

Outi Koivisto

**Naiset rock-instrumentin varressa**

**- soittamisen ja esiintymisen ruumiilliset merkitykset  
rock-musiikissa**

Tampereen yliopisto  
Musiikintutkimuksen laitos  
Etnomusikologian pro gradu -tutkielma  
Huhtikuu 2004

## Tiivistelmä

Tampereen yliopisto

Musiikintutkimuksen laitos

KOIVISTO, OUTI: Naiset rock-instrumentin varressa – soittamisen ja esiintymisen ruumiilliset merkitykset rock-musiikissa

Pro gradu –tutkielma, 128 s, 2 liites

Etnomusikologia

Huhtikuu 2004

---

Pro gradu –tutkielmani käsittelee rock-kulttuurin ruumiillisuutta sekä naissoittajien tapoja tulkita näitä merkityksiä omassa toiminnassaan ja soittoharrastuksessaan.

Kapinaa ja miehistä aggressiivisuutta korostavat kliseet tuntuvat pysyvän tiukasti rockmusiikin kuvastossa, vaikka niitä samanaikaisesti kritisoidaan ja parodioidaan paljon. Rockiin liittyvät ruumiilliset merkitykset – eleet, asennot, tyyli – ovat tiiviisti yhteydessä rock-ideologiaan, joka on muotoutunut rockin miesvaltaisen historian myötä erityisesti miestapaista seksuaalisuutta korostavaksi. Ennako-oletukseni on, että näiden ruumiillisten toimintatapojen kautta välittyy sukupolvelta toiselle tietynlaisia rockiin liittyviä mielikuvia, jotka ovat ristiriidassa naisiin kohdistuvien odotusten kanssa. Tämä saattaa taas osaltaan aiheuttaa sen, että harvat naiset edelleenkään kokevat luontevaksi tarttua rock-instrumentteihin.

Tutkielma keskittyy rocktutkimuksessa vähemmän huomiota osakseen saaneisiin – mutta yhtäläillä keskeisiin – esiintymiseen, ulkonäköön ja rock-tyyliin liittyviin merkityksiin. Aluksi tutkielmassa puretaan rockmusiikin historiaa ja perinteistä rockdiskurssia ruumiillisuuden ja naistutkimuksen näkökulmasta, sekä ruumiillisuutta kulttuurintutkimuksen teoreettisena välineenä feministisen, sosiologisen ja toisaalta taiteentutkimuksen käsitteistöä käyttäen. Diskurssianalyysin avulla pyrin nostamaan esiin haastateltujen naissoittajien ruumiillisuuteen liittyviä repertuaareja eli puhetapoja.

Haastatteluista nousikin esiin erilaisia diskursiivisia repertuaareja eli puhetapoja, joilla haastateltavat pyrkivät jäsentämään omaa toimintaansa. Puheessa rockin soittamisesta nousi esiin paitsi häpeärepertuaari, jossa oma soittokokemus koettiin epämiellyttävänä ja jotenkin sopimattomana, myös neutraaliusrepertuaari, jolla oman sukupuoli pyrittiin häivyttämään jotta siihen ei kiinnitettäisi häiritsevästi huomiota. Aggressiivisuus- ja hauskanpitorepertuaari taas koettiin tarpeelliseksi, kun haluttiin joko tietoisesti ottaa haltuun omalle sukupuolelle sopimattomaksi nähtyä ulospäin suuntautunutta aggressiivisuutta, tai ottaa tietoinen askel teatraalisempaan,

ulkoistettuun hauskanpitorooliin jossa naiseutta voitiin korostaa riskittömämmin huumorin varjolla.

Tutkielmassani käy ilmi, että erilaiset strategiat ja puhetavat ovat tarpeellisia naissoittajille heidän muodostaessaan omaa paikkaansa rock-yhteisössä, jossa naissoittaja joutuu usein radikaalisti kyseenalaistamaan rockin soittamiseen liittyvän tyylin oletettua sukupuolineutraaliutta. Varsinaisen syrjinnän sijaan ongelmallisinta tuntuikin olevan niin miesten kuin naistenkin omassa ajatuksissa maskuliinisten normien neutralisoituminen, jolloin naistapainen esiintyminen tuntui rockin soittamisessa jollain tapaa väärältä ja omaa sukupuolta ei haluttu korostaa. Toisaalta myös miestapaisia kliseitä kuten revittämistä ja korostuneen aggressiivista lavaesiintymistä haluttiin joko kyseenalaistaa tai ironisoida.

Tutkielmassani keskeisenä teemana on siis soittamiseen liittyvät eleet ja liikkeet, esiintymiseen liittyvät ruumiilliset merkitykset sekä rock-kulttuurin ideologia. Rockin historian myötä muotoutuneet käytännöt sekä käsitys rockin seksuaalisuutta ja kapinaa korostavasta olemuksesta on yhä vahvasti läsnä treenikämpillä, musiikkiliikkeissä, keikkapaikoilla ja rock-puheessa. Naisten tavoissa puhua soittamisestaan ja toiminnassaan rock-yhteisössä on läsnä toisaalta hämmennys oman sukupuolityylin ja rockiin liittyvien merkitysten ristiriidoista, toisaalta tarve hälventää rockin myyttistä seksuaalisuutta sekä sen miehisiä merkityksiä kyseenalaistamalla raivata tilaa omille tulkinnoilleen rockin soittamisesta.

# Sisällys

<b>1. JOHDANTO .....</b>	<b>6</b>
1.1. ROCK JA LIIKE – KYSYMYKSENASETTELU .....	7
1.2. METODINA DISKURSSIANALYYSI – ROCK-KULTTUURIN MERKITYSTEN HAHMOTTAMINEN .....	10
1.3. TEEMAHAASTATTELU .....	12
1.3.1. Haastateltavien valinta .....	13
1.3.2. Teemahaastattelujen kulku .....	14
<b>2. MITÄ ON (OLLA) ROCK? KRIITTINEN KATSAUS ROCK-DISKURSSIIN .....</b>	<b>16</b>
2.1. ROCK TUTKIMUKSEN KOHTEENA .....	16
2.2. TAIDEMUSIIKKI JA SUKUPUOLI .....	19
2.3. ROCKIN MONET MÄÄRITELMÄT – ROCK TYYLINÄ JA ASEENTEENA .....	21
2.3.1. Populaarimusiikin genret ja niiden diskursiiviset merkitykset .....	23
2.3.2. Hyvän ja huonon maun hierarkiat .....	27
2.3.3. Klassinen/rock –dualismi ja keho .....	28
2.4. ROCKIN MENNEISYYS JA NYKYISYYS – SUKUPUOLEN JA KEHON ESITTÄMINEN .....	30
2.5. HYVÄN KOHTELUN KIERRE OSUU OMAAN NILKKAAN - HYVIN SOITTAMINEN JA SUKUPUOLI .....	40
2.6. ROCKHEGEMONIA JA PERINTEINEN FEMINIINISYYS-DISKURSSI ELI MIKSI KILTIT TYTÖT EIVÄT SOITA ROCKIA? .....	44
2.7. NAISET TOIMIJAINA ROCKISSA .....	48
<b>3. MUSIIKKI, LIIKE JA SUKUPUOLI .....</b>	<b>53</b>
3.1. TANSSI JA LIIKE MUSIIKIN HERÄTTÄMIEN TUNTEIDEN ILMENTYMÄNÄ .....	53
3.1.1. Tanssintutkimus ja liike .....	53
3.1.2. Liike sosiaalisena mielihyvänä .....	55
3.1.3. Tunteet musiikin välittäjäaineena .....	56
3.2. RUUMIIN JA SUKUPUOLEN PROBLEMATIIKKA .....	60
3.2.1. Ruumiinfenomenologia ja sukupuoli olemisen tyylinä .....	62
3.2.2. Kehon ja instrumentin vuorovaikutus ruumiinfenomenologisesta näkökulmasta 66	
3.2.3. Aggressio ruumiillisena ja sukupuolistuneena kokemuksena .....	68
3.2.4. Rockin soittamisen ruumiilliset merkitykset: seksuaalisuus, ruumiillisuus ja aggressiivisuus .....	72
<b>4. NAISET ROCK-INSTRUMENTIN VARRESSA – KOKEMUKSIA ESIINTYMISESTÄ JA SOITTAMISESTA .....</b>	<b>76</b>
4.1. TAUSTAA .....	76
4.2. DISKURSSIT JA REPERTUAARIT .....	77
4.3. ESIINTYMISEN NAUTINTO JA RISTIRIIDAT .....	78
4.3.1. Pukeutuminen ja meikkaaminen – neutraaliuden ja hauskanpidon tulkintarepertuaarit .....	79
4.3.2. Sähän soitat niin kuin mies! Maskuliinisuuden ideaali ja naisellisuuteen liittyvä häpeä 87	
4.3.3. Tiluta ja revitä! Naiset, sooloilu ja voimaantuminen .....	93
4.3.4. Aggressiivisuusrepertuaari ja sukupuoliroolien rikkominen .....	98
4.3.5. Sulautumisen ja ykseyden kokemukset .....	102
4.3.6. ”Se on sitä meininkiä!” – hauskanpito, flirtti ja ajan katoaminen .....	106
<b>5. YHTEENVETOA JA POHDINTAA .....</b>	<b>110</b>
5.1. REPERTUAARIT .....	110
5.2. POHDINTAA .....	116
<b>6. LIITTEET .....</b>	<b>120</b>
6.1. HAASTATELTAVALLE LÄHETETTY TUTKIELMAA ESITTELEVÄ SÄHKÖPOSTI .....	120

<b>7. LÄHTEET</b> .....	<b>122</b>
7.1. HAASTATTELUAINEISTO.....	122
7.2. AINEISTOLÄHTEET.....	122
7.3. TUTKIMUSKIRJALLISUUS.....	122
7.4. JULKAISEMATTOMAT LÄHTEET.....	128

# 1. Johdanto

Monelle suurissa elämänmuutoksissa painivalle nuorelle rock edustaa pelastusta arjesta ja vanhemman sukupolven kaavamaisuudesta ja kahlitsevista odotuksista. Unelma rock-elämäntavasta uusiutuu hikisissä treenikämpissä, peilin edessä kitarasankariasentoa etsivissä teineissä ja toiveikkaissa keikoissa lähiöravintoloiden pizzan ja väljähtyneen keskioluen tuoksussa.

Rockmusiikin vaarallisuutta ja ristiriitaista kiehtovuutta lisäsi omassa lapsuudessani ja nuoruudessani se, että koin sen voimakkaasti poikien ja miesten alueeksi. Nuoruuden epävarma innostukseni kitaran ja muiden bändi-instrumenttien suhteen ei saanut tuulta siipiensä alle osaksi sopivien naispuolisten esikuvien puutteessa. Naislaulajia maailma oli pullollaan, mutta soittajanaisia oli hyvin vähän ja nekin vaikuttivat enemmän tai vähemmän poikkeuksilta tai heidän soittamansa musiikki ei innostanut. Myöhemmin rockkulttuurin kaavamainen miehisyyden korostaminen alkoi tietysti myös tympiä, mutta onneksi rockin marginaaleista löytyi myös vaihtoehtoja perinteiselle rockdiskurssille ja sankarikitarasooloja soittaville pitkätukkamiehille.

Rock elämäntapana ja asenteena menettää monella jossain vaiheessa myyttisyyttään ja mukaan astuu aimo ripaus ironiaa pehmentämään tietoisuutta rock-kulttuurin kaavamaisuudesta. Kuitenkin hyvän konsertin tai intensiivisen levynkuuntelukokemuksen välittämä mielikuva elämää suuremmista tunteista pitää otteessaan. Rockin häpeilemättömän banaali ja kliseinen, mutta samaan aikaan kumman vetoava olemus, kiehtoo minuakin edelleen. Rock-elämäntavan mukanaan tuoma ristiriita – takahuoneiden törkyinen ankeus suhteessa hämyisän klubin kihelmöivään tunnelmaan – on saanut minut pohtimaan rockin soittamisen ja kuuntelemisen myyttisiä ja lähes alitajunnan tasolla liikkuvia merkityksiä, jotka aikaansaavat meissä hyvin kokonaisvaltaisia tuntemuksia, kehon reaktioiden ja ajatusten sulautumia.

Halusin tässä etnomusikologian pro gradu –tutkielmassani keskittyä rockin kulttuuristen merkitysten ruumiilliseen puoleen, koska koin että juuri rockin kliseisissä eleissä sekä musiikin aiheuttamassa ruumiillisissa tuntemuksissa on se vetoavuus minkä takia rock on säilynyt nuorten ja vähän vanhempienkin tuntemusten äänitorvena vuosikymmeniä. Halusin myös tarkastella julkisuudessa hyvin kaavamaisesti käsiteltyä ”ongelmaa” naissoittajien vähyydestä ruumiin näkökulmasta; miltä tuntuu soittaa

sähkökitaraa hame päällä, eläytyä miesvaltaisen rockkulttuurin luomaan koreografiaan? Pitääkö naissoittajien aina stereotyyppisesti olla joko hyviä jätkiä tai kaikkea vastaan kapinoivia feministipunkkareita? Minkälaisia ovat näiden rockmaailman naispuolisten ”kummajaisten” kokemukset soittamisesta ja rockkulttuurista?

### 1.1. Rock ja liike – kysymyksenasettelu

*”Ruumiissa ja sen toiminnassa on mieltä, ja mielen toimintakin on ruumiillista” (Nykyri 1998, 64).*

Rock’n’roll –musiikin alkuajoista lähtien on muodostunut lähes itsestäänselvyydeksi, että rock-elämäntapaan yhdistetään sekä voimakas seksuaalisuuden esilletuonti että päihteiden runsas käyttö. *Sex, drugs and rock’n’roll* –kolmiyhteys vallitsee edelleen pikkukylien paikallisbaareissa ja aloittelevien bändien treenikämpillä yhtä lailla kuin suurkaupunkien legendaaristen rock-klubien takahuoneissa ja rock-legendojen elämäkerroissa. Seksin ja päihteiden humalluttamaa elämäntapaa ihannoidaan ja sitä tuotetaan myös rock-musiikkiin liittyvässä kehollisuudessa.

Liikkeet, eleet, kulttuuriset käytännöt sekä niiden funktiot kertovat rockiin liittyvistä merkityksistä sekä arvotuksista. Kliseet soittimien hajottamisesta lavalla tai televisioiden heittämisestä hotellihuoneen ikkunasta kuuluvat rock’n’roll –asenteeseen koska ne symboloivat kapinallisuutta, vaarallisuutta ja yhteiskuntajärjestelmän ulkopuolisuutta. Rock alkoi nuorten miesten kapinana porvarillista ja ahdasmielistä yhteiskuntaa kohtaan. Ympäröivä yhteiskunta on 1950-luvulta muuttunut, mutta miten rock-kulttuuri on reagoinut muutokseen? Onko rock enää kapinallista verrattuna esimerkiksi pop-musiikkiin, ja miten rockin kapinaa tuotetaan aikana, jossa seksuaalisuuden käyttäminen eri tuotteiden markkinoinnissa on jo arkipäiväistä?

Naisten vähyys rock-musiikin soittajina on tunnettu mutta jokseenkin yllättävä tosiseikka, ottaen huomioon että soittoharrastus sinänsä on tyttöjen keskuudessa huomattavasti yleisempää kuin poikien keskuudessa (Lähteenmaa 1989, 97). Viime vuosisadan loppupuolella *naisrockista* tuli tavallaan muotiaihe, kun taas naissoittajan näkeminen rock-bändissä on edelleen melko harvinaista. Voisiko rockin kehollisuuteen liittyvillä merkityksillä olla osansa rockin miesvaltaisuudessa?

Tutkielmani keskiössä ovat rockiin liitettävät itsestäänselvyyksinä ja luonnollisina nähdyt toimintatavat, kuten tietynlaiset eleet ja ilmeet, tietynlainen soittotyyli ja pukeutuminen sekä tavat joilla rockin

soittamisesta puhutaan, jotka muodostavat rockin myyttisen ja yhä uusiin sukupolviin vetoavan ideologian.

Tarkastelen luvussa 2 kriittisesti rockin historiaa ja kartoitan samalla sukupuolen ja seksuaalisuuden merkityksiä eri genrejen kautta. Luon samalla katsauksen naisten rockinsoittoharrastuksen menneisyyteen ja nykytilanteeseen lähinnä Jaana Lähteenmaan (1989a) sekä Jarna Knuuttilan (1997) tutkimuksien pohjalta.

Luvussa 3 pyrin hahmottelemaan aluksi lähestymistapoja sukupuoleen ja sukupuolistavaan tutkimukseen erityisesti ruumiillisuuden näkökulmasta. Ruumiillisuutta on käsitelty musiikin, kehon ja liikkeen viitekehyksessä paitsi naistutkimuksellisen<sup>1</sup>, luonnollisesti myös musiikkitieteen<sup>2</sup> ja musiikkipsykologian<sup>3</sup> perinteen piirissä. Näissä erilaisissa ruumiillisuusteorioissa käytetään termejä ruumiillisuus ja keho samanlaisissa yhteyksissä.

*Ruumiillisuus* ja *ruumis* aiheuttavat arkipuheessa usein mielleyhtymiä kuolleeseen ihmisruumiiseen (engl. *corpse*). Ruumiillisuus (engl. *corporeality*) on kuitenkin omien havaintojeni mukaan kulttuurintutkimuksessa ihmisen toiminnallisesta kokonaisuudesta puhuttaessa yleisimmin käytetty termi, ja viittaa lisäksi tapaan tarkastella ruumista muunakin kuin vain biologis-fysiologisenä organismina (ks. esim. Nykyri 1998, 18; Heinämaa 1996, 13; Heinämaa, Reuter & Saarikangas 1997, 7-8).

*Keho* taas on sanana sinänsä neutraalimpi ja vastaa lähinnä englannin kielen sanaa *body*<sup>4</sup>. Termejä *keho* ja *kehollisuus* käytetään paikoitellen suomenkielisessä tutkimuksessa samassa merkityksessä kuin *ruumis* ja *ruumiillisuus* (ks. esim. Parviainen 1999). Tanssintutkija Petri Hoppu kuitenkin kritisoi termiä väitöskirjassaan (1999). Alun perin ihmisen ruumiiseen yleensä viittaavan *ruumis*-termin rinnalle otettiin käyttöön uudissana *keho* tarkoituksena erottaa elävä ja kuollut ruumis toisistaan. Hopun mukaan tämä kuvastaa ruumiista vieraantumista, koska elävä ja kuollut ruumis on haluttu erottaa toisistaan saattamalla ne ulkopuolisen tarkastelun kohteiksi. (Hoppu 1999, 22.)

---

<sup>1</sup> Naistutkimus, samoin kuin ruumiillisuuden tutkimus, on alueena monitieteinen ja laaja, mutta työssäni olen käyttänyt oleellisimpana lähteenä Sara Heinämaan (1996) ruumiinfenomenologista sovellusta Merleau-Pontyn (1965/1996) fenomenologiasta sekä Simone de Beauvoirin ruumiillisuus –käsitelmästä.

<sup>2</sup> Erityisesti kriittinen musiikkitiede, jota omista lähteistäni edustaa esimerkiksi Taru Leppänen (2000), sekä ns. brittiläinen kriittisen kulttuurintutkimuksen koulukunta, jossa keskeisimpänä ”rock-sosiologi” Simon Frith (1988, 1996) sekä Robert Walser (1993).

<sup>3</sup> Esimerkiksi Kimmo Lehtonen (1997) sekä Jaakko Erkkilä (1997).

<sup>4</sup> Sana voi tarkoittaa sekä (kuollutta) ruumista että (elävää) kehoa, toisin kuin *corpse*, joka on yksinomaan kuollut ruumis (Rekiaro & Robinson 1995).



Vaikka sanan *ruumis* merkitystä ei arkikielessä yleensä ymmärretä Hopun tavoin positiivisena, pitäydyn kyseisessä termissä tässä tutkielmassa tutkimusperinteen mukaisesti, paitsi niissä yhteyksissä kun käsittelen tekstejä tai tutkimuksia, joissa käytetään säännönmukaisesti termejä *keho* tai *kehollisuus*.

Analyysiluku 4 keskittyy haastattelemieni naissoittajien kokemuksiin, joita tarkastelen aiemmin käsittelemääni teoreettista taustaa vasten diskurssianalyysin avulla. Vaikka tarkastelen erityisesti naissoittajia ja pyrin löytämään syitä myös naisten rockinsoittoharrastuksen vähyydelle, tutkimukseni ei ole yksinomaan ongelmalähtöinen vaan haluaisin tuoda esiin haastattelemieni naisten moninaisia, sekä häpeän että nautinnon sävyttämiä musiikkiin ja soittamiseen liittyviä positiivisia ja negatiivisia ruumiillisia kokemuksia.

Analyysiosiossa siis pohdin, kuinka naissoittajien kehollinen kokemus rakentuu rock-musiikin eri tiloissa ja tilanteissa. Lähtöoletukseni on se, että toimintaa määrittelee pitkälti nimenomaan soittajan oma *kokemus* musiikista, kehostaan (ja sukupuolestaan) sekä soittotaidostaan. Tähän vaikuttavat voimakkaasti keholla koetut mutta ei välttämättä tiedostetut käsitykset siitä, mitä rockin soittaminen on, miten rockia soitetaan ja mitä on *olla rock*.

Tutkielmani aiheena oleva rock-musiikki on musiikkityylinä, kulttuurina ja ajattelutapana jatkuvasti määrittelyn kohteena. Näiden määritelmien pohjalta pyrin hahmottelemaan rockia *soittamisen tyylinä*, jolloin myös soittamiseen tarvittava ja siihen liittyvä liike nähdään rock-ajattelutavan läpituksena. Lähden liikkeelle konkreettisista asioista: Miten rock-soitinta soitetaan, miten lavalla käyttäydytään, miten pukeudutaan rock-uskottavasti ja mikä on se maailmankuva eli ideologia mikä rockiin liittyvän puheen taakse käteytyy?

Rockiin ja rock-uskottavuuteen liitetään usein kriittisyys ja kapinallisuus perinteisiä perhearvoja kohtaan, päihteiden käyttö ja sovinnaisesta poikkeavat pukeutuminen, seksuaalisuuden ilmaisu sekä moraalikäsitys. Uskottavuuden määritelmä ei kuitenkaan ole yksiselitteinen tai jähmeä, vaan se elää ja sitä tuotetaan jatkuvasti rockin eri genreissä, rockiin liittyvissä eleissä ja toimintatavoissa, sekä rockiin liittyvässä puheessa ja julkilausutuissa arvotuksissa. Rock-uskottavuutta luodaan siis jatkuvasti diskursiivisesti. Tämä diskurssi tuottaa käsityksiä siitä, mikä on *oikea ja uskottava tapa soittaa rockia*, ja muokkaa siten myös naissoittajien käsitystä

omista kyvyistään, omasta kehostaan sekä uskottavuudestaan suhteessa rock-musiikin miehiseen menneisyyteen.

Pyrkimyksenä on hahmotella rockin soittoon liittyviä erilaisia valtakäsitteitä ja ruumiillisuusteemoja<sup>5</sup> ja niistä nousseita kokemuksia, sekä niiden kautta tuoda esiin myös haastattelemani naissoittajien uusia tapoja tarkastella näitä sanattomia, mutta yleisesti tunnettuja rockin kirjoittamattomia ”käyttäytymissääntöjä”. Tutkielmani ei ole ainoastaan ongelmalähtöinen; kaikissa haastattelussa nousee soittamiseen liittyvien ajoittain ongelmallistenkin sääntöjen yli rockin soittamisen aikaansaama, sukupuoleen liittyviä rooli- ja odotuksia kyseenalaistava *kokonaisvaltainen nautinto*. Pyrin tuomaan esiin myös diskurssien määritelmiä pakenevia, harmaalle alueelle sijoittuvia haastateltavien omia kokemuksia ruumiistaan, instrumentistaan ja soittamisesta.

## **1.2. Metodina diskurssianalyysi – rock-kulttuurin merkitysten hahmottaminen**

Käytän tutkielmassani diskurssin käsitettä pyrkimyksenä hahmottaa näitä rockiin liittyviä jaettuina merkityksiä, joita saatetaan kyseenalaistamatta käyttää lähes itsestäänselvyyksinä. Kirjan *Diskurssianalyysin aakkoset* (1993/2000, 9-10) johdannossa Arja Jokinen, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen määrittelevät diskurssianalyysin ”kielen käytön ja muun merkitysvälitteisen toiminnan tutkimukseksi” jolloin analyysin kohteena on tapa, jolla ”sosiaalista todellisuutta tuotetaan erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä”. Diskurssi on siis meitä ympäröivä ja meidän osittain sisäistämämme tieto, jonka avulla tulkitsemme paitsi kieltä, myös muuta sosiaalista vuorovaikutusta eri vivahteineen. Tutkielmassani tarkastelen rock-diskurssia sekä valtasuhteiden näkökulmasta että moninaisuuden näkökulmasta (ks. emt. 1993/2000, 11) eli pyrkien saalistamaan kuvajaisen vallallaolevasta rock-diskurssista mutta myös tuomaan esiin haastattelemani naisten omia tulkintoja rock-musiikkiin liittyvistä käytännöistä, puhe- ja toimintatavoista.

Rock-yhteisö ja siihen kuuluvaksi kokevansa tahot pyrkivät aktiivisesti määrittelemään rock-diskurssia eli rockiin liittyvää ideologiaa; mitä kuuluu rock-asenteeseen, mitkä asiat ovat rock ja mitkä eivät, ketä ja mitä saa

---

<sup>5</sup> Määrittelen analyysiluvussa aiemmin esittelemäni ruumiillisuuteen liittyvän tutkimuksen pohjalta erilaisia rockiin liittyviä ruumiillisuusteemoja eli nk. asentoja, joiden avulla haastattelemani naissoittajat työstävät rockin hegemonisia diskursseja sekä kritisoivat niitä.

kutsua rockiksi. Hyvinkin perinteiseksi tulkittavaa rock-diskurssia uusinnettiin vuoden 2003 keväällä käydyssä keskustelussa rock-keikkojen alkamisajoista. Keskustelun innoittamana *Helsingin Sanomien Nyt*-liitteen *Rockpoliisi* –palstalla Kira Gronow kysyi Tavastian johtaja Juhani Merimaaalta miksi Tavastian keikat alkavat viikollakin niin myöhään: yleensä aikaisintaan klo 23. Merimaan vastakysymys ”kuinka monet aktiiviset rockin harrastajat edes menevät kahdeksaksi töihin?”, joka sai kylläkin osakseen vastustusta seuraavan *Nyt*-liitteen Kirjeet –palstalla (10/2003), on hyvä esimerkki pyrkimyksestä luoda hegemonista rockdiskurssia, josta poissuljetaan hyvin konkreettisesti rockin kapinallisuutta heikentävänä nähtävää ”porvarillista” ainesta kuten päivätyössä käyvät ihmiset.

Hegemonisia diskursseja tuotetaan ja uusinnetaan rakentamalla itsestäänselvyyksiä sekä tietojen ja käytäntöjen naturalisoimisella (Jokinen & Juhila 1993, 89-91), jolloin niihin ei koeta voivan vaikuttaa. Juhani Merimaa perusteleekin kommentissaan myöhäisiä alkamisajankohtia lähinnä itsestään ja klubista riippumattomilla asioilla:

*”Ei mulla ole mitään sitä vastaan, että bändit aloittaisivat aina kymmeneltä, mutta yleisö on tottunut tiettyihin kellonaikoihin. Nää on ihan vakiojuttuja, että rock’n’rollia soitetaan myöhään ja se sattuu korviin”*

(Merimaa, ref. Gronow 2003.)

Diskurssia vahvistetaan tässä ”kaikkien tietämällä” faktoilla sekä kehäpäätelmällä yleisön tottumisesta tiettyihin käytäntöihin, jolla pyritään häivyttämän mahdollinen päätäntävästuu sekä keikanjärjestäjältä että yleisöltä. Varsinainen perustelu tulee kuitenkin ilmi jälkimmäisessä lauseessa: syynä on *rock’n’rollin* eetos (ks. myös kappale 2.4) eli rockin kapinallisuus ja aggressiivisuus (korviin sattuminen nähdään hyveenä), joiden oletetaan olevan kaikkien tiedossa (”nää on ihan vakiojuttuja”).

Tämä rockin hegemoninen diskurssin voidaan tulkita edustavan samalla maskuliinisuuden normia, koska edellä mainitussa esimerkissä hegemoninen rock-ideologia (perhe-arvojen ulkopuolella sijaitseva epäsäännöllinen elämäntyyli, tähän liittyvä kapinallisuus sekä aggressiivisuus) sijoittuu ennen kaikkea maskuliinisen alueelle ja kapinoo feminiinisenä nähtyä perhe-elämää ja porvarillisuutta vastaan. Kuten kappaleessa 2.6 esittelemissäni tutkimuksessa naisten rockin soittamisessa nousee esiin, naisten on usein huomattavasti vaikeampaa paitsi irtautua perheen perustamisen velvollisuudesta, myös irroittautua perhe-elämästä epäsäännölliseen rock-elämäntyyliin.

Rock-kulttuuria ja sen kirjoittamattomia sääntöjä kapinallisuudesta ja aggressiivisuudesta kriittisesti tarkastelemalla pyrin problematisoimaan myös naisten sekä naisiin liitettyjen merkitysten (feminiinisyyksinä koetut merkitykset) asemaa rockin soitossa sekä pohtimaan, miten naisten asema vähemmistönä, ja ehkä jopa marginaalisena, vaikuttaa naisten mahdollisuuksiin valita rooliaan rockkulttuurissa. Kiinnostukseni kohteena on ennen kaikkea se, *miten* he kokevat itsensä instrumenttinsa kanssa eri tilanteissa: yleisön katseiden kohteena, seksuaalisena ja kehollisena olentona sekä tietysti naisena miesvaltaisessa ympäristössä.

### **1.3. Teemahaastattelu**

Teemahaastattelu on puolistrukturoitu haastattelumenetelmä, jossa haastattelun teema-alueet perustuvat teoreettiseen analyysiin, mutta kysymysten muoto on täysin avoin. Teemahaastattelun avulla haastateltavan omat kokemukset pääsivät tarpeen mukaan ohjailemaan haastattelutilanteita, mutta pystyimme kuitenkin huolehtimaan että kaikki osa-alueet tulisivat katetuiksi. Puolistrukturoitu haastattelu sopikin hyvin tilanteisiin, joissa tutkitaan ehkä emotionaalisesti arkoja aiheita ja ilmiöitä, joista haastateltavat eivät päivittäin ole tottuneet keskustelemaan kriittisesti. (Ks. Hirsjärvi & Hurme 1995, 35-37.)

Päätin lähestyä tutkimusongelmaani laadullisten haastattelujen kautta, koska halusin tuoda esiin naissoittajien henkilökohtaisia kokemuksia sekä niiden kautta ymmärtää ruumiillisten merkitysten diskursiivisia funktioita myös puheessa.

Teemahaastattelua puolsi myös se seikka, että halusimme haastattelujen olevan hyödynnettävissä sekä omani että Tampereen yliopistossa opiskelevan fil. yo Heli Perkkiön tutkielman puitteissa. Olimme molemmat kiinnostuneita naisten rock-harrastuksesta tutkielman aiheena, mutta lähestyimme aihetta eri näkökulmista. Perkkiö keskittyy tutkielmassaan soittamiseen harrastus- ja työympäristönä eikä keskity ainoastaan rock-musiikkia soittavien naisten kokemuksiin. Teemahaastattelun avulla voisimme huolehtia että kummankin työlle tärkeät teema-alueet tulisivat käsitellyiksi. Vaikka tutkielmaani liittyvät kehollisuuden teemat nousivat osittain myös muiden teemojen lomasta, laadin haastattelurungon osaltani siten, että haastateltavat rohkaistuvat tuomaan esiin myös erityisesti soittamiseen ja ruumiillisuuteen kokemuksia ja tunteita".

### 1.3.1. Haastateltavien valinta

Koska mitään naispuolisia soittajia yhdistäviä virallisia järjestöjä (kuten 1980-luvulla toiminut Rockluuta ry.) tai foorumeita ei varsinkaan rockin piirissä ei Suomessa haastattelujen teon aikaan ollut toiminnassa, otimme Heli Perkkiön kanssa selvää haastateltavista tuttavapiirissämme olevien muusikoiden kautta. Pariin yhtyeeseen otimme yhteyttä kuultuamme heidän musiikkiaan radiossa tai televisiossa. Etsimme haastateltavia myös laittamalla ilmoituksen musiikinharrastajien uutisryhmään (usenet:sfnet.keskustelu.harrastukset.musiikki), jota kautta emme kuitenkaan juurikaan saaneet yhteydenottoja. Tarkoituksena oli saada meidän kummankin tutkielmaa varten hyödynnettävissä oleva kattava otos eri-ikäisiä ja eri tyyllilajia edustavia muusikoita sekä eri instrumenttien taitajia. Saimme myöntävän vastauksen haastattelupyyntöön kuudelta eri ikäluokkaa edustavalta naiselta eri paikkakunnilta, ja järjestimme haastattelut vuoden 2000 helmi- ja syyskuun välillä. Haastateltavien ja yhtyeiden nimet on muutettu:

**Katri**, haastatteluhetkellä 46 v. : Soittaa raskaampaa rock-musiikkia bassolla, työskentelee akateemisella alalla. Samassa naisista koostuvassa yhtyeessä (APM) tyttärensä Virpin kanssa.

**Virpi**, 21 v.: Soittaa lähinnä viulua myös APM-bändissä, paljon muita projekteja, on ammattilaiseksi opiskeleva pop- ja jazz –viulisti sekä opiskelee myös korkeakoulussa.

**Taina**, 22 v.: Soittaa kitaraa mm. bändeissä UT (indiepop/rock) ja PRI (soul-cover/bilemusaa), myös saksofonia, opiskelee korkeakoulussa.

**Hannamari**, 21 v.: Soittaa rumpuja levytyssopimuksen tehneessä poprock-yhtyeessä, jossa yhtä lukuun ottamatta kaikki naisia. Ylioppilas, työtön.

