erityylisten musiikkityyleistä. Discosad-klubin merkitys Petroskoin skenekulttuurille – josta valtaosalla haastateltavista ei ole omakohtaisia kokemuksia – vaikuttaa olevan valtava. Haastateltava on tässä tutkimuksessa konkreettinen linkki Konttisen (2000) tutkimukseen, joka kiinnostavasti huomioi Petroskoin rock- ja teknokulttuurin rinnakkaisuuden juurikin Discosadin välityksellä.

Myöhemmät 2000-luvun keikkapaikat ovat laajemmin haastateltavien lähimuistissa. Useimmat haastateltavista ovat esiintynyt tai käynyt katsomassa keikkoja samoissa tietyissä baareissa. Sukupolvet skenemaailmassa vaikuttavat olevan merkittävästi nopeasyklisempiä kuin muussa

elämässä yleensä. Useimpien haastateltavien kohdalla musiikillinen aktiivisuus on alkanut teini-iässä. Monet sieltä saakka skenetoiminnassa mukana olleet ovat siirtyneet järjestämään tapahtumia omatoimisesti tai kavereiden avustuksella. Keskiöön nousevat suhteellisen lyhyen ajanjakson eläneet vaihtoehtopaikat, kuten Heikkonen⁴⁷ ja Daisies -baarit. Tämä kulttuuriperintö – jonka keskiössä ovat keikat ja tapahtumat – elää jaettujen muistojen ja tarinoiden välityksellä paikallisessa skenekulttuurissa. Ominaista tälle toiminnalle on jatkuvuus ja vanhemman sukupolven rooli näyttää nuoremmille mallia kulttuurin tuottamisesta. Uuden sukupolven tehtäväksi jää puolestaan uusintaa vaihtoehtotalouteen ja DIY-ideologiaan pohjautuvaa toimintakoodistoa.

"Petroskoissa oli kulta-aika punk-vaihtoehtoskenessä vuodesta 2007 ehkä vuoteen 2009 saakka. Kaksi vuotta useita keikkoja vuodessa. Monilla paikallisilla ei ollut varaa käydä keikoilla, koska niitä oli niin paljon. Meillä esiintyi bändejä Pietarista ja Moskovasta ja monista pienemmistä kaupungeista, koska he halusivat päästä kokemaan tätä meininkiä. Kavereita tuli usein kyläilemään. He viestäsivät: "Sinne on tulossa kiinnostava bändi keikalle ja voisimme tulla paikalle autolla". Sitten he ajoivat 600-700 kilometriä vain tullakseen keikalle. He tiesivät, että se kannatti. Usein pääesiintyjä oli Pietarista tai Moskovasta. Joskus se bändi tuli Suomesta tai jostain muualta Euroopasta ja sitten pari paikallista lämmittelybändiä. Kaikilla oli siihen aikaan bändi, jopa minulla. Soitin jonkin aikaa bassoa, mutta olin huono siinä. Olin yhdessä hardcorebändissä hetken aikaan vokalistina. Meillä ei kuitenkaan ollut yhtään keikkaa" [naurua]. [H10]

Eri aikakausien undergroundpaikat kytkeytyvät osaksi skenesukupolvien avainkokemuksia, joiden voimin jatkuvuuden pääomaa rakennetaan skeneyhteisössä. Useimmat haastateltavat muistavat legendaariset paikat, joiden jatkajatkin ovat kenties jo sulkeneet ovensa. Baareista muodostuu eräänlainen muistojen ketju, joka ylläpitää skenepääomaa tuleville aktiiveille. Konttisen (2000, 108) mukaan Petroskoin marginaalista musiikkitoimintaa voi ikään kuin pitää jatkumona 1980-luvun venäläiselle undergroundille. Tässä tutkimuksessa DIY-kulttuurin uusi läpilyönti 2000-luvulla on saattanut nostaa itseorganisoituneisuuden määrää entisestään. Tarinat luovat jatkuvuutta paikallisidentiteettiin. De Noran (2000, 17) mukaan yksilö luo merkityksiä oman elämänhistoriansa kautta muihin ihmisiin. Musiikki tuottaa ja luo erilaisia tiloja, jotka ovat merkittävässä asemassa identiteetin muodostumisessa.

"Siellä oli keikkoja usein. Sisältä se baari oli kauhea. Siellä oli paljon gobnikeja. Siellä ei ollut ilmastointia ja kaikki hikoilivat. Keikkailtoina paikka oli ihan täynnä ja keikat superhyviä. Muistan sen hyvin, se oli hyvää aikaa se baari. Vaikka baari oli hirveä, niin tapahtumat olivat mahtavia" [H10]

⁴⁷ Heikkonen-baarista on kirjoittanut Pekka Suutari (2012).

Kaksijakoinen suhtautuminen kertoo kiinnostavalla tavalla makaaberin ja ainutlaatuisen yhdistelmästä. Täydellisesti järjestetty ei ole parasta saatavilla olevaa. Jännittäväntä on löytää itse kiinnostavat paikat, joiden kävijäkunta eroaa totutusta. Oman maun rajamaille suuntautuneet keikkaretket voivat olla ikimuistettavia kokemuksia.

6 Tutkimuspäätelmät

Tähän tutkimukseen skeneteoreettinen lähestymistapa on ollut aineistomateriaalin kokoamisen ja analyysin tekemisen kannalta hyvä työkalu. Skene-käsitteen monipuolisuus kuvata erilaisia musiikillisia ilmaisumuotoja on ollut tarpeellinen ja toisaalta sen kautta on voinut rohkeammin tarttua haastateltavien diskurssien monitulkinnallisiin. Etnografisen tutkimuksen kannalta skene on ollut erityisen istuva, sillä tutkimuksen alkuvaiheessa ei voinut aavistaa musiikillisten toimijuuksien levittäytyvän näin laaja-alaiselle kulttuurikentälle. Tämä on haastanut myös käsityksen populaari- ja undergroundkulttuurin vastakkaisuudesta, jota tämä tutkimus osaltaan purkaa. Skenepääoman voi käsittää tässä tutkimuksessa melko laajasti. Sitä voi hahmottaa ylijärjestelmien suhteiden ja monipaikkaisuuden kautta tai toisaalta se voi ilmetä hyvin konkreettisesti undergroundiin profiloituneiden tilojen kautta. Niin kuin Thornton (1995, 11) toteaa, skenepääoma on myös oman statuksen nostattamista erilaisten muotien ja trendien seuraamisella.

Tutkimuksen alkuvaiheessa koitin hahmottaa tutkimuskohdetta musiikillisesta tyylistä käsin. Musiikki- tai soittomaun kautta luokittelu alkoi pian kuitenkin tuntua haastateltavien tyypistämistä lokeroihin. Ennemmin aineistomateriaalin perusteella voidaan puhua haastateltavien monipuolisesta kiinnostuksesta musiikkisosiaaliseen toimijuuteen. Kukaan haastateltavista ei edusta vain yhtä skeneä, vaan osallisuutta on myös ylijärjestelmien skenemaailmisiin. Vaikuttaa myös siltä, että profiloituminen skenen ulkopuolelle eräänlaiseksi tarkkailijaksi on myös houkutteleva vaihtoehto. Skenen määrittely on häilyvää sen jäsenille, sillä yhdelle skene tarkoittaa säännöllisiä marginaalimusiikkityylin keikkoja, kun taas toiselle skene määrittyy pienkustantamon aktiivisuuden mukaan.

Haastatteluihin osallistuneita voidaan pitää puoliammattilaisina eli musiikki on intohimo opiskelun tai päivätoimen puitteissa. Ammattimaisuudesta kertovat kuitenkin kansainväliset keikat, joita ainakin Love Cult ja Antimelodix tekevät. Ruohonjuuritason musiikilliselle aktiivisuudelle on kuvaavaa, että paikallisella tasolla suosituimpia musiikkikollektiiveja ei välttämättä edes tunneta, koska valtaosa

esiintymisistä tapahtuu Euroopan keikkalavoilla. Muusikolle paikallisuus sen sijaan edustaa inspiraation ja sosiaalisen elämän kannalta tärkeää tukiasemaa.

Petroskoin skenekulttuurin voi tietyin varauksin soveltaa virallinen–epävirallinen, underground–valtavirta ja itä–länsi -tapaisia vastinpareja. Tämä näkyy aineistomateriaalissa vastakkainasetteluna tiettyjä kulttuurinmuotoja, kuten virallista musiikkikasvatusta, venäläistä popmusiikkia ja mainstreambaareja kohtaan. Tämän vuoksi Pilkingtonin (1994, 24) esittelemiä käsittepareja ei voi suoralta kädeltä hylätä. Tämä voi kuitenkin viitata myös skenekulttuurin sisäisen koheesion ylläpitämiseen, joka on noussut esiin sosiologisessa yhteisötutkimuksessa (vrt. Bauman 1997, 54–55).

Tämän tutkimuksen perusteella Petroskoin undergroundmuusikot ilmaisevat vuorovaikutukseen ja erontekoon liittyviä käytänteitä monipuolisesti. Musiikilliset kohtaamiset luovat merkityksiä, jotka kiteytyvät keikoilla, yhteisissä illanistujaisissa, treenikämpissä⁴⁸ ja arkisissa kanssakäyntitilanteissa. Paikallisuuden kokemus on osa translokaalia verkostoa yhteydenpidon ja tiedon jakamisen suhteen. Yksi tutkimuksen hypoteesi oli osoittaa hiertymää undergroundin ja valtakulttuurin välisessä kommunikaatiossa. Mitä enemmän Petroskoin haastatteluäänityksiä ja kanssakäymistilanteita analysoi, sitä ilmeisemmäksi tuli tämän kritiikin moninainen olemus. Toisin sanoen eri lailla toimiminen voi olla myös paljon hienovaraisempaa kätkeytyen vaatetuksen, harkitun kielenkäytön ja kuvasymboliikan kaltaisiksi esityksiksi.

Petroskoin undergroundkulttuuri ei tämän tutkimuksen perusteella ole pelkästään punk – tai minkään muunkaan marginaaliteeman – skene. Tämä usean skenen ”yhteensulautuma” käyttää kuitenkin punkkulttuurille ominaisia toimijuusstrategioita, jossa DIY-kulttuurin rooli on merkittävä. Marginaalissa oleminen tai sen vaikutuspiiriin hakeutuminen voi olla myös haluttua ja hohdokasta. Tämä näkyy osittain haastateltavien kulttuuritoimijuudessa, jossa erilaisten populaarien trendien seuraaminen ja niiden omaksuminen on näkyvästi esillä. Käytännössä tämä voi tarkoittaa muodikkaan undergroundmaista pukeutumista, aktiivista vaihtoehtopopin seuraamista ja fiksi-pyörällä⁴⁹ ajamista. Undergroundkeikkojen yleisö saattaa koostua varsin erityyppisistä ihmisistä. Tämä viittaa ns. metaskenen olemassaoloon, jonka piirissä pyörivät monet enemmän tai vähemmän marginaaliin kuuluvat tai kokeiluretkiään siihen tekevät.

⁴⁸ Ks. liite 4.

⁴⁹ Fixed gear, eli yksivaihteinen kaupunkipyörä.