Myös haastateltuja: Mari, 38 v.: basisti naisten tanssiorkesterissa, sekä Tuuli, 26 v.: ammattilaiseksi opiskeleva jazz-pianisti

Rumpali Hanna-Marin yhtye edustaa nk. valtavirran poprockia, joka koostui lähinnä alle 20-vuotiaista harrastelijasoittajista (joista neljä viidestä oli haastatteluhetkellä naisia) mutta saavutti jonkun verran myyntimenestystä ja huomiota mediassa. He julkaisivat haastattelun aikoihin levyn ja kävivät myös ulkomailla keikalla. Virpin ja Katrin naisista koostuva yhtye soittaa raskaampaa rockia, jonka tyyllilaji ei ole kovinkaan rajattu (itse he määrittelivät musiikkinsa useimmiten punkiksi, joka kuvastanee parhaiten musiikin asennetta), ja he olivat keikkailleet jo pitkään. Yhtye edustaa aiempiin verrattuna rockin alakulttuurisempaa laitaa sekä musiikkityylinsä että julkilausutun feministisen asenteensa osalta. Kitaristi-Tainan yhtye, jossa oli hänen lisäksi naislaulaja, soittaa indie-tyylistä rockpoppia. He keikkailivat haastatteluhetkellä satunnaisesti ja olivat tehneet pari omakustannelevyä. Haastateltavillamme oli tyypillisesti myös muitakin

bändiprojekteja, jotka edustivat eri tyylilajeja perinne- ja tanssimusiikista poppiin. Etenkin Tainan haastattelussa nousi esiin kokemuksia myös näistä muista yhtyeistä, ja eri genrejen vertailu osoittautuikin hänen puheessaan hyvin hedelmälliseksi.

Haastattelemiemme Tuulin ja Marin soittama musiikki ei edusta johdannossa määrittelemääni rock-genreä, joten olen jättänyt heidän haastattelunsa varsinaisen analyysin ulkopuolelle. Marin soitin eli sähköbasso on tosin fyysisesti sama instrumentti kuin mitä rock-musiikissa käytetään, mutta iskelmän ja tanssimusiikin kontekstissa oletan sillä olevan kuitenkin eri merkityksiä kuin rockissa. Tuuli taas oli haastatteluhetkellä ammattilaiseksi opiskeleva jazzpianisti (jazzin soittamisessa sukupuolijakauma on kylläkin myös miespainotteinen, ja jazz-musiikin esittämisessä saattaa olla joiltain osin samojakin konventioita kuin rockissa). Olen tutkielmassani viitannut myös heidän haastatteluistaan löytyviin kiinnostaviin elementteihin, sikäli kun ne käsittelevät tutkielmani kannalta olennaisia soittamisen kokemuksia.

### **1.3.2. Teemahaastattelujen kulku**

Laadimme teemarunгон väljäksi siten, että haastateltavat voisivat mahdollisimman vapaasti kertoa kokemuksistaan ilman että liian tarkat kysymykset johdattelisivat heitä noudattamaan meidän aiheesta muodostamiamme ajatuskuluja (ks. Hirsjärvi & Hurme 1995, 42). Pohdimme kuitenkin etukäteen valmiiksi tarkentavia kysymyksiä, joilla pystyimme viemään haastattelua tarpeen mukaan eteenpäin. Osassa haastatteluja tämä olikin tarpeen, osassa taas haastateltavat ohjailivat enemmän haastattelun kulkua teemojen sisällä. Liitteessä 1 on kuvattuna haastattelun runko sekä ennalta suunnittelemissa kysymyksissä.

Lähetimme haastattelun teemat sekä teemoja tarkentavia kuvailuja haastateltaville viikko ennen haastattelua sähköpostitse, jotta he ehtisivät pohtimaan niitä jonkin verran. Jotkut haastateltavat pyysivätkin heti alkuvaiheessa tarkentamaan abstraktilta vaikuttavaa kehollisuuden teemaa. Haastateltavat saivat siis pohtia aiheita yleisesti sekä oman toimintansa kannalta etukäteen, ettei haastattelutilanteessa teemojen sisältö tulisi aivan yllätyksenä. Lähestyessäni haastateltavia sähköpostitse pyrin jo alustavassa vaiheessa konkretisoimaan tutkimusaiheittani käytännön esimerkeillä (ks. esim. Liite 1).

Kuten aiheen ”vaikeuden” tähden arvelin, haastattelutilanteet vaihtelivat hyvinkin paljon ja erityisesti Hannamarin osalta tietyt teemat olivat hankalampia. Tähän saattoi vaikuttaa osaltaan se, että Hannamari oli

ensimmäinen haastateltavamme, joten haastattelutekniikkamme oli vielä hieman hukassa<sup>6</sup> ja kannoimme liikaa huolta kaikkien teemojen kattamisesta. Oman aiheeni kannalta mielenkiintoisia aiheita sivuttiin, mutta niihin ei paneuduttu tarkemmin. Haastattelun teemoja olisi etenkin Hannamarin kohdalla voinut jatkaa toisella haastattelukerralla ja ehkä rennommassa ilmapiirissä, sekä syventyä aiheeseen paremmin. Resurssien puutteessa jouduimme kuitenkin kaikkien osalta tyytymään vain yhteen haastattelukertaan. (Hannamari 2000, KPL Y-11201.)

Katri ja hänen tyttärensä Virpi olivat taas hyvin innokkaita puhumaan kokemuksistaan, ja heidän motivoituneisuutensa aiheeseemme oli helposti havaittavissa. He kertoivat pohtineensa haastattelun teemoja monesti aikaisemminkin – myös yhdessä. Koska Katri ja Virpi soittivat samassa yhtyeessä sekä olivat perheenjäseniä, haastattelimme heitä samaan aikaan, mikä ei välttämättä ollut paras mahdollinen ratkaisu. Haastattelu venyi lähes neljätuntiseksi, koska eri teemat veivät todella paljon aikaa. Vaikka Katri ja Virpi vaikuttivat puhuvan hyvinkin avoimesti toistensa seurasta huolimatta, joihinkin asioihin olisi saattanut olla helpompi syventyä vain yhden haastateltavan kanssa. Toisaalta heidän sukupolvien välinen dialoginsa haastattelutilanteessa on sinälläänkin hyvin mielenkiintoinen. (Katri ja Virpi 2000, KPL Y-11196-11197.)

Taina kertoi haastattelussaan soittamis- ja esiintymiskokemuksista erilaisten bändikokoonpanojen (sekä miesten että naisten) kanssa, ja päätyi pohtimaan kokemuksiaan hyvinkin avoimesti. Taina oli meidän viimeinen haastateltavamme, joten haastattelu oli jo luontevampi. Tilanteen kannalta mainitsemisen arvoista on myös se, että Taina oli meille entuudestaan tuttu muusta yhteydestä. Haastattelun tuttavallisen ja rennon ilmapiirin voidaan nähdä vaikuttaneen haastatteluun enimmäkseen positiivisesti. Tuttavallisen ilmapiirin vaikutus haastattelijoiden omien asenteiden mahdolliseen esiin tulemiseen täytyy kuitenkin tiedostaa. (Taina 2000, KPL Y-11198-11199.)

---

<sup>6</sup> Nauhaa kuunnelllessani huomasin sortuneeni useasti hiljaisuuksien ja taukojen peittämiseen hätäisillä lisäkysymyksillä, jolloin haastateltava saattoi olettaa että häneltä toivotaan nimenomaan lyhyitä vastauksia. Tämä esti mahdollisesti osittain syvällisemmän paneutumisen aiheisiin. (Ks. Hirsjärvi & Hurme 1995, 100.)

## 2. Mitä on (olla) rock? Kriittinen katsaus rock-diskurssiin

### 2.1. Rock tutkimuksen kohteena

*Rock* –sanaa käytän tutkielmassani hyvin laajassa merkityksessä. Tutkielmani otsikossa rock –sanalla ei ole pyrkimys määritellä niinkään musiikkityyliä, vaan rajata tarkastelemani populaarimusiikin alue lähinnä yhtyesoitto- ja toimijuuslähtöiseen musiikin tekemiseen vastakohtana pop-musiikin ”kaupallisemmalle” laidalle, jossa soittajat ja tuottajat ovat näkymättömänä taustalla ja musiikki henkilöityy nimenomaan laulajiin. Rock on myös ideologia, joka kuvaa musiikkiin liittyviä käytäntöjä (ks. Knuutila 1997, 19). Toisaalta rock on myös historiallinen populaarimusiikin haara, jonka määrittelyyn ovat osallistuneet sekä musiikin- että kulttuurintutkijat.

Etnomusikologia on tieteellisenä perinteenä vielä kohtalaisen nuori eikä kovinkaan tarkkarajainen tutkimusala. Etnomusikologinen tutkimus on tuonut musiikkitieteen rinnalle antropologisen lähestymistavan, jossa tutkimuksessa keskitytään usein yhteiskunnan, yksilön ja musiikin (sekä tanssin) väliseen vuorovaikutukseen. Musiikki nähdään etnomusikologisessa tutkimuksessa sekä sosiaalisen toiminnan kehyksenä että kommunikaatiomuotona, ja sitä tarkastellaan kyseisen kulttuurin omasta viitekehyksestä.

Vieraisiin kulttuureihin suuntautuneen etnomusikologisen tutkimuksen rinnalle on Suomessa ainutlaatuisesti noussut myös etnomusikologinen populaarikulttuurin ilmiöiden tutkimus, jossa perinteinen länsimainen taiteentutkimus ja sosiaalitieteet yhdistyvät monitieteelliseksi tutkimusalaksi<sup>7</sup>.

Populaarikulttuurin ilmiöitä on aiemminkin tarkasteltu akateemisessa tutkimuksessa, mutta pitkään populaarimusiikki nähtiin taiteelle vastakohtaisena ja kritiikki suuntautui populaarimusiikin massatuotantoa ja standardisoitumista vastaan (Rautiainen 2001, 43). Sodanjälkeinen ”massakulttuuri” nähtiin sosiaalisen auktoriteetin ylläpitäjänä sekä

---

<sup>7</sup> Esimerkiksi Tarja Rautiainen yhdistää väitöskirjassaan *Pop, protesti ja laulu* (2001) uudella tavalla toisiinsa musiikkitieteellisen analyysin sekä kulttuurintutkimuksellisen näkökulman tarkastelemalla 1960-luvun korkean ja matalan protestiliikkeen muotoja Suomessa.



työväenluokan passivoijana, ja kulttuurin kaupallistuminen nähtiin uhkana autenttiselle kansankulttuurille. (ks. Storey 1997, 101-114, 22-28.)

Etnomusikologisella populaarimusiikin tutkimuksella on pyritty lähinnä kartoittamaan suomalaisen populaarimusiikin historiaa ja kulttuurista perintöämme sekä korostamaan populaarikulttuurin yhteiskunnallista merkitystä (esim. Jalkanen 1992, Aho 2002, Kurkela 1983). Etnomusikologinen tutkimus voi tarkastella myös musiikkiin liittyvää toimintaa etnografisesti sekä yhteisön että yksilön identiteetin kannalta (ks. esim. Järviluoma 1997).

Etnomusikologisen teoriaperinteen avulla akateemiseen rock- ja pop-tutkimukseen on siirretty käsitteitä mm. antropologiasta (ks. esim. Rautiainen 2001, 50). Nykypäivän rock-musiikkia tai -kulttuuria ei ole etnomusikologisesta näkökulmasta kuitenkaan laajemmin tutkittu, ja muutenkin eri tieteenaloista vaikutteita ammentava etnomusikologinen rock-tutkimus on vasta nousemassa.

Jarna Knuuttilan<sup>8</sup> mukaan rockharrastuksen tutkimusta on estänyt tutkimuskiinnostusten ja arvostusten monitasoiset hierarkiat. Musiikintutkimusta vaivannut elitistinen näkemys taidemusiikista ylempänä kuin populaarimusiikki on vähentänyt arvostusta rocktutkimukseen, ja kun tutkimusta on ylipäätään tehty, se on keskittynyt lähinnä ammattimuusikoihin ja kuuluisuuksiin. Elitismien ja professionalismin lisäksi arvostushierarkian kolmas taso eli seksismi on aiheuttanut lisäksi naisten huomiotta jättämisen niin populaari- kuin taidemusiikin tutkimuksessa. (Knuuttila 1997, 11.)

Etnomusikologisen tutkimuksen tärkeimpiä haasteita on ollut musiikin, musiikillisen toiminnan ja ympäröivän yhteiskunnan välisen vuorovaikutuksen huomioiminen tutkimuksessa. Etnomusikologinen tutkimus onkin pyrkinyt eroon yllä mainituista hierarkioista: taidemusiikkia ei nähdä lähtökohtaisesti muita musiikkimuotoja arvokkaampana tutkimuskohteena; samoin musiikin harrastaminen on merkityksellistä toimintaa siinä missä ammattimainen musiikin tekeminenkin. Sukupuolikriittisen tutkimuksen suhteen etnomusikologian kaanonissa on vielä paljon aukkoja; sukupuoli jätetään usein huomiotta keskittymällä näkyvimpään – useimmiten miesten hallitsemaan – osaan musiikkikulttuurista. Sukupuolisokean asenteen rinnalla on kuitenkin kiinnostusta myös sukupuolieroa rakentavia merkityksiä tiedostavaan tutkimukseen (ks. Solie 1993, 10) sekä naisten tekemään musiikkiin. Marcia Herndon (2000) rohkaiseekin kaikkea etnomusikologista

---

<sup>8</sup> Jarna Knuuttila tunnetaan myöhemmissä tutkimuksissa myös nimellä Jarna Soilevuo Grønnerød (ks. esim. Soilevuo Grønnerød 2000)

tutkimusta sisällyttämään sukupuolen olennaiseksi osaksi musiikkikulttuurien tutkimusta jotta niistä saavutettaisiin mahdollisimman kokonainen ja elävä kuva.

Rock-kulttuurin akateemisessa tutkimuksessa ovat alusta asti kunnostautuneet erityisesti sosiaalitieteilijät; musiikintutkijat vasta viime vuosikymmenien aikana. Populaarikulttuuriin suhtauduttiin ylipäätään aina 1980-luvulle asti akateemisessa maailmassa melko penseästi, joten myös rock-musiikin historiankirjoitus on usein ollut akateemisen maailman marginaalissa ja harrastajien ja fanien käsissä (Rautiainen 2001, 49). Rock-musiikkiin kasvanut sukupolvi alkoi 1960-luvun pop-modernismin (ks. Kallioniemi 1990) murrosten myötä suhtautua tutkimuskohteeseensa reflektiivisemmin, ja populaarikulttuuria tarkastelevat kirjoitukset pyrkivät sanoutumaan irti korkeakulttuurisesta kritiikistä ns. matalaa kulttuuria kohtaan ja suhtautumaan tutkimuskohteeseensa kokonaisvaltaisesti osana ympäröivää kulttuuria (Rautiainen 2001, 43; Kallioniemi 1990, 9).

Monet klassikoiksi muodostuneet laajemmat rocktutkimukset ovat olleet sosiologi Simon Frithin käsialaa, kuten hänen Angela McRobbien kanssa kirjoittamansa artikkeli *Rock and Sexuality* (1979) sekä kirja *Sound Effects* (1981) eli suomennettuna *Rockin potku* (1988). 1970- ja 1980-luvun rocktutkimukset olivatkin lähtökohdiltaan pääosin sosiologisia (Kallioniemi 1990, 9), ja keskittyivät tyypillisesti musiikkia ympäröiviin alakulttuureihin<sup>9</sup>. Musiikkitieteilijä Robert Walser on tutkinut kirjassaan *Running with the Devil* (1993) heavy rock –musiikkia diskursiivisena kokonaisuutena sekä musiikkianalyttisesti että sukupuolikriittisesti.

Tutkimus rock-musiikista harrastuksena on keskittynyt lähinnä poikien ja miesten toimintaan (koska he ovat epäilemättä olleet enemmistönä), eikä sukupuolen merkitystä sosiaalistumisprosessissa ja harrastuksissa ole tutkimuksissa koettu tarpeelliseksi nostaa esille. Tutkimukset kuitenkin helposti yleistetään koskemaan rock-harrastusta yleensä huomioimatta toiminnan sukupuolisidonnaisuutta. (Ks. Knuutila 1997, 16-17.) Hyvänä esimerkkinä sukupuoleen liittyvän problematiikan tiedostamisesta tutkimuksessa on Sara Cohenin (1991) etnografinen kuvaus liverpoolilaisten rockbändien toiminnasta. Tutkimus keskittyy käytännössä (valkoihoisiin) poikiin ja miehiin, koska naiset (sekä etniset vähemmistöt) loistivat Liverpoolin rockyhteissä poissaolollaan. Cohen nostaa tutkimuksessaan

---

<sup>9</sup> Esimerkiksi Paul Willisin (1978) tutkimus brittiläisistä ”pärinäpojista”, ”hipeistä” ja heidän musiikkimauistaan suhteessa elämäntyylisiin.

kuitenkin esiin myös naisten merkityksen; hän näkee mm. naisten aktiivisen poissulkemisen osana tätä bänditoimintaa (mt., 208).

Tytöt ja naiset ovat rockin toimijoina lukumääräinen vähemmistö, ja heidän paikkansa on marginaalinen kaikilla populaarimusiikkiteollisuuden osa-alueilla (ks. esim. Knuutila 1997, 19-20). Rockin kuuntelijoina heitä on selvästi ollut enemmän kuin toimijoina, ja tyttöjen ja rockin suhdetta tutkittiinkin sosiaalitieteissä aluksi pääasiassa fanikulttuurien näkökulmasta (ks. esim. McRobbie & Garber 1986). Rockmusiikin maskuliinisuuden problematiikkaa ja naisia poissulkevia toimintatapoja ovat pohtineet esimerkiksi Simon Frith (1988) ja Robert Walser (1993).

Rock naisten soittoharrastuksena tai ammattina on kiinnostanut vähemmän, koska se on ehkä koettu marginaalisena ilmiönä. Vuonna 1998 Mavis Bayton julkaisi etnografiseen väitöskirjatutkimukseensa pohjautuvan kirjan *Frock Rock* brittiläisistä esiintyvistä naismuusikoista. Bayton haastatteli lukuisia puoliammattimaisia rockmuusikoita 1970-luvun lopusta 1990-luvulle soittoharrastuksesta levytyssopimuksen laatimiseen ja keikkakiertueisiin asti. Bayton keskittyy dokumentoimaan naisten ja erityisesti naisinstrumentalistien musiikkitoimintaa, kartoittaen tutkimuksessaan samalla syitä naisten vähyydelle rockin soittajina sekä heidän näkymättömyydelleen musiikkiteollisuudessa.

Suomessakin rock-kulttuuria on sukupuolistavasta näkökulmasta tutkittu lähinnä sosiaalitieteissä. Naisten suhdetta rockmusiikkiin ovat tutkineet Jaana Lähteenmaa (1989; 1992) sekä Jarna Knuutila (1992; 1994). Kummatkin ovat lähestyneet aihetta nuoruusiän näkökulmasta: Lähteenmaa keskittyi lähinnä tyttöjen tai nuorten naisten fanikulttuuriin ja rockfantasioihin, Knuutila tyttöjen soittoharrastukseen. Kira Gronow on kartoittanut pro gradu – tutkielmassaan (1999) naisten paikkaa populaarimusiikissa erityisesti Suomessa.

## **2.2. Taidemusiikki ja sukupuoli**

Myös taidemusiikin tutkimuksen piirissä on kyseenalaistettu perinteistä musiikintutkimusta nostamalla esiin musiikkia ympäröivän sosiaalisen todellisuuden merkityksiä (ks. Sheperd 1993, 47). Musiikintutkimuksen tiedostamattomat dualismit (feminiininen – maskuliininen) sekä niiden yhteys sensuaalisuuteen ja rationaalisuuteen (ks. esim. Treitler 1993, 27; McClary 1990, 10) ovat osaltaan rakentaneet ja uudistaneet sukupuolieroa sekä tehneet osansa sukupuolten välisen hierarkian voimistamisessa. Länsimaisessa

taidemusiikissa vallitseva autonominen musiikkikäsitelmä<sup>10</sup> on muokannut musiikista tiettyjä ihmisryhmiä ja valtasuhteita palvelevan merkitysjärjestelmän (Leppert & McClary 1987, xii; Leppänen 2000, 15). Musiikin ja merkityksen välinen tila (ks. Shepherd 1993, 51) eli musiikin tulkitsemisen vapaus antaa myös musiikin tutkijalle mahdollisuuden niiden tiedostamisen myötä toisaalta dualismien voimistamiseen ja hierarkioiden muodostamiseen, toisaalta niiden kritisointiin ja purkamiseen.

Autonominen musiikkikäsitelmä ja musiikkitieteen ”järkeen, neutraaliuteen ja objektiivisuuteen perustuva kuuntelemisen tapa” (Leppänen 2000, 92) onkin saanut viime vuosikymmeninä osakseen kritiikkiä. Esimerkiksi kulttuurinen ja feministinen musiikintutkimus pyrkii autonomisen käsityksen vastaisesti tiedostamaan tutkimuksen ja sen kohteen poliittisuuden kiinnittämällä huomion soivan musiikin lisäksi myös kontekstuaalisiin valtasuhteisiin (Leppänen 2000, 16, 19.) Tietoisuuden mm. rodusta, luokasta ja sukupuolesta voisikin nähdä tutkijan vastuuna, jolloin tämän velvollisuus on tiedostaa myös tutkimuksensa mahdollinen poliittinen merkitys.

Länsimaisen taidemusiikin historiassa ei ole ollut kovinkaan paljon tilaa naistoimijoille. Naisten musiikillinen kouluttautumismahdollisuus ei ole aina ollut itsestään selvää, ja naisten mahdollisuudet musiikin harrastamiseen ovat olleet keskimäärin selvästi rajatumpia kuin miesten. Ammattilaisstatuksen saavuttaminen on ollut joko mahdotonta tai vaikeaa, ja naissäveltäjiin on usein suhtauduttu väheksyvästi niin aikalaisten kuin musiikkihistorioitsijoiden taholta. Osittain sen takia että naisten säveltämä musiikki on ollut soveliaisuussyistä enimmäkseen pienimuotoista ja kodin piiriin sidottua, naissäveltäjät on suurilta osin jätetty taidemusiikin kaanonin ulkopuolelle (Reich 1993, 126-134; Moisala & Valkeila 1994, 13, 237-240). Naisten musiikillisen toiminnan rajoittamisen tai eristämisen taustalla oli usein myös uskomuksia myös naisen seksuaalisesta luonteesta. Naisten julkinen esiintyminen yhdistettiin pitkään jopa prostituutioon (Koskoff 1987, 6-7).

Sukupuolikriittisen musiikintutkimuksen pyrkimys on paitsi tuoda esiin naisia poissulkevia epäkohtia musiikin historian tutkimuksessa ja musiikkikritiikissä, myös tuoda esiin naisten tekemää musiikkia. Sukupuolikriittisyys ei koske vain musiikin historiaa; kulttuurisesti muodostuneen huonommuudentunteen ja esikuvien puuttumisen lisäksi naissäveltäjät kohtaavat edelleen sukupuoleen ja musiikkiin liittyviä ennako-

<sup>10</sup> Länsimaisen taidemusiikin romanttisella kaudella yleistyneen autonomiakäsityksen mukaan musiikki muotoutuu itsenäisesti abstraktien periaatteiden mukaisesti olematta sidoksissa ympäröivään maailmaan (ks. Leppert & McClary 1987, xii). ”Valmis musiikkiteos ei [autonomisen musiikkikäsitelmän mukaan] viittaa itsensä ulkopuolisiin entiteetteihin, vaan merkityksellistää itse itsensä” (Leppänen 2000, 11).

oletuksia sekä hierarkioita pönkittäviä dualismeja musiikin oletetuista feminiinisistä ja maskuliinisista piirteistä. (Moisala & Valkeila 1994, 229, 238.). Naisten kulttuurinen ja sosiaalinen paikka ja sen vaikutus heidän tekemäänsä musiikkiin mahdollisena naisille ominaisena estetiikkana on herättänyt sekä akateemisessa maailmassa että säveltävien naisten keskuudessa enemmän kysymyksiä kuin tuottanut vastauksia (Moisala & Valkeila 1994, 15).

### 2.3. Rockin monet määritelmät – rock tyylinä ja asenteena

*Rock* on terminä kehittynyt nykyiseen monimerkitykselliseen käyttöönsä monen vuosikymmenen aikana. Alun perin sanaa käytettiin lyhennyksenä termistä *rock'n'roll*. Termillä viitataan lähinnä 1950-luvulta lähtien nuorison suosioon nousseeseen musiikkityyliin, joka on mustan rhythm'n'bluesin, valkoisen amerikkalaisen kantrin, folkmusiikin ja Tin Pan Alleyn popin sulautuma<sup>11</sup>. (Taylor 1985; Frith 1988; Kallioniemi 1990, 10) Vaikka *rock'n'roll* -termiä käytetään usein harhaanjohtavasti kuvaamaan kaikkea modernia populaarimusiikkia, sitä käytetään *rock*-sanan rinnalla varsinkin viitatessa tiettyyn nuorekkaaseen ja kapinalliseen elämäntyyliin (*sex and drugs and rock'n'roll*), ja se ammentaa symbolista voimaansa juuri siltä 1950-1960 – luvun rockin kultaiselta aikakaudelta, jolloin rock-musiikki nähtiin nuorisoa moraalisesti rappeuttavana ja paheellisena ilmiönä.

Termit *rock* ja *pop* eriytyivät selkeästi viimeistään 1960- ja -70-lukujen vaihteessa. *Rock*-termillä haluttiin viitata vilpittömyyteen, autenttisuuteen, ei-kaupalliseen. Rock-musiikkia ryhdyttiin pitämään jopa edistyksellisenä taidemuodona, vastakohtana popille, joka nähtiin kaupallisempana ja pinnallisena. (Kallioniemi 1990, 10, 63) Pop-musiikin olennaisena osana nähtiin hittilistat ja radiosoihto ja erityisesti yksittäiset kappaleet, sekä suosion mittaaminen nimenomaan singlejen myynnin perusteella. Rock-musiikissa sen sijaan olennaisempia olivat lp-levyt eli musiikilliset kokonaisuudet yksittäisten kappaleiden sijasta. (Taylor 1985; Kallioniemi 1990, 59-64.) Nykyisin rock-musiikki ymmärretään useimmin väljästi yleiskulttuuriksi (ks. esim. Gronow 1999, 9), joka taas pitää sisällään monia eri tyyliuuntauksia eli *genrejä*.

Kuitenkin *rock* vaikuttaa olevan muutakin kuin vain musiikkia määrittelevä yläkäsite. Sitä voisi kuvata myös *asenteena* ja *tyylinä*: miellän tässä tyylin sekä musiikin että soittamisen tyylinä, pukeutumisen ja olemisen

<sup>11</sup> Tähän nykyisinkin toimivaan rockin genreen viitataan Suomessa lähinnä termillä *rock and roll*, johon kuuluu mm. skiffle ym. (ks. esim. Miettinen ym. 2003).

tyylinä samoin kuin yleisenä elämänasenteena (ks. myös kappale 2.3.1). *Rock* saatetaan liittää arvottavasti tiettyihin yhtyeisiin tai persoonallisuuksiin, vaikka sillä ei olisi välttämättä mitään tekemistä musiikkityylin kanssa (musiikkijournalismissa – mm. *Rumba*-lehdessä – on viime aikoina lausuttu julki että sekä Paula Koivuniemi, Nylon Beat ja Matti Esko ovat itse asiassa *rock*). *Rock* saattaa adverbinaomaisesti (”olla rock”) siis joissain yhteyksissä viitata pääasiassa hegemonisen rock-yhteisön hyväksyntään, edellä mainituissa tapauksissa mahdollisesti myös pienen ironian kera.

Rock-yhteisö ei tässä yhteydessä ole mikään tarkkaan rajattu joukko, vaan sitä työstetään ja määritellään jatkuvasti. Rock-eliittiin eli mielipidevaikuttajiin voivat ainakin omasta mielestään kuulua esim. Suomen johtavien musiikkilehtien tekijät, musiikkiteollisuuden toimijat, keikkamyymälät, klubien ja rock-tapahtumien järjestäjät, rock-elämäntyyliä ihannoivat yhtyeet tai jopa rock-musiikin aktiiviset kuluttajat. Rock-eliitti määrittelee itsensä vaikuttajaksi pääasiallisesti kentän eli rock-musiikin tuntemisen perusteella, mutta pyrkii erottautumaan ”normaalista” yleisöstä hyvin erilaisilla strategioilla (Kaskinen 1989, 121-122), joten yhtä ainoata hegemonista rock-eliittiä ei voida tulkita olevan. Rockin yleiskulttuurisen luonteen vuoksi rock-yhteisöön laajemmin voi kuitenkin kokea kuuluvansa kuka tahansa rockin kuluttaja, jopa vallan kahvassa oleva kansanedustaja<sup>12</sup>.

Rockiin liittyviä merkityksiä uusinnetaan ja määritellään näissä eri rockpiireissä diskursiivisesti, kuten johdannossa käyttämässäni esimerkissä mediassa käydyssä keskustelussa Tavastian keikkojen alkamisajankohdasta. Tuomalla esiin itsestäänselvyksiä ja vaihtoehdottomuutta ”kaikkien tunteman” rockin eetoksen suhteen Tavastian johtaja Juhani Merimaa pyrki korostamaan diskurssin vahvuutta eli hegemonisuutta (ks. Jokinen & Juhila 1993, 81). Tällaiseen perinteiseksi luonnehdittavaan rock-diskurssiin eivät kuulu tämän esimerkin mukaan vastuullisuus, säännöllinen työ ja esimerkiksi perhe-elämä, kun taas päihteiden käyttö viikollakin (keikkojen myöhään alkaminen voidaan olettaa edistävän runsaasti myös Tavastian alkoholin myyntiä) ja epäsäännöllisten tai iltatöiden tekeminen kuuluvat. Rockin toimijoilla on siis myös hyvinkin konkreettisia keinoja määritellä keitä rock-yleisöksi ylipäätään halutaan. Lisäkysymyksenä voisi keikanjärjestäjille esittää, miten myöhäiset esiintymisajat vaikuttavat rockia – usein päätyön ohella<sup>13</sup> –

<sup>12</sup> Viittaan tässä lähinnä v. 2003 lanseerattuun eduskunnan ”rock-klubiin”. Sen toimintaan suhtauduttiin rock-piireissä (tässä yhteydessä lähinnä rock-journalismissa) sen perustamisen aikoihin jopa hieman huvittuneesti, pyrkimyksenä kenties erottautua porvarillisena ja keski-ikäisenä nähdystä rockin osapäiväisestä diggailusta.

<sup>13</sup> Yhdeksän kymmenestä kevyen musiikin tekijöistä tekee muuta työtä musiikin luomisen ohessa (Siren 2003).

soittavien muusikoiden työolosuhteisiin ja esimerkiksi perhe-elämän mahdollisuuksiin?

Rockin vuosikymmeniä kestänyt suhde päihteiden käyttöön vaikuttaa myöskin kukoistavan ainakin harrastelijapiireissä<sup>14</sup>. Juominen on Suomessa suorastaan ”normaali” osa harrastajabändielämää koska sen oletetaan kuuluvan ”sex’n’drugs’n’rock’n’roll” –myyttiin. Alkoholi on lähes aina läsnä musiikkiin ja soittamiseen liittyvissä tilanteissa: anniskelupaikoissa käydään kuuntelemassa ja soittamassa rock-keikkoja sekä luodaan verkostoa muihin soittajiin. Tässä rockin, alkoholin ja miesten kolmiyhteydessä nainen perinteisimmillään edustaa kontrollia joka halutaan jättää kotiin. (Ks. Soilevuo Grønnerød 2000, 9-10, 13-15.) Naisen paikka myyttisessä kolmiyhteydessä on toisaalta myös seksuaaliobjektina, mutta harvemmin kuitenkaan tasavertaisena toimijana.

### **2.3.1. Populaarimusiikin genret ja niiden diskursiiviset merkitykset**

Koska artistit ja yhtyeet harvoin edustavat puhtaasti joko rockia tai poppia, näiden termien käyttö on tilannekohtaista ja tarkoitushakuista sekä sisältää runsaasti arvolatauksia. Vastakohtaiset termit voidaan käsittää myös niiden kaupallisen funktion kautta, jolloin on olennaista minkälaisia merkityksiä niille luodaan ja minkälaisia mielikuvia näillä termeillä pyritään herättämään kuluttajassa (ks. Frith 1996, 88-89).

Robert Walser lähestyy teoksessaan *Running with the Devil* (1993, 28) genrejä *diskurssin* näkökulmasta, koska sen avulla voimme ymmärtää paitsi musiikillisten piirteiden muodollisia määritelmiä, myös muusikoiden ja fanien jakaman ymmärryksen näiden piirteiden määritelmistä. Myös Simon Frith käsittää genrejen merkityksen diskursiivisena. Populaarimusiikkia ja erityisesti sen arvottamista ja kritiikkiä käsittelevässä kirjassaan *Performing Rites* (1996) hän toteaa että musiikin eri genret rakentuvat muusikoiden ja kuuntelijoiden sekä heitä yhdistävien ideologioiden kautta, ja niiden merkitys on yhtäläillä ulossulkeva kuin sisällyttävä (Frith 1996, 88). Walserin *diskurssi* ja Frithin sosiologia-taustainen *ideologia* ovat rinnasteisia termejä; kumpikin voi tarkoittaa ”joukkoa lausumia tai

---

<sup>14</sup> Ammattilaispiireissä alkoholilla ei ole enää niin suurta merkitystä. Rock-diskurssissa alkoholi toimii kuitenkin portinvartijana, koska pääsy ammattilaispiireihin yleensä vaatii vuosien harrastelijapiireissä ja baareissa notkumista. Tämä saattaa hankaloittaa yhtä lailla raittiiden tai vähän alkoholia käyttävien miesten kuin naistenkin rockharrastusta, mutta naisille alkoholin mukanaan tuoma elämäntapa muodostaa keskimäärin suuremman esteen kuin miehille. (ks. Soilevuo Grønnerød 2000.)

uskomuksia, jotka tuottavat tietoa, joka palvelee tietyn ryhmän tai luokan etuja” (Hall 1999, 100). Kulttuurintutkija Stuart Hallia seuraten pitäydyn kuitenkin enimmäkseen termissä *diskurssi* puhuessani rockiin liittyvistä yleisesti jaetuista oletuksista, myyteistä ja käytännöistä, koska ideologia terminä viittaa pikemminkin epätosiin olettamuksiin tieteen totuuksille vastakkaisena (Hall 1999, 100).