Hain tähän tutkimukseen yhteiskunnallista näkökulmaa taustoittaen sitä 2000-luvun venäläisen politiikan suuntaviivoilla. Vahvin kannanottoa ilmaiseva diskurssi nousee esiin ideologisessa vakaumuksessa, joka liittyy kansalaisvaikuttamisen strategioihin. Toisin kuin neuvostoajan undergroundliikhehdinnässä, kritiikki ei kohdistu yksinomaan valtiojärjestelmää vastaan, vaan tunteita herättävät myös markkinatalouden ja kapitalismin kaltaiset järjestelmät. Osa haastateltavista nostaa esille antifasistisuuden, mikä viittaa yhteiskunnan sisäisiin konflikteihin. Tämä muistuttaa Pilkingtonin (2014, 95–96) tekemiä tutkimuksia Pietarin punkskenestä, tosin sillä erolla, että antifasistinen painotus ja konfliktiherkkyys poliisin kanssa vaikuttaa olevan Pietarissa Petroskoita suurempaa.

Muutamaan otteeseen haastateltavat nostavat esiin kriisin, viitaten sillä sen hetkiseen Krimin poliittiseen tilanteeseen. Se ei kuitenkaan nouse aineistosta erityisen vahvasti esiin. Undergroundkulttuuriin aktiivisuutta poliittiset kriisit saattavat jopa lisätä. Konkreettisin uhkatekijä paikalliselle skenelle onkin ”uloskasvamisen” lisäksi lähinnä paikkakunnalta poismuutto. Zygmund Baumanin (1999, 5) esiin nostama ajatus kansan kohtaamista epävarmuuden ja turvattomuuden tunteista – jotka ovat ominaisia keskusjohtoiselle valtiojärjestelmälle – voi olla kuitenkin yksi varteenotettava selitys yhteiskunnan sisäisille jännitetoille. Tätä näkemystä tukee myös undergroundkulttuurin yhteiskunnallinen aktiivisuus.

Undergroundkokoospanojen laululyriikoiden analysointiin voi yllättäen soveltaa jo neuvostoundergroundista tuttuja vastakohtaisuuksien metaforia. Ne kiteytyvät ”meidän” ja ”heidän” välisen jännitteen kuvaamisen kautta. Laululyriikka vaatisi kuitenkin oman tutkimuksensa ja tässä tutkimuksessa se on vain sivupolku. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että itse soittamiseen liittyvät käytänteet ovat kriittistä lyriikkaa keskeisemmässä asemassa. Yhteiskunnallisuuden ja musiikin yhdistäminen osoittautui tässä mielessä haasteelliseksi, mutta tarpeelliseksi sivujuonteeksi, jonka kautta skenekulttuurin monimuotoisuus tuli näkyvästi ilmi.

Petroskoin skenekulttuurille ovat ominaisia erilaiset ironia- ja nostalgikäytänteet. Tästä hyvä esimerkki on postereista ja yhtyeiden nimistä löytyvä dialogi neuvostokuvaston kanssa. Vaihtoehtoiset käytösstrategiat kanavoituvat selvimmin kavereiden yhdessäolon kautta. Tästä kertoo aiemmin kuvaamani tilanne undergroundbaarissa, jossa patrioottiseen tarkoitukseen tehty pop-kappale kääntyi nurinkuriseksi ylikorostamalla sen sanomaa. Voisiko eräänlainen ”tiedostettavuus” yhdistää marginaalikulttuureja – sitten perestroika-aikojen – luoden jännitettä valtakulttuurin ja opposition välille?

Kulttuuripääoman keskiössä – niin kuin olen aiemmin todennut – ovat mm. jaetun musiikkimaun, DIY- ideologian, eronteon ja samaistumisen mukaiset käytänteet, jotka konkretisoituvat yhteisten ajanviettopaikkojen kautta. Nämä käytänteet eivät ole suoraan valtavirtakulttuurin vastaisia, sillä erontekoa olennaisempaa on yhdessä tekeminen ja oleminen samanhenkisten kavereiden kanssa. Mainstreamkulttuuri herättää kuitenkin haastateltavista vahvoja vastatunteita. Venäläinen nykyrock ja -rock symbolisoivat useimmille huonoa makua.

Vaihtoehtoinen skenekulttuuri suosii ruohonjuuritason toimijoita, jotka järjestävät keikkoja ja tapahtumia DIY-kulttuurin toimijuusstrategioita noudattaen. Tämä kulttuuriaktiivisuus ilmenee Petroskoissa ennen kaikkea paikallisten punk-aktiivien organisoimien tapahtumien myötä. Nämä tapahtumat tavoittavat koko Petroskoin opposition, sillä perinteisin markkinataloudellisin päämäärin toimivat kantakaupungin kahvilat, tanssiklubit ja baarit eivät ole skenessä mukana oleville erityisen houkutteleva vaihtoehto.

Petroskoin sijainti läntisen Euroopan läheisyydessä lisää paikallisen DIY-kulttuurin elävyyttä. Petroskoin skeneaktiivit seuraavat paikalliskulttuurin ulkopuolisia skeneympäristöjä. Tässä kulttuurivaihdossa korostuu läheinen suhde Pietariin. Lähimaiden punkkollektiivien keikkakiertueet saattavatkin usein ulottua myös Petroskoihin. Tämän ohella suomalaisella ja venäläisellä punkkulttuurilla vaikuttaa olevan erityissuhde. Tässä ruohonjuuritason toiminnassa nousee esiin Tampereen ja Petroskoin välinen kulttuurivaihto.

Musiikkimaulla on vaikutuksensa myös konkreettiseen musiikintekemiseen. Haastateltavien keskuudesta löytyy kiinnostusta marginaalista musiikkia kohtaan, kuten drone- ja noise-tyylit osoittavat. Se tosin kertoo myös populaari- ja marginaalimusiikkirajan hämärtymisestä, sillä internetin asema globaalina levityskanavana on suurempaa kuin koskaan aikaisemmin. Tästä huolimatta Petroskoin noise- ja dronemuusikoita voi pitää omassa skenessään – jos ei nyt pioneereina – niin nousussa olevien tyyliuuntien suunnannäyttäjinä.

Keikkapaikat ovat samanhenkisten kohtaustapaikkoja, ja erityisesti undergroundiksi profiloituneet paikat ovat monien haastateltavien suosiossa. Ne jakavat tosin mielipiteitä: rosoisempien paikkojen äänentoisto ei pärjää ammattimaisemmalle PA-laitteistolle. Keikkojen järjestämisessä korostuu talkoohenki ja kaverisuhteiden merkitys, jolloin taloudellisten tappioiden riski pienenee. Skenepaikat voidaan nähdä myös "turvapaikkoina" toiseuden kulttuuripiiristä. Ironisesti useimmat näistä tiloista sijaitsevat keskustan ulkopuolisissa lähiöissä eli juuri siellä missä valtaväestö asuu.

Petroskoin skenetoiminnalle on ominaista sen jäsenten joustavat positiot. Useimmat skeneaktiivit toimivat ajoittain esiintyjinä, organisoijina tai kuluttajina. Keikkakokemuksen karttuessa useimmat ottavat vastuuta tapahtumien järjestämisestä. Äänisen rannalle saatetaan koota äänentoistolaitteisto undergroundesiintymisiä varten. Tainaja komnata -niminen projekti luo musiikkitapahtumia esteettisissä ympäristöissä.

Tutkimukseni aikana koin muutamia yllätyksiä, joita en odottanut kohtaavani. Ensinnäkin kukaan haastateltavista ei kokenut kovinkaan vahvaa sidettä venäläistä rockmusiikkia kohtaan. Musiikilliset esikuvat löytyvät länsimaisen vaihtoehtomusiikin ja paikoitellen marginaalisen musiikin puolelta. Tästä kertoo kiinnostus etsiä aktiivisesti uusia musiikkielämyksiä odottamattomista lähteistä, kuten primitiivifolk ja buddhalainen rituaalimusiikki osoittavat. Sen sijaan on yllättävää, että venäläiset uuden aallon undergroundkokoont⁵⁰ – paikallisia yhtyeitä lukuun ottamatta – eivät nousseet aineistomateriaalista juurikaan esille.

Laulukielenä venäjä on kuitenkin selvästi suosituin. Vain yksi haastatteluihin osallistuneista kirjoittaa omia tekstejään englanniksi. Aineistosta erottuu myös onomatopoeettista ääni-ilmaisua suosiva kokoonpano. Biisintekosessioissa venäjä on vallitsevana laulukielenä erityisesti hevi- ja punkmusiikkia soittavien kokoonpanojen keskuudessa. Yksiselitteistä vastausta venäjän kielen näkyvään rooliin ei ole saatavilla. Tämä johtuu luultavasti monesta eri syystä, kuten verrattain lyhyestä englannin kielen vaikutuksesta ja musiikkityyleistä, joihin vieraan kielen lyriikka ei uskottavuussyistä istu.

Musiikillisten vaikutteiden omaksuminen lännestä herättää ajatuksen lokalisaatiosta, jossa tietyssä ajassa ja paikassa syntyneet musiikilliset tyylisuunnat ovat levinneet uusille kasvualustoille. Jos neuvostoundergroundissa musiikillinen lainaaminen oli suorempaa, niin Venäjän aikana musiikilliset ilmaisumuodot ovat saaneet omaleimaisempia tulkintoja. Toisin sanottuna tyyliä voidaan pitää resurssina, joka alkaa elää omaa elämäänsä paikallisissa olosuhteissa. Tässä mielessä venäjänkielinen hardcore-esitys Kukonmäen (Кукковка) neuvostolähiön treenikämpässä on kokemuksena jotain, joka ei ole mahdollista missään muussa lokaatioissa. (vrt. Bennett 2001, 93–94.)

Petroskoihin valmistui talvella 2015 undergroundklubi Ubežištše №1 (Убежище №1). ”Turvapaikka nro 1” täyttää Petroskoin undergroundin klubityhjiötä, joka syntyi Zavod-klubin suljettua ovensa vuonna 2014. Tässä tutkimuksessa erityisesti punkkulttuurin kautta ilmenevä DIY-toimijuus on onnistunut uusintamaan paikallisskeneä omalaatuisten ratkaisujen kautta. Onnistuuko uusi pysyvä

⁵⁰ Haastatteluissa nousi esiin moskovalainen *Asian Women On The Telephone* -kokoont

klubi ylläpitämään skeneä tuoreena? Vai tekeekö uusi klubi undergroundkulttuurista entistä eläväisempää?

Etnografisen skenetutkimuksen mukaisesti tämäkin tutkimus on otos ”hetkestä” ja tällaisenaan se ei tule näyttäytymään enää toista kertaa. Petroskoin marginaalinen skenekulttuuri näyttäytyy monimuotoisena vuorovaikutus- ja erontekokäytäntöjen kautta ilmenevänä musiikkitoimijuuksena, jossa ovat vahvasti mukana translokaalit kulttuurisosaaliset ympäristöt. Paikallistason musiikkiskene on altis globaaleille musiikkivirroille, joka tekee siitä liikkuvaista ja mukautuvaista. Toisaalta yksittäisten muusikoiden aktiivisuus voi olla hyvinkin näkyvässä roolissa koko paikallisskenen elävyyden kannalta.

Tutkimukseni on yksi esitys Venäjän vaihtoehtoista musiikkikulttuuria käsittelevien tutkimuksien joukossa. Venäläisen marginaalimusiikin tunnettavuus on melko vähäistä Suomessa. Toivonkin, että tutkimukseni voisi osaltaan paikata tätä aukkoa ja tuoda tietämystä lähellä olevan musiikkikulttuurin monimuotoisuudesta. Tutkimukseni keskiössä oleva undergroundkulttuuri on osoitus ruohonjuuritason voimannäytöstä. Jos toimintakoodisto toistuu liiaksi, sitä uhkaa myös skenen sisäiset paineet. Silloin vaihtoehdoksi jää kulttuurin uudistuminen sen elinvoimaisuuden turvaamiseksi.