Walserin mukaan näitä diskursseja – ja sen myötä myös musiikin genrejä – muodostetaan, ylläpidetään ja muokataan jatkuvasti dialogissa, eivätkä niiden määritelmät ole koskaan pysähtyneitä ja yksiselitteisiä (1993, 29). Uusia termejä musiikin tyyliuuntauksille syntyykin jatkuvasti, ja niiden tarkoitus on ennen kaikkea viestiä miten ne eroavat jostain toisesta tyyliuuntauksesta. Musiikkimaun nimeämisen merkitys on yhtä aikaa sen yhdistävässä funktiossa muiden samanhenkisten kuuntelijoiden kanssa sekä sen pyrkimyksessä erottautua massasta samastamalla jonkun pienemmän, valistuneemman ja edistyneemmän ryhmän ideologiaan. Frith viittaa tähän käsitykseen musiikin sosiaalisesta ulottuvuudesta antropologi Ruth Finneganin kirjassaan *Hidden Musicians* (1989) käyttämällä termillä *pathway* eli polku, jonka avulla musiikin kuluttaja löytää väylän musiikin henkilökohtaisen kokemuksen kautta osaksi suurempaa narratiivia eli sosiaalista kokemusta. (Frith 1996, 88-90.)

Genreillä ja jatkuvasti syntyvillä uusilla alalajeilla on suuri rooli myös musiikin kaupallisessa markkinoinnissa; musiikkia on helpompi markkinoida pyrkimällä vetoamaan nk. ”ideaalikuluttajaan” eli tiettyä makua edustavaan musiikinkuuntelijaan, jotta heidät saataisiin kiinnostumaan tiettyä tyyliä edustavasta uudesta artistista. Musiikin aktiivisia kuluttajia ja tiettyä musiikki-ideologiaa elävää fania kiinnostaa, mitä kukin artisti edustaa ja kuinka tämän musiikki sopii omaan levykokoelmaan<sup>15</sup>. Musiikin genret tulee Frithin mukaan ymmärtää siis ennen kaikkea kaupallisen ja kulttuurisen prosessin aikaansaannoksina, eikä esimerkiksi akateemisen musiikkitieteellisen analyysin tuloksina. (ks. Frith 1996, 88-89.)

Simon Frith hahmottelee italialaista musiikintutkija Franco Fabbria (1981) mukailleen mm. musiikkianalyttisista, ideologisista, kaupallisista ja käyttäytymiseen liittyvistä seikoista koostuvat säännöt, joiden mukaan eri genrejä tunnistetaan ja erotetaan toisistaan. Nämä viidestä eri kohdasta muodostuvat säännöt ottavat huomioon muitakin kuin ulkopuolelta annettavia musiikkianalyttisiä tai kaupallisia määritelmiä, ja painottavat

---

<sup>15</sup> Tähän vedotaan usein musiikkilehtien haastatteluissa, joissa perinteisesti yhtye tai artisti kertoo ”vaikutteistaan” eli listaa omia suosikkiyhtyeitään tai vertailukohtia omalle musiikilleen.



erityisesti musiikillisista käytännöistä kumpuavia ja ideologisia merkityksiä. (Frith 1996, 91-94.)

Sääntöjen käyttäminen musiikin lajityyppinä tulkitessa ei sinällään muodosta staattisia lajityyppinä, vaan sekä esiintyjät ja fanit muokkaavat ja uudelleentulkitsevat näitä karsinoita jatkuvasti. Vanhat genret hylätään kun niiden säännöistä ja rituaaleista muodostuu rajoittavia, jonka jälkeen muodostetaan uusia genrejä<sup>16</sup>. Samalla vanhoista genreistä muodostuu systemaattisia ja helpommin määriteltäviä. (Frith 1996, 91-94; Walser 1993, 29).

Frithin genre-sääntöjen tärkein kohta tutkielmani kannalta on käyttäytymiseen liittyvät käytännöt (*behavioral rules*). Frith määrittelee nämä esiintymiseen hyvin laajasti käsittäen liittyvät säännöt seuraavasti: ”Nämä käyttäytymiseen liittyvät säännöt ovat eleisiin liittyviä sääntöjä; eleet määräävät millä tavalla musiikilliset taidot ja tekniikka ja toisaalta musiikillinen persoona tuodaan esille”<sup>17</sup>.

Käyttäytymiseen ja esiintymiseen liittyvät säännöt rockissa eli ns. rockdiskurssi määrittää tapaa, jolla esiintyjä elehtii laulaessaan ja soittaessaan, eli miten hän tuo esiin soittotaitonsa ja osaamisensa. Käyttäytymisen säännöt määrittävät Frithin mukaan tapaa jolla esiintyjä ilmaisee ”musiikillista persoonaansa”; ymmärrän tämän tavallaan olemisen tyylinä sekä roolina tai asenteena, jossa esiintyjä esiintyessään on<sup>18</sup>.

Mielenkiintoista Frithin määritelmässä on nimenomaan ajatus soittamiseen (ja laulamiseen) liittyvistä eleistä tapana viestittää yleisölle omaa osaamistaan ja suhdettaan soittamiseen. Näiden eleiden genrekohtaisuuden voi havaita esimerkiksi vertaamalla hevikitarasooloa jazz-kitarasooloon. Edellä mainitussa soittaja pyrkii tyypillisesti tuomaan esiin soittamisen teknistä vaativuutta ja soittamisaktin maskuliinisen ulospäin suuntautunutta seksuaalista viritystä seisten takakenossa tai jopa polvillaan, työntäen lantiollaan kitaraa eteenpäin ja elehtien kasvoillaan voimakkaasti. Jazzkitaristi saattaa tyypillisesti taas pyrkiä häivyttämään teknistä puolta ilmaisten enemmän musiikin tuomia sisäisiä tunnetiloja ja soittamisen intensiivisyyttä soittaen joko seisaaltaan tai

---

<sup>16</sup> Tämä erottelu tulee esiin korostuneesti tanssimusiikissa, jossa uusia genrejä määritellään melko tiheään palvelemaan DJ:tä ja tanssivaa yleisöä; näitä genrejä määrittävät pääosin musiikin tempo, biitti ja rytmi (esim. breakbeatin alalajit jungle ja trip hop)

<sup>17</sup> “These [behavioral rules] are gestural rules, then; they determine the ways in which musical skill and technique, on the one hand, and musical personality, on the other, are displayed”. (Frith 1996, 92.)

<sup>18</sup> Roolilla en tarkoita tässä ainoastaan teatraalisesta tai keinotekoisesta roolia (esim. David Bowieen Ziggy Stardust), vaan tapaa ja asennetta, millä esiintyjä tuo itsestään esiin tiettyjä puolia esiintyessään, sen sijaan että käyttäytyisi kuten normaalielämän vuorovaikutuksessa käyttäytyisi.

istualtaan, yleensä silmät kiinni ja soittimeensa päin kumartuneena, kommunikoiden eleillään hyvin vähän yleisön kanssa.

Frithin mukaan ”genrejen kautta koemme musiikin ja musiikilliset suhteet, sekä yhdistelemme esteettisiä ja eettisiä arvoja<sup>19</sup>”. Koska genre määrittää musiikin kuulemis- ja kokemisprosessia, käyttäytymiseen liittyvät säännöt koskevat myös yleisöä (Fabbri 1981, 58); tämän huomaa vertaamalla suomalaisissa oloissa esimerkiksi *Apulannan* riehakasta ja energistä keikkatilannetta vaikkapa *Pekka Pohjolan* kaltaiseen meditatiiviseen ja hillittyyn keikkaan. Yleisö reagoi esiintymiseen ja arvioi esiintyjän aitoutta ja uskottavuutta genren sääntöjen mukaisesti, jolloin edellä mainitun *Apulannan* kaltainen esiintyminen ei todennäköisesti vakuuttaisi kuulijoita *Pekka Pohjolan* keikalla (vaikka kyseessä olisikin sama yleisö) (ks. Fabbri 1981, 58). Edellä mainittujen seikkojen lisäksi Frith laajentaa käyttäytymiseen liittyvät säännöt koskemaan myös lavaesiintymisen ulkopuolista käyttäytymistä eli haastatteluita, musiikkivideoita sekä lehtikuvia (Frith 1996, 92).

Jostain syystä Frith ei tässä yhteydessä mainitse erikseen pukeutumista ja muusikkojen ulkonäköä – eli ulkomusiikilliseksikin kutsuttuja seikkoja – mutta lasken niiden kuuluvan tähän kategoriaan koska ne ovat osa sitä vaikutelmaa mikä tuodaan esiin valokuvissa, musiikkivideoissa sekä konserteissa. Kuka voisi ottaa toisissaan hip hop –keikkaa jonka esiintyjillä olisi mustat farkut ja buutsit jalassa? Nk. ulkomusiikilliset seikat ovat niitä tekijöitä, jotka määrittävät hyvinkin paljon musiikin eri genrejä, mutta jotka etenkin muusikoksi itsensä kokevan puheessa halutaan usein jättää toisarvoiseksi tai pyritään sivuuttamaan yhdentekevänä. Aiheesta puhumisen välttämällä saatetaan pyrkiä ylläpitämään vakavasti otettavan muusikon imagoa, koska ulkonäköön ja pukeutumiseen panostamisen nähdään häiritsevän musiikillisten taitojen välittymistä.

Myöhemmin analyysiluvussa 4 nousee esiin kuinka käyttäytymisen ja soittotyylin ohella esim. pukeutumista ja meikkaamista määrittävät haastateltavieni puheessa hyvin paljon musiikin tyylilaji ja sen sisäiset ”säännöt” joiden noudattaminen tai noudattamatta jättäminen tuntuu olevan yhtäläillä tärkeää kuin musiikin soivien elementtien sovittaminen genrelle sopivaksi. Musiikin tyylilaji määrittää siis myös soittamisen ja esiintymisen tyyliä, jolloin genren merkitys laajentuu musiikkiin liittyvässä toiminnassa säveltäjän panoksesta yhtyeen kollektiiviseen suoritukseen, soittotyylistä esiintymisen tyyliin, pukeutumisesta elämäkatsomukseen.

---

<sup>19</sup> ”It is through genres that we experience music and musical relations, that we bring together the aesthetic and the ethical” (Frith 1996, 95)

Toisaalta ulkonäkö on haastateltaville hankala aihe, koska siihen liikaa panostaminen ei taas tunnu kuuluvan uskottavan soittajan toimenkuvaan. Tämä ristiriitainen suhtautuminen ulkonäköön kuvastaa niitä arvoasetelmia, joilla pyritään määrittämään musiikin ja erityisesti tiettyjen tyyllilajien ideologiaa. Näillä määritelmillä, kuten tutkielmani analyysivaiheessakin selviää, on myös sukupuoleen ja erityisesti sukupuolten väliseen hierarkkiseen arvottamiseen liittyvä ulottuvuutensa.

### **2.3.2. Hyvän ja huonon maun hierarkiat**

Arvosävytteiset käsitykset ”matalasta” ja ”korkeasta” kulttuurista ovat länsimaissa muotoutuneet erilaisten yhteiskunnallisten muutosten kautta. Olennaista oli näiden muutosten myötä porvarillisen maailmankuvan tarve erottautua työväenluokasta ja matalasta nähdystä kulttuurista. Samalla populaarin toiseus kuitenkin kiinnosti, ja muodosti porvarilliselle ihmiselle kosketuskohdan sivilisoitumattoman maailman idealisoituun vapauteen. (Rautiainen 2001, 35-38.)

1960-luvun murrosten myötä painopiste hyvän ja huonon maun erittelyssä siirtyi populaari- ja korkeakulttuurin välisestä rajasta populaarikulttuurin sisäisiin hierarkioihin (ks. Kallioniemi 1990, 63). Populaarimusiikin sisälle alkoi syntyä vakavan ja kunniahimoisen rockin korkeakulttuurinen kaanon. (Kallioniemi 1990, 59-63.)

Hyvän ja huonon maun hierarkioita rakennetaan myös sukupuolierossa. Naiseus ja banaalius kietoutuvat länsimaisessa kulttuurissa usein yhteen (Määttänen 1993), ja populaarimusiikin kuuntelijana (etenkin nuori) tyttö on lähtökohtaisesti huonon maun edustaja (Lähteenmaa 1989a, 72). Naisten on helpoin päästä vähempiarvoisille alueille, esimerkiksi hyljeksityn bassokitaran soittajaksi, ja naisten suosimia musiikkityylejä tai yhtyeitä usein halveksitaan esim. kriitikko- ja muusikkopiireissä (ks. Knuutila 1997, 27). Myös klassisessa musiikissa – samoin kuin kulttuuritapahtumissa ja -tilaisuuksissa yleensä – naiset ja erityisesti keski-ikäiset naiset eli ”tädit” eivät kelpaa ongelmitta korkeakulttuurin kuluttajaksi. Yleisöksi kaivataan nimenomaan harvinaisuuksia eli ”tavallisia suomalaisia miehiä”. (Ks. Leppänen 2000, 85-86).

Banaalius ja huono maku liitetään siis helposti naisten suosimaan musiikkiin, mutta samalla myös naiseuteen kategorisesti: stereotyyppisesti tyttöjen ja naisten suosimien ”nyyhkyleffojen” katselu tai ”purkkapopin” kuuntelu ovat pitsinnypläykseen ja sauvakävelyyn verrattavissa olevia

vanaaleja harrastuksia, josta useimmat miehet sekä osa naisistakin pyrkivät aktiivisesti irtisanoutumaan.

### 2.3.3. Klassinen/rock –dualismi ja keho

Ero klassisen musiikin ja populaarimusiikin välillä suhteessa ruumiillisuuteen ilmenee selkeästi tarkastellessa aihetta historiallisesta ja etnisestä näkökulmasta. Rockin mustat juuret tulevat esiin paitsi soittimien, modaliikan ja muiden musiikillisten elementtien kautta, myös suhtautumisessa ruumiillisuuteen ja seksuaalisuuteen.

Kun esimerkiksi afrikkalais-amerikkalainen jazz-musiikki ja tanssi aikanaan herätti laajalti moraalista paheksuntaa, nuorille valkoisille muusikoille se alkoi pian edustaa sekä kulttuurista että musiikillista vapautta. Mustan musiikin ”sensuaalisuus” edusti heille pakoa seksuaalisesti pidätyvästä ja keskiluokkaisten valkoisista elämäntavasta; elinvoimaisuutta, seksuaalista ilmaisuvoimaa ja toisenlaista, jopa estotonta ruumiillisuutta. (Ks. Kallioniemi 1990, 26; Frith 1996, 128.) Samoin kiinnostus mustaa amerikkalaista popmusiikkia kohtaan folk-liikkeen aikoihin 1960-luvun loppupuolella kuvasi etenkin Englannissa muodostunutta nuorta modernia kaupunkilaismentaliteettia. Populaarimusiikki nähtiin demokraattisen yhteiskunnan symbolina, ja mustasta musiikista imettiin vaikutteita ja luotiin musiikillista pohjaa nk. Britti-invaasiolle. (Kallioniemi 1990, 53-56.)

Samoin kuin jazzin, rock and rollin seksuaalisesti turmelevan vaikutuksen nähtiin juontavan juurensa ennen kaikkea sen rytmistä, jonka oletetaan vaikuttavan ihmisen primitiiviseen puoleen ruumiin (esimerkiksi sydämen lyöntien) toimintoja jäljittelemällä (ks. esim. Frith 1996, 129). Koska sekä rock and roll että jazz saivat ihmisen tanssimaan ”kontrolloimattomasti” ja seksuaalisuutta peittelemättä, oletettiin musiikin poistavan sosiaalisia estoja ja siten vaikuttavan turmiollisesti ihmisen moraliin.

Eurooppalaisen taidemusiikkinautinnon taas nähdään toteutuvan pikemminkin mielessä kuin kehossa: musiikki koostuu yhden säveltäjän luomista *kokonaisuuksista*, ja sävellystilanne ja esitystilanne ovat erillisiä tapahtumia. Musiikintekoprosessissa vallitsee yksisuuntainen hierarkia prosessiin alkupäästä loppupäähän: säveltäjä → esittäjä → yleisö. (Frith 1996, 137; Leppänen 2000, 35.) Esimerkiksi afrikkalaiselle musiikille taas on tyypillistä nähdä esiintyminen kokonaisvaltaisena prosessina, johon sekä esittäjä että yleisö osallistuvat. Tällaista prosessia, missä sävellystilannetta ja esiintymistilannetta ei eroteta, kutsutaan länsimaisittain improvisaatioksi. (Frith 1996, 137).

Afrikkalaisiin musiikin käsitteisiin liittyy tanssi hyvin olennaisena osana esitystä, toisin kuin länsimaisen taidemusiikin esitystilanteissa, joissa yleisöltä vaaditaan äärimmäistä kehon hillintää ja äänettömyyttä sekä aplodeista pidättäytymistä esityksen aikana tai teoksen osien välissä (Frith 1996, 124; Leppänen 2000, 32-34; Keil 1994, 55). Taru Leppänen toteaa tutkimuksessaan Sibelius –viulukilpailuun liittyvästä lehtikirjoittelusta, että hyvänä nähdyssä klassisen muusikon esityksessä ”ruumis ei häiritse muusikon ja kuulijan keskittymistä ’itse’ musiikkiin” (mt. 2000, 73.) Klassisen muusikon esitykseen liittyy autonomista musiikkikäsitystä heijasteleva ajatus transsendenssin tavoittelusta, jossa mieli ja ruumis erotetaan selkeästi toisistaan sekä asetetaan hierarkkiseen arvojärjestykseen. Leppäsen mukaan säveltäjän tahdon toteutuminen sekä klassisen musiikin autonomia -käsitys<sup>20</sup> vaatii esittäjiltä erittäin tarkkaa ruumiin kontrollia. (Leppänen 2000, 36, 39, 73.)

Kuten afrikkalainen musiikillinen traditio länsimaisen taidemusiikin näkökulmasta, myös populaarimusiikin nähdään usein sijaitsevan lähempänä kehoa; vulgaaria, spontaania ja tahdotonta ruumiillisuutta (ks. esim. Middleton 1990, 258). Erityisesti rockkonserttiin kuuluu fyysisen kontrollin ”menetyt” ja ruumiillisuuden – hien ja uupumuksen – korostaminen. Rockin ruumiillisuudessa rypeminen korostaa länsimaisen mieli/ruumis hierarkian mukaisesti sen asemaa ”matalan” kulttuurin edustajana.

Eroa rockin ja klassisen eli ”matalan” ja ”korkean” kulttuurin välillä tehdään myös esitystilanteeseen liittyvillä tekijöillä kuten esiintymispaikalla (pieni ja nuhjuinen rock-klubi – suuri ja komea konserttitalo), pukeutumisella (työväenluokkainen tai alakulttuurinen – porvarillinen) sekä käyttäytymisellä (riehakas ja humaltunut – hillitty ja hallittu). Yleisön osallistumisen tanssimalla – oli kyse sitten rock -konsertista tai afrikkalaisesta juhlasta – nähdään olevan osoitus kuuntelutilanteen vapautuneesta, ei-älyllisestä reaktiosta. Rockmusiikkia tulkitaan kuunneltavan *ruumiilla*, kun taas taidemusiikki vaatii yleisöltä hiljaista keskittymistä ja ruumiillisten reaktioiden minimointia, minkä oletetaan olevan merkki *mielellä* kuuntelemisesta. (Frith 1996, 124-125.)

Leppäsen (2000, 34) mukaan länsimaisen klassisen musiikin ”konserttikäyttäytymistä määrittävä valta on niin sisäistettyä anonyymiä ja itsestäänselvää, että kuulijat tuskin ovat siitä edes tietoisia paitsi silloin, kun

---

<sup>20</sup> Kuten kappaleessa 2.2 totesin, autonominen musiikkikäsitteen mukaan valmiin teoksen ei voida nähdä viittaavan itsensä ulkopuolelle, johon liittyy myös ajatus säveltäjästä transsendenttina subjektina (Leppänen 2000, 11, 38). Esiintyjän tehtävä on siis toimia säveltäjän tahdon välittäjänä.

joku toimii odotusten vastaisesti”. Poikkeava käytös, kuten ääneen puhuminen tai runsas liikehtiminen konsertin aikana aiheuttaa klassisen musiikin konsertissa varmasti närkästystä, kun taas rock-konsertissa se on hyvin tavallista. Toisaalta sekä taidemusiikin että taiteellisesti kunnianhimoisen rock-musiikin kuuntelemisessa pätee osittain sama ajatus sisäänpäinkääntyneestä keskittymisestä: ”esteettisen kontemplaation ajatuksen mukaisesti kuulija ei musiikkiin keskittyessään unohda ainoastaan ympäröivää maailmaa vaan myös itsensä” (Leppänen 2000, 33).

Rock-konsertissa tämä oman itsensä ”unohtaminen” kuitenkin saattaa ilmetä hyvinkin eri tavalla kuin klassisen musiikin konsertissa; keskittynyt kuulija saattaa rock-konsertissa liikkua ja tanssia jopa transsin kaltaisessa tilassa kun taas klassisen musiikin konserttikäytäntö sitoo kuulijan hyvin konkreettisesti tuoliin jolloin keskittymistä saattaa viestiä juuri liikkumattomuus. Keskittyminen ilmenee siis erilaisten ruumiillisten käytäntöjen kautta, mutta kummassakin tapauksessa on oleellista, että kuulijan huomio suuntautuu sisäänpäin ja kohdistuu pois muusta yleisöstä esimerkiksi silmät sulkemalla (ks. Leppänen 2000, 32).

Eri käytäntöihin liittyvät erot eivät siis vaikuttaisi liittyvän niinkään musiikin kehollisen kokemuksen olemukselliseen erilaisuuteen vaan nimenomaan diskursiivisesti rakentuneisiin ja sisäistettyihin sosiaalisiin käytäntöihin jotka säätelevät ruumista ja sen toimintaa.

#### **2.4. Rockin menneisyys ja nykyisyys – sukupuolen ja kehon esittäminen**

”Yhtään ei pidä väheksyä myöskään [Metallican basisti Rob] Trujillon lavaolemusta: tomerassa haara-asennossaan ja alhaalla roikkuvaa bassoaan moukaroiden hän näyttää mieheltä, josta ei kerrota basistivitsejä vaan sankaritarinoita”.

(Mattila 2003; Metallican basisti Rob Trujillon lavaolemuksesta)

Rockin merkitykset ovat muokkautuneet monen kymmenen vuoden aikana antaen tilaa erilaisille tyyleille soittaa ja esiintyä. Rockin soittajat ja kuuntelijat ovat vaihtuneet, samoin heidän asenteensa naisiin, tasa-arvoon ja seksuaalisuuden ilmaisuun.

Soittajina naiset ovat kuitenkin populaarimusiikissa edelleen häviävän pieni vähemmistö ja rocktutkimuksessa heidän asemaansa toimijoina rockin historiassa kuvataan marginaalisena (ks. esim. Knuuttila 1997, 19).

Naiselle tyypilliset instrumentit ovat olleet akustisia (esim. piano tai akustinen kitara) ja hyvin harvoin sähköisiä (Chapple & Garofalo 1977, 285). Soittimien sukupuolistuneisuus korostuu entisestään rock-musiikissa, koska siinä missä klassisen musiikin instrumentit ovat enimmäkseen akustisia, rockissa ne ovat lähes pääsääntöisesti sähköisiä tai sähköisesti vahvistettuja. Yleisin rooli naiselle rock-bändissä on laulaja tai taustalaulaja, ja jos he soittavat jotain soitinta se on yleisimmin kosketinsoitin (Bayton 1997, 37).

Lähteenmaa (1989a, 61) etsi tähän syytä tyttöjen ja poikien erilaisesta sosiaalistumisesta, jolloin tytöillä tendenssinä on empaattinen samaistuminen ihmisääneen korostuu kun taas pojilla on suurempi pyrkimys instrumentaalisuuteen ja asioiden tekniseen hallintaan. Knuutilan (1997, 61-62) mukaan soittajiksi ryhtyneet tytöt taas oppivat kiinnittämään enemmän huomiota instrumentteihin musiikkia kuunnellessaan. Soittimien sukupuolistuneet roolit vaikuttavat siis muokkautuneen tyttö- ja poikakulttuurien eroista, jotka ilmenevät sosiaalisaation aiheuttamina käytäntöinä sen suhteen mikä toiminta tytöille tai pojille nähdään sopivana tai tavoiteltavana. Sosiaalisaation luomat erot saattavat toki ilmetä jopa tyttöjen ja poikien erilaiseksi harjaantuneena valmiutena havainnoida musiikkia.

Vaikka perinteinen miehinen rockdiskurssi hajosi Lähteenmaan mukaan viimeistään 1970-luvulla punkin myötä antaen tilaa myös epäperinteisesti toimiville naisartistille, syyn naisten vähäiseen rockinsoittoon epäillään löytyvän osittain tämän perinteisen rockdiskurssin elinvoimaisista jäänteistä eli rockin myyteistä (Lähteenmaa 1989a, 49; ks. myös Lähteenmaa 1989b).

Rockin maskuliinisuus on mm. Lähteenmaan (1989b) mukaan ollut nousua ja laskua. Nämä eri vaiheet muodostavat kokonaisuuden, jota vasten tämän päivän rock-musiikkia voi tarkastella. Käyn seuraavaksi valikoiden läpi rockin historiaa 1950-luvulta nykypäivään, nostaen esiin näitä nimenomaan sukupuoleen, seksuaalisuuteen ja ruumiillisuuteen liittyviä elementtejä ja ilmenemismuotoja.

Nuorisokulttuurin synnyn myötä 1950-luvun alussa perinteisen rockdiskurssin keskeisiksi osiksi muotoutui nuoruus ideologisena ihanteena, työväenluokkaisuus ja miehisuus (Lähteenmaa 1989a, 39; 1989b, 25; Frith, 197; Kallioniemi 1990, 27). Rock symboloi karkeutta ja raakuutta, piittaamatonta ja huoletonta vaaran ja jännityksen hakemista (ks. Lähteenmaa 1989a, 40; Willis 1978, 37). 1950-luvun loppupuolella rock taas alkoi keskiluokkaistua ja kaupallistua, ja esiintymisissä korostui romanttisuus ja kepeä teinisentimentaalisuus. Tätä vaihetta ollaan kuvattu rockin

pehmenemisenä, feminisoitumisena ja jopa kuolemisena, pyrkimyksenä sulkea keskiluokkaistuneempi ja nuorten tyttöjen suosima pop ulos perinteisestä rock-diskurssista. Näin korostettiin rockin keskeisinä nähtyjä elementtejä eli maskuliinista työväenluokkaisuutta, raakuutta ja suorasukaisuutta. (Lähteenmaa 1989a, 40.) Myös kulttuurihistorioitsija Kari Kallioniemen (1990, 28-33) mukaan tämä rockin ”kuollut aika” on jälkikäteen luotu romanttinen konstruktio rockin 1950-luvun kulta-ajan jälkeisestä suvantovaiheesta.

Konstruoimalla rockin suvantovaihe haluttiin rakentaa nostetta taas 1960-luvun lopun uudelle aallonharjalle. Tämä perinteisen maskuliinisen rockdiskurssin uusi nousu koettiin myös mustasta musiikista vaikutteita saaneen nk. Britti-invaasion eli brittiläisten beat-bändien ja The Beatlesmanian sekä The Rolling Stones -yhtyeen blues-vaikutteisen uhmakkaan maskuliinisuuden myötä. Sähkökitarapainotteisen rockin nousuta suosioon aiemmin hyvin suosittuja olleet laulupainotteiset tyttöbändit – joiden tunnetuksi tekemistä kappaleista nämä beat-yhtyeet usein myös soittivat omia versioitaan – jäivät paitsioon. Myöhemmin rock-yleisökin alkoi hajota The Rolling Stonesien työväenluokkaiseen ja kapinalliseen yleisöön sekä The Beatlesien keskiluokkaisempaan yleisöön. ’Rollarit’ nähtiin miesten bändinä, kun taas The Beatlesien tyyli vetosi enemmän naisiin ja tunnetusti myös nuoriin teinityttöihin. (Ks. Lähteenmaa 1989a, 41; Frith & McRobbie 1979, 383; Bayton 1997, 38; Kallioniemi 1990, 41-52)

Brittiläinen musiikkitieteilijä Sheila Whiteley (2000, 25) kutsuu tätä 1960-luvun rock-makujen eriytymistä jakautumista ’rakkauden koulukuntaan’ sekä ’seksin koulukuntaan’ (ensimmäistä edusti niinkään The Beatles ja jälkimmäistä The Rolling Stones ja Jimi Hendrix), mikä kuvaa yhtyeiden suhdetta mm. seksuaalisuuden ilmaisuun ja naisiin laulujen kohteena. Toisin kuin monet saman aikakauden rock-yhtyeet, The Beatlesien laulujen tekstit käsittelivät naisia usein varsin ei-seksistisistä lähtökohdista (Chapple & Garofalo 1977, 227). The Beatlesien sopimattomuuden perinteiseen maskuliiniseen rock-diskurssiin ja profiloitumisen teinityttöjen huudattajiksi voi nähdä heijastuvan myös heidän hillittyyn soittotyyliinsä; he esiintyivät enimmäkseen paikallaan seisten, heiluen sivusuunnassa keskiruumis jäykkänä, kitarat vyötärön kohdalla seksuaalisuutta sen enempää korostamatta (verrattuna esim. Elvis Presleyn säädyttömänä nähtyyn lantionheilutukseen). Rolling Stonesien ja etenkin laulaja Mick Jaggerin esiintymisessä taas oli aistittavissa nk. cock rockin (suomalaisittain munarockin<sup>21</sup>) aggressiivisen

---

<sup>21</sup> Termi on lainattu Simon Frithin Rockin potkun (1988) suomentaja Hannu Tolvaselta.



seksuaalisen esiintymisen perinnettä (Frith & McRobbie 1979, 374), joka siis sopii paremmin perinteiseen, maskuliinisuutta korostavaan, rock-diskurssiin.<sup>22</sup>

Niin sanotun ekspressiivisen vallankumouksen, acid rockin ja psykedeelisen hippiliikkeen myötä rockissa nähtiin ensimmäistä kertaa myös perinteisestä feminiinisyydestä poikkeavia vahvasti tulkitsevia naisesiintyjä kuten laulaja Janis Joplin. Joplinin feminiinisiä konventioita kyseenalaistavan olemuksen ja uran ei kuitenkaan voida nähdä kyseenalaistavan miehistä rockdiskurssia, koska miesten tavoin hän eli täysillä seksuaalisesti vapaamielistä, päihteiden samentamaa rock-myyttiä (joka taas oli mahdollisesti tapa selviytyä näennäisen tasa-arvoisena miehissä ympäristössä). Myös hänen perinteisistä feminiinisestä kauneusihanteista poikkeava ulkonäkönsä muodosti osaltaan hänen imagonsa ”yhtenä pojista”, mutta maskuliinisena nähdyn aggressiivisuutensa takia hänen toimintansa nähtiin pikemminkin rappiollisena ja epäonnistuneena miehyyden jäljittelynä kuin tasa-arvon puolesta taisteluna. Hän jäi siis tietyllä tapaa rockdiskurssin symbolisen järjestyksen ulkopuolelle poikkeavaksi esimerkiksi, ja hänen lyhyeksi jäänyttä elämäänsä kuvaillaan hyvin traagiseksi ja onnettomaksi. (Ks. Whiteley 2000, 51-69; Raphael 1995, xi.)

Toisaalta myös folkrockin suosio 1960-luvun lopulla, pehmeiden ja intiimiyden mukaantulo ja laulaja-lauluntekijän nousu yhteyppainotteisen rockmusiikin rinnalle, antoivat tilaa myös naisesiintyjille – vaikkei Joni Mitchellin kaltaisten laulaja-lauluntekijöiden yleisesti nähdäkään kuuluvan rock-diskurssiin. Samalla alkoholin ja päihteiden merkitys alkoi korostua nostaen taas esiin perinteisen rockdiskurssin rappiollisuuden ja kapinallisuuden ihanteen tällä kertaa poliittisen kapinan ja yhteisöllisyyden korostamisen muodossa. (Ks. Lähtenmaa 1989a, 41-42.)

Musiikin eetos ja siihen liittyvä elämäntyyli huumeineen vapaan seksin ideologioineen ei kuitenkaan antanut naiselle tilaa aktiivisena toimijana; heidät haluttiin nähdä madonna-huora –akselilla joko romanttisina ja eteerisinä fantasiahahmoina (The Beatlesien ’Lucy in the Sky With Diamonds’), ylläpitävinä ”äiti maa” –hahmoina (Led Zeppelinin ’Stairway to Heaven’) tai pornografisesti objektifioituina naisina (The Rolling Stonesien ’Parachute Woman’) (Whiteley 2000, 23, 35-39).<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Whiteley tosin esittää myös, että Mick Jaggerin esiintyminen ei ollut yksiselitteisesti perinteisen maskuliinista, vaan hänen seksuaalinen ambivalenttisuutensa ja miehiin yhtäläillä kuin naisiin vetoava esiintymisensä (joka oli paljon velkaa mm. Tina Turnerin kaltaisille mustille naislaulajille) antoi jo tilaa 1970-luvun androgynialle. (Whiteley 1997, 76, 95.)

<sup>23</sup> Tätä rooliristiriitaa kuvaa osuvasti laulajana, Mick Jaggerin elämänkumppanina ja narkomaanina tunnetuksi tullut Marianne Faithfull autobiografiassaan *Elämäni rock'n'roll* (Faithfull & Dalton 1994).

Acid rockista erottui nk. progressiivinen rock, joka vei soittamisen teknisten taitojen korostamisen ääri rajoilleen. Instrumentaalivirtuositeetin painottaminen laulumelodian yli ja tekniikan korostaminen vahvistivat osaltaan maskuliinisen *revittämisen*<sup>24</sup> ihannetta ja syrjäyttivät naiset myös perinteiseltä laulajan paikalta. (Ks. Lähteenmaa 1989, 42.)

Myös hard rockista kehittyneessä heavy metal –musiikissa (1970-luvulta marginaalista 1980-luvulla kukoistukseen noussut tyylilaji) korostettiin instrumentaalivirtuositeettia ja tekniikkaa, mutta toisin kuin progressiivisessa rockissa, maskuliinisen munarock -seksuaalisuuden korostaminen vietiin huippuunsa. Lähinnä teini-ikäisten poikien kuuntelema heavy-musiikki ammensi myyttisen maskuliinisuuden ja voimakkuuden, vallan ja seksuaalisuuden merkityksiä paitsi virtuositeetin, myös erilaisten musiikillisten diskurssien kautta (esim. sähkökitaran ja laulun särö, voimasoinnut, pitkitetyt nuotit ja äänenvoimakkuus). Heavymusiikin miehekkyttä työstettiin aktiivisesti maskuliinisesti sävyttyneillä merkityksillä. (Frith 1988, 235-236; Walser 1993; 41-45, 50.)

Heavy metalliin liittyi hyvin aggressiivista ja ylivoimaista miehen seksuaalisuuden ylistämistä, joka korostui lavaesiintymisessä ja seksistisessäkin suhtautumisessa naisiin. Keho asetettiin korostuneesti näytteille nahkavaatteilla, huiveilla, avonaisilla paidoilla sekä reisiä nuolevilla ja sukuelimiä korostavilla housuilla. Tila otettiin haltuun rehvasotelevilla ja kukkoilevilla eleillä, hyppimisellä ja singahtelulla ympäri lavaa. Seksuaalisuuden korostaminen vietiin huippuunsa: suorasukaisilla yhdyntäliikkeillä sekä mikrofonitelineen hyväilemisellä tuotiin esitykseen voimakkaan seksuaalinen (ja nimenomaan fallisen heteroseksuaalinen) lataus. (Frith 1988, 235-236; Walser 1993, 109.)

Esimerkiksi Led Zeppelinin kitaristi Jimmy Page edusti mm. Simon Frithin mukaan perinteistä kitarasankaruutta, joka tulee esiin paitsi ylivoimaisen teknisen taitavuuden korostamisessa myös pöyhkeän seksuaalisessa tavassa, jolla kitaraa käsitellään falloksen jatkeena. Myös kyseisen yhtyeen laulaja Robert Plantin läpätunkevan kireä laulutyyli sekä Led Zeppelinin musiikin koväänisyys ja rytminen itsepintaisuus kuvastavat kiihottumisen ja laukeamisen kaarta, jolla musiikkiesityksestä saatiin lähes yhdyntää simuloivaa. Munarokkareiden musiikilliset taidot yhdistyivät heidän maskuliiniseen viehätysvoimaansa, ja hillittömästi elämäntyylisiä hotellien

---

<sup>24</sup> Palaan revittämisen käsitteeseen myöhemmin analyysiluvussa 3.5.3.

tuhoamisineen ja lukuisine bändäreineen tuli osa suositun rokkarin imagoa. (Frith 1988, 235-236.)

Naisen positio on tällaisen musiikin piirissä on perinteisesti ollut fani, halun kohde tai jopa groupiena toimiminen. Osana raskaamman rockin tarustoa ovatkin legendat paitsi ylenpalttisesta päihteiden käytöstä, myös naispuolisten fanien seksuaalisesta hyödyntämisestä ja jopa hyväksikäytöstä<sup>25</sup>. Naislaulajia eikä varsinkaan naissoittajia 1970-1980 -luvuilla heavy metallin soittajina juurikaan ollut.

Viimeistään 1970-luvun alussa progressiivisen rockin myötä eriytyneet musiikkimaut toivat tilaa myös teinipopille. Rock-musiikin yhtenäisen ”suuren kertomuksen” rinnalle nousi generarajoja rikkova reflektiivisyys ja nk. pop-modernistinen asenne (Rautiainen 2001, 42; Kallioniemi 1990, 147). Toisaalta rock/pop –dikotomian avulla pyrittiin pitämään erillään keskiluokkaiseksi ja miehiseksi muotoutunut suurieleinen ja laitearsenaalia kasvattava progressiivinen rock sekä työväenluokan ja erityisesti nuorien tyttöjen kuluttama pop-musiikki (Lähteenmaa 1989a, 44; Frith 1989, 221, ks. myös luku 2.4.2).

Työväenluokkainen ja perinteisissä rockpiireissä vähän arvostettu hevimusiikki sekä pop yhdistivät voimansa glamrockin visuaalisessa ja ulkoiseen imagoon keskittyvässä teatraalisuudessa, jolloin miehin seksuaalisuus kyseenalaistettiin uudella tavalla androgynian ja biseksuaalisuuden noustessa monen artistin myyntivaltiksi (tunnetuimpana esimerkkinä teatralisen androgynian pohjalta imagonsa rakentanut David Bowie). Miehisin seksuaalisuuden vääntely ei kuitenkaan antanut tilaa sen ajan feminiinisille diskursseille eikä rock ole ollut vielääkään valmis käsittelemään esim. naisen biseksuaalisuutta tai lesbolaisuutta<sup>26</sup>. Määrittelemätön androgynia ja henkilökohtaisesta elämästä vaikeneminen on usein ollut heteronormista poikkeavalle naisartistille turvallisin vaihtoehto. (Lähteenmaa 1989a, 44, Bayton 1998, 203; Whiteley 2000, 152).

Vasta punkin myötä nousi laajemmin perinteistä feminiinisyyttä kyseenalaistavia naisartisteja ja ensimmäistä kertaa myös naissoittajia. Syitä

<sup>25</sup> Ääriesimerkkinä tästä on esimerkiksi heavy metal –musiikissa poikkeuksellisen misogyynistä laitaa edustavan (Walser 1993, 117) Mötley Crüe –yhtyeen ”tunnustuksellinen” elämäkerta *Törkytehdas* (Strauss, 2002).

<sup>26</sup> Valtavirran rockissa lähes ainoa avoimesti vaihtoehtoista seksuaalisuutta edustanut naismuusikko on tähän mennessä ollut Skunk Anansien laulaja Skin. Jopa country-musiikin kentältä on 1990-luvulla noussut laajaan suosioon kaksi avoimesti lesboudestaan puhuvaa artistia (k d lang ja Melissa Etheridge). Popin puolella Erasuren tai Frankie Goes to Hollywoodin kaltaisia homoseksuaaliseksi profiloituneita yhtyeitä ei ole ollut lukuun ottamatta 2000-luvulla listoille noussutta ”tyttöräkkäutta” julistavaa venäläistä teinipop-bändiä t.A.T.u, joka teki lesboudesta samankaltaisen kaupallistetun myyntivaltin kuin Spice Girls 1990-luvulla feminismistä (”girl power”).

tähän on etsitty sekä punkin antiromanttisesta ja epäkonventionaalisesta suhtautumisesta seksuaalisuuteen ja sukupuoleen, samoin kuin punkideologiaan kuuluneesta soittotekniikan merkityksen vähättelystä, jolloin kynnys soittamiseen madaltui<sup>27</sup>. Naisilta ei muusikkoina edellytetty enää soittimien täydellistä taitamista (kuten ei miehiltäkään) eikä myöskään perinteisen seksuaaliobjektin roolia. Alakulttuurinen punk-pukeutumistyyli kommentoi ketjuineen ja kumiasusteineen pornoteollisuuden epäinhimillistä ja sadomasokistista kuvastoa, ja punkin tietoisesti suunniteltu imago ja etenkin naiskuva taisteli varsin tietoisesti rockin konventioita vastaan. Punk-musiikkiin kuului olennaisena perinteisessä mielessä ei-tanssittava marssimaisen tasainen 4/4 –rytmi ja synkooppien kaihtaminen, jolloin musiikin rytmissä liikkuminen eli *pogoaminen* (pääasiassa hyppimisestä ja törmäilystä muodostuva energinen liike) muodostuikin eräänlaiseksi antitanssiksi. (Lähtenmaa 1989a, 45-46; Whiteley 2000, 98).

Vaikka punk avasi osaltaan ovia myös naissoittajille, jotka eivät sopineet perinteiseen feminiinisyydiskurssiin, vaikuttaa nykypäivän punk-musiikin kuuntelijajoukko kuitenkin melko miesvoittoiselta. Aggressiivista ja ulospäinsuuntautunutta punk-tanssia voisikin luonnehtia melko perinteisellä tavalla maskuliiniseksi, ja punkliikkeen jälkimainingeissa Suomessa muodostuneet yhtyeet ovatkin koostuneet enimmäkseen miehistä (Lähtenmaa 1989a, 46; Gronow 1999, 64.) Punk-musiikin vaikutusta naisrock-liikkeeseen ja myöhemmin esim. 1990-luvun riot grrrl –liikkeeseen ei voi kieltää, mutta punkin jälkeisellä 1980-luvun vaihteessa nousseella nk. post-punkilla ja erityisesti naisbändeillä kuten The Raincoats on todennäköisesti ollut enemmän vaikutusta riot grrrl –artisteihin ja feministisiin rockin alakulttuureihin (Kearney 1997, 216). Samoin amerikkalaisen avantgardistin Patti Smithin vaikutus Iso-Britanniassa ”syntyneeseen” punk-liikkeeseen ja erityisesti punk-laulutyyliin on jätetty laajalti huomiotta. Hänen musiikkinsa ja naisstereotyyppioita pakeneva ja androgyynisen intellektuaalinen imago onkin ollut myöhemmin esikuvana monille naisartisteille. (Whiteley 2000, 104-105.)

Toki jo ennen punkliikettä muodostettiin monia naisrock-bändejä lähinnä naisliikkeen parissa. Feminismi ja naisliikkeen uusi aalto toimi innoittajana rockin soittamiseen nimenomaan naisten kesken, ilmaisten nais erityisiä tuntemuksia. Nk. naisrock oli lähinnä Yhdysvalloissa ja Iso-Britanniassa aktiivisesti toimiva vastakulttuurinen liike, jossa naiset saivat

---

<sup>27</sup> Teknisesti vaativan soittamisen vierastaminen ja soittotaidon merkityksen vähätteleminen naisten soittoharrastuksesta puhuttaessa on saanut osakseen kritiikkiä (esim. Lähtenmaa 1989a, 111) ja punkin vaikutusta naisten soittoinnostukseen lienee muutenkin liioiteltu. Naisten ja virtuoosisoitamisen välisestä problematiikasta enemmän kappaleessa 3.5.3

soittaa rockia naisille tarkoitetuissa tapahtumissa joutumatta taistelemaan feminiinisten stereotyyppien kanssa tai peittelemään seksuaalista suuntautumistaan. Naisrockista syntyi 1970-80 –lukujen vaihteessa lopulta oma vastadiskurssinsa, joka pyrki tietoisesti vastustamaan perinteistä maskuliinista rockdiskurssia. Oikean naisrockarin kriteereinä pidettiin mm. itsetietoisuutta, omaehtoisuutta ja kieltäytymistä objektiroolista esimerkiksi käyttämällä keikoilla mahdollisimman tavanomaisia ja epäseksikkäitä vaatteita epämyristifoiden samalla esiintyjän ja yleisön välistä eroa. (Lähteenmaa 1989a, 47-48; Bayton 1993, 177-182; Whiteley 2000, 165.)

Suomessa 1980-luvun alussa ensimmäisen tiedostavan naisrock-ilmion jälkeen jonkin aikaa kukoistaneen toisen, ei niin kapinallisen, aallon jälkeen<sup>28</sup> vaikuttavat tiedostavaa naisrockia soittavat artistit 1990-luvulla Suomessa väistyneen (ks. Gronow 1999, 65).

Rockin hajauduttua eri musiikkimakujen ja tyylien kentäksi feminiinisuuden ja maskuliinisuuden merkitykset ovat vaihdellut suuresti. Rockin *soittajina* naiset ovat olleet 1990-luvullakin lähinnä yksittäistapauksia tai piilossa eri alakulttuureissa, kuten 1990-luvun alussa yhdysvalloista grungen myötä noussut alakulttuurinen mutta jonkun verran ainakin Yhdysvalloissa ja Britanniassa julkisuutta saanut Riot Grrrl –liike.

Pikemminkin kuin liike, Riot Grrrl oli feministisesti asennoituneiden (yleensä opiskelija-) tyttöjen ja naisten grunge- ja punkrockia soittavien yhtyeiden verkosto, joka levisi omakustanteisten fanilehtien myötä 1990-luvun alussa melko laajaksikin ilmiöksi ainakin Yhdysvalloissa. Punkrock-ideologiasta omaksuttiin käsitys oikeudesta tarttua instrumentteihin ilman aikaisempaa soittotaustaa, ja olennaista vaikutti olevan punkin tapaan myös perinteisiä feminiinisyyskonventioita, heteroseksuaalisuus-ideaalia ja kauneuden vaatimuksia vastaan taisteleminen. Esiintyjät saattoivat pukeutua hyvinkin tyttömäisesti mutta haastaa katsojien feminiinisyteen liittyviä stereotyyppioita kirjoittamalla käsivarteensa seksuaalisuuteen liittyviä ennakkoletuksia kuvaavia sanoja kuten 'SLUT' tai 'WHORE' (= lutka, huora). Vaikka joissakin yhtyeissä oli mukana myös miehiä, Riot Grrrl oli etupäässä naisten rockverkosto, joka politisoi naisten representaation lisäksi myös esiintymisen konventioita. Keikalla esiintyjät pyysivät yleisössä olevia tyttöjä ja naisia eturiviin, ja vaativat miehiä siirtymään taka-alalle. Keikkatilanne nähtiin vuorovaikutuksellisenä prosessina pikemminkin kuin valmiina tuotteena. Naisille haluttiin luoda oma tilansa, jonka parissa heidän oli mahdollista

---

<sup>28</sup> Naisyhtyeiden suosion nousu tarkoitti Suomen mittapuussa Lähteenmaan (1989a, 93) mukaan kuitenkin sitä, että julkisuuteen nostettiin kerralla yksi tai kaksi naisbändiä; enempiä ei näyttänyt mahtuvan "naisrock" -kiintiöön.

rauhassa nauttia rockmusiikista heidän omilla ehdoillaan. (Leonard 1997, 230-237; Whiteley 2000, 209.)

Riot Grrrl –verkostoa onkin verrattu 1970-luvun toisen aallon naisliikkeen radikaalifeministiseen ja separatistiseen siipeen, jossa lesbolaisuus ja ruohonjuuritason naisten yhteistä toimintaa edistävät aktiviteetit olivat keskeisellä sijalla (Kearney 1997, 218; Whiteley 2000, 209).

Riot Grrrl’n myötä kuuluisuutta Yhdysvalloissa sai myös joitakin grungea tai raskaampaa rockia soittavia naisartisteja kuten laulaja-kitaristi Courtney Love ja hänen Hole –yhtyeensä<sup>29</sup>. Vaikka Love sanoutuikin irti Riot Grrrl –ilmiöstä, hänen lavaesiintymisessään, ulkoisessa olemuksessaan ja feministisissä kannanotoissaan oli paljon yhtäläisyyksiä Riot Grrrl’n naisrepresentaatioita kyseenalaistavan asenteen kanssa (Whiteley 2000, 208).

Riot Grrrl -ilmiön jälkeen rockin feministiset alakulttuurit ovat jääneet syrjemmälle ainakin rock-journalismissa. ”Naisten musiikkia” edistävä, pääasiassa Yhdysvalloissa 1990-luvulla muutamana vuonna järjestetty ja naisten tekemän musiikin lokeroimisestakin kritiikkiäkin osakseen saanut Lilith Fair –festivaali ei ilmeisesti ole enää toiminnassa<sup>30</sup>. Suomessa vastaava vuosittain järjestetty Muijarock –festivaali lopetettiin kahden vuoden jälkeen<sup>31</sup>. Naisrockartistit ja naisista koostuvat bändit ovat nykyisin pikemminkin yksittäistapauksia naisartistien haluten mieluiten irtisanoutua sekä nais – etuliitteestä että feminismistä (ks. esim. Gronow 1999, 94).

1990-luvun itsenäisten ja vaikutusvaltaistenkin pop- ja rock-naisartistien – Madonna, Björk, Tori Amos, P J Harvey joitakin nimetäkseni – rinnalla on yhteyppainotteinen rock säilyttänyt kuitenkin miesvaltaisuutensa. Kokonaan naisista koostuvia rock-bändejä näkyy valtavirrassa harvakseltaan, ja naismuusikon tyypillisin rooli rock-yhtyeessä on edelleen laulaja. Rockia soittavien naisten määrää ei varsinaisesti ole Lähteenmaan 1980-luvulla tehdyn tutkimuksen jälkeen Suomessa kartoitettu, mutta eri tutkijat ovat esittäneet varovaisia arvauksia: Lähteenmaan 1980-luvulla tehdyn tutkimuksen mukaan tyttöjen osuus rockin harrastelijasoittajista oli noin 10 prosenttia (Lähteenmaa 1988, 107; op cit. Knuutila 1997, 20), ja Knuutilan arvion mukaan luku on

---

<sup>29</sup> Osansa Courtney Loven saamassa julkisuudessa oli myös hänen aviomiehellään, Nirvana-yhtyeen Kurt Cobainilla, joka teki vuonna 1997 itsemurhan. Tämän jälkeen Loven muusikonura on jäänyt skandaalien varjoon; heroiininkäyttö raskaana ollessaan, syytökset miehensä kuoleman aiheuttamisesta, uskaliaat elokuvaroolit.

<sup>30</sup> Festivaalien kotisivujen viimeinen päivitetty tapahtuma oli kesällä 1999 (<http://www.lilithfair.com>).

<sup>31</sup> Erään konsertin järjestäjän mukaan festivaali lopetettiin toisaalta järjestelyjen työläyden takia, toisaalta sen takia että ”koimme saavuttaneemme jo tavoitteemme; sen, ettei kukaan enää voinut suomalaisessa mediassa väittää ettei naisrockareita ole olemassa”. (Henkilökohtainen sähköposti 20.1. 2004)

1990-luvulle tultaessa pysynyt suurin piirtein samana. Soittoharrastus yleensä on tyttöjen keskuudessa huomattavasti yleisempää kuin poikien keskuudessa (Lähteenmaa 1989, 97), mutta yhtyesoittoa harrastaa tytöistä häviävän pieni osa: jos nuorista 5 prosenttia soittaa jossain yhtyeessä, heistä arviolta vain kymmenesosa on tyttöjä (Salminen 1990; 10; Knuutila 1997, 20).

Naislaulajatkin saattavat soittaa kitaraa tai jotain muuta instrumenttia, mutta julkisuudessa korostuu silti laulajan ja bändin visuaalisen johtohahmon rooli. Johtamisroolin ei kuitenkaan yleensä nähdä ulottuvan musiikillisiin ratkaisuihin. Niiden harvojenkaan naissoittajien olemassaolo – vaikka rohkaisevaa onkin – ei kuitenkaan riitä vakuuttamaan rock-musiikin tasa-arvoisista mahdollisuuksista, semminkin kun naissoittajat kokevat tutkimusten mukaan soittamisen esteet keskimäärin ylitsepääsemättömämpinä kuin miessoittajat (ks. esim. Bayton 1998; Lähteenmaa 1989a).

1990-2000 -lukuillakin rockin perinteinen maskuliinisuusdiskurssi on nostanut silloin tällöin päätään osoittaen elinvoimaisuutensa ja tenhovoimansa. 1990-luvun puolivälin Brit Pop –aalto<sup>32</sup> nosti esille perinteisen *lad*<sup>33</sup>-maskuliinisuuden eli jätkämäisyyden (Whiteley 2000, 214). Yhtyeet kuten Oasis ja Blur omaksuivat 1960-luvun peribrittiläisten rock-yhtyeiden kuten Kinks ja The Who tyylin paitsi musiikillisesti myös ulkonaisesti (ks. Alanko 2003) sekä korostivat työväenluokkaisia lähtökohtiaan. Lad-kulttuuri ei kyseenalaistanut perinteistä maskuliinisuutta vaan ilmaisi halua palata huolettomaan hauskanpitoon poikaporukan kesken (ks. Raphael 1995, xxv). Brit popin ”popimpaa” laitaa edustavissa yhtyeissä kuten Pulp tosin saattoi olla mukana myös naisia<sup>34</sup>.

2000-luvulla uusi menneisyyteen kurkottava maskuliinisen rockin aalto on jälleen iskenyt länsimaiseen populaarikulttuuriin; yhtyeet kuten The Hives, The Strokes ja suomessakin The Flaming Sideburns näyttävät hypänneen suoraan 1960-luvulta The-alkuisine yhtyeennimimineen sekä nahka-farkku-aurinkolasit –rockimagoineen (ks. Alanko 2003), soittaen raakaa ja rehvakasta autotallirockia. Vaikuttaakin siltä, että rockin ”uuden nousun” myötä kaivetaan aina esiin vanha kunnon termi rock’n’roll (ks. 2.3), jolla

<sup>32</sup> Vrt. aiemmin samassa kappaleessa käsittelemäni rockin ”pelastajana” ja maskuliinisuuden uutena nousuna nähty nk. British invasion 1960-luvun lopussa-

<sup>33</sup> *Lad* tarkoittaa nuorta miestä tai poikaa, mutta sitä käytetään usein monikossa viittamaan homogeenisen työväenluokkaisen miesporukan yhteiseen vapaa-ajan toimintaan kuten jalkapallomatseissa käymiseen oluen juomiseen, jotka ovat perinteisen maskuliinisenä ja jopa machona nähtyä, usein kovaäänistä ja rehvakasta toimintaa. (ks. Collins Cobuild English Language Dictionary 1987/1994.)

<sup>34</sup> Myöskään Pulpin laulajan Jarvis Cockerin maskuliinisuus ei ole niin perinteistä ja työväenluokkaista kuin esimerkiksi Oasiksen – pikemminkin jopa dandymäisen teatraalista ja androgyyniä esim. glamrockin perinteitä kunnioittaen.

halutaan nostaa esiin perinteistä rock-diskurssia eli rockin kulta-aikaa ja kapinallisuutta. Esimerkiksi The Flaming Sideburns –yhtyeen haastattelu on Soundissa (Alanko 2003) otsikoitu kuvaavasti *The Flaming Sideburns – rock’n’rollin puolesta*, ja levy-yhtiö Spinefarm mainostaa Helsingin Sanomissa (26.3.2003) yhtyeen uutta albumia lauseella *Valtuutamme nämä hemmot pelastamaan rock’n’rollin!*<sup>35</sup> Rockin maskuliinisuutta siis tuotetaan, työstetään ja esitetään edelleen (ks. esim. Cohen 1997, 34; Walser 1993, 109) kaikessa rockiin liittyvässä toiminnassa, mukaan lukien lehdistön ja rock-yleisön.

Edellä mainitun nk. action rock –ilmiön myötä on esiin nousut myös muutamia rock-instrumenttia soittavia naisia kuten White Stripes –yhtyeen rumpali Meg White ja suomalaisen Thee Ultra Bimboon naispuoliset rokkarit. Maskuliinisen diskurssin sävyeroista huolimatta naissoittajat ovat pysyvästi löytäneet 1970-1980 –lukujen myötä tiensä myös rock-yhtyeiden soittajaksi, mutta nostettaessa esiin rockia soittavia naisia täytyy aina kuitenkin muistaa, että jokaista soittavaa naista kohti on edelleen todennäköisesti ainakin 10 soittavaa miestä (ks. Knuuttila 1997, 20). Thee Ultra Bimboosin kaltaiset yhtyeet ovat edelleen poikkeuksia niin Suomessa kuin muuallakin. Pyrkimättä väheksymään kyseisten naisrokkarien saavutuksia täytyy ottaa myös huomioon, että naisista koostuvat yhtyeet saattavat myös päästä julkisuuteen tai saada levysopimuksen usein pelkän sukupuolen tuoman uutisarvon perusteella vain muutamien yhteistreenien jälkeen<sup>36</sup>. Tätä ilmiötä Jarna Knuuttila kutsuukin *hyvän kohtelun kierteeksi*, joka ilmiönä liittyy olennaisesti naisten toimintaan rockin parissa ja siihen liittyviin arvostuksiin.

## **2.5. Hyvän kohtelun kierre osuu omaan nilkkaan - hyvin soittaminen ja sukupuoli**

*”[T]uo sähkökitara on kuitenkin silleen alullaan vielä, että lähinnä mulla on semmonen tavoite että mä opin soittamaan sitä hyvin. Silleen että mun ei tarvitse kokea itseäni naiskitaristina vaan kitaristina.”*

(Taina 2000, KPL-11198)

Psykologi Jarna Knuuttila pohtii lisensiaatintyössään (1997) tyttöjen soittoharrastusta ja sukupuoleen liittyvää problematiikkaa. Hänen mukaansa etenkin tyttöjen omat käsitykset soittotaidostaan ovat vahvasti

<sup>35</sup> Samassa mainoksessa naisista koostuvaa samaa tyylilajia edustavaa Thee Ultra Bimboosia ja heidän uutta levyään mainostetaan näin: *”Kallion rokkimimmien sinkku-elämän karut paljastukset perjantaina kaikissa alan liikkeissä! Kitaranpärinää ja ehtaa paukutustahan näinä naiskiintiöiden aikoina tarvitaankin kansan moraalialia nostamaan.”*

<sup>36</sup> Kyseinen Thee Ultra Bimboos –yhtyeikin sai levitysopimuksen heti ensimmäisten soittotreenien jälkeen (Mattila 1996, op. cit. Gronow 1999, 38).



kytköksissä sukupuoleen ja käsitykseen sukupuolten hierarkiasta, ja hierarkiaa pönkittää nk. hyvän kohtelun kierre. Myös omasta aineistostani nousee esiin kysymys nais-etuliitteestä ja sen ongelmallisuudesta: ylläolevassa sitaatissa Taina, haastatteleman kitaristinainen, ilmaisee haluavansa kehittyä soittajana, jotta pääsisi pois naiskitaristi –kategoriasta. Miksi nais-etuliite tarkoittaa huonommutta soittajana?

Knuutilan tutkimuksen keskeinen käsite on sukupuolten välinen *dikotomia*, joka tarkoittaa jakoa miesten ja naisten välillä ja heitä erottelevia käytäntöjä (”pojat soittajana” – ”tytöt yleisönä”). Tyttöjen rockinsoittaminen rikkoo näitä dikotomioita, mutta erottelun periaate siirtyy jossain määrin kuitenkin toiseen paikkaan eli asetelmaan ”tyttöbändit” – ”poikabändit”. Dikotomia ei sinällään kerro mitään miesten ja naisten tekemisien arvostuksesta tai suhtautumisesta tyttöjen ja poikien bändejä kohtaan. Sukupuolten välinen *hierarkisointi* taas asettaa miesten ja naisten tekemiset eriarvoiseen asemaan sukupuolen perusteella (esim. miehen palkkatyö saatetaan nähdä arvokkaampana kuin esimerkiksi naisen kotona tekemä työ). (Mt. 1997, 98-99; 1994, 28.)

Vaikka tyttöjen rock-harrastus rikkookin sukupuolisia dikotomioita eli joitain heitä kohtaan asetettavia odotuksia, Knuutila kyseenalaistaa tutkimuksensa valossa käsitystä, jonka mukaan se varsinaisesti hajottaisi hierarkioita eli arvotusta miesten ja naisten tekemän musiikin välillä. (Mt. 1997, 116.)

Puhuttuaan nuorien soittajien kanssa Knuutila kiinnitti huomiota usein esiin tulevaan vastustukseen *tyttöbändi*-kategoriaa kohtaan: lähinnä sen takia, että ”*tyttöbändi on huonompi kuin bändi*”. Yleisön lisäksi siis myös naispuoliset soittajat hyväksyvät tämän ennako-oletuksen. Tyttöbändin kategorinen huonomuus näennäisesti neutraaliin *bändiin* (eli miehistä koostuvaan yhtyeeseen) nähden on Knuutilan mukaan tulosta rockin miesvaltaisesta historiasta. Ihannetila useimmilla hänen haastattelemissaan naisilla olisikin ”*soittaa niin kuin jätkä*” ja naisten vaatimukset oman musiikin luomisesta (”naisrockvouhkaaminen”) kuitattiin joutavina. Oman bändin soittoa saatettiin toisaalta luokitella ”*tyttömäiseksi*” ja siten yleisesti ottaen huonommaksi kuin keskiverron bändin musiikki. (Mt. 1997, 100-101; 1995, 30.)

Tämä tyttöjen käsitys omasta huonomuudesta saattaa liittyä Knuutilan mukaan paitsi rockin perusolemuksen (joka on siis historiallisista ja sosiaalisista syistä muotoutunut miehiseksi<sup>37</sup>), myös termien *naiseus* ja

---

<sup>37</sup> Ks. tarkemmin kappale 2.4.

*naisellisuus* sekoittumiseen. Vaikka *tytöt* rockin soittajina saatetaankin nähdä hyväksyttävänä ja jopa tasa-arvoisena, *tyttömäisyydellä* on tässä yhteydessä kuitenkin negatiivinen arvotus. Soittajat näkivät nämä kaksi käsitettä samana asiana, jolloin naiseuteen ja tyttöyteen liittyvä vähempiarvoisuus tuotti heille hankaluuksia. Siispä he pyrkivätkin erottautumaan sekä *tyttömäisyydestä* että *tyttöydestä* ja halusivat pyrkiä *neutraalisuuteen*. *Naismusiikki* ja *tyttöbändit* sukupuolistavine etuliitteineen koettiin siis Knuutilan tutkimuksen mukaan rockia soittavien tyttöjen keskuudessa yleisesti ottaen halventavana ja marginalisoivana. (Mt. 1997, 105-107, 113-114.)

Kirsti Määttänen (1993, 26) huomioi tällaisen häilyvyyden vaikuttavan myös naiseuden ja banaalin itseään vahvistavaan kehään: ”[H]äilyvyys sisältyy tapaan käsittää ’naisuus’ ja ’naiset’. Joskus sellaista mitä sisällytetään ’naiseuteen’ – esimerkiksi tietyllä tavalla kävelemistä – saatetaan pitää ryhmään ’naiset’ kuulumisen kriteerinä, toisinaan taas sen oireena”. Banaalius – esimerkiksi voimattomasti soittaminen tai ”huono” musiikkimaku – voidaan siis nähdä joko naiseuteen kuuluvana ominaisuutena tai tyttömäisen käyttäytymisen ”seurauksena”, ja varmuuden vuoksi kummatkin ajatuskulut halutaan sulkea pois kieltäytymällä nais- tai tyttö- etuliitteestä.

Ongelma Knuutilan mukaan onkin se, että soittajat ymmärtävät etuliitteen (nais- tai tyttö-) halventavan merkityksen, mutta eivät näytä huomaavan, että ongelma piilee naiseuteen liittyvässä kulttuurisessa halveksunnassa. Pyrkimys neutraalisuuteen ja puhtaan MUSIIKIN tekemiseen on ratkaisu, jonka avulla voi välttää itsensä väheksynnän, mutta samalla myös kulttuuristen käsitysten ja valtarakenteiden kyseenalaistamisen (ks. McClary 1991, 19).

Näennäisestä neutraalisuudesta huolimatta Knuutilan haastattelemat tytöt tulivatkin usein kohdeltuna nimenomaan tyttöinä sekä kielteisesti mutta myös myönteisesti seurauksin. Varsinaista syrjintää monikaan tyttö ei kerro kohdanneensa usein, vaan tyttöbändit saattoivat sen sijaan esim. päästä keikalle hyvin pian, jopa muutaman viikon bändin koossaolon jälkeen. Tytöt hämmästelivät keikansaannin helppoutta ja tunsivat sukupuolen perusteella suosimisen toisaalta jotenkin vääränä. Knuutilan mukaan tällaisesta tyttöbändien hyvästä kohtelusta seuraakin kierre, joka kääntyy niiden haitaksi: uteliaisuuden vuoksi tyttöbändit revitään treenikämpältä keikalle hyvin pian, jolloin ne ovat ehtineet treenata suhteellisen vähän aikaa. Tästä seuraa helposti se, että soitto saattaa kuulostaa hyvinkin haparoivalta. Tällaiset esitykset sitten saattavat vahvistaa ihmisten ennakko-odotuksia tyttöbändien huonommuudesta. Hyvän kohtelun kierre ja tyttömäisyyden väheksyntä

toimivat samansuuntaisesti ja ylläpitävät toisiaan, koska tytöt tietenkin halusivat estää erikoiskohtelua välttelemällä sukupuolen esilletuomista. Haastatellut tytöt pitivät Knuutilan mukaan siten itse yllä naiseutta ja tyttöyttä väheksyvää ilmapiiriä pyrkimällä neutraaliuteen, ja hoitivat oman osuutensa sukupuolten eriarvoisuuden säilyttämisessä välttäen kulttuuristen käsitysten pohtimisen. (Emt. 1997, 108-111; 1994, 32.)

Tällaisen – kuinka hyväntahtoisesti tahansa toteutettu – naisten soittaman rockin ennenaikainen esiintuominen aiheuttaa sen, että jokaisen naispuolisen soittajan tai naisista koostuvan yhtyeen yläpuolelta löytyy aina taitavampi miesartisti tai yhtye. Hyvän kohtelun kierre pitää tyttöbändit hienovaraisesti omalla paikallaan ilman että tyttöjä syrjitään, jolloin perimmäinen arvotus naisten ja miesten välisten soittotaitojen välillä säilyy hierarkkisenä. (Emt. 1997, 27, 115). Samoin tyttöjen ja naisten on mahdollista soittaa rockia kunhan se tapahtuu sukupuolijärjestelmän rajoissa ja tyttömäisyyttä vieroksuen; täten hierarkkinen ajatus siitä, mikä on oikea tapa soittaa rockia, säilyy kyseenalaistamattomana.