Etnografinen näkökulma sopii hyvin undergroundkulttuurin tarkasteluun. Tämä tutkimus on pyrkinyt noudattamaan akateemista muotoa yhdistäen siihen kokemuksellisuutta. Tutkimukseni osoittaa, että marginaalimusiikki on jatkuvasti paikalliskulttuuria elävöittävä kulttuurimuoto. On tärkeää tulkita niitä yhteiskunnallisia tottumuksia, eleitä ja symboleja, joiden kautta vuoropuhelua underground- ja valtavirtakulttuurin välillä käydään. Tämän tarkastelun myötä vierasta kulttuuria oppii tuntemaan paremmin. Se tekee tutkimuksesta merkityksellistä.

LÄHTEET

Painetut lähteet

- Bauman, Zygmunt 1997. *Sosiologinen ajattelu*. Suom. Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino.
- Bauman, Zygmund 1999. *In Search of Politics*. Cambridge: Polity press.
- Bennett, Andy 2001. *Cultures of Popular music*. Open University Press Buckingham: Philadelphia.
- Bennett Andy & Peterson, Richard A. 2004. Introducing Music Scenes. Teoksessa *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Toim. Andy Bennett & Richard A. Peterson. Nashville: Vanderbilt University Press, 1–15.
- Bushnell, John 1990. *Moscow graffiti. Language and subculture*. Boston: Unwin Hyman.
- Cohen, Sarah 1991. *Rock culture in Liverpool. Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon.
- Cohen, Sara 1999. Scenes. Teoksessa *Key Terms in Popular Music and Culture*. Toim. Bruce Horner & Thomas Swiss. Oxford: Blackwell, 239–250.
- Cushman, Thomas 1995. *Notes from underground. Rock Music Counterculture in Russia*. State University of New York: Albany.
- Barker, Chris 2000. *Cultural Studies. Theory and Practice*. London: Sage Publications.
- Brubaker, Rogers 1994. *Ethnicity without groups*. Cambridge (Mass): Harvard university press.
- Brusila, Johannes 2007. Musiikkiteollisuus. Teoksessa *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko, Aho, Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino, 44–70.
- Davydova, Olga 2009. *Suomalaisena, venäläisenä ja kolmantena –Etnisyysdiskursseja transnationaalissa tilassa*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja nro. 57. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- DeNora, Tia 2000. *Music in everyday life*. London: Routledge.
- Diuk, M. Natalia 2014. *The next generation in Russia, Ukraina and Azerbaijan. Youth, politics, Identity and Change*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield publisher.
- Downing, John 1996. *Internationalizing media theory. Transition, power, culture*. London: Sage.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Finnegan, Ruth 1989. *The hidden musicians*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gololobov, Ivan, Pilkington, Hilary & Steinholt, Yngvar 2014. *Punk in Russia. Cultural mutation from the “useless” to the “moronic”*. London and New York: Routledge.

- Green, Lucy 2002. *How Popular Musicians Learn. A way ahead for Music Education*. New York: Routledge.
- Grossberg, Lawrence 1995. *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Suom. ja toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Ensio Puoskari & Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- Haenfler, Ross 2012. More than the X's on my hands. Older Straight Edgers and the Meaning of Style. Teoksessa *Ageing and Youth Cultures: Music, Style and Identity*. Toim. Paul Hodgkinson & Andy Bennett. London and New York: Berg, 9–24.
- Hall, Stuart 1999. *Identiteetti*. Toim. Mikko, Lehtonen, Juha, Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Hebdige, Dick 1979/1994. *Subculture. The meaning of style*. London: Routledge.
- Huttunen, Tomi 2012. *Pietari on rock*. Riika: Routledge.
- Hämeenaho, Pilvi & Koskinen-Koivisto, Eerika. 2014. Etnografian ulottuvuudet ja mahdollisuudet. Teoksessa *Moniulotteinen etnografia*. Toim. Pilvi Hämeenaho & Eerika Koskinen-Koivisto. Helsinki: Ethnos, 7–31.
- Jonson, Lena 2015. *Art and Protest in Putin's Russia*. London and New York: Routledge
- Juhila, Kirsi 2004. Leimattu identiteetti ja vastapuhe. Teoksessa *Puhua vastaan ja vaieta –neuvottelu kulttuurisista marginaaleista*. Toim. Arja Jokinen, Laura Huttunen & Anna Kulmala. Helsinki: Gaudeamus, 20–32.
- Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero. 2016. Diskursiivinen maailma. Teoreettiset lähtökohdat ja analyttiset käsitteet Teoksessa. *Diskurssianalyysi. Teoriat, peruskäsitteet ja käyttö*. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino, 25–50.
- Kahn-Harris, Keith 2007. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. New York: Berg.
- Katz-Gerro, Tally, Sullivan, Oriel 2007, 2010. Teoksessa *Yhteiskunta ja maku*. Kahma Nina. Sosiaalitieteiden laitoksen julkaisuja 2011:8. Helsinki: Unigrafia.
- Kiviniemi, Kari. 2010. Laadullinen tutkimus prosessina. Teoksessa *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II. Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin*. Toim. Juhani Aaltola & Raine Valli. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Konttinen, Jussi 2000. Discosad Andergraund. *Mitä alakulttuuri viestii?* Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- Laing, Dave. *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Milton Keynes: Open University Press.
- Maffesoli, Michel 1996. *The Time of the Tribes. The Decline of Individualism in Mass Society*. London: Sage.