Osittain sama ilmiö toistuu tyttörapista kertovassa artikkelissa Ylioppilaslehdessä: siinä Roope Mokka (2002) pohtii Suomen (mies-) rappiireissä nährää herättänyttä naisrap-villitystä. Hänen mukaansa kokemattomimmat tyttörapperit saavat alalla helpommin levytyssopimuksia mahdollisesti juuri uutuusarvonsa takia (esimerkinomaisesti artikkelissa haastatellaan MC Kanaa, Mariskaa ja Yavista). Seurauksena on – osittain julkilausumaton – käsitys naisrappareiden huonommasta rap-uskottavuudesta ja nk. flow’sta sekä miespuolisten rap-artistien tarpeesta erottautua ja julkisesti mollata naisartisteja haastatteluissa ja rap-teksteissään. Moka haastattelemalla valtakunnallisen radion DJ ja rap-musiikin ”asiantuntija” hakee syitä uskottavien naisrappareiden puutteeseen hip hop –kulttuurin nuoruudesta Suomessa (mt. 2002). Jo ennako-oletuksena siis on se, että rap-musiikki on *ensisijaisesti* miesten laji kunnes ajan myötä naisetkin mahdollisesti sisäistävät sen.

Koska genret toimivat samalla sisään- kuin ulossulkevana (ks. 2.3.1), tietyn musiikkityylin hegemoniset ryhmät kuten artistit, DJ:t tai musiikki-kriitikot voivat myös toimia aktiivisesti portinvartijoina. Kyseisten artistien kohdalla perusteena ulossulkemiselle voi olla mikä tahansa tyyliin liittyvä kriteeri; rap-musiikissa se on usein jo nk. katu-uskottavuuden puute<sup>38</sup>,

<sup>38</sup> Katu-uskottavuus saattaa viitata konkreettisesti jopa asuinpaikkaan (esim. itä-Helsinki on katu-uskottava kun taas Espoo ei) tai koko elämäntapaan yleisesti. Kuten nimimerkki Sere kirjoittaa suomihiphop.com –keskustelufoorumissa: ”Koko ajan tulee rap-artistejä suoraan studiosta hittilistoille, näkemättä ainuttakaan battlea tai heittämättä ainuttakaan freestylea – tai aseellista välikohtausta, kaman häsläystä sun muuta thug-toimintaa” (Mokka 2000).

ja esimerkiksi Mariskan kohdalla kritiikkiä on kirvoittanut myös hänen tyttömäisen korkea äänensä.

Tyttömäisyyden väheksyntä ja hyvän kohtelun kierre toimivat siis toisiaan vahvistavana, ja artistien mahdolliset ansiot jäivät esim. mediassa tyttömäisyyden ja epäprofessionaalisuuden tuottaman epäuskottavuuden alle. Vaikka tyttöjen soittaminen sinänsä nähdään positiivisena tasa-arvoisuuden ilmaisuna, tyttömäisyyden ei kuitenkaan koeta kuuluvan rockin soittamiseen, mikä aiheuttaa tytöille ja naisille ongelmia uskottavuuden suhteen. Soittavat tytöt ja naiset koetaan kuitenkin mielenkiintoisena ”ilmiönä” jolloin heitä saatetaan nostaa esiin uutuuksien ja uutisarvon takia – jossain tapauksessa ehkä jopa tasa-arvoideologian innoittamana – mutta yleisön kiinnostukseen ja odotuksiin verrattuna yhtyeen soittokokemus ei välttämättä riitäkään vakuuttamaan yleisöä heidän taidoistaan. Hyvän kohtelun kierre sekä tyttömäisyyden aiheuttamat uskottavuusongelmat siis ruokkivat ennakkoletuksia tyttöjen ja naisten kategorisesti huonommista soittotaidoista, jolloin ”tyttöbändi” tai ”naiskitaristi” kuulostaa kategorianakin jo loukkaavalta tai alentavalta.

## **2.6. Rockhegemonia ja perinteinen feminiinisyydiskurssi eli miksi kiltit tytöt eivät soita rockia?**

Perinteinen rock-diskurssi ja sen vastuuttomuutta ja riippumattomuutta korostava kapina sekä aggressiivinen seksuaalisuus ovat pitkälti perinteiselle feminiinisyydiskurssille vastakkaisia (Lähteenmaa 1989a, 117; 1992, 220). Soittajatytöt eivät Knuutilan (1997, 119) tutkimuksen mukaan käyttäneet rockin sisältämää ”kapinallisuutta” poikien kaltaiseen irrottautumistyyppiseen itsenäistymiseen. Koska tyttökulttuurin käytännöt rakentuvat perinteisen feminiinisyyden kautta eli aggressioiden ja seksuaalisuuden säätelyn, vastuurationaalisuuden ja hoivan sekä muiden miellyttämisen ihanteille (Näre 1995, 114-115), tyttöjen rockinsoittoharrastuksen voi kuitenkin nähdä edustavan voimakkaampaa kapinaa nimenomaan kulttuurisia odotuksia kohtaan kuin pojilla (ks. Bayton 1998, 194).

Vastuurationaalisuus tulee esiin Knuutilan ja Lähteenmaan haastattelemien tyttöjen puheessa; tytöt haluavat pitää soittamisen lähinnä harrastuksena eivätkä haaveile ammattimuusikon urasta koska rockin soittamisella ei pysty Suomessa ansaitsemaan elantoaan (Knuutila 1997, 73) tai koska kokevat sekä emotionaalista että taloudellista vastuuta tulevasta perheestään (Lähteenmaa 1989a, 115). Lähteenmaan (1989a, 111)

tutkimuksessa tytöt eivät muutenkaan tuoneet oma-aloitteisesti esiin haaveitaan ammattilaisuudesta, eivätkä haaveet muutenkaan sisältänyt samanlaisia ”hedonistis-narsistisia, vapauden ja vastuuttomuuden ympärille rakentuvia rocktähteyteen liittyviä fantasioita” kuin pojat. Jopa haaveillessaan rocktähteydestä tyttöjen fantasioita siis sävyttää vasturationalisuus ja realismi. Tytöt vaikuttavatkin myös lopettavan helpommin rock-harrastuksensa viimeistään aikuisiällä (Lähtenmaa 1989a, 113).

Rockia soittava tyttö tai nainen joutuu tiedostamaan myös sen seikan, että naisten musiikillista esiintymistä ja seksuaalista käyttäytymistä tulkitaan usein toistensa kautta. Julkisesti musiikkia esittävillä naisilla on kautta vuosisatojen ollut seksuaalisesti löyhätapaisen maine, ja edelleen esimerkiksi naislaulajien odotetaan esiintyvän seksikkäästi. (Ks. esim. Knuutila 1997, 24-25; Koskoff 1987, 6-7.) Tämä saattaa olla nuoren tytön maineelle merkittävä uhka, ja rockia soittavat (tai laulavat) tytöt ja naiset ”altistuvat” helpommin häirinnälle, seksuaaliselle ahdistelulle ja jopa suoranaistulle seksuaaliväkivallalle (Bayton 1998, 31, 113). Esimerkiksi sekä Tori Amos että Courtney Love ovat 1990-luvulla joutuneet jopa yleisössä olleiden miesten seksuaaliväkivallan uhriksi; Amos keikan jälkeen auton takapenkillä aseella uhattuna; Love keikalla *stagedivingin*<sup>39</sup> aikana (Evans 1994, 4; Bayton 1998, 113).

Mm. Lähtenmaan ja Baytonin tutkimuksista käy ilmi, että sekä rockmuusikon urasta haaveilevat tytöt että rockia soittavat naiset tiedostavat voimakkaasti sekä symbolisen että käytännöllisen ristiriidan, joka tulee esiin mahdollisen perheen perustamisen ja lapsien saamisen sekä rockin soittamiseen liittyvään elämäntyylin välillä (Lähtenmaa 1989a, 96; Bayton 1998, 135-136). Parisuhde- ja lastenhoitovelvoitteet ovat Baytonin tulkinnan mukaan jopa suurin sukupuoleen liittyvä ongelma tutkimiensa brittinaisten rockinsoittoharrastuksessa (1998, 195). Naisten on siis keskimäärin vaikeampi irtautua jokapäiväisen elämän tuomista velvoitteista kuin miesten, ja rockin soittaminen – ei vähiten ilta-aikaan ja jopa yöhön sijoittuvat keikat – sopii mahdollisimman huonosti yhteen säännöllisen perhe-elämän kanssa. Keikkapaikat – jotka ovat usein baareja tai muita alkoholin nauttimiseen liittyviä paikkoja – ovat perinteisesti miesten dominoimia tiloja ja alkoholin myötä myös voimakkaasti seksuaalisesti värittyneitä, jolloin naisen seksuaalisuuteen liittyvä kaksinaismoraali ja seksuaalisen häirinnän vaara saattaa aiheuttaa esimerkiksi ilman miesseuraa liikkuvalla naisella ongelmia

---

<sup>39</sup> Stagediving tarkoittaa sitä, että muusikko keikan aikana hyppää yleisön sekaan, joka kannattelee tätä käsillään.

(ks. esim. Bayton 1998, 33)<sup>40</sup>. Naiset kokevat kaupunkiympäristöt etenkin ilta- ja yöaikaan keskimäärin vaarallisempina ja pelottavampana itselleen kuin miehet (Koskela 1994, 29), mikä saattaa rajoittaa heidän liikkumistaan yöllä keikoille ja sieltä pois.

Perinteiseen feminiinisyyteen liittyvät rajoitukset ja odotukset voivat Baytonin (1998, 188) mukaan rockin harrastamisen alkuvaiheissa ilmetä sekä *materiaalisesti* että *ideologisesti*. Ensinnäkin, rock-harrastus vaatii taloudellista pääomaa, vapaa-aikaa sekä soittamiseen tarkoitettua tilaa, joiden suhteen tytöt kohtaavat useammin rajoituksia (niin vanhempien kuin poikaystävienkin taholta) kuin pojat. Toiseksi, rock-diskurssi nähdään maskuliinisena, ja se ulottuu niin käytännön soittamiseen kuin musiikkiteknologiaankin. Nämä feminiinisyyteen liittyvät kulttuuriset konventiot eivät välttämättä aina konkretisoidu käytännössä, vaan niitä ylläpitää myös naisten itsensä sisäistämä sosiaalinen kontrolli<sup>41</sup>. (Bayton 1998, 188.)

Rock on kapinallisuutta korostavasta imagostaan huolimatta siis tietyiltä osin vahvan konservatiivinen saareke sukupuolipolitiikassa. Kira Gronow havaitsi tiedotusopin pro gradussaan (1999), että suomalaisten naisartistien mielestä naisia innostaisi rockin pariin ympäristön rohkaisevampi suhtautuminen sekä etenkin bändikoulutoiminta<sup>42</sup>. Tärkeänä nähtiin myös naisten välinen yhteistyö musiikin tekemisessä sekä se, että esimerkiksi levy-yhtiöiden eri tehtävissä ja musiikkitoimittajina olisi enemmän naisia. (Mt., 97).

1980-luvulla perinteisen rockdiskurssin hajoaminen ja pääasiassa myönteiset asenteet tyttöjen rockin soittoon eivät Lähteenmaan mukaan poistaneet sitä epäkohtaa, että esimerkiksi naiseen kohdistuvat hillityn käyttäytymisen vaateet elävät vielä sitkeästi suhteessa rockiin (Lähteenmaa 1989a, 125). Perinteisen feminiinisyydiskurssin osittain korvannut tasa-arvoisuutta korostava moderni feminiinisyydiskurssi ei siis välttämättä kaikilla tasoilla ole vaikuttanut edistävästi naisten rockin soittamiseen. Lähteenmaan mainitsema hillityn käyttäytymisen normi vaikuttaa edelleen asettavan myös ruumiillisuuden sekä aggressioiden ilmaisun käytäntöjen kautta sukupuolistuneita konventioita ja vaikuttavan naisten kiinnostukseen ja mahdollisuuksiin rock-musiikin toimijoina. Vaikka rock-musiikin

---

<sup>40</sup> Esimerkiksi amerikkalainen indierock-artisti Liz Phair kertoo joutuneensa jopa erään miehistä koostuneen bändin ahdistelun kohteeksi keikkansa jälkeen takahuoneessa. Hänen mukaansa ahdistelu ja väkivalta on esiintyvälle naisartistille jatkuvasti läsnäoleva uhka; humalaisen yleisön huutelusta tavaroiden heittelemiseen lavalle asti. (Raphael 1995, 231).

<sup>41</sup> (Ks. myös Wolff 1997, 83-86).

<sup>42</sup> Suomessa esimerkiksi 2000-luvulla hyvin paljon suosiota saavuttanut tyttöbändi TikTak on saanut alkunsa juuri helsinkiläisessä bändikoulussa.

maskuliinisena nähdyn seksuaalisuuden ei tarvitsekaan olla itsestäänselvyys, miesvaltaisella menneisyydellä vaikuttaa kuitenkin edelleen olevan merkitystä naisten toiminnalle. Muutamat naispuoliset esikuvatkaan eivät ole parin viimeisen vuosikymmenen aikana yksin pystyneet innostamaan useampia naisia tarttumaan kitaraan (vrt. Chapple & Garofalo 1977, 271)

Rockin soittamiseen liittyvät esteet eivät ilmeisesti kuitenkaan ole ylitsepääsemättömiä, sillä jotkut naiset ovat tällaisessa kulttuurisessa ilmapiirissä onnistuneet luomaan itselleen uran muusikkoina. Baytonin tutkimuksen mukaan monille brittiläisille naissoittajille olennaisia selviytymiskeinoja ovat olleet esimerkiksi feminististen ja lesbolaisten alakulttuurien tuomat vaihtoehtoiset sosialisatioympäristöt (kuten esim. Riot Grrrl -yhtyeiden tapauksessa). Naisten kanssa soittaminen tai ulkopuolisuus heteroseksuaalisesta sukupuolijärjestelmästä on lisännyt naisten mahdollisuuksia keskittyä omaan uraansa, samoin kuin kieltäytyminen/luopuminen lapsien saamisesta. (Bayton 1998, 193.)

Hegemonisen feminiinisuuden vastustaminen ja alakulttuurisuus lisää tietyssä määrin Baytonin mukaan edellytyksiä rock-uraan, koska rock-instrumentin soittaminen vaatii monista naisellisina nähdystä tunnusmerkeistä luopumista. Varovainen ja pelokaskin suhtautuminen tekniseen laitteistoon on perinteisesti feminiinistä, ja naisellisina nähdyillä pitkällä ja hoidetuilla kynsillä on hankala soittaa melkein mitä tahansa soitinta, etenkin kitaraa. Soittamisen ja roudaamisen raskas fyysisyys aiheuttaa usein voimakasta hikoilua, jolloin kasvojen iho punoittaa ja kiiltää ja hiukset on vaikea saada pysymään siistinä. Miesten läsnäollessa ja heteroseksuaalisessa ympäristössä näistä naiseuden tunnusmerkeistä luopuminen on ehkä vielä vaikeampaa. Rockin soittaminen edellyttää siis naisilla lähtökohtaisesti voimakkaampaa normien vastustamista kuin miehillä. Myös perheen perustamisesta luopuminen on usein edellytyksenä menestyksekkäälle muusikon uralle. (Bayton 1998, 44, 194; 1997, 39.)

Vaikka feminismi Baytonin mukaan usein rohkaisee naisia muusikon uraan, menestyminen ja myyväksi lista-artistiksi etenemisen suhteen se tuo eteen ongelmia. Listoilla menestyminen ja sopimuksen tekeminen ison levy-yhtiön kanssa vaatii kovin usein kompromisseja juuri ulkonäön ja käyttäytymisen suhteen sellaisten sukupuolisten stereotyyppien eduksi, joita vastaan soittajan feministinen ideologia taas saattaa taistella. Monet ammattimaiset ja sukupuolistereotyyppioita vastaan taistelevat naissoittajat ovat siksi ikään kuin piilossa esim. studiomuusikkoina, eikä tuleville sukupolville ole

esikuvina tarjolla kovinkaan paljon vaihtoehtoisia feminiinisyyksiä. (Bayton 1998, 203.) Sama koskee toki tietyssä määrin myös miessoittajia.

Perinteinen feminiinisyydiskurssi – vaikka ei olisikaan ainoa tai edes vallitseva feminiinisyydiskurssi tämän päivän Suomessa – näyttää edelleen siis vaikuttavan naissoittajien toimintaan ideologisella tasolla rockin käytäntöjen ja ympäröivän yhteiskunnan välityksellä. Tämä saattaa rajoittaa naisten toimintakenttää toimimalla sisäistettynä koodistona, joka vähentää tai jopa estää naisia kohdistamasta kiinnostustaan ja kunnianhimoaan rockin soittamiseen.

## 2.7. Naiset toimijoina rockissa

1990-luvulla naisrock on valtavirrassa ollut lähinnä kirosana. Sukupuolta ei haluta puheessa korostaa, koska sen oletetaan tarkoittavan että rock sinänsä ilman nais -etuliitettä olisi ainoastaan miesten laji. Koko sukupuolikysymyksen sivuuttamisella haastatteluissa sekä musiikissa naisartistit haluavat osoittaa, että naiset voivat olla tasa-arvoisia rock-musiikin toimijoina. Onko tämä kuitenkin enemmän *toivomus* kuin *realiteetti*?

Rockin miehisyyks ilmenee Jarna Knuutilan (1997, 22) mukaan kolmella tavalla: ”miesten lukumääräisenä enemmistönä, miesten valtana ja kontrollina sekä musiikillisen ilmaisutavan miehisyytenä”. Kaikilla kolmella on kieltämättä vaikutusta siihen, miksi jotkut naiset saattavat tuntea rockin soittamisen ongelmalliseksi.

Myös Sara Cohenin tutkimia liverpoolilainen rock-skene<sup>43</sup> toimii melko perinteisten sukupuoliroolien puitteissa. Koska rock-skene on usein miesten lukumääräisesti dominoiva, se pyrkii helposti sulkemaan naisia ulkopuolelle – niin toiminnassa, puheessa kuin ihmissuhteissa. Rock-skeneen saattaa tosin sisältyä myös vaihtoehtoisia maskuliinisuuksia, joten sen kautta miespuoliset soittajat ja yleisö voivat työstää omia maskuliinisia rooleja ja identiteettejä. (Cohen 1997, 34.)

Miesten lukumääräinen enemmistö ja kontrolli ovat rockin historiassa kietoutuneet yhteen (Knuutila 1997, 22) muodostaen rock-diskurssin eli kokonaisuuden, joka määrittelee toimintatapoja ja asenteita rock-yhteisössä. Vähemmistönä naiset joutuvat kulttuuriseen paitsioon; poikien ja miesten sosialisatiossa muotoutuneet toimintatavat saattavat tuntua ongelmallisilta tai jopa vierailta (ks. esim. Knuutila 1997, 23).

---

<sup>43</sup> Engl. 'scene' = paikka, maailma, ns. piirit joiden keskuudessa jotain tapahtuu.



Knuutilan mukaan miesten kontrolli niin musiikkiteollisuudessa kuin musiikin harrastamisessa saattaa ilmetä myös konkreettisen syrjintänä (Knuutila 1997, 22), mutta kontrolli on suurilta osin myös naisten omaa, sisäistettyä toiminnan säätelyä. Naisen saattaa olla vaikea edes miesten rohkaisemana osallistua maskuliiniseksi ja pelottavaksi koettuun teknisempään puoleen tai hikiseen roudaamiseen, koska naisen tunnusmerkeistä luopuminen tarkoittaa heteroseksuaalisen järjestyksen ulkopuolelle astumista (ks. Bayton 1997, 42; 1998, 194). Niin naiselle kuin miehelle kiusaus jättäytyä pois roudaustilanteista ja päästä näin helpommalla on suuri, mutta naiselle se on helpompaa jos häneltä ei sitä edes odoteta; myös haastattelemamme tanssimusiikkia naisbändissä soittava basisti kertoi että muissa yhtyeissä soittavat miehet ja jopa yleisössä olevat miehet tarjoutuvat usein roudaamaan heidän puolestaan. Sekabändeissä taas eriarvoisuus esim. roudaustilanteissa saattaa aiheuttaa jopa ristiriitoja ja vihamielisyyttä.

Vaikka rauhaa ja rakkautta korostavan hippiliikkeen myötä muutamia naisia alkoi näkyä musiikintekijöinä, hippikulttuurin kaksinaismoralistinen seksuaalivallankumous, vapaan rakkauden ideologia ja naisen perinteinen asema hoivaavana taustavoimana (McRobbie 1990, 68) ei suinkaan vahvistanut naisten asemaa rockin toimijoina. Pikemminkin aikakausi jätti naisille ristiriidan vapaudesta ja vastuusta, rockin ja perhe-elämän yhteensopimattomuudesta sekä viime käden velvollisuuden kontrolliin. Alkoholien ja huumausaineiden merkitys rock'n'roll -elämäntavalle korostui, mutta rappioromantiikka ei vaikuttanut naisesiintyjien auraan yhtä positiivisesti kuin miesten, koska kuten Janis Joplinin tapauksessa, naisille vastuuton päihteiden käyttäminen merkitsi heille konkreettisemmin oman elämän ja itseyden menettämistä ja epäonnistumista. (Frith 1989, 250-251; Lähteenmaa 1989b, 28.) Angela McRobbie (1990, 80) totesikin punkin jälkiaalloissa, että päihteiden käytön ja vastuuttoman elämän ”vapaus” ei välttämättä ole loppujen lopuksi yhtään vähemmän sortavaa kuin tyttöjä kotona pitävä moraalinen ilmapiiri.

Päihteiden korostunut merkitys ja epäsäännölliset keikka-ajat tuottavat varmasti hankaluuksia myös miespuolisille soittajille. Naisilla ongelmat kuitenkin konkretisoituvat korostuneemmin heidän ensisijaisen lastenhoitovastuunsa vuoksi, mutta heijastuvat myös kokemuksiin omasta naiseudesta epäonnistumisen pelkona. Tämä syyllisydentunto tulee esiin mm. haastattelemamme tanssiorkesterissa soittavan basistin puheessa:

*”Süs se on naiselle, mä oon ollu yksinhuoltaja monta vuotta ja tehny työtä ja...työn tehny [huokaisee] ja tuota, siinä on saanu mieltää aina että miten mä nyt seuraavaksi teen, että mä pääsen seuraavalle keikalle. Ja se on niinkö, ei oo mitään helppoa. Eikä se oo helppoa*

*ollu pojallekaan, koska...se on monesti sanonu, että 'eks sä nyt vois jo lopettaa, olla niinku normaali äiti'."*

(Mari 2000, KPL Y-11201.)

Jos tanssimuusikon elämä ei ole yksinhuoltajalle yksinkertaista, ei ole varmasti rock'n'roll –elämäkään, johon kuuluu voimakas päihteiden ja vastuuttoman elämäntavan ihannoiminen<sup>44</sup>. Tämä taas ei sovi yhteen perinteisen feminiinisyydiskurssin kanssa, jossa äitiys ja perhe nähdään onnistuneen naiseuden symbolina<sup>45</sup>.

Aiemmin esittelemäni Knuutilan tutkimustulokset osoittavat, että rockdiskurssi ja *tyttömäisyys* eivät sovi yhteen. Hänen mukaansa monetkaan naispuoliset soittajat eivät täysin tiedosta sukupuolijärjestelmän aiheuttamaa sekaannusta tyttömäisyyden ja naiseuden välillä, vaikka havaitsevatkin sukupuoleensa liittyvät ongelmat. Hänen haastattelemansa tytöt ohittavat tämän kysymyksen pyrkimällä "miehiseen" tai sukupuolineutraaliin ilmaisuun, koska "*miehet soittaa sillä tavalla, mikä on mun mielestä oikee tapa soittaa rockia*". (Knuutila 1994, 30.)

Tällä rockdiskurssin ja feminiinisyyden problemaattisella yhtälöllä vaikuttaa olevan siis monella tapaa vaikutusta tyttöjen ja naisten rockin soittamiseen: halukkuuteen tarttua esimerkiksi sähkökitaraan, omiin kykyihin luottamiseen ja harjoittelun kokemiseen mielekkääksi, innokkuuteen elää paljon puhuttua rock'n'roll –elämää ja tietyssä määrin myös ympäristön asenteisiin naisten rockin soittamista kohtaan. Perinteisen feminiinisyydiskurssin ja rockdiskurssin välinen ristiriita saattaa synnyttää vastustusta ja ennakkoluuloja, jolloin naisten toimiminen rock-yhteisössä voi huomattavasti vaikeutua.

Keskimäärin kunnianhimoisemmin soittamiseen suhtautuvat pojat eivät ymmärrettävästi myöskään halua yhtyeisiinsä soittajia, eivätkä ehkä luota omiin taitoihinsa tai muusta syystä todennäköisemmin jättävät harrastuksen kesken. Sukupuolia erotteleva sosialisatioprosessi ja sitä mukaa tyttöjen ja poikien erilaiset lähtökohdat rock-harrastukseen toimivat perinteistä rockdiskurssia pönkittävästi.

---

<sup>44</sup> Esimerkiksi alkoholin käyttö on vuosien myötä normalisoitunut osaksi muusikkoutta, ja vaikka alkoholin merkitystä sivutaan useissa tutkimuksissa sen lähempi tarkastelu nähdään kuitenkin omaksi osa-alueekseen (Soilevuo Grønnerød 2002, 418). Alkoholiin ja muihin päihteisiin liittyvät teemat ja etenkin päihderiippuvaisuus ovat tietenkin vaikeita etenkin muusikoille itselleen. Päihteiden käyttö ja päihderiippuvuus ovat kuitenkin usein tärkeä teema omaelämäkertoissa ja jälkeempään kirjoitetuissa "paljastuskertomuksissa".

<sup>45</sup> Päihderiippuvainen rock-äiti nähdään yleensä moraalisesti rappiollisempänä kuin vastaavasti mies, jolla on lapsia. Mm. Marianne Faithfullin ja Courtney Lovea on moralisoitu runsaasti holtittomasta vanhemmuudesta, kun taas esimerkiksi Courtney Loven lapsen isä Kurt Cobainin päihdeongelma ja itsemurha nähtiin traagisena pikemminkin nerouden menettämisen kuin hänen lapsiensa tähden.

Tyttöjen ja naisten marginaalinen asema rockissa, tyttöbändien hyvän kohtelun kierre ja hierarkkisesti alempi asema sekä pyrkimys etenkin harrastusvaiheessa soittaa muiden tyttöjen kanssa taas ylläpitää sukupuolia erottelevia ja arvottavia käytäntöjä ja sitä kautta rockin hegemonista maskuliinisuutta. Oletus rockin sisäänrakennetusta maskuliinisuudesta ja seksuaalisuudesta vaikuttaa jo sinänsä heikentävän tyttöjen halukkuutta soittaa rockia, jolloin saattaisi olla hyödyllistä luoda kriittisempi katse myös näihin rockdiskurssin sisältöihin, sekä tapoihin joilla niitä uusinnetaan ja työstetään sekä mediassa että arkipuheessa.

Vaikka jätän tämän työn puitteissa syrjään tarkemman analyysin rock-diskurssien rakentumisesta esim. mediassa, johdannossa esittelemäni keskustelu Tavastian keikkojen alkamisajankohdasta sekä rockin ja alkoholin kiinteä suhde osaltaan todistaa että rockin perinteinen (ja maskuliininen) diskurssi vaikuttaa yhä elävän melko hegemonisena *muiden rock-diskurssien rinnalla*. Selvittämättä jää, kuinka yleinen ja määräävä tämä diskurssi on esimerkiksi tämän päivän Suomessa, mutta sen esiin tuleminen myöhemmin esimerkiksi haastateltavieni puheissa kertoo ehkä jotain sen vaikutusvallasta.

Kappaleessa 2.4 esittelemäni rockin myyttiset jäänteet kutoutuvat myös rockin soittamisen toimintaan ja ruumiillisiin merkityksiin, jotka edelleen melko tiedostamattomana vaikuttavat elävän soittajien toiminnan taustalla; tavoissa joilla instrumentteja soitetaan ja lavalla esiinnyttään. Rockin myyttinen voima kumpuaa sen sitoutuneisuudesta menneisyyteensä, vanhojen tyylien uudelleen löytämisestä ja uudelleensovittamisesta, uusista tyyleistä ja niiden vastareaktioista. Rockin menneisyyttään kommentoivat ja uudelleenluovat käytännöt antavat rock'n'roll –elämänasenteen myyttisyydelle elinvoimaa. Myös rockin keholliset käytännöt ovat sidoksissa rockin menneisyyteen, joko sitä vahvistaen tai sitä vastustaen tai kommentoiden. Toimintatavat, joissa naiset voivat tuntea itsensä kotoisiksi eri feminiinisyydiskursseissa, sijoittuvat usein rockin äärilaidoille tunkeutumatta sen ytimeen eli nk. *rock'n'roll – elämäntapaan*.

Palaan tässä luvussa hahmottelemiini rockdiskurssin konventioihin myöhemmin muun muassa haastattelemieni naissoittajien pohdinnan myötä. Kokevatko soittajat tärkeäksi aikaisempien tutkimusten esiintuomat ongelmat? Kuinka olennaista on oman kehon ja toiminnan kokeminen suhteessa rockdiskurssiin ja käsityksiin omasta soittotaidosta? Onko naiseus aiempien tutkimusten väittämän mukaan automaattisesti ammattimaisen soittamisen ideaalia hylkivä ominaisuus? Ymmärtääksemme rockin soittamista – siis toimintaa, jossa käytämme koko kehoamme – meidän

täytyy tarkastella myös toiminnan ruumiillisia merkityksiä ja niiden suhdetta sukupuoleen. Miten rockdiskurssi ja sen merkitykset aktualisoituvat toiminnassa?

### **3. Musiikki, liike ja sukupuoli**

#### **3.1. Tanssi ja liike musiikin herättämien tunteiden ilmentymänä**

Musiikin herättämien tunnetilojen jatkeena liike nähdään lähes itsestäänselvyytensä. Huomaan itsekkin usein liikkuvani musiikin mukana enemmän tai vähemmän tietoisesti, vaikka sitä ei ulkopuolinen välttämättä edes havaitse muuten kuin keskittyneen katseeni ja vaatteiden alla nykivän pohjelihaksen ansiosta. Jos musiikki joko tuttuutensa tai joidenkin muiden elementtien ansiosta kiinnostaa minua, hörriän korviani ja orientoidun siihen sekä kuuloaistini että usein myös koko kehon kautta. Hyvä kappale saattaa innostaa minua heiluttamaan päätä, jalkoja tai vain varpaita rytmin mukana lehteä lukiessani tai jopa tanssimaan. Yksi hyvän rock-keikan kriteereistä on usein se, että musiikin mukaan on helppo lähteä ja sitä kuunnellessa voi liikkua muiden mukana – vaikka vain silmät kiinni hiljaa paikallaan huojuen. Musiikin aiheuttama liike ei välttämättä edes näy ulospäin, se voi olla vain mielikuva liikkeestä. Huonoa konserttia kuunnellessa taas jalat puutuvat eikä tiedä mihin kätensä laittaisi, vieressä huojuva tyyppi alkaa ärsyttää ja toisen kappaleen jälkeen on jo vessähätä.

Tanssilla ja liikkeellä on myös sosiaalinen merkityksensä. Norman Brysonin mukaan tanssin voikin laajasti käsittää sosiaalisesti rakentuneena liikkumisena. (Bryson 1997, 58; Hoppu 1999, 56.) Tässä tutkielmani luvussa käsitelen musiikin ja liikkeen välisiä merkityksiä mm. tanssintutkimuksen, musiikintutkimuksen ja musiikkiterapian käsitteiden kautta sekä pyrin hahmottamaan myös sukupuolistuneen kehon merkityksiä feministisen tutkimuksen problematiikan avulla.

#### **3.1.1. Tanssintutkimus ja liike**

”Tanssissa ihminen on parhaimmillaan jakamaton, ruumiillinen olento, joka antautuu liikkeelle ja rytmille”.

Hoppu 2003, 44.

Vaikka tutkielmani ei muodollisesti olekaan tanssintutkimuksellinen, tanssintutkimuksen tutkimusperinteillä on paljon yhtymäkohtia esiin nousevaan ruumiin problematiikkaan. Seuraavaksi esittelen nämä tanssintutkimuksen

keskeiset suuntaukset lyhyesti, sekä tarkastelen niiden tarjoamia välineitä työni näkökulmasta.

Antropologinen tanssintutkimus on kehittynyt yhteydessä etnomusikologian tutkimusperinteen kanssa<sup>46</sup>. Keruu- ja kenttätöypainotteinen antropologinen tanssintutkimus on alusta alkaen kiinnittynyt enemmän tanssin rakenteeseen ja kulttuuriin, kun taas länsimaisen taidetanssin tutkimus on ollut enemmän performanssi- ja toimijapainotteista. (Hoppu 2003, 24).

Vaikka erilaisia tutkimussuuntauksia on paljon, tanssia on kokonaisuudessaan tutkittu hyvin vähän. Tanssi on ehkä nähty lähinnä merkityksettömänä oheistoimintana eikä sitä ole katsottu tutkimisen arvoiseksi, mutta ongelma on tanssintutkija Petri Hopun (2003, 21) mukaan ollut etenkin se, että tanssin moniulotteisen olemuksen kuvaaminen on vaikeaa länsimaisen tieteellisen diskurssin puitteissa. Viime vuosina tanssintutkimuksen huomio on tosin kääntynyt pois ulkopuolisten tekijöiden selittämisestä yhä enemmän tanssivaan ihmiseen tai yhteisöön sekä näiden tuottamiin merkityksiin (emt. 2003, 22).