- Mannheim, Karl 1952. *Essays on the sociology of knowledge*. Toim. Paul Kecskemeti. London: Routledge & Kegan Paul.
- McKay, George 1998. *DIY Culture: Party & Protest in Nineties Britain*. London: Verso Publishing.
- Moisala, Pirkko & Seye, Elina. 2013. Musiikintutkija ihmisten keskellä –etnomusikologinen kenttätyö. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko, Moisala & Elina, Seye. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 29–56.
- Muggleton, David 2000: *Inside Subculture. The Postmodern Meaning of Style*. Berg: Oxford
- Nikunen Kaarina 2009. *Fanikirja, –tutkimuksia nykykulttuurin fani-ilmiöistä*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 96. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Palonen, Emilia 2008. Ernesto Laclau ja Chantal Mouffe. Diskurssiteoriaa ja radikaalia demokratiaa. Teoksessa *Politiikan nykysteoreetikkoja*. Toim. Kia Lindroos & Suvi Soinen. Helsinki: Gaudeamus, 209–232.
- Pilkington, Hilary 1998. The Future is Ours. Youth Culture in Russia, 1953 to the Present. Teoksessa *Russian Cultural Studies. An Introduction*. Toim. Catriona Kelly & David Shepherd. New York: Oxford University Press.
- Pilkington, Hilary 1994. *Russia's Youth and its Culture: A Nation's Constructors and Constructed*. London: Routledge.
- Pilkington, Hilary 2002. *Looking west? Cultural globalization and Russian youth Cultures*. Pennsylvania State University Press: Pennsylvania.
- Pilkington, Hilary 2014. Punk, but not as we know it: rethinking punk from a post-socialist perspective. Teoksessa *Punk in Russia. Cultural mutation from the “useless” to the “moronic”*. Toim. Ivan Gololobov, Yngar Steinholt & Hilary Pilkington 2014. London and New York: Routledge, 49–99.
- Purmonen, Semi & työryhmä 2014. *Suomalainen maku. Kulttuuripääoma, kulutus ja elämäntyylinen sosiaalinen eriytyminen*, 11–32.
- Rautiainen-Keskustalo, Tarja 2013. Paikalliset ja globaalit skenet –medioitunut musiikkikulttuuri tutkimuskohteena. Teoksessa. *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Sastamala: Vammalan kirjapaino, 321–336.
- Saarikoski, Petri 2013. 2008. Kaiken kansan Facebookista Obaman Twiitteihin. Teoksessa *Sosiaalisen median lyhyt historia*. Toim. Jaakko Suominen, Sari Östman, Petri Saarikoski & Riikka Turtiainen. Gaudeamus: Tallinna, 146–170.
- Shank, Barry 1994. *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Stahl, Geoff 2004. Setting the Scene in Montreal. Teoksessa *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Toim. Andy Bennett & Keith Kahn-Harris. Palgrave MacMillan: New York, 51–64.

Steinholt, Yngvar. 2003. You can't rid a song of its words: notes on the hegemony of lyrics in Russian rock songs. *Popular music*. Volume 22 (1), 89–108.

Steinholt, Yngvar. 2005. *Rock in the Reservation: Songs from the Leningrad Rock Club 1981–86*. Bergen and New York: The Mass Media Music Scholar's Press.

Straw, Will 1991. Systems of Articulation. Logics of Change; Communities and Scenes in Popular music. *Cultural Studies* 5 (3), 368–389.

Suutari, Pekka 2013. Moni-identtisyys ja etnisten vähemmistöjen musiikki. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Suomen etnomusikologinen seura: Helsinki, 257–276.

Taylor, Jodie 2012. Performances of Post-Youth Sexual identities in Queer Scenes. Teoksessa *Ageing and Youth Cultures: Music, Style and Identity*. Toim. Andy Bennett & Paul Hodkinson. London and New York: Berg, 24–37.

Thornton, Sarah 1997. *Club cultures. Music Media and Subcultural capital*. London: Blackwell Publishing.

Yurchak, Alexei 2005. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton university press: New Jersey.

Vuorela, Ulla 2013. Teoksessa *Kohtaamisia rajoilla*. Toim. Hirsitalo, Anu, Korpela & Rantalaiho Liisa. Suomen kirjallisuuden seura. Tammer-paino Oy: Tampere, 11–18.

Warde, Alan 1997. Teoksessa *Yhteiskunta ja maku*. Sosiaalitieteiden laitoksen julkaisuja 2011:8. Kahma Nina. Helsinki: Unigrafia.

Wickström, David-Emil, 2014. *Rocking St. Petersburg. Transcultural Flows and Identity Politics in Post-Soviet Popular Music*. Ibidem: Stuttgart.

Digitaaliset lähteet

Bennett, Andy 2018. Youth, music and DIY Careers. SAGE journals.
<https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1749975518765858>

Viitattu 28.5. 2019

Itäläinen, Ville 2009. Voima.

<http://voima.fi/blogikirjoitus/2009/mina-vastaan-meikalaiset/>

Viitattu 10.7. 2018

Körkko, Silja 2012. ”Koko maailma on jakautunut, vastaa kenen puolella olet!”-Diskurssianalyysiä Neuvostoliittolaisesta ja Neuvostoliiton jälkeisestä rocklyriikasta Venäjällä ja rockin suhteesta valtaan. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto

<https://trepo.tuni.fi/handle/10024/84390>

Haettu 16.5. 2019

Lyytikäinen, Laura 2013. Nuorisotutkimus 3/2011.

<http://elektra.helsinki.fi/oa/0780-0886/2011/3/polilyyt.pdf>

Viitattu 26.5. 2019

Russiatrek 2018. Petrozavodsk.