Tanssintutkimuksessa olennaisinta tutkielmalleni on ruumiin kokeminen ja merkitys liikkeen ja etenkin musiikin yhteydessä. Ruumiin viitekehysessä tanssiantropologiassa on kohteena useammin yhteisöllisesti jaettu ruumiillisuus ja sitä ympäröivä yhteiskunnallinen todellisuus, kun taas taidetanssin tutkimus on keskittynyt lähinnä yksittäisen tanssijan ruumiiseen. Taidetanssin tutkimuksessa omaksuttiin jo varhaisessa vaiheessa fenomenologinen näkökulma, jossa tanssijaa ei eroteta tanssista ja ruumista ei nähdä enää puhtaasti objektina (ks. esim. Sheets-Johnstone 1978; Fraleigh 1987).

Etenkin Foucault'n ja muiden jälkistrukturalistien vaikutuksesta tanssiantropologinen tutkimuskin alkoi 1990-luvulla suuntautua enemmän kohti tanssin ruumiillisuutta, eikä tanssia nähty enää pelkästään symbolijärjestelmänä (Hoppu 2003, 35-36; ks. myös Bryson 1997). Antropologinen tanssintutkimus on viime vuosina suunnannut mielenkiintoaan myös modernin länsimaisen yhteiskunnan sosiaalisen tanssin eri ilmiöihin kuten esimerkiksi diskotanssiin.

Koska tarkoitukseni on tutkielman puitteissa käsitellä rock-musiikkiin liittyvää ruumiillisuutta, on tanssintutkimuksen käsitteistöistä epäilemättä hyötyä, koska tanssintutkimus on kiinnostunut nimenomaan

---

<sup>46</sup> Yksi etnomusikologian tutkimusperinteen keskeisimmistä tutkijoista, Curt Sachs, käsitteli tanssia jo vuonna 1933 ilmestyneessä teoksessaan *Eine Weltgeschichte des Tanzes*.

musiikkiin liittyvän liikkeen – muunkin kuin varsinaisesti tanssina nähdyn liikkeen – merkityksiin.

Tanssi ei terminä ole millään tavalla tarkasti rajattu ja selkeästi määritelty. Oleellisena kriteerinä voidaan nähdä esimerkiksi tanssin kulttuurinen tunnistettavuus (ks. esim. Kealiinohomoku 1965, 6; Hanna 1979, 19), mutta tanssin voidaan toisaalta nähdä kattavan jopa kaikki arkisesta toiminnasta poikkeavat rytmisen liikkumisen muodot (Hoppu 2003, 20). Kaikki musiikin yhteydessä tapahtuva liikkuminen voidaan siis nähdä ahtaammankin määritelmän mukaan tanssiksi, jolloin rock-musiikin yhteydessä tapahtuva liike – oli se sitten esiintyjän liikehdintää lavalla tai musiikin kuuntelijan liikehdintää keikalla tai diskoissa – on antropologisen tanssintutkimuksen kohteena yhteisöllisesti merkityksellistä liikettä.

### **3.1.2. Liike sosiaalisena mielihyvä**

Tanssintutkimus on kiinnostunut siis toisaalta ”tanssitaiteesta” eli taiteellisesta ruumiin eleillä ilmaisusta, mutta sen nimikkeen alla on pohdittu myös ihmiselle ominaista viehtymystä yhtenevään rytmikkääseen liikkumiseen marssimisesta uskonnollisiin rituaaleihin ja modernin länsimaisen yhteiskunnan diskoissa tapahtuvaan tanssiin. Tanssi-sanaa ei voikaan yhteisöllisyyttä luovana tekijänä ymmärtää sen rajoittuneimman määritelmänsä kautta, vaan se voidaan laajimmillaan käsittää kattavan kaikenlaiset rytmisen liikkumisen muodot lasten hyppyleikeistä jalan naputtamiseen musiikin tahdissa (ks. Hoppu 2003, 20).

Yhteisöllisen tanssin ja liikkeen tuoma mielihyvä ilmenee modernissa länsimaisessa yhteiskunnassa niin läpi yön jatkuvissa rave-tansseissa, hiihtokilpailuissa kuin eläkeläisten päivätansseissa. Eri liikuntalajeissa kuten aerobicissä tai kuntosaliharjoittelussa, joissa fyysisen rasituksen kautta muokataan kehoa, haetaan kuntoa ja hyvinvointia, ihmisiä motivoidaan jaksamaan pidempään monotonisia ja energiaa vaativia liikkeitä musiikin avulla. Myös kollektiivisen äänen tuottaminen – jota voi hyvinkin verrata kollektiiviseen liikkumiseen – on monille mielihyvän lähde: sellaisen voi kokea esimerkiksi jääkiekko-ottelun yleisössä tai kuorolauluharrastuksessa.

Historioitsija William H. McNeill käyttää kirjassaan *Keeping Together in Time* (1995) ilmaisua ’muscular bonding’ kuvatakseen tällaista euforista yhdistävää tunnetta, jonka yhdessä rytmisesti liikkuminen tuo osallistujille. McNeill kuvailee omaa kokemustaan 1940-luvulla armeijassa, jossa toistuvien marssiharjoitusten aiheuttaman mielihyvän hän on jälkepäin

määritellyt kokemukseksi oman itsen laajenemisena osaksi kollektiivista kokonaisuutta, jopa elämää suuremmaksi. (McNeill 1995, 2.)

McNeill siis ehdottaa että sosiaalinen ja ruumiillinen yhtenäisyyden tunne olisi tulos yhdessä liikkumisen tuomasta mielihyvästä, ja että se on pitkälti edellytyksenä esimerkiksi sodankäynnissä sotilaan uhrautumiselle ryhmän puolesta. Tällainen yhdessä liikkumisen mielihyvä ei ole riippuvainen ryhmän suuruudesta; kahdenkin ihmisen välille kehittyvä mielihyvän laukaisema solidaarisuuden tunne voi muodostua tai sitä voi vahvistaa yhteisellä liikkeellä – paritanssilla, yhteisillä kävelyretkillä, rakastelulla. Kukapa meistä ei olisi lapsena pyrkinyt synnyttämään yhteyttä vanhempaan sisarukseensa – tai muuhun ihailun kohteena olevaan, vaikka poptähteen – jäljittelemällä tämän liikkeitä. Omissa koulumuistoissani ystävän kanssa samassa tahdissa kävelemisellä tai jopa keinumisen rytmillä oli ainakin tyttökuulttuurissa oma merkityksensä: jos keinuit toisen kanssa samaan tahtiin, tarkoitti se sitä, että olit ”naimisissa” tämän kanssa.

Tanssin ja liikkeen sosiaalista merkitystä voi kuvailla kudoksena joka yhdistää ihmisiä toisiinsa, tekee yksityisistä tuntemuksista yhteisiä ja jopa universaaleja aiheuttaen voimakasta sosiaalista mielihyvää. Tanssi voidaankin nähdä non-verbaalina kommunikaationa (ks. Hanna 1979).

Mikä sitten on musiikin ja liikkeen välinen suhde? Oma kokemukseni musiikista on usein hyvin kokonaisvaltainen ja aiheuttaa parhaimmillaan liikutusta – niin mielen kuin kehonkin. Yksi tärkeimmistä palasista musiikin ja liikkeen välillä vaikuttaisikin olevan *tunne* mielen ja kehon liikuttajana. Pyrin seuraavaksi valottamaan musiikin ja tunteiden välistä suhdetta psykologisesti suuntautuneen musiikkitieteen ja musiikkiterapian näkökulmasta.

### 3.1.3. Tunteet musiikin välittäjäaineena

”Tuntemukset ovat ajatuksia, jotka tuntuvat virtauksina, pulsseina ja liikkeinä iholla, mielessä, sydämessä, mahassa, maksassa.  
Tuntemukset ovat ruumiillistuneita ajatuksia. Niihin liittyy tunto mukana olemisesta ja johonkin sitoutumisesta”.

(Rosaldo 1984, 143; op. cit. Jokinen 1996, 25.)

Jos haluamme ymmärtää musiikin ja liikkeen välistä suhdetta, tunteiden merkitys ihmisen *liikuttajana* vaikuttaa olevan oleellinen. Tunteita analysoidaan lääketieteessä ja psykologiassa tutkimalla kemiallisia prosesseja aivoissa ja fysiologisia reaktioita kehossa tai tarkastelemalla tunteiden vaikutusta ihmisen käyttäytymiseen. Musiikin herättämiä tunteita ja niiden



fysiologisia ilmentymiä voidaan tutkia ja tehdä johtopäätöksiä siitä mitkä musiikin elementit aiheuttavat tunnereaktioita (esim. Sloboda 1991), mutta tunteen henkilökohtaista kokemusta ja merkitystä on mahdotonta havainnoida objektiivisesti.

Kappaleen alussa olevassa sitaatissa antropologi Michelle Rosaldo kuvaa tuntemuksia ruumiillistuneina ajatuksina. *Tunteet* (abstraktina käsitteenä, esim. aggressio) voidaan käsittää tiedostettuina ja tunnistettuina haluina (Jokinen 1996, 25-26) ja niihin uskotaan liittyvän aina jonkinlaisia ruumiillisia muutoksia (Heinämaa & Reuter 1994, 7). *Tuntemus* (esim. puristava tunne rintakehässä) taas on konkreettisempi termi; se on tunteita ilmentävä ruumiillinen reaktio, joka toimii välittäjänä tiedollisten prosessien ja toiminnan muodostamassa kokonaisuudessa. Rosaldon ajatus tuntemuksesta haluna sitoutua johonkin on hedelmällinen, koska se ilmentää osuvasti tunteiden sosiaalista merkitystä. Usein tunteita suodatetaan tiedostetun prosessin läpi, kuten tarkkaillessamme omia musiikista herääviä tuntemuksiamme, jolloin niitä voidaan myös uudelleenmääritellä ja selittää itselle sopivalla tavalla.

Musiikilliseen identiteettiin liittyviä merkityksiä tutkineen Helmi Järviluoman mukaan ”[k]ommunikaatio musisoidessa vaatii tiivistä yhteisyyteen virittymistä. Tämä voi tarjota voimakkaan tunnekokemuksen, jossa sosiaalinen identiteetti konkreettisesti ’ruumiillistuu’” (mt. 1997, 47). Musiikista nouseva mielihyvä on siis osittain halua sitoutua johonkin musiikilliseen ajatteluun, halu olla osa jotain suurempaa kokonaisuutta eli Järviluoman tapaan ilmaistuna sosiaalista identiteettiä. Niin musiikin kuin liikkeen yhteydessä sitoutumisen tunne on kokonaisvaltainen ja ilmaisee myös ruumiillisia intentioita: esimerkiksi kuorossa laulamisen tai diskotanssin nautinto saattaa suurelta osin koostua oman itsen katoamisesta ihmismassan ja musiikin liikuttamaan aalokkoon; irtautumisesta hetkeksi symbolisesta maailmasta kommunikoimaan nk. esikielellisellä eli semioottisella<sup>47</sup> tasolla.

Käsityksen musiikin kyvystä kommunikoida nimenomaan semioottisella tasolla ei välttämättä tarvitse tulkita määrittelevän musiikin olemusta yksinomaan ei-tiedostetuksi: ”Tietoisuuden ei tarvitse pystyä tulkitsemaan itseään verbaalisesti jotta sitä voisi kutsua tiedostetuksi”<sup>48</sup>. John Shepherd ja Peter Wicke kritisoivat tässä dikotomista käsitystä, jossa musiikin

<sup>47</sup> Kulttuurintutkija Julia Kristeva viittaa semioottisilla prosesseilla poeettiseen kieleen (ja musiikkiin) liittyvää heterogeenistä merkityksenmuodostusta. Semioottiset prosessit liittyvät ruumiiseen ja viettitoimintoihin, joihin symbolinen kieli pystyy viittaamaan esimerkiksi metaforina. (Kristeva 1993, 95-96.)

<sup>48</sup> ”Awareness does not have to be capable of verbal explication in order to be assigned the status of ’consciousness’” (Shepherd & Wicke 1997, 217).

semioottisen kielen nähdään kommunikoivan paremmin tiedostamattoman ja ennen kaikkea ruumiillisen kanssa samoin kuin symbolisen kielen nähdään vastaavasti kommunikoivan paremmin tiedostetun kanssa. (Mt. 1997, 217.) Käsitys musiikin, samoin kuin muunkin taiteen, kyvystä kommunikoida semioottisen ja ruumiillisen kanssa voidaan nähdä ainakin osittain myös sosiaalisena konstruktiona.

Simon Frith kuvaa populaarimusiikkiin sitoutumista myös omistussuhteena (*to possess*)<sup>49</sup>. Toimiessaan musiikkikriitikkona hän vastaanotti hyvin paljon vihapostia kritisoidunsa artistin faneilta, jotka kokivat tämän kritiikin henkilökohtaiseksi loukkaukseksi. ”Omistaessaan” jonkun artistin musiikin tai tietyn musiikkityylin musiikin kuuntelija kokee musiikin osana omaa identiteettiään. Musiikki ikään kuin sulautuu osaksi tämän musiikin *kokijan* omaa menneisyyttä, oman itsen kokemusta ja jopa määrittää ihmissuhteita ja rakkaudentunteita (”tämä on *meidän kappaleemme* koska ensi kertaa tavatessamme tanssimme tätä yhdessä”). (Frith 1987, 143-144.) Musiikki – ja erityisesti populaarimusiikki – rakkauden välittäjäaineena ja tunteiden tulkitsijana onkin jo kliseeksi muodostunut käsite, joka korostaa tunteiden ja musiikin välistä symbioottista suhdetta.

Musiikin ja tunteiden välinen suhde on tärkeä osa myös musiikkiterapeuttista toimintaa. Musiikkiterapeuttinen tutkimus on etnomusikologian tavoin monialaista, ja keskittyy musiikin psykologisia merkityksiin ja musiikin suhteeseen ihmisen tunne-elämään. Musiikkiterapia on kuntoutus- ja hoitomuoto, jossa musiikin avulla voidaan ilmaista sellaisia asioita, joiden ilmaisuun ei puhutulla kielellä ole riittävästi keinoja (Erkkilä 1997, 13). Musiikin aikaansaama ”liikutus” (Lehtonen 1997, 6) on siis tärkeä osa musiikkiterapian toimintaperiaatteita, ja musiikkiterapeuttisessa mielessä musiikki toimii sekä tunteiden ja muistojen herättäjänä ja esiintuojana että eräänlaisena vuorovaikutuksen muotona.

Musiikkiterapeutti Kimmo Lehtonen (1997, 6) kuvaa musiikin vastaanottamisen prosessina, jonka aikana kuulija pyrkii muuntamaan kuulemansa musiikin ”liikkeet” (rytmin, melodian ja harmonian) omaksi sisäiseksi liikkeekseen. Lehtosen mukaan siis musiikki *liikuttaa* meitä (mt., 6), jonka ymmärrän tässä yhteydessä viitattavan yksinomaan emotionaaliseen liikutukseen. Tällä monimerkityksellisellä sanalla tulee kuitenkin osuvasti kuvatuksi musiikin aiheuttama kokonaisvaltainen reaktio, joka laajenee

---

<sup>49</sup> *Possess* kuvaa omistussuhdetta paitsi aktiivisena verbinä myös passiivisessa muodossaan *possessed*, jonkun vallassa olemisena. Frithin mukaan musiikki toimiikin tässä suhteessa sekä omistamisen kohteena olevana, myös ihmisen valtaavana voimana (Frith 1987, 144).

emotionaaliseen tunteiden liikutuksesta mielikuvaksi liikkeestä sekä fyysiseksi liike-energiaksi ja tarpeeksi liikkua.

Poststrukturalistisen käsityksen mukaan musiikin merkitykset muotoutuvat sosiaalisesti ja historiallisesti eivätkä ole satunnaisia tai autonomisia vaan viittaavat itsensä ulkopuolelle (ks. esim. Walser 1993, 29; Shepherd & Wicke 1997, 199-200). Musiikin emotionaaliset merkitykset syntyvätkin diskursiivisesti musiikin ja tulkitsijan välisessä dialogissa, jonka kautta koetun musiikin ymmärtäminen on mahdollista. Musiikin rakenteessa täytyy olla riittävästi yllätyksellisyyttä, kuitenkin sopivassa suhteessa kuulijan omaksumiskykyyn ja aiempaan kokemukseensa. Kuuntelijalle liian tuntemattoman musiikkityylin ei voida odottaa aiheuttavan yhtä paljon emootioita kuin tutun musiikkityylin. Musiikkia ei voida siis luokitella objektiivisesti emotionaaliseen ja ei-emotionaaliseen kategoriaan, koska musiikki ei itsessään sisällä merkityksiä. (Walser 1993, 31; Erkkilä 1997, 47; Lehtonen 1997, 17). Musiikki on Lawrence Grossbergin mukaan *onttoa*, koska sen merkitykset eivät ole itse musiikissa tai sen kuulijassa, vaan musiikillisen tekstin ulkopuolella (mt. 1990, 113)<sup>50</sup>.

Vaikka jonkun musiikkiesityksen sanotaan toisinaan välittävän voimakkaita mielikuvia, ne eivät välttämättä tavoita kaikkia. Musiikin ”liikkeen” kokeminen fyysisenä tai emotionaalisenä liikkeenä muotoutuu diskursiivisesti käsitteiden ja niitä merkityksellistävien metaforien kautta (ks. Walser 1993, 32). Lapsesta asti opimme yhdistämään korkealta ja kevyesti soitetun klassisen musiikin lintuihin, koska meitä on mahdollisesti musiikkiliikunnassa opastettu kävelemään varpailla ja räpyttämään käsiä ikään kuin lentäisimme; poststrukturalistisen käsityksen mukaan tällainen mielikuva on alunperin musiikin semioottiseen kieleen kutoutunut sosiaalisesti muotoutunut käytäntö pikemminkin kuin musiikin automaattisesti aiheuttama reaktio.

Myös Lehtosen (1997) ja Erkkilän (1997) tulkinnan mukaan musiikki ei itsessään sisällä tunteita, vaan musiikin kieleen (esim. harmonia, melodia, dynamiikka) ja muihin elementteihin (lauluääni ja laulutekstit, tulkitsija ja häntä ympäröivä kulttuurinen viitekehys) on koodattu merkityksiä välittäviä kulttuurisesti latautuneita aineksia, jotka saattavat herättää

---

<sup>50</sup> Grossberg kuitenkin asettaa väitteensä kyseenalaiseksi väittäessään rock and rollin olevan ”ruumiillista ja läpäisevää” koska ääniaaltojen liike vaikuttaa vibraattorin lailla tuottaen jopa seksuaalista mielihyvää (1990, 113). Volyymin ja ääniaallot voi kokea mielihyvänä yhtä lailla myös sinfoniaorkesterin pauhussa tai didgeridoon pörinässä. Grossberg käyttää tässä yhteydessä esimerkkinä siis kriitikittömästi rockin seksuaalisia merkityksiä, paikallistaen niiden alkuperän itsestään selvänä soivaan musiikkiin eikä musiikkia ympäröiviin merkityksiin.

vastaanottajassa tunnereaktioita (esim. haikeutta, hilpeyttä tai aggressiivisuutta). Musiikin herättämät mielikuvat liikkeestä vaikuttaisivat piilevän musiikin diskursiivisessa ulottuvuudessa ja sosiaalisissa käytännöissä, joita kuuliija ei niinkään havaitse tietoisesti vaan pikemminkin affektiivisesti eli tunne-elämyksen kautta (ks. Shepherd & Wicke 1997, 132).

Musiikin herättämät tunnereaktiot ovat siis diskursiivisia: ne ovat esimerkiksi tilanteeseen ja musiikin genreen sidottuja. Tietynlaisen musiikin voidaan olettaa herättävän pääosin samansuuntaisia reaktioita musiikkityyliin suuntautuneessa yleisössä; esimerkiksi punk-rock todennäköisemmin houkuttelee livetilanteessa esiin aggressiivista<sup>51</sup> ja ulospäinsuuntautunutta liikettä kuten pogoamista, hyppimistä ja muihin törmäilyä. Koska musiikkiin liittyvä liike syntyy diskursiivisesti rakentuneista musiikin herättämistä tunteista ja ”liikutuksesta”, myös liike itsessään rakentuu kommunikaationa sosiaalisten merkityksien kudoksessa.

### 3.2. Ruumiin ja sukupuolen problematiikka

Ihmisen liike merkityksellistyy sukupuolittuneessa ruumiissa. Liike ja tanssi rakentuvat sosiaalisesti, jolloin myös käsitykset ruumiin ja sukupuolen merkityksistä vaikuttavat liikkeeseen sekä sen tulkintaan.

Ruumis nähdään modernissa sivilisaatiossa alistaiseina mielelle, ja ruumiin käyttämistä ja esittämistä rajoitetaan ja vahditaan puhtauden ja hygienian nimissä sosiaalisen järjestyksen ylläpitämiseksi. Myös ruumiillinen kokemus, kuten seksuaalisuus, on sosiaalisesti kontrolloitu ja rajoitettu. Ruumiin kokemista ja käyttämistä määrittää ennen kaikkea sisäistetty sosiaalinen kontrolli eli itsetarkkailu (Wolff 1997, 83-86, ks. myös Foucault 1979).

Etenkin naisen ruumiin ympärillä on käyty kiihvasta keskustelua, ja naisen oikeus omaan ruumiiseensa on ollut pitkään feministisen ajattelun ja naisliikkeen keskiössä. Ihminen – nainen ja mies – nähdään lihallisena ja toimivana subjektina, mutta ruumis nähdään myös kulttuurisen järjestyksen alamaisena. 1970-luvun feministisessä teoriassa keskeiseksi analytyttiseksi välineeksi nousutta *sex/gender* –jaottelua käytetään edelleenkin haastamaan sukupuolijärjestelmän valtahierarkian ”luonnollisuutta”. Sosiaalisen ja biologisen sukupuolen välistä *sex/gender* -erottelua on sittemmin kritisoitu ja sukupuolieron ja ruumiillisuuden välistä suhdetta on lähdetty tutkimaan eri

---

<sup>51</sup> Haluan korostaa, että en käytä sanaa *aggressiivisuus* synonyyminä väkivaltaisuuden kanssa. Jokisen (2000) ja Nykyrin (1998) tutkimuksien mukaan aggressiivisuus on vahvasti ulospäin suuntautunut tunne ja fyysinen intentio, väkivalta taas yksi sen mahdollisista ilmentymistä.

näkökulmista, kuten seuraavaksi esittelemäni ruumiinfenomenologisen analyysin kautta. Aikaisemmin esimerkiksi lääketieteellisenä tai esteettisenä objektina ja toiminnan välineenä tai kohteena ajateltua ruumista on ryhdytty lähestymään toiminnan keskuksena. Ruumiillisuuden tutkimisesta voidaan sanoa muodostuneen jopa muoti-ilmiön yhteiskuntatieteissä. (Heinämaa ym. 1997, 7-9; Koivunen & Liljeström 1996, 15; ks. myös Ronkainen 1999, 20)

Käsitys sukupuolesta toisaalta biologisena faktana ja toisaalta sosiaalisena konstruktiona voidaan siis nähdä jopa harhaanjohtavana, koska ero biologisen ja sosiaalisen välillä ei ole yksiselitteinen. 'Sex' eli ns. biologinen sukupuoli ei ole välttämättä neutraali ja luonnollinen kategoria, vaan sen voidaan nähdä olevan myös sosiaalisesti rakentunut aivan kuten 'gender'kin. (ks. esim. Butler 1990, 7.) Judith Butler ehdottaa että sukupuoli nähtäisiin performatiivisena: sukupuoli on tulosta teoista, joiden alkuperänä sukupuolta yleensä pidetään (Butler 1990, 25; ks. myös Leppänen 2000, 15). Sukupuoli on siis pikemminkin *toimintaa* ja *joksikin tulemista* kuin staattinen olotila, ja kehollinen toiminta, eleet ja asennot muokkaavat ja ylläpitävät diskursiivisesti niitä identiteetin ja olemuksen oletuksia joita ne näennäisesti pyrkivät ilmaisemaan (Butler 1990, 112, 136).

Butlerin sukupuolikäsityksessä on heijastuksia sekä Foucault'n ruumiskäsityksestä että Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiasta (ks. esim. Petäjäniemi 1997). Tällaisen sukupuolikäsityksen mukaan ruumiin sukupuoliset rajat ovat diskursiiviset, mutta samalla ruumiissa on jotain palautumatonta ja ambivalenttia (emt. 1997, 265).

Sukupuolieroon kohdistuneesta kritiikistä huolimatta sukupuolten välinen raja piirretään kulttuurissamme selkeän dualistisesti miehen ja naisen ruumiin välille, samoin kuin raja kulttuurin/luonnon sekä mielen/ruumiin välille. Pelkästään naissoittajien tutkimisen voidaankin nähdä pönkittävän tätä dualistista ajattelua, jos naisten ja miesten ruumiillisuuskokemuksen väitetään poikkeavan perustavanlaatuisesti toisistaan. Sukupuolieron tiedostaminen ei kuitenkaan tarkoita dualistisen ajattelun vangiksi jäämistä: sukupuolijaon käsittäminen diskursiivisena antaa välineitä hajottaa näitä sukupuolijärjestelmän dualistisia käsityksiä, johon täysin sukupuolineutraali tutkimus taas ei anna mahdollisuutta. Esimerkiksi Butlerin performatiivista sukupuolikäsitystä mukaillen ruumiillisuutta voi rakentaa myös toiminnan kautta näiden dualististen mies- ja naisdiskurssien ulkopuolella. Mielenkiintoni kohdistuukin tutkielmassani myös ruumiillisuuden kokemuksiin, jotka rakentuvat näiden diskurssien rajamaille tai jopa ulkopuolelle.

### 3.2.1. Ruumiinfenomenologia ja sukupuoli olemisen tyylinä

Pyrin tarkastelemaan diskurssien ulkopuolisia kokemuksia, asenteita ja asentoja myös fenomenologisen ruumiskäsityksen kautta. Vaikka en tutkielmassani teekään fenomenologista analyysiä, ruumiinfenomenologian rooli metateorianana nousee analyysissäni oleellisena osana käsityksissä kehosta ja sukupuolen kokemuksesta. Ruumiinfenomenologia ja Judith Butlerin käsitys sukupuolesta performatiivisena muokkaavat tapaa, jonka kanssa lähestyn aineistoani ja asennetta, joka avaa uusia ovia tulkinnoille haastateltavien käsityksistä heidän kehostaan ja toiminnastaan.

Filosofi Edmund Husserl loi perustan fenomenologiselle filosofialle, mutta harvat fenomenologit ovat noudattaneet sellaisenaan Husserlin fenomenologista metodologiaa (Parviainen 1999, 87). Etenkin ranskalaisen filosofin Maurice Merleau-Pontyn kirjassaan *Phenomenology of Perception* (1962) esittelemää tulkintaa Husserlin fenomenologisesta ajattelutavasta on hyödynnetty taiteentutkimuksessa ja yhteiskuntatieteissä, mm. taidetanssin tutkimuksessa (esim. Parviainen 1998 ja 1999).

Fenomenologia ei ole sinänsä teoria, vaan ennen kaikkea metodi, jolla pyritään havaitsemaan ja kuvailemaan ilmiöitä, esimerkiksi liikettä (Sheets 1978, 34). Merleau-Pontyn ”fenomenologinen kuvailu” merkitsee pidättäytymistä maailmaa koskevista objektiivisista ennakkokäsityksistä ja kääntymistä takaisin maailmaan. Fenomenologisella kuvailulla pyritään pikemminkin syventämään intuitiivista arkikokemusta maailmasta sellaisena kuin se ilmenee, ottamatta lainkaan kantaa kokemuksen psykologiseen tai fysiologiseen alkuperään. (Parviainen 1999, 78; Heinämaa 1996, 58, 71.) Tällainen fenomenologinen analyysi ei pyri lopullisiin vastauksiin, vaan se on luonteeltaan ”prosessi, kaiken aikaa uudelleen rakentuva kokonaisuus näyttäytymättä koskaan kokonaan” (Parviainen 1999, 89). Merleau-Pontyn fenomenologisessa havainnoimisessa on kyse siis yhteydestä maailmaan elettyinä suhteina, jolloin subjektin ja maailman suhde ei olisi kummankaan määräämä vaan vastavuoroinen (Heinämaa 1996, 62, 67).

Merleau-Pontyn fenomenologisessa filosofiassa havaitseva subjekti on myös ruumiillistunut ja lihallinen, jolloin koettu ruumis ei voi olla objekti eikä subjekti voi olla idealismin mukainen ruumiiton tietoisuus. Ruumis voi koskettaa ja tulla kosketetuksi yhtäaikaan esimerkiksi silloin, kun kosketamme kädellä itseämme, joten ruumis on samalla sekä subjekti että objekti ja niiden välimuoto. (Rautaparta 1997, 129-130; Merleau-Ponty 1996, 93)

Havainnoidessamme kehoa fenomenologisesti emme voi siis käsittää toimintaa ainoastaan ulkoisia liikkeitä havainnoiden tai älyllisiä prosesseja analysoiden. Liikesarjojen – kuten pyörällä ajamisen taito tai soittotaito – oppiminen tapahtuu kehossa. Tällaisia kehollisia prosesseja on vaikea kuvailla tai jäljitellä, koska ne ovat ”tiedostamattomia”. Kun pyörällä ajamisen taidon on kerran oppinut, se ikään kuin jää lihasmuistiin, josta sen voi palauttaa vain hyppäämällä pyörän selkään, eikä esimerkiksi lukemalla pyörällä ajamisen oppikirjaa. Sama koskee kaikkea toimintaa jossa tarvitaan kehon motorista hallintaa, tietokonepelin pelaamisesta kurkkulaulamiseen.

Jaana Parviainen on merleau-pontylaisittain huomionut, että esimerkiksi tanssiessaan tanssija ei käske ruumistaan liikkumaan vaan liike purkautuu ruumiista vailla mitään erityistä mielen aktia. Ollessaan liikkuva ruumis tanssija ikään kuin ajattelee liikkeillä. (Parviainen 1998, 136-137.) Keho ei ole siis vain väline jota ajatukset liikuttavat, vaan liikkuminen on ulospäinsuuntautunutta ajattelua, jonka avulla ihminen on vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa.

Fenomenologinen ajattelu ohittaa syy- ja seuraussuhteet ja keskittyy kuvaamaan ilmiöitä siten kuin ne koetaan ja eletään. Tarkoitus ei ole kieltää esimerkiksi fysiologista ja anatomista käsitystä kehosta ”esineenä” (kuten luuston rakenne ja lihaksisto) vaan pyrkiä kuvaamaan kehon kokemusta kyseenalaistamalla sekä tieteellisiä että arkikokemuksen kautta syntyneitä ennako-oletuksia kehosta (Parviainen 1999, 95). Fenomenologinen analyysi on siis ennen kaikkea antanut apuvälineitä kuvata kokemuksia, joita olisi muuten vaikea länsimaisen tieteellisen diskurssin puitteissa kuvata.

Kehon kokeminen ja tanssi ovat tällaisia asioita; tanssin kokemusta ei voi ymmärtää pelkästään kuvailemalla liikeratoja tai analysoimalla liikkeen sosiaalisia funktioita. Liike on myös sisäistä liikettä ja artikuloimattomia tuntemuksia, joihin pääsee osittain käsiksi vain osallistumalla itse esimerkiksi tanssin kokemukseen. Fenomenologinen analyysi edellyttää tutkijalta usein pyrkimystä samastua tutkimuskohteeseen sekä olemaan myös itse tutkimuskohde. Fenomenologinen ajattelu kritisoikin perinteistä tieteellisen objektiivisuuden vaatimusta, koska myös omasta subjektiivisesta kokemuksesta tulee tutkijalle tärkeä tutkimusmetodi.

Filosofi Sara Heinämaa käsittelee kirjassaan *Ele, työ ja sukupuoli* (1996) Maurice Merleau-Pontyn sekä Simone de Beauvoirin ruumiinfenomenologiaa ja sen merkitystä sukupuolikysymykselle. Hän määrittelee sukupuolen ruumiinfenomenologisessa tulkintakehyksessä seuraavasti:

”Sukupuoli - naispuolisuus ja miespuolisuus - osoittautuu fenomenologisessa tutkimuksessa käyttäytymisen modaliteetiksi, toiminnan tavaksi eli, teknisemmin ilmaistuna, toiminnan tyyliksi. Se ei palaudu mihinkään tiettyihin fysiologisiin tai (sosiaali)psykologisiin piirteisiin, esimerkiksi lisääntymistoimintoihin, vaan koskee olemisen, elämisen kokonaisuutta.”

(Heinämaa 1996, 13)

Sukupuoli ei Heinämaan fenomenologisen tulkinnan kautta näyttäytyä toimimista ja olemista määrittävänä biologisena ”faktana” (*sex*) tai sosiaalisena käyttäytymismallina (*gender*)<sup>52</sup> vaan se on toiminnan *tapa* ja olemisen *tyyli* (Heinämaa 1996, 13). Heinämaan määritelmä lähestyykin Judith Butlerin käsitystä sukupuolesta performatiivisena; Butlerin mukaan sukupuolen voi käsittää paitsi esityksenä, myös ruumiillisena tyylinä (Butler 1990, 139). Naisuus tai mieheys ei fenomenologisen käsityksen mukaan määritä olemustamme, vaan sen voi nähdä lähinnä *prosessina*, johon me osallistumme ympäröivän maailman kanssa (Nykyri 1998, 94).

Objektiivinen ajattelu ei tavoita ihmisruumiin toimijuutta, ja ruumiinfenomenologinen kuvaus pyrkiikin hahmottamaan ruumiin asennoitumista maailmaa kohti (Rautaparta 1997, 132). Ihminen on kehollisena olentona *intentionaalinen* subjekti, joka muodostuu yhdessä maailman kanssa. Merleau-pontylaisessa ajattelussa intentionaalisuus on ikään kuin subjektin tapa olla maailmassa, suuntautua kohti maailmaa liikkeessaan, havaitessaan ja koskiessaan. Käsitteenä intentionaalisuus eli suuntautuminen maailmaan – oli se sitten ruumiin tai mielen intentionaalisuutta – ei tarkoita subjektin selväpiirteistä eikä tietoista aikomusta tai suunnitelmaa, vaan siinä pyritään kiinnittämään huomiota erilaisiin toiminnallisiin prosesseihin kuten ruumiin kieleen ja tunteisiin, joita ei aina voi kuvata selkeän yksimerkityksellisin käsittein. (Heinämaa & Reuter 1994, 10-11; Nykyri 1998, 19.)