<http://russiatrek.org/petrozavodsk-city>

Viitattu 28.9. 2018

Suutari, Pekka 2012. Elore vol. 19 – 1/2012. Heikkonen on sukupolvikokemus Venäjällä. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.

http://www.elore.fi/arkisto/1_12/suutari.pdf

Viitattu 3.6. 2019

Tieteen termipankki 2016. https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:sosiaalinen_konstruktio

Viitattu 17.6. 2019

Wikipedia 2018. Underground culture.

https://en.wikipedia.org/wiki/Underground_culture

Viitattu 13.5. 2019

Liite 1

Otteita kenttäpäiväkirjasta

10.12. 2014

Syömme Einon kanssa maittavan aamiaisen: smoothie, cafe au latte ja paahdettu ruisleipä. Kävelen Karjalan toimitukselle. Kiva, uusi paikka! Löydän pienen hakemisen jälkeen Arton. Vaihdamme kuulumisia. Arto antaa Santtu Karhun ja studiovelho Gregoryyn puhelinnumeron. Syömme työpaikan stalovajassa (ruokalassa). Tätä olin kaivannutkin! Arto ehdottaa yhteissoittoa tulevan lauantain Venäjä-Suomi pikkujouluissa. Tutustun taukokuoneessa vepsän kieltä puhuvaan Larisaan. Hän antaa minulle lahjaksi juuri valmiiksi tekemänsä Vepsän kalastajista kertovan dokumentin! Sovimme alustavasti menevämme kahville ensi viikolla.

Ostan nauhuriin pattereita. Menen Kukovkaan (Kukonmäki) Sashan luo tekemään haastattelua. Hän asuu isossa neuvostoajalla rakennetussa kerrostalossa. Ensimmäisen kerroksen aulavahti huomaa, etten asu tässä talossa. Juomme Sashan kanssa keittiössä tsaijut (tee). Teen haastattelun hänen huoneessaan. Sashan huoneessa on seinillä erilaisia keikkajulisteita. Aloitan hiukan jännittyneenä aineistokeruuni ensimmäisen haastattelun. Se etenee kuitenkin leppoisissa merkeissä ja venäjän puhuminenkin alkaa pienestä alkujännityksestä huolimatta sujumaan. Juuri, kun olen lopettamaisillani, Sashan äiti tulee kotiin. Haastattelun loppu on hiukan hajanainen. Näen seinällä vanhoja Antimelodixin keikkajulisteita. Otan niistä pari kuvaa. Sovimme vielä näkevämme hänen veljensä studiossa joku päivä. Takaisin mennessä on menossa pahin ruuhka. Kerään kamppeni Lauralta ja Einolta ja vaihdan kortteeria paikallisen kaverini Koljan luo. Saan olla hetken aikaa yksin. Venäjän kielen opettajani Julia kysyy Vkontaktessa, mikä on Suomen tunnetuin runo. Sanon, että mietin hetken, ja vastaan sitten Julialle: Eino Leinon Hymyilevä Apollo. Kirjoitan liitteeksi myös Aaro Hellaakosken eepisen kalevalamittaan istuvan riimin: ”tietä käyden tien on vanki, vapaa on vain umpihanki”.

Kolja tulee takaisin kotiin, pian myös Jura ja tyttö nimeltä Nadja. He esittelevät minulle Petroskoin vaihtoehtoskeneä netin välityksellä. Se näyttäytyy tällä kertaa monimuotoisempana kuin koskaan aikaisemmin! Ambient-musiikin tekeminen tuntuu olevan aika vireää täällä. Kolja esittelee ensimmäisenä Petroskoin tunnetuimman underground-duon Love Cultin. En tunne sitä. Koen tilanteen kiusallisena. Hetki tuntuu tutkimukseni kannalta kuitenkin rohkaisevalta. Juomme teetä ja syömme sokeroituja pähkinöitä. Käyn nukkumaan odottavissa tunnelmissa.

16.12. 2014

Nukuin hyvin. Pakkaan uimavarusteet reppuun ja lähdän lenkille. On aika harmaa päivä. Ostan matkan varren torimyyjältä hyvät pohjalliset kenkiin. Uimahalli ei ole kovin täynnä. Paikalla on lähinnä eläkeläisiä. Uin 700 metriä. Käyn sekä suomalaisessa että turkkilaisessa saunassa. Menen kakkoskerroksen baariin syömään. Valitsen listalta paistetun turskapihvin ja keitetyt perunat.

Menen takaisin kotiin. Varmistan päivän tapaamiset. Näen Shenjaa Deja Vuussa. Se osoittautuu liian meluisaksi paikaksi. Vaihdamme paikkaa Cafe Houseen. Shenjan kanssa on helppo jutella. Aloitamme haastattelun suomeksi, mutta huomaan, että venäjäksi saan enemmän irti. Oikeastaan haastattelun sijaan ennemminkin juttelemme. En tiennytkään Shenjan laulaneen Sattumassa. Hän kertoo myös Jam Cafeesta, jossa järjestetään sunnuntaisin jameja. Haastattelun loppu on vähän hätäinen, sillä olen sopinut seuraavan tapaamisen jo kello viideksi. Eroamme kadunkulmassa. Shenjaa ehdottaa näkemistä vielä ennen lähtöä. Kerron hänelle Cheers Garagen ambient-illasta.

Olen jo myöhässä seuraavasta tapaamisesta. Ostan matkalla taas lisää pattereita. Vanja ja Anja ovat olleet Maksin Kaudal-kahvilassa jo parikymmentä minuuttia. He osaavat erinomaisesti englantia. Meillä on yhteisiä tuttuja. Tässä ovat Petroskoin vaihtoehtoisimmat musantekijät. Heillä tuntuu olevan vahvat näkemykset monista asioista. Onnistun haastattelusta mielestäni hyvin. Tunnelma on muutenkin aika rento. Utelen mahdollisesta Petroskoin elektronisen musiikin skenestä. Vanjan mukaan sellaista ei ole. Itse en ole siitä vielä aivan varma. Tästä kohtaamisesta on apua tutkimukselleni!