Intentionaalisuus liittyy Heinämaan ja Reuterin mukaan myös tunteisiin ja tuntemuksiin (mt. 1994, 7); tämä ilmenee esimerkiksi rakkautena tai vihana esim. ihmistä kohtaan tai vastaavasti aiemmin pohtimanani musiikin subjektissa herättämänä haluna intentionaalisesti sitoutua johonkin suurempaan kokonaisuuteen, yhteisöön tai toiseen ihmiseen.

Merleau-Pontyn (1962) *taparuumiin* käsite viittaa näiden reaktioiden alkulähteeseen; taparuumis on jotain joka hahmottaa ympäristöään kuten käsitteelliset ajatusprosessitkin, ja usein jopa ilman että käsitteellistämistä itse asiassa tapahtuu. Emme pystyisi esimerkiksi toimimaan

---

<sup>52</sup> Kuten Judith Butler (1990), Heinämaa näkee *sex/gender* -jaottelun muodostuneen monissa yhteyksissä liian kahlitsevaksi, ja tarjoaa Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiaa erilaisena lähestymistapana sukupuoleen (Heinämaa 1996, 110-118).



jos joutuisimme jatkuvasti keskittymään ulos- ja sisäänhengityksemme tapahtumaan, tai jos meidän pitäisi joka kerta kokoukseen mennessämme kerrata mielessämme millainen kehon kieli on hyväksyttävää kyseisessä tilanteessa. Taparuumis on omaksunut tiettyjä tapoja olla suhteessa maailmaan – kuten naistapaisuus ja miestapaisuus<sup>53</sup> – ja sillä on menneisyytensä, mukaan lukien sisäistetty tieto sukupuoleen liittyvistä toimintatavoista, jonka se tuo jokaiseen uuteen tilanteeseen. Taparuumiin käsite viittaa siis näihin ruumiin kerrostumiin, jotka muodostuvat subjektin totutuiksi muodostuneista asennoista, eleistä ja liikkeistä. (Mt., 441.)

Taparuumis ei ole irrallaan ulkopuolisesta todellisuudesta eikä tietoisuudesta, mutta se pystyy toimimaan siitä itsenäisesti. Toiminnassamme on siis aina mukana myös ruumis ja sen menneisyys kulttuurisine jatkumoineen, tiedostimme me sitä tai emme. (Nykyri 1998, 63-64.)

Ruumiintuntemukset – esimerkiksi kun hyvän kappaleen kuullessamme iho menee kananlihalle – eivät ole ”vain” fysiologisia tapahtumia, vaan osa intentionaalista suhtautumista maailmaan (ks. Heinämaa & Reuter 1994, 18). Ihon kananlihalle meneminen ja siihen liittyvä mielihyvä ilmaisee myös meidän intentionaalista suhtautumistamme maailmaan, musiikkiin liittyviä haluja, toiveita ja mielikuvia. Punastuminen, naurahdukset, kuvaannolliset sanavalinnat, hengityksen ja puheen rytmi, eivät ole välttämättä tiedostettuja mutta eivät myöskään sattumanvaraisia; niiden myötä kumpuaa esiin myös ruumiin historia ja nykyisyys, koettu häpeä ja nautinto. Tämä ruumiin historia ja nykyisyys taas rakentuu vahvasti sukupuolen kokemuksen kautta, ja toisaalta käsitys sukupuolesta rakentuu toiminnan myötä ja oman ruumiin kokemisen kautta.

Etenkin niinkin yksityisissä kokemuksissa kuin ruumiillisuuteen ja seksuaalisuuteen liittyvissä tunteissa meillä ei ole aina välineitä hahmottaa tai käsitteellistää omia toimintaprosessejamme tai intentioitamme. Ruumiinfenomenologinen näkökulma suuntaa kiinnostukseni haastattelutilanteessa myös eleisiin, puhetapoihin ja äänensävyihin. Mielenkiintoni suuntautuu näin paitsi haastateltavan omiin tulkintoihin, myös heidän epävarmoihin naurahduksiinsa, sanoihin ja kielikuviin jotka putkahtavat esiin puolivahingossa, tai hämmennyksen ja torjuntareaktion aiheuttamiin tilanteisiin.

---

<sup>53</sup> Käytän joissain kohden Tuija Nykyrin termejä ”naistapaisuus” ja ”miestapaisuus”, jotka viittaavat erilaisten tapojen - pukeutumisen ja olemisen - sukupuolittuneisuutta, etenkin suhteessa Merleau-Pontyn taparuumiin käsitteeseen (Nykyri 98, 101). Nämä termit tuovat mielestäni hyvin esiin sukupuoliroolin toiminnallisen ja muuntuvan olemuksen.

### 3.2.2. Kehon ja instrumentin vuorovaikutus ruumiinfenomenologisesta näkökulmasta

Kiinnitän haastatteluita analysoidessani huomiota erityisesti soittajien puheeseen sukupuolistuneesta kehostaan, heidän kehonsa ja soittimen väliseen suhteeseen ja soittamisen aiheuttamiin tuntemuksiin. Näiden kokemusten avulla voimme lähestyä soittamiseen liittyviä sekä ruumiillisen että käsitteellisen ajattelun prosesseja, joiden avulla nämä naissoittajat osittain paitsi mukautuvat olemassa oleviin rockmusiikin soittamisen konventioihin, mutta myös luovat uusia, omaa kokemustaan ja ajatteluaan heijastavia rockkulttuuriin ja rockmusiikin soittamiseen liittyviä tyylejä. Tätä prosessia pystyy ymmärtämään mieltämällä soittamisen ja siihen liittyvän toiminnan kokonaisvaltaisena älyllisten ja kehollisten oppimisprosessien ja kokemusten tuottamana tietona ja tämän tiedon luovana käyttämisenä.

Ruumiillisuudesta puhuttaessa nostetaan usein esiin käsitys kehon nk. hiljaisesta tiedosta, joka sisältää ”tiedostamatonta” ja julkilausumatonta tietoa. Esimerkiksi pyörällä ajamisen tai kitaran soittamisen oppiminen on prosessi, joka ei rakennu eksplisiittisen<sup>54</sup> tiedon varaan ja jonka voi palauttaa käyttöön monen vuodenkin jälkeen (ks. Koivunen 1997, 77). Unkarilainen lääketieteen tutkija Michael Polanyi loi käsitteen *tacit knowledge* kuvaamaan tätä tietämisen lajia. Tämä ”hiljainen tieto” tarkoittaa määrittelemätöntä tietoa, joka koko ajan vaikuttaa ihmisissä ja joka mahdollistaa myös eksplisiittisen tiedon vastaanottamisen ja käyttämisen; hiljainen tieto ohjaa valintoja tietovirrassa (Koivunen 1997, 77, 79). Uskontotieteilijä Hannele Koivusen mukaan tällaiseen tietoon sisältyy sekä geneettinen että kulttuurista omaksumamme ”ruumiillinen, intuitiivinen, myyttinen, arkkityyppinen ja kokemusperäinen tieto” (Koivunen 1997, 78). Koivusen hiljaisen tiedon määritelmä lähestyy tässä myös Merleau-Pontyn kokonaisvaltaista ruumiinfenomenologista käsitystä kehosta intentionaalisenä taparuumiina, jolloin keho omaksuu tietoa suuntautuen ympäröivään maailmaan intentionaalisesti ja käyttää tätä omaksumaansa ruumiillista tietoa myös ei-eksplisiittisesti ja ns. vaistonvaraisesti.

Soittamiseen liittyy olennaisesti tietynlainen ruumiillinen intentionaalisuus tilaan ja muihin objekteihin. Ruumiinfenomenologisessa ajattelussa ruumis ei vain liiku tilassa irrallisena objektina, vaan käyttää tilaa instrumentaalisesti, samoin kuin käytämme käsillämme esineitä ikään kuin oman kehomme jatkeena (Merleau-Ponty 1963, 5-6). Voi siis ajatella, että kun

<sup>54</sup> Eksplisiittinen tieto tarkoittaa esimerkiksi sellaisia eksakteja asioita kuin kirjoitetut sanat, kartat ja kaaviot (Koivunen 1997, 77).

soitamme soitinta (l. instrumenttia<sup>55</sup>) se on muutakin kuin väline tai objekti jota käytämme tuottaaksemme ääntä; soitin ikään kuin sulautuu osaksi soittajaa. Ääni muodostuu soittimen ja soittajan yhteisessä prosessissa, jossa instrumenttia ei voi nähdä pelkästään objektina suhteessa soittajaan ja tämän toimintaan.

Myös soitin ja sen rakenne itsessään vaikuttavat sen sointiin, samoin kuin soittimen menneisyys eli sen kokemat kolhut, ilmasto ja ympäristö jossa sitä on säilytetty sekä se kuinka paljon ja miten sillä on soitettu. Toisin sanoen myös soittimella on koettu, sen itse tiedostamaton menneisyys, joka vaikuttaa sen tuottamaan ääneen. Kun soitamme instrumenttia, opimme toimimaan soittimen kanssa siten, että se tuottaa haluamaamme ääntä. Vaikka hallitsemme jonkun tietyn soittimen teknisesti hyvin, eri instrumenttiin eli vaikkapa jonkun toisen kitaraan tarttuminen vaatii kehon hiljaisen tiedon uudelleenmuokkaamista suhteessa instrumenttiin ja sen olemukseen. Soitin muokkaa myös soittajansa toimintaa; joskus soittimen tuottama odottamaton ääni saattaa kiehtoa soittajaa siinä määrin, että tämä pyrkii tuottamaan saman äänen uudestaan etsimällä uudelleen tietynlaista asentoa, oikeanlaista painetta sormiinsa ja käyttämällä juuri tietyn määrän voimaa tai liikettä äänen aikaansaamiseksi. Soitin ja soittaja siis tavallaan kommunikoiivat toistensa kanssa soittajan kehon ja soittimen rakenteen kosketuspinnalla sekä soittajan saaman soivan palautteen kautta, jolloin ei voi tarkasti määrittää missä kohtaa soittaja loppuu ja soitin alkaa. Konkreettisimmin tämä havainnollistuu puhallinsoittimissa, joita soittaessa ääni muodostuu soittajan puhalluksen paineesta soittimessa, mutta ääni resonoi sekä soittimessa että soittajassa itsessään. Äänensävy ei ole yksinomaan soittajan tai soittimen aikaansaama vaan näiden yhteisen prosessin tulos. Tämän lisäksi äänensävyyn vaikuttaa esimerkiksi lämpötila ja huoneen akustiikka mukaan lukien huoneessa olevat muut ihmiset ja heidän vaikutuksensa äänen resonointiin huoneessa.

Soittamisprosessiin vaikuttavat siis sekä soittajan ”tiedostetut” oppimisprosessit että ”tiedostamattomat”<sup>56</sup> eli hiljaiset keholliset prosessit ja tämän lisäksi myös soittimen rakenne ja sen aikaisempi ”kokemus”. Soittaminen prosessina ei ole siis käsitettävissä ainoastaan soittajan

---

<sup>55</sup> Englanninkielinen kantasana *instrument* voi tarkoittaa työkalua ja välinettä myös abstraktissa mielessä, kuten *instrument of political power* (= poliittisen vallan välikappale).

<sup>56</sup> Näistä prosesseista ei jälkikarteesiolaisen eli René Descartes’in ruumis/sielu –dualismiin kriittisesti suhtautuvan ajattelutavan mukaan voi kuitenkaan puhua erillisinä, vaan puhutaan *kokemuksellisesta ruumiista* ja *ruumiillisesta tiedosta*, jotka käsittävät abstraktin ajattelun ja ruumiillisen kokemuksen tuottaman tiedon erottamattomana prosessina (Parviainen 1998, 21-22).

tiedostetusti tuottamana toimintana, jossa soittaja on subjekti ja soitin on objekti, vaan soitin on osa soittajan ruumiillista kokemusta.

### 3.2.3. Aggressio ruumiillisena ja sukupuolistuneena kokemuksena

Miesvaltaisen ja vastakulttuurisen historiansa myötä rock-kulttuuria sävyttää kapinallisuus sekä aggressiivisen ruumiillisuuden ja seksuaalisuuden voimakas läsnäolo. Aggressiivisuuden läsnäolo rockin soitossa nähdään lähes itsestäänselvyytenä, ja kitaroiden hajottamisesta ja televisioiden hotellihuoneen ikkunasta ulos heittämisestä on muodostunut länsimaisessa kulttuuripiirissä varsin laajasti ymmärrettäviä rockin kliseitä. Aggressiivisuuden ilmaisua ei voi rockin viitekehyksessä kuitenkaan tarkastella täysin sukupuolineutraalina ilmiönä; sitä täytyy lähestyä myös mies- ja naistapaisten ruumiillisuuden näkökulmasta.

Monien tutkimusten perusteella tyttöjen ja naisten vihan käsittelyyn ei yleensä liitetä suoraa ulospäinsuuntautunutta aggressiivisuutta (ks. esim. Näre 1995; Campbell 1993). Kirsti Lagerspetzin mukaan tytöt ilmaisevat aggressioitaan epäsuoremmin kuin pojat, käyttäen pikemminkin nk. henkistä kuin fyysistä vahingoittamistekniikkaa (Lagerspetz 1990, 114-115). Tyttöjen sanotaan usein kypsytävän nopeammin, ja heitä rohkaistaan mieluummin vastuulliseen ja väkivaltaa välttävään käyttäytymiseen kuin poikia. Tyttöjen ja naisten taparuumiseen kuuluvat siis pikemminkin vihan sisällä pitäminen tai *epäsuorat* vihan ilmaisut kuten selän takana puhuminen ja haukkuminen. Käsitys *suorasta* ja *epäsuorasta* aggressiosta saa myös arvolatauksen: pojat ovat reiluja ja protestoivat näyttävästi kun taas tytöt ovat keljuja ja juonittelevia niskoja nakkelijoina. (Nykyri 1998, 92; Lagerspetz 1990; Tarmo 1992, 288-289.)

Raivostumistilanteissa miehet usein herkemmin kohdistavat aggression toiseen osapuoleen lyömällä, kun taas naiset räjähtävät sokeasti esimerkiksi heittelemällä astioita, eikä heidän teoillaan ole samanlaista kontrollia ja kohdetta kuten miehillä. Miehet pyrkivät saavuttamaan vihanpurkauksillaan jonkun tietyn päämäärän, ja heille vihan ilmaukset ja väkivalta liittyvät usein kunnian säilyttämiseen, sankaruuteen ja mieshierarkioiden luomiseen ja uusintamiseen. Naisille taas tilanne, jossa paineiden kasvaessa tarpeeksi suureksi viha purkautuu väkivaltaisena, tarkoittaa usein epäonnistumista ja häpeää. (Campbell 1993, 7, 74; Jokinen 2000, 26.)

Tutkimuksessaan *Naisen viha* (1998) Tuija Nykyri tarkastelee naisten tapoja ilmaista ja käsitellä vihan ja aggression tunteita. Nykyrin

tutkimusmetodi ja analyysitapa on fenomenologinen, ja hänen tapansa käsittää aggressio ruumiillisena *suuntautumisena* ja *kokemuksena* on ollut erittäin hedelmällinen pohtiessani rockmusiikkiin ja sen soittamiseen liittyviä käytäntöjä.

Nykyri ei näe aggressioita vain vihan manifestaatioina käytöksessä; hyökkäävyys ja väkivaltaisuus eivät ole ainoita vihan ilmaisutapoja, vaan vihatilanteisiin saattaa liittyä monenlaisia tunteita raivostumisesta kiukkuun ja katkeruudesta pitkävihaisuuteen. Ruumiilliseksi toiminnaksi luetaan siis muutakin kuin tunteiden refleктоimatoin kokeminen ja läpieläminen sekä vihan väkivaltaiset purkaukset; Nykyrin tutkimuksessa korostuvatkin tavat joilla vihaan ollaan kosketuksessa ja miten vihaa ilmaistaan, miten sitä työstetään ja *käsitellään*<sup>57</sup>. Vihan hallinta voi olla sekä automaattista ja tiedostamatonta että tietoiseen toimintaan perustuvaa. (Mt., 21, 64.)

Aggressioiden ilmaisun, työstämisen ja käsittelyn sukupuolistuneet käytännöt heijastuvat myös muuhun keholliseen toimintaan ja liikeilmaisuuksiin. Esimerkiksi urheilussa, tanssissa ja jokapäiväisessäkin tilan haltuunotossa on huomattu eroavaisuuksia naisten ja miesten ruumiillisessa suuntautumisessa. Antropologisesti suuntautunut tanssintutkija Judith Lynne Hanna on tutkinut lähinnä perinteisempiä tanssityylejä eri yhteiskunnissa. Kirjassaan *Dance, Sex and Gender* (1988) hän kuvaa naisen tanssityylejä universaaliksi rajoitetummaksi kuin miesten; ”perinteinen” nainen tanssii ja liikkuu kontrolloidusti kuvaannollisen ympyrän rajoittamana. Nainen tanssii horisontaalisesti suuntautuen jalat kiinni maassa, ilmaisten itseään lähinnä hienovaraisesti käsillään, niin sormillaan kuin ranteillaan. (Hanna 1988, 78-79, 160-161.) Nykyrin diskoissa tekemän tutkimuksen mukaan naiset tanssivat myös dominoivaan ja aggressiiviseen tyyliin, mutta eivät kuitenkaan rikkoneet toisten ruumiin rajoja siten kuin jotkut miehet tekevät esimerkiksi törmällessään toisiinsa, heittäytyessään toistensa niskaan lavalta ja nostellessaan toisiaan ilmaan (Nykyri 1998, 119). Diskoympäristö tosin eroaa melkoisesti esimerkiksi punk-konsertista, jossa tällaista edellä kuvailtua aggressiivista etupäässä miesten fyysistä ilmaisua yleensä esiintyy, jolloin ruumiillisuus liittyy paitsi sukupuoleen myös musiikin genreen ja tilanteeseen. Ruumiillinen suuntautuminen tilaan ja toisiin ihmisiin monissa eri tilanteissa

---

<sup>57</sup> Tarkemmin ottaen Nykyri puhuu *käsin käsittelystä*, mikä hänen mukaansa kuvaa niin konkreettista tekemistä kuin metaforisempaa työstämistäkin (1996, 56), ja haluaa näin tuoda esiin ruumiin ja ajattelun yhteenkietoutuneita prosesseja.

ilmenee kuitenkin näiden tutkimusten pohjalta naisilla erilaisena ja rajoitetumpana kuin miehillä<sup>58</sup>.

Erot ruumiillisessa suuntautumisessa näkyvät myös urheilussa, jossa jako poikien ja tyttöjen tai miesten ja naisten välillä tulee voimakkaasti esiin. Kontaktiurheilulajit – esimerkiksi nyrkkeily ja jääkiekko – nähdään hyvin maskuliinisina (Easthope 1990, 70), koska suuntautuvat voimakkaasti ja aggressiivisesti ulospäin. Naisille parhaiten ”sopivampia” lajeja ovat lähinnä yksilölajit kuten yleisurheilu ja voimistelu, joissa oma fyysisyys ei riko toisen ruumiin rajoja<sup>59</sup>.

Tämä jaottelu tulee voimakkaasti esiin jo koulun liikuntatuntien käytännössä; oma kokemukseni liikuntatunneista on, että yleisimmin tytöt harjoittelivat jumppakärpästä eli yksin suoritettavia permantoliikkeitä samalla kun verhon toisella puolella pojat ja muutama urheilullisesti suuntautunut ”poikatyttö” pelasivat koripalloa tai muuta joukkuelajia. 1990-luvun loppupuolella Iso-Britanniassa käytiin jopa yleisönosastoilla ja pääkirjoituksissa kiivasta keskustelua siitä, onko moraalista järjestää ottelua, jossa kaksi ammattinyrkkeilijänäistä lyövät toisiaan. Fyysisesti ulospäinsuuntautunut aggressiivinen ja väkivaltainen toiminta nähdään naiselle sopimattomana ja jopa moraalisesti vahingoittavampana kuin miesten aggressiivinen tai väkivaltaa tuottava toiminta. Näissä naisten nyrkkeilyä vastustavissa puheenvuoroissa - kuten Suomessakin naisten asepalvelukseen liittyvässä keskustelussa - käytettiin perinteisiä mielikuvia naisista ja miehistä (”naiset hoivaavat, miehet tappavat”), toisaalta moralistisia argumentteja (”toisen tarkoituksellinen vahingoittaminen viihteen vuoksi on typerää, naisten ei pidä alentua siihen”). Toisaalta taas toiminnan haitallisuutta naisille perusteltiin fysiologisin argumentein (”naisten rinnat ja suvunjakamiseen liittyvät elimet vaurioituvat herkemmin kuin miesten”).

Näissä mielipiteissä naiseus nähdään siis suvunjakamisvelvoitteisiin sidottuna, kypsänä ja elämää ylläpitävänä voimana vastakohtana miehen luonnollisena nähtyyn väkivaltaisuuteen ja aggressioon. Naisen ulospäin suuntautuvat aggressiot vaikuttavat olevan yhteiskunnallisesti paheksutumpia kuin miesten, ja naiset ovat tottuneet ilmaisemaan aggressioitaan kovin eri tavalla kuin miehet.

---

<sup>58</sup> Rajoittuneisuus liittyy tässä vain voiman käyttöön ja sen ilmaisuun sekä aggressioon; läheisyyden ja rakkauden ilmaisutavat ovat miehille taas usein paljon rajoitetumpia kuin naisille.

<sup>59</sup> Esimerkiksi kanadalaisen naisjääkiekkoilijan osallistuminen ammattilaistasoiseen sarjaan ensimmäisenä naisena maailmassa suomalaisjoukkueen riveissä herätti lehdistössä vuoden 2003 tammikuussa paljon huomiota poikkeuksellisuudellaan.

Naistapaiset aggression ilmaisut kuten tavaroiden heittäminen, itkeminen ja sanoilla loukkaaminen paitsi eroavat olennaisesti miestapaisista aggressioiden ilmaisutavoista, ja ne myös nähdään usein heikkouden osoituksina, lapsellisuutena tai hysteerisinä reaktiona (Nykyri 1998, 117). Miehen väkivaltaisena purkautuvat aggressiot oikein suunnattuna taas kytkeytyvät helposti jopa sankarillisuuteen, kuten Arto Jokisen tutkimissa Kalevalan miesrepresentaatioissa ja Suomen maanpuolustuksen sotilaasta soturiksi –retoriikassa (Jokinen 2000). Naisten käyttäytyminen miestapaisen väkivaltaisesti aiheuttaa helposti laajan huolen yhteiskunnan moraalisesta tilasta, kuten Sanna Sillanpään kolmoismurha-tapauksessa 1990-luvun lopulla.

Naisten omankin kokemuksen mukaan fyysisesti ulospäin suuntautuva toiminta saattaa tuntua vaikealta: naisten on vaikeampi opetella esimerkiksi karatessa tai nyrkkeilyssä iskemään suoraan ja kovaa (Nykyri 1998, 118). Samalla on toki olemassa naisia, jotka pärjäävät poikien rinnalla hyvin aggressiivisissakin joukkuelajeissa, ja poikia, jotka taas heittävät pesäpalloa ”tyttömäisemmin” kuin tytöt keskimäärin.

Aggression ilmaisun suhteen naisten ja miesten välisiä eroja on selitetty eroilla ruumiillisessa suuntautuneisuudessa ja sosiaalistumisessa (esim. Näre 1995), sekä lajikehityksen muokkaamalla eroilla hormonaalisessa toiminnassa (esim. Sarmaja 1996). Ruumiinfenomenologisessa lähestymistavassa ei Sara Heinämaan mukaan kiinnostuksen kohteena kuitenkaan ole näiden sukupuolittuneiden toimintatapojen alkuperä tai ’luonnon’ ja ’kulttuurin’ vaikutuksen erittely, vaan prosessit joissa ne muokkautuvat ja ilmenevät. Sukupuolten väliset biologiset erot – jotka nekin osaltaan tietysti vaikuttavat fyysisiin suorituksiin – menettävät merkityksensä liikkumattomina kategorioina, jolloin voimme puhua korkeintaan jonkinnäköisestä todennäköisyydestä: naispuolinen jääkiekkoilija ei todennäköisesti pelaa yhtä aggressiivisesti kuin miespuolinen jääkiekkoilija tai väkivaltainen murhaaja on todennäköisimmin mies. Merleau-Pontyn fenomenologisen ajattelun mukaan kaikki ihmisessä onkin sekä tuotettua että luonnollista, eikä ihmisestä voi erottaa kerrosta tai tasoa, joka olisi luonnollinen ja jonka päälle rakentuisivat kulttuuriset kerrostumat. Mielenkiinto ei kohdistukaan siihen *mitä* on nainen tai mies, vaan siihen *miten* nainen ja mies ovat. Voimme siis puhua kokemuksesta ilmiönä (*phenomenon*) ottamatta kantaa kokemuksen alkuperään; puhua naistapaisesta aggression ilmaisusta puuttumatta siihen, ovatko nämä ominaisuudet biologisesti vai sosiaalisesti määrättyneitä. (Heinämaa 1996, 105.)

Nykyri siis tarkastelee kirjassaan (1998) naisen vihaa, aggressiota ja väkivaltaa yhteenkietoutuneina prosesseina, jolloin viha ei välttämättä ilmene miestapaisesti ulospäinsuuntautuneena ruumiillisuutena. Koska vihan ilmaisu on sukupuolistunutta, on yleensä aggressiivisena nähty toiminta – kuten kitaran paiskeminen tai voimakkaan seksuaalinen lavaliikehdistä – nimenomaan miestapaista aggressiivisuutta. Aggressiivisuuden ja rockin välisen liiton ottaminen itsestäänselvyytenä voidaan nähdä uusintavan osaltaan rockiin liittyvää miehisyden ideaalia.

### 3.2.4. Rockin soittamisen ruumiilliset merkitykset: seksuaalisuus, ruumiillisuus ja aggressiivisuus

”[J]ust as the the ultimate aim of dancing is to be able to move *without* thinking, to *be* danced, so the ultimate achievement in thinking is to be moved to think, to *be* thought. [...] [E]ssentially it is a form of unconscious cerebration, a movement of the body. We are moved into thinking. Body and mind are one.”

(Blacking 1977, 23)

Palaan jälleen Simon Frithin (1996) käsityksiin siitä, miten musiikin kehollisuuden ja seksuaalisuuden ideologia manifestoituu erilaisissa musiikkiesityksissä eli performansseissa. Kuten esitys sanana jo viittaa, kyse ei ole vain musiikin soittamisesta vaan musiikin ja oman soittotaidon esillepanemisesta tietyssä tilanteessa, tietylle yleisölle ja tietyn musiikkityylin ”sääntöjen” mukaan.

Frith kritisoi kirjassaan *Performing Rites* (1996) käsitystä (korjaten samalla aikaisempia väitteitään), jonka mukaan rockin nautinto olisi yksinomaan eroottista ja fyysistä (vrt. esim. Frith 1988, 17, 173; 1978), ja että itsestäänselvyytenä otettu seksuaalinen viritys olisi seurausta esim. soivasta musiikista tai tarkemmin sen *beatin* eli sykkeen aiheuttamista tuntemuksista. Hänen mukaansa rockin seksuaaliset merkitykset ovat kuitenkin peräisin ennen kaikkea musiikin sosiaalisesta viitekehystä, ja monisäikeisestä musiikkia arvottavasta verkostosta jossa avainasemassa on jälleen kerran kehon ja mielen välinen hierarkia: ”Musiikin sensuaalinen merkitys on ehkä koodattu ’rytmiin’, mutta siinä miten nämä merkitykset rakennetaan ja kuinka rytmejä tulkitaan on pikemminkin kyse kulttuurisesta kuin musiikillisesta politiikasta”<sup>60</sup>.

Esim. jazzin ja rockin rytmiin on koodattu nimenomaan tunteisiin, ruumiillisuuteen ja liikkeeseen liittyviä merkityksiä vastakohtana

<sup>60</sup> ”The sensual meaning of music [...] may be coded ’in the rhythm’ but how those codes are constructed, how rhythms are read, is a matter of cultural not musical politics” (Frith 1996, 143).



klassisen musiikin ”älyllisyydelle” (ks. kappale 2.3.3), koska mielen ja ruumiin välinen hierarkia mahdollistaa samanlaisten arvotuksien luomisen myös klassisen ja populaarin välille. Tästä johtuen mm. jazziin liittyvää tanssillisuutta on 1900-luvun kuluessa pyritty vähentämään sitä mukaa kun jazzin asemaa länsimaisen taidemusiikin kaanonissa haluttiin korostaa (vrt. Keil 1994, 56<sup>61</sup>). Frithin ajatusta seuraten ruumiillisuuteen liittyvät erot eivät siis synny musiikin aiheuttamista reaktioista, vaan siitä, millaiset ilmenemismuodot nähdään kontrolloimattoman *ruumiillisina* ja millaiset kontrolloituina *älyllisinä* reaktioina. Miksi tanssiminen nähdään ruumiillisesti kontrolloimattomampana tai vähemmän älyllisenä reaktionä kuin esimerkiksi käsien taputtaminen esityksen jälkeen? Musiikkityyliä väliset erot ruumiillisuuden ilmaisussa liittyvät eroihin ”kuuntelemisen ideologioiden” (Frith 1994, 142) välillä sekä hierarkkiseen käsitykseen ruumiista mielen kontrolloimana kokonaisuutena.

Rock-musiikin kuunteleminen aiheuttaa yhtäläillä tuntemuksia eli kehollisia reaktioita kuin klassisen musiikinkin kuunteleminen, mutta liikkumisen rock-konsertissa voi nähdä muodostuvan nimenomaan yhteisöllisyyden kaipuusta kuin automaattisena reaktionä musiikkiin. Samoin klassisen musiikin kuuleminen voi esimerkiksi balettia tanssineelle aiheuttaa mielikuvia ja jopa halun liikkeeseen ja tanssiin, mitä ei kuitenkaan klassisen musiikin konsertin sisäistettyjen käytäntöjen<sup>62</sup> tähden voi yleisön joukossa toteuttaa. Klassisen musiikin tuoman nautinnon voi sosiaalisesti kontrolloidusta konserttikäyttäytymisestä (ks. esim. Leppänen 2000, 34) huolimatta nähdä yhtä lailla liittyvän niin mieleen kuin ruumiiseenkin.

Jos oletetaan Frithin käsityksen mukaan, että rock-musiikin tai rock-yleisön toisinaan seksuaalisuuttakin korostava käytös ja elehdintä ei mukaan ole yksinomaan musiikin aiheuttama tahdoton reaktio, soivassa musiikissa ei sinällään voida nähdä olevan sellaisia esim. rytmisiä elementtejä jotka aiheuttaisivat itsessään seksuaalisuuden ilmaisemista liikkeissä tai

---

<sup>61</sup> Charles Keil (1994) toteaa, että ”[s]tyles of music intended for dancing have a way of evolving into music for listeners only”(mt., 56). Keil kyseenalaistaa artikkelissaan tanssin ja liikkeen näkemisen yksinomaan ulkomusiikillisena ilmiönä, mutta ei identifioi jazziin liittyvää liikkeen problematiikkaa varsinaisesti jazzin kanonisoitumispyrkimykseen vaan lähinnä rumpalien rytmin käsittelyyn liittyvän tekniikan kehitykseen.

<sup>62</sup> Leppänen (2000, 34) mukaan konserttikäyttäytymistä kontrolloidaan vahvasti myös ulkoisesti, mutta vallalla olevista käyttäytymiseen liittyvistä käsityksistä tulee myös itsestäänselviä ja sisäistettyjä. Konsertin aikana ääntelyä ja jopa konserttipukeutumista kontrolloidaan jatkuvasti yleisön kesken julkilausutusti, esimerkiksi kun äiti varoittaa jo ennen konserttia lapsia äännelemästä tai liikkumasta. Ulkoista kontrollia harjoitetaan useammin epäsuorasti; konsertissa äännelehtivää tai muuten poikkeavasti käyttäytyvää – jopa väärin pukeutunutta – yleisön jäsentä kohtaan saatetaan ilmaista paheksuntaa esimerkiksi pitkillä katseilla. Sisäistetty kontrolli taas ilmenee epämiellyttävänä tunteena siitä, että on epäsovivasti pukeutunut tai syyllisyytenä siitä, kun kesken konserttia iskee yskäkohtaus.

tanssista. Seksuaalisuus liittyy rock-musiikkiin ruumiillisen nautinnonhakuisuuden ja ulkoistetun liikkeen sallivien käytäntöjen kautta. Seksuaalisuus on mieli/keho ja järki/tunteet –dualismissa kehon vaikutuspiirissä ja hierarkkisesti alempana kuin mieli, jolloin rock-musiikki on rockin alkuajoista asti suorastaan ammentanut kapinallisuuteensa voimaa tästä ruumiillisen nautinnonhakuisuuden paheellisuudesta ja ”alhaisuudesta”. Rockin seksuaalisuus ja ruumiillisuus ovat siis yhtäläillä sosiaalisia konstruktioita kuin klassiseen musiikkiin liittyvä kurinalaisuuskin.