Käväisen vaatekaupassa. Löydän paidan, mutta pankkikortti ei toimi. Liittyy kai nopeasti ailahtelevaan ruplakurssiin. Onneksi paidan voi varata. Menen odottamaan bussia. Satelee vettä. Joudun odottamaan bussia 40 minuuttia! Ensi kerralla otan taksin. Kukovkan (Kukonmäki) Hellstudios on mahdotonta löytää ilman paikallisen avustusta. Treenikämpä on vanhan leipomon yhteydessä olevassa puutalossa. Paikalla ovat jo muut Antimelodixin soittajat. He harjoittelevat lujaa ilman korvatulppia. Soitto kulkee napakasti ja kitaristien soittaessa ovelia melodiariffejä. Sashan leppoisa olemus on tiessään hänen huutaessaan mikrofoniiin jotain, mistä ei saa mitään selvää. Katselen touhua oven takana miksaajakopin ikkunasta korvatulpat korvissa. Otan muutamia valokuvia vanhalla puhelimellani. Saan tehtyä lyhyen haastattelun yhtyeen toisesta kitaristista. Hän on tehnyt pieniä omakustannejulkaisuja omalla levymerkillä nimeltä Karjalan Bunkkeri. Hyvä tieto tämäkin! Sasha tilaa taksin. Ulkona huomaan hienon vanhan kivisen leipomorakennuksen, jonka nurkkaan on kirjoitettu Pekarna (leipomo). Tästä tulisi hieno valokuva. Minun kameralaitteellani

tässä hämäryydessä se on kuitenkin toivoton ajatus. Taksikuski on leppoisa vanhempi mies. Kotiin päästyä olen tosi väsyksissä. Uuna soittaa skype-puhelun: tulee keskiviikkoyönä Petroskoihin. Hän on löytänyt itselleen paikan missä yöpyä. Pyydän tuomaan lakua, kahvia ja ruisleipää tuliaisiksi.

Liite 2

Haastattelupohja Petroskoissa 8.12. 2014

Mikä on nimesi ja minkä ikäinen olet?

Mitä olet kotoisin?

Milloin aloit kiinnostumaan musiikista?

Mitä soitat?

Mikä musiikkityyli on suosikkisi?

Kerro siitä lisää.

Onko se suosittua Petroskoissa?

Missä yleensä on esityksiä?

Soitatko bändissä?

Onko kappaleet omia?

Mistä otetaan vaikutteita?

Onko keikkoja?

Miten keikat järjestetään?

Paljonko keikoista saa palkkaa?

Voiko keikkailemalla elää?

Missä treenaatte?

Miten treenikämpät toimivat Petroskoissa?

Onko soittajat yleensä itseoppineita vaiko musiikkikouluista?

Kerrotko miten Petroskoin rockkulttuuri on muuttunut vuosien saatossa?

Mitä tarkoittaa ”Rusky rock”?

Mitä karjalaisuus sinulle tarkoittaa?

Mitä venäläisyys sinulle tarkoittaa?

Millä kielellä lauletaan?

Minkälaisia tekstejä kirjoitetaan, minkälaisia teemoja?

Voiko ulkomaalainen ymmärtää venäläisiä tekstejä?

Onko sanoissa havaittavissa kritiikkiä?

Minkälainen kaupunki Petroskoi on musiikin harrastamisen kannalta?

Onko Petroskoissa hyvä musiikinopetus?

Mistä lähtökohdista tulevat arvostamasi musiikintekijät?

Mitä tarkoittaa ”alternativnaja muziga”?

Kerrotko viimeisten vuosien vaihtoehtotoiminnasta Petroskoissa?

Miten julkaisutoiminta toimii Petroskoissa?

Mitä paikallisia levy-yhtiöitä tiedät?

Mitä tarkoittaa valtavirta?

Miten näet musiikin tulevaisuuden näkymät Petroskoissa?

Tuleeko muuta mieleen?

Liite 3

Диктатор (Антимелодих)

Промышленный способ убийства
Конвеэр военной машины
Диктатор в анабиозе
Повсюду дымятся руины
Сброшены идолы прошлого
Горят в огне навящего
Будущее серо
Как униформа смотрящего

Золой (Материс)

Пастью стали рты
Тех кого одолела власть
Ловят на клыки
Ороговевшей кожи рать
Попытка свергнуть сказалась на швах
Скреплявших края рукавов и рубах
Наш клич захватит города
Мы предадим забвению декаданс
Золой с окон шторы сорваны
С ваших окон сорваны долой
Радости только телесные
Мысли только от зависти

Diktaattori (Antimodix)

Teollinen tappotapa
Sotakoneiden kuljetin
Diktaattori anabioosissa
Kaikkialla savuavat rauniot
Hylätyt menneisyyden esikuvat
Palavat nykyhetken tulessa
Tuleva harmaus
Katsojan univormussa

Käännös: Juhani Tiainen

Tuhkaa (Materic)

Valtaa vastustavien suista tuli turpia
Saalistavat raatelukynsin
Naarmuilla nahkat sotajoukon
Kukistusyritys tikein ommeltu
Vahvistaa paitojemme kauluksia
Huutomme valloittaa kaupungin
Verhoamme rappion unohduksen tuhkaan
Ikkunoista revitään verhot
Teidän ikkunoista revitään verhot
Vain ruumiillisia iloja
Ajatuksia kateudesta

Käännös: Juhani Tiainen

Liite 4



Treenikämpä entisen radiotehtaan tiloissa. Joulukuu 2014. Kuva: Juhani Tiainen



Cheers garagen ulkoasusta ei tule helposti ilmi keikkapaikka. Joulukuu 2014. Kuva: Juhani Tiainen