Edellisessä kappaleessa käsittelemässäni Nykyrin tutkimuksessa aggressioiden ilmaisu nähtiin ruumiilliseen intentionaaliseen kokonaisuuteen liittyvänä ja ennen kaikkea sukupuolistuneena käytäntönä. Aggressiivisella ja väkivaltaisella käytöksellä viitataan yleensä miestapaiseen vihan purkautumiseen hyökkäävänä käytöksenä, josta ei välttämättä seuraa mutta johon voi liittyä myös fyysistä väkivaltaa (ks. Nykyri 1998, 11; Jokinen 2000, 14; Eskola ym. 1988). Miestapaisen aggressiivisen ruumiillisuuden ja ulospäinsuuntautuneen seksuaalisuuden ilmaisun kiinteä suhde rockmusiikkiin on tullut esiin myös aiemmissa tutkimuksissa rock-kulttuurista (ks. kappale 2.4). Rockin mihinkään konkreettiseen kohteeseen suuntautumaton viha<sup>63</sup> ilmenee pikemminkin miestapaisen aggression manifestaationa: ulospäin suuntautuneina eleinä kuten potkuina, nyrkin iskuina, hyppyinä, äärimmäisen voimakkaana volyymina ja intensiivisyytenä niin soitossa kuin laulussa ja jopa ympäristöön suuntautuneena väkivaltaisuuksena (esim. The Whon Pete Townshendin kitaran lyöminen kappaleiksi vahvistinta vasten, Jimi Hendrixin kitaran polttaminen). Jopa Simon Frithin kirja *Sound Effects* julkaistiin vuonna 1988 suomennettuna nimellä *Rockin potku!* Oma lukunsa rockin, maskuliinisuuden ja aggression välisessä symbioosissa ovat heavy metallin shokeeraamiseen pyrkivät lavashow't, jossa väkivallalla ja kauhulla on lähinnä symbolinen merkitys.

Naisen rockinstrumentin soittamiseen liittyy monenlaisia mielikuvia, kehon sukupuolittuneita toimintatapoja ja naiseuden normien uudelleen neuvottelemista. Ruumiifenomenologisessa taparuumiin käsitteessä erilaiset toimintatavat nähdään sukupuolittuneina eli miehille tai naisille tyypillisenä (Nykyri 1998, 189), jolloin rockinstrumenttien soittamiseen voidaan aikaisemman tutkimuksen pohjalta todeta liittyvän enemmän mieskuin naistapaista suuntautuneisuutta ja ilmaisua kuten aggressiivisuutta, fyysistä voimaa sekä fallisen seksuaalisuuden korostamista (ks. esim. Frith

---

<sup>63</sup> Viha voi tietysti ilmetä musiikin sanoituksissa ja kappaleen aiheessa, mutta ei välttämättä kohdistu kehenkään tai mihinkään konkreettiseen objektiin.

1988). Naissoittajan kokemus omasta soittamisestaan, omasta kehostaan sekä naiseudestaan asettuu siis hyvinkin ristiriitaisia tuntemuksia herättävälle alueelle<sup>64</sup>. Voiko ja pitääkö naisten soittamassa rockissa olla ”potkua”?

---

<sup>64</sup> Naisrockmuusikot pyrkivät (ja heitä pyydetään) edelleen monissa eri yhteyksissä määrittelemään suhteensa rockin oletettuun miehisyyteen. Esimerkiksi Minerva-yhtyeen laulaja vastaa artikkelin väliotsikon esittämään, hyvin monia taustaoletuksia sisältävään kysymykseen ’Voiko nainen olla rock?’ määrittämällä omaa seksuaalisuuttaan näin: ”Mä olen rockmimmi, jolla on vitun isot munat! - - Rock on vaan niin vitun miehekäs juttu.” (Aviisi 2001, 17).

## 4. Naiset rock-instrumentin varressa – kokemuksia esiintymisestä ja soittamisesta

### 4.1. Taustaa

*”Mulle tulee ehkä helposti semmonen olo että [ihmiset] ajattelee että niin että tuo haluaa soittaa kovasti sähkökitaraa, tai rämpyttelee sitä, mutta ei se oikeasti soita kumminkaan. [...] [E]hkä se vaikuttaa siihen rohkeuteen että miten uskaltaa ruveta yrittään kaikkia hienoja juttuja keikoillakin ja muutenkin soitossa. Helposti sitten pitäytyy semmosissa helpommissa jutuissa, jotka varmasti menee. Kun sitten että alkaisi kokeileen tämmösiä hirveitä tilusooloja keikalla...”*  
(Taina 2000, KPL Y-11198)

Työni toisessa luvussa käsittelin rockdiskurssia etenkin sukupuolen näkökulmasta Jarna Knuutilan, Jaana Lähteenmäen ja Mavis Baytonin tutkimuksien pohjalta, ja totesin että naisten rockin soittamiseen liittyy monia sukupuolijärjestykseen liittyviä ristiriitoja ja ongelmia. Paitsi että rock-instrumenttien soittamiseen liittyy monia sukupuolittuneita merkityksiä ja rockin käytännöt ovat miesvaltaisen historiansa johdosta maskuliinisesti sävyttyneitä ja jopa naisia syrjiviä, naisten toimintaa säätelee myös heidän itse sisäistämänsä kontrolli ja feminiinisyyden vaatimus. Rockin maskuliinisia ideoita pitävät Knuutilan (1997) mukaan yllä ennen kaikkea tyttömäisyyden vieroksuminen ja naisbändien kohtaama hyvän kohtelun kierre. Toisaalta naiset ovat Mavis Baytonin (1998) mukaan etenkin Iso-Britanniassa ja Yhdysvalloissa feminismin ja naisrockin myötä löytäneet myös oman, vähemmän sukupuolirooleista riippuvaisen, tilan soittaa rockia.

Haluan tutkielmassani selvittää miten 1990-luvun lopun naissoittajat tämän rockiin ja sukupuoleen liittyvän problematiikan kokevat, ja keskittyä ennen kaikkea rockdiskurssin ilmenemiseen kehollisissa käytännöissä: soittamisen opettelussa ja soittimen hallinnassa, lavalla liikkumisessa sekä oman kehon kokemisessa. Minua kiinnostaa heidän tapansa tarkastella omaa toimintaansa paitsi naisina myös kehollisina kokonaisuuksina, jotka toisaalta ovat riippuvaisia rock-diskurssin konventioista ja toisaalta mahdollisesti etsivät uusia asentoja ja tapoja toimia rockin kentällä. Tähän toimintaan liittyy monia eri aspekteja pukeutumisesta ja meikkaamisesta lavalla liikkumiseen ja soittimen käsittelyyn.

Kuten laadullisessa tutkimuksessa usein, tutkimustuloksen ei ole tarkoitus olla kattava tai yleistettävä. Pyrin näiden haastattelujen avulla sekä

ruumiillisuusteemoja tarkastelemalla tarjoamaan uusia näkökulmia aiemmin havaittuun ongelmaan eli naisten marginaaliseen asemaan rock-musiikissa etenkin soittajina.

Koska edellä mainitut naisten rockin soittamiseen liittyvät ongelmat eivät ole ylitsepääsemättömiä – ovathan monet naiset valinneet rockin soittamisen harrastukseksi ja työkseen sekä menestyneet siinä – mielenkiinto kohdistuu myös siihen, miten nämä naissoittajat ovat nivoneet rockin soittamisen toimintana osaksi omaa identiteettiään ja ruumiillista kokemustaan. Analyysi ei siis ole yksinomaan sukupuolistava ja ongelmalähtöinen vaan keskittyy myös haastattelemieni naisten kokemuksiin rockin soittamisesta musiikin, nautinnon ja liikkeen diskursiivisena kokonaisuutena. Pyrin analyysissä myös nostamaan esiin erilaisia aineiston läpäiseviä repertuaareja, joilla soittamiseen liittyviä ongelmia, ruumiillisuutta sekä soittamisen tuomaa nautintoa tulkitaan ja kommunikoidaan diskursiivisesti.

#### **4.2. Diskurssit ja repertuaarit**

Paneuduin haastattelemieni soittajien puheeseen pyrkimyksenä hahmottaa eri puhetapoja ja rockiin liittyviä diskursseja. Kiinnostukseni aineistossa kohdistuu heidän tulkintojensa kautta siis ennen kaikkea sosiaalisiin käytäntöihin. Nämä käytännöt nousevat heidän käsityksistään rockin soittamiseen liittyvistä konventioista (rockin hegemoninen diskurssi) sekä keinoissa merkityksellistää omaa toimintaansa ja kokemuksiansa eri puhetavoilla eli repertuaareilla, myös suhteessa hegemoniseen eli vallitsevaan diskurssiin. Nostan ruumiillisuusteeman esiin aiemmissa luvuissa esiin tulleiden teemojen kautta, ja pyrin hahmottelemaan ruumiillisuusperspektiivistä heidän puhetapojaan eli repertuaareja, jotka toistuvat eri teemoissa. Haastateltavat siis operoivat rockin diskursseilla muodostaen näistä samalla omia tulkintarepertuaarejaan.

Diskurssianalyysi perustuu käsitykseen kielestä sosiaalisesti jaettuina merkityssysteemeinä. Analyysin tarkoituksena on rakentaa ”kuvauksia siitä, miten sosiaalinen todellisuus on rakentunut ja miten sitä jatkuvasti rakennetaan”. (Jokinen ym. 1993, 19-20.) Olen käyttänyt diskurssi - käsitettä eri yhteyksissä jo tutkielmani alkupuolella määrittäessäni rockin hegemonista eli vallalla olevaa rockin diskurssia tämän päivän Suomessa. Tarkoitukseni on tuoda varsinaisessa analyysiosuudessa esiin toisaalta valtdiskurssia uusintavaa puhetta, mutta toisaalta myös haastattelemieni naisten tarjoamia vaihtoehtoisia tulkintatapoja erilaisten repertuaarien kautta. Vaikka perinteinen rockdiskurssi nousee siis esiin myös haastateltavien

puheessa, se ei ole ainoa käytetty merkityssysteemi. Tuomalla esiin näitä erilaisia tulkintarepertuaareja pyrin pohtimaan niiden funktioita ja suhdetta vallalla olevaan hegemoniseen rockdiskurssiin.

Tulkintarepertuaarit kuvaavat kielen käytön vaihtelua, minkä tarkoitus on tuottaa erilaisia kielen funktioita. ”Minkään ilmaisun merkitystä ei oleteta yksiselitteisen kiinteäksi, koska se saattaa liittyä eri tilanteissa eri merkityssysteemeihin ja erilaisiin kielen käytön tilannekohtaisiin funktioihin”. (Suoninen 2000, 48-49.) Analyysin tarkoitus on siis hahmottaa näitä haasteltavien puheesta nousevia tulkintarepertuaareja sekä niiden funktioita eri tilanteissa. Haastateltavien puheen paikoittainen ristiriitaisuus johtuukin haastateltavien mahdollisuudesta jäsentää ja perustella asioita moniulotteisesti ja jopa tarkoitushakuisesti ja antaa samoille asioille eri merkityksiä eri yhteyksissä (ks. Suoninen 2000, 59); nämä ristiriitaisuudet ovat osa tulkintarepertuaarien toimintaa. Kielen monimerkityksellisyyden takia näiden funktioiden tulkinnaissa ei myöskään aina ole olemassa yksiselitteisiä ratkaisuja, ja niihin vaikuttaa myös vuorovaikutuskonteksti eli haastattelutilanne ja haastattelun kulku (Suoninen 2000, 56-57).

### **4.3. Esiintymisen nautinto ja ristiriidat**

Aion seuraavaksi käsitellä niitä teemoja, jotka vaikuttavat haastateltavieni lavaesiintymiseen eli esimerkiksi pukeutumiseen, lavalla liikkumiseen ja itse soittamiseen sekä siihen, miten he puhuvat itsestään ja naiseudestaan esiintymistilanteessa. Analyysi rakentuu aluksi vuoropuheluna haastatteluista poimimieni sitaattien kanssa. Lähdän sen jälkeen syventämään sitaateista nousevia ajatuksia sekä heijastamaan niitä aiemmin esittelemääni monitieteelliseen tutkimukseen nostamalla tekstistä esiin erilaisia tulkintarepertuaareja.

Vaikka huomio kiinnittyy siihen, miten haastateltavat kokevat oman roolinsa nimenomaan naisina, heidän kokemustaan määrittää myös heidän omaan persoonaansa liittyvät oletukset ja tunteet. Kiinnostukseni kohdistuu ennen kaikkea siihen, miten he kokevat oman sukupuolitettun kehonsa, johon kohdistuu mahdollisesti erilaisia odotuksia ja katseita kuin esimerkiksi miespuolisen soittajan kehoon. Vaikka nämä odotukset ja katseet määrittävät jossain määrin myös heidän omaa kokemustaan, etusijalle nousee musiikin herättämät tunteet, joita sukupuolitettu keho elää. Mukailen Sara Heinämaan tulkintaa ruumiin fenomenologisesta lähestymistavasta sukupuoleen (ks. kappale 3.2.2.1): ruumiilla on eletty menneisyys sukupuolistettuna ruumiina, mutta se elää myös intentionaalisesti tilassa ja

ajassa sekä suhteessa muihin objekteihin (esim. soittimiin tai ihmisiin) muodostaen toiminnasta omat tulkintansa eli oman tyyliensä. Pyrkimykseni olisikin saada kehollisuuden ja sukupuolen problematiikan rinnalle kulkemaan myös kokemus musiikista ja sen diskursiivisista merkityksistä ympäröivänä tilana, joka myös vaikuttaa soittajien omaan – samoin kuin muiden musiikkia elävien – ihmisten ajatteluun ja toimintaan.

#### **4.3.1. Pukeutuminen ja meikkaaminen – neutraaliuden ja hauskanpidon tulkintarepertuaarit**

Vaikka pukeutumiseen ei harrastajapiireissä välttämättä panosteta samalla antaumuksella kuin kaupallisemman musiikin yhteydessä, se ei ole täysin yhdentekevää. Esimerkiksi Helmi Järviluoman (1997, 222) tutkimuksessa virtolaisessa amatöörikansanmusiikkiyhtyeessä pukeutumisella ja siihen liittyvällä vuorovaikutuksella yhtyeen sisällä rakennetaan paitsi muusikkoutta, myös ryhmän yhteisyyttä. Pukeutuminen voi olla myös yhteinen keikkaan valmistautumisrituaali ja siirtymävaihe normaaliminästä rock-persoonaan (Bayton 1998, 106). Pukeutumisella ja koristautumisella on toisaalta myös hyvin vahvoja ideologisia merkityksiä, ja varsinkin naisesiintyjien pukeutumista säätelee monimutkainen representaation politiikka (ks. esim. Bayton 1993).

Vaatteiden valintaan vaikuttaa genrestä riippumatta etenkin käytännöllisyys. Jazzpianisti Tuuli ei voi esimerkiksi soittaa lavalla (lyhyessä) hameessa, koska *”mä en pysty istumaan sillon leveesti, että mä tarvin tavallaan sen kaiken ulottuvuuden, jotta saa sen kaiken irti, mitä haluaa”*. Rumpali Hannamarin mukaan hameessa soittaminen olisi myös epäkäytännöllistä, tosin hän ei muutenkaan käytä hameita. Hänen asunsa on muutenkin pikemminkin käytännöllinen kuin näyttävyyttä korostava; t-paidassa on mukava soittaa koska ei tule liian lämmin. Hannamarin yhtyeen sisällä on kritisoitu yhtyeen laulajan hameen käyttöä:

*”... että vois pitää vähän enemmän housuja, että pystyy liikkua ja pomppiin ja tälleen, se on vähän urpon näköistä sit hameessa taas. Et se on vähän ehkä helpompi liikkua lavalla jos olis housut lavalla.”*

(Hannamari 2000, KPL Y-11201.)

Hannamarin omasta mielestä taas hameen käyttö sopii ihan hyvin laulajalle. Laulajalla onkin yleensä ollut perinteisempi ja feminiinisempi rooli rock-yhtyeissä, jolloin laulajan naisellinen pukeutuminen ei aiheuta niin suurta ristiriitaa uskottavuudelle. Myös rajoitetumpi eli naistapainen liike ei siis tee

laulajan lavaesiintymisestä välttämättä huonompaa, koska naisille laulajan rooli nähdään yleisesti luontevampana kuin soittajan rooli.

Vaatteet vaikuttavat olennaisesti liikkumisen mahdollisuuksiin, koska naistapaisissa ja etenkin seksuaalisesti värittyneissä vaatteissa kuten tiukassa hameessa ja paidassa sekä korkeakorkoisissa kengissä liikeradat ovat huomattavasti rajoitetumpia ja liikkuminen on kurinalaisempaa. Minihameessa ja korkokengissä miestapaiset ja rock-diskurssiin kuuluvat eleet ja asennot (esim. jalat haara-asennossa soittaminen ja ilmaan potkiminen) saattavat muutenkin tuntua ikään kuin vääriä ja groteskeilta, elleivät jopa mahdottomilta:

*"[...] yleensäkin kun housujen kanssa se jammailu on vähän eri tyylistä yleensä kuin lyhyen hameen kanssa polvet yhdessä ketkuttamista. Sen huomaa miten paremmin se sopii semmonen housujen kanssa jammailu siihen kitaran soittoon. Sitä jotenkin saattoi jammailla silleen miehisemmin, se sopi kyllä siihen. Se oli helpompaa ja luontaisempaa sen soittimen kanssa, mutta en mä tiedä sitten mistä se tulee [naurahtaa]."*

(Taina 2000, KPL Y-11199)

Minihameen kanssa liikkuminen vaatii sekä säädylisyyden rajojen vuoksi että hameen materiaalin rajoittavuuden vuoksi kontrolloidumpaa liikehdintää, mikä ei taas sovi vapautuneeseen soolon soittamiseen (ks. kappale 4.5.4). Hameen kanssa liikehdinnästä tulee helposti myös liian naistapaista ja ehkä siveääkin ("*polvet yhdessä ketkuttamista*"), mikä ei tunnu sopivan yhteen sähkökitaran soittamisen kanssa.

Kuten Hannamarin pop-yhtyeen laulaja, myös yhtyeen kitaristi oli saanut muilta yhtyeen jäseniltä palautetta vähäisestä liikkumisesta:

*"Ollaan me koitettu sillai siis, ainakin tota meidän toista kitaristia, sitä tyttöä vähän potkia, että se vois liikkua enemmän, näyttäis vähän paremmalta lavalla ettei tarvi vaan seistä. [...] Tällasta kattoo jostain telkkarista niinkun videolta että olipas nyt tyhmän näköistä kun sä tollain teet, että näytti joltain iskelmätähden eleeltä, että come on hei."*

(Hannamari 2000, KPL Y-11201)

Soittaessa liikkuminen koetaan siis osana nimenomaan rock-diskurssia, vastakohtana esimerkiksi iskelmämusiikille jossa soittajat seisovat usein jopa tiukasti nuottitelineiden takana. Pukeutuminen muiden "käyttäytymissäntöjen" (ks. kappale 2.3.1.) ohella liittyy olennaisesti musiikin tyyliin sekä siihen, miten soittajien aitous ja autenttisuus kussakin yhteydessä osoitetaan (Frith 1996, 93). Genre – joka on sinänsä myös diskurssi – koostuu erilaisista (esim. pukeutumiseen ja soittotyyliin liittyvistä) diskursseista, joita muokataan jatkuvasti puheessa (Walser 1993, 29).



Diskurssit ovat sitä ymmärrystä, minkä avulla niin muusikot kuin fanit osaavat tulkita erilaisia genreihin liittyviä vihjeitä: niiden avulla ymmärrämme, että pitkä hartioille laskeutuva tukka liittyy pikemminkin heavy metalliin kuin punk-musiikkiin, ja osaamme tunnistaa tietyn sähkökitarasaundit kuuluvaksi esimerkiksi rautalankamusiikkiin (ks. Walser 1993, 28). Soittajan uskottavuus tietyn genren piirissä rakentuu sen varaan, miten hän osaa tulkita ja käyttää genreen liittyviä diskursseja. Ymmärtämättä näitä ideologisia sääntöjä on myös musiikkikriitikoiden, musiikintutkijoiden ja fanien mahdotonta tulkita tai arvottaa musiikkia (ks. esim. Walser 1993, 31; Frith 1996, 95).

Kitaristi Tainan puheessa havainnollistuu näitä eri genreihin liittyviä ”sääntöjä”, joita noudattamalla saadaan soittamiseen lisää uskottavuutta ja itsevarmuutta. Taina soittaa kahdessa hyvin erilaisessa bändissä: UT soittaa omaa, indie-henkistä ja Tainan tulkinnan mukaan enemmän ”kuunneltavaa” musiikkia, kun taas PRI eli ”bilebändi” soittaa tanssittavia soul-disco -covereita ”hyvällä show-meiningillä” eli kevyemmin ja viihteellisemmin. Vaikka Taina haluaa korostaa suhtautuvansa kummankin bändin soittajana musiikkiin yhtäläillä vakavasti, indie-bändi on hänelle kuitenkin lähempänä omaa sydäntä, pääasiassa juuri siksi että hän kirjoittaa yhtyeen materiaalia itse laulajan kanssa. (Taina 2000, KPL Y-11198.)

Bilebändissä taas korostuu enemmän show-henkisyys, seksikkyys ja flirtti, koska bändi haluaa Tainan mukaan antaa yleisölle paitsi hyvää musiikkia, myös viihdykettä. Indiebändin kanssa taas pukeudutaan tummaan, koska ”*ehkä tummat vaatteet tuo semmosen rauhallisen olotilan. Ja ne on niinkun, kumminkin tuo musiikki on enemmän semmosta kuunneltavaa ja rauhallista, se ei ole semmosta bilemusiikkia*”. Puheessa nousee esiin **neutraaliuteen pyrkivä repertuaari**, jonka avulla hän perustelee valintojaan: tummaa, hillittyä pukeutumista samoin kuin pyrkimystä välttää flirttiä ja jopa häivyttää esiintyessään kokonaan naiseus. Etenkään minihame tai muuten räikeät tai huomiota herättävät vaatteet eivät sopisi tähän yhteyteen: ”*mä varmaan tuntisin oman oloni epämiellyttäväksi*”. (Taina 2000, KPL Y-11198.)

Jonkin aikaa gospelbändissä ainoana naisena saksofonia soittaessaan Taina koki että ei missään nimessä laittaisi bändin keikalle esimerkiksi minihametta päällensä, ei niinkään siksi että sitä olisi esiintymistilanteissa paheksuttu vaan koska ”*...se liittyy siihen mun imagoon, siihen että mä olin yksi bändin jätkistä*”. Lyhyt hame olisi kiinnittänyt huomion hänen sukupuoleensa, mikä ei ollut tämän bändin yhteydessä hänen tarkoituksensa. ”*Mä en halunnut olla vaan koristeena siellä lavalla. Se oli tärkeämpää se musiikki, mitä tekee, miten soitti*”. (Taina 2000, KPL Y-11198.)

Hän koki että näyttävä pukeutuminen olisi myös indie-bändin keikoilla murentanut heidän uskottavuuttaan:

*”Se on vähän sama juttu toisaalta kuin tuossa UT – yhtyeessä, siinäkään me ei olla koskaan pidetty mitään lyhyitä vaatteita tai mitään hirveän paljastavia. Siinä on ollut kans enemmän se taustalla, että tehdään musiikkia, hyvää musiikkia mikä on meille tärkeitä. Me on koettu välttääkin sitä osin tiedostetusti, että me ei haluta kalastella pisteitä sillä vähäpukeisuudella.”*

(Taina 2000, KPL Y-11198.)

Puhuessaan eri genrejä edustavista yhtyeistä viihteen ja taiteen välinen rajanveto tulee selkeästi esiin Tainan puheessa. Sillä perustellaan pukeutumista ja lavaesiintymistä, ja sitä miksi naiseuden ja seksikkyuden esilletuominen toisessa bändissä tuntuu ”luonnollisemmalta” kuin toisessa. Tyttöbilebändin tarkoitus ”on viihdyttää ihmisiä - - tarkoitus on se, että me saatais ihmiset pitämään hauskaa silloin kun me ollaan soittamassa. Silloin siihen, silloin se on ok että me näytetään hyvältä ja meillä on hyvä meininki lavalla ja meillä on hyvä show”. Bilebändin kanssa näyttävä pukeutuminen ”kuuluu asiaan, se on ollut alusta asti itsestään selvää että siinä pukeudutaan”. (Taina 2000, KPL Y-11198.) Indiebändin materiaali taas on omaa, ja neutraalius-repertuaarissa Taina haluaa nimenomaan korostaa soittotaitoa ja musiikin sisältöä, kun taas naisellisuuden ja ulkonäön korostaminen voisi kyseenalaistaa niitä:

*”Nimenomaan tämän UT:n suhteen, tarkoitus siinä bändissä on nimenomaan soittaa hyvää musiikkia ja soittaa hyvin. Siinä ei ole tämä show-tarkoitus, tai edes viihdyttämistarkoitus, sinänsä. Kyllä siinä on se että jos mä menisin sinne minihame päällä ja korostaisin sitä naisellisuutta, niin se ehkä alentaisi mua soittajana. Ainakin mun omassa päässä.”*

(Taina 2000, KPL Y-11198.)

Taina siis korostaa neutraaliusrepertuaarissaan puhuessaan indie-bändistä sekä gospel-yhtyeestä vakavuutta ja kuunneltavuutta, ja kokee että näyttävä pukeutuminen tai esiintyminen veisi huomion musiikilta ja jopa alentaisi hänen soittotaitojaan. Tainan huomautus tämän alentamisen tapahtumisesta ”ainakin omassa päässä”, kertoo siitä, että hän on joutunut pohtimaan asiaa aiemminkin ja kokenut sen ongelmallisena.

Mavis Bayton on pohtinut pukeutumisen ja ulkonäön merkitystä esiintymistilanteen kokemukselle. Jotkut 1970-luvun lopun feministisesti tiedostavat nk. naisrockia soittavat yhtyeet halusivat poliittisista syistä kieltäytyä näyttämästä stereotyyppisesti kauniilta ja viehättävältä; tarkoituksena oli osittain myös välttää ei-toivottuja lähestymisyhteyksiä. Toisaalta feministisesti ajatteleva naissoittaja saattaa myös pyrkiä välttämään

stereotyyppisen maskuliinisia rock-eleitä soittaessaan lavalla. (Bayton 1993, 183-184.)

Myös omista haastatteluistani tuli monesti esiin naisellisuuden korostamiseen liittyvät ongelmat. Naisellista pukeutumista, mikä seksuaalisuudesta energiaansa imevässä rockkulttuurissa yleensä tarkoittaa paljastavien ja seksikkyyttä esiintuovien vaatteiden käyttöä, ei useinkaan koettu positiiviseksi keikkatilanteessa. Etenkin bändissä, missä enemmistö on miehiä, ei haluta erottautua joukosta pukeutumalla korostuneen naisellisesti.

Mitä siis tarkoittaa Tainan neutraaliusrepertuaarissa esiin tuleva ajatus ”normaalista” pukeutumisesta, josta poikkeaminen olisi negatiivista koska se kiinnittäisi yleisön huomion hänen ulkonäköönsä ja toisi häntä liikaa esille? Ainoana naisena bändissä naistapainen pukeutuminen poikkeaisi soittajien normaalina nähdystä pukeutumisesta, koska normina on usein neutraali eli ei erityisesti sukupuolta korostava pukeutuminen<sup>65</sup>. Sellainen pukeutuminen, joka nähdään feminiinisellä tavalla seksikkäänä, ei ”sulaudu” tähän ympäristöön. Poikkeava pukeutuminen murentaa helposti uskottavuutta ja itsetuntoa – niin soittajan itsensä kokemuksessa kuin yleisön silmissä:

*”Mulla itsellä ainakin tulee helposti semmosia mielleyhtymiä että jos mä näen jonkun naismuusikon joka on pukeutunut vähiin vaatteisiin, vaikka itekin teen sitä tuossa PRI:ssä, niin tulee ensimmäisenä ajatus siitä että se ei ole vaan näkyvillä ja kuuluisa muusikko vaan siksi että se on hyvä muusikko, vaan myös siksi että se näyttää hyvältä. Ehkä sitä on koittanut torjua siinä että... mä haluan tulla esille sillä musiikilla, ja sillä että mä osaan soittaa, enkä sillä ulkonäöllä.”*

(Taina 2000, KPL Y-11198.)

Neutraaliusrepertuaarissa tulee esiin ristiriitainen suhtautuminen ulkoiseen olemukseen. Tainalle hyvin soittaminen on kaikissa bändeissä yhtä tärkeää, ja siksi hän ei halua että huomio kiinnittyisi liikaa hänen ulkomuotoonsa tai seksikkyyteensä.

Pelkästään tytoista (yhtä tuuraajakitaristia lukuun ottamatta) koostuvan bilebändin kanssa hyvässä keikassa taas korostuu soittamisen ”meininki” eli yhtenäinen ulkomuoto, lavalla jammailu sekä yleisön kanssa flirttaaminen. Tätä puhetaapaa voisi kutsua **hauskanpito-repertuaariksi**. Puhuessaan tästä bändistä ja sen ulkoisesta olemuksesta Taina haluaa kuitenkin korostaa, että ”ei ole ollut tarkoitus ratsastaa sillä seksuaalisuudella. - - Me

---

<sup>65</sup> Neutraali eli sukupuoleton pukeutuminen esimerkiksi klassisen tai rock-musiikin yhteydessä tarkoittaa pikemminkin miestapaista pukeutumista, johtuen niiden miesvaltaisesta historiasta (ks. esim. Leppänen 2000, 70).

*laitetaan lyhyet hameet, ei varsinaisesti sen seksuaalisuuden takia vaan siksi että näytetään hyvältä, mutta siinä samalla tulee kyllä se seksuaalisuus mukaan”.* (Taina 2000, KPL Y-11198.)

Yhtenäinen pukeutuminen ja hyvältä näyttäminen on siis osa flirttailevaa ja hauskaa pitävää lavaesiintymistä, mutta toisaalta se tuo mukanaan myös epäilyt siitä, mikä on itse musiikin ja soittotaidon osuus yleisön positiivisissa reaktioissa. Seksuaalisuudella ratsastaminen viittaa siihen, että korostuneen naisellisesti pukeutunut soittaja tavallaan korotetaan alustalle tarkasteltavaksi viehätysvoiman perusteella, soittotaidosta riippumatta. Hauskanpito-repertuaarin rinnalle nousee toisinaan siis myös **häpeä-repertuaari**, jota tarkennan seuraavassa kappaleessa.

Taina koki naisellisuuden korostamisen helpommaksi kun soitti pelkästään naisten kanssa, koska muiden samalla lailla pukeutuneiden joukossa ei tule yksilönä esille ja korostettu, hieman ironinen seksikkyyks ikään kuin sulautuu osaksi bändin yhteistä meininkiä. Baytonin (1998, 193-194) mukaan naisten on usein helpompaa soittaa muiden naisten kanssa mm. siksi, että tällainen sosiaalisaatiokokemus auttaa heitä paremmin keskittymään itse soittamisen opetteluun ja unohtamaan ainakin hetkeksi hegemoniset feminiinisyyden normit. Tainan puheessa naisten kanssa soittaessa sukupuolen ja leikittelevänkin feminiinisyyden esiintuominen on luontevampaa ja nautittavampaa mahdollisesti siksi, että hän ei joudu lavalla yksin ainoana naisena yleisön katseiden kohteeksi. Kuitenkin samalla takaraivossa piilee pelko siitä, että yleisö ei kuitenkaan ota heitä vakavasti, jos se tulkitsee heidän yrittävän ”ratsastaa seksuaalisuudella” (Taina 2000, KPL Y-11198).

Taina liikkuu puheessaan eri repertuaarien välillä: neutraaliusrepertuaarissa hän saattaa luisua jopa ”yhdeksi bändin jätkistä”, jopa siinä määrin että bändin jäsenet alkoivat kutsua häntä leikillisesti Teroksi. Feminiinisyydellä leikittelevästä hauskanpitorepertuaarista taas on lyhyt matka häpeärepertuaariin eli koristeelliseksi seksiobjektiksi jonka soittotaito jostain syystä kyseenalaistuu. Ensimmäinen vaihtoehto ilmeneekin Tainan puheessa positiivisempänä, etenkin koska jo etukäteen tuntuu siltä että ”ihmisten mielestä se ei kuulosta välttämättä uskottavalta että mä soitan sähkökitaraa. [...] Mulla tulee helposti semmonen olo että ne ajattelee että niin tuo haluaa soittaa kovasti sähkökitaraa, tai rämpyttelee sitä, mutta ei se oikeasti soita kumminkaan”. (Taina 2000, KPL Y-11198.)

Naisellisuus ei siis tunnu sopivan yhteen kunnianhimoisen tai vakavamielisen musiikin kanssa, ja gospel-yhtyeen tapauksessa yhtyeen muut jäsenet, kuten Tainakin itse, kokivat jopa sukupuolen häivyttämisen

tarpeellisena. *Koristeellisuus* olisi alentanut hänen muusikkouttaan, jolloin ”yhtenä bändin jätkistä” hän pystyi rauhassa keskittymään musiikkiin ja siihen ”mitä tekee ja miten soittaa”. Vakavampi suhtautuminen musiikkiin liittyy myös *rauhallisuuteen*: UT:n keikoilla Taina ja laulaja istuvat näkemissäni valokuvissa baarijakkaroilla, valaistus on hämärä ja tunnelmallinen ja laulajalla on yleensä silmät suljettuna. (Taina 2000, KPL Y-11198.)

Taru Leppänen (2000, 39-40) toteaa, että klassisen musiikin autonomia –käsityksen mukaan musiikilla ”ajateltiin olevan kyky viedä tekijänsä ja kuulijansa ajattomaan ja paikattomaan, puhtaan esteettisen kontemplaation tilaan”. Tällainen transsendenssi vaatii mielen ja ruumiin erottamista, koska sukupuoli, feminiinisyys ja seksuaalisuus eivät sovi romanttiseen käsitykseen musiikista. Koska rauhallisuus; keskittyneisyys ja hiljentyminen liittyy käsitykseen kontrolloidusta ja älyllisestä reaktiosta, kartesiolaisen mieli/ruumis –dualismin myötä ruumiillisuus pyritään häivyttämään taustalle. Seksuaalisuus ja naisellisuus ovat myös ruumiin vaikutuspiirissä, joten ne vaativat vakavasti otettavan musiikin yhteydessä kontrollia ja häivyttämistä esimerkiksi neutraalien vaatteiden tai ”poikatyttömäisen” identiteetin avulla. Taru Leppäsen mukaan naispuolisten kapellimestarien pyrkimys neutraaliuteen ja ruumiin ”näkyttömyyteen” pukeutumisessa on nimenomaan pyrkimystä maskuliiniseen ideaaliin (mt. 2000, 70), jolloin Tainan neutraalius ja pyrkimys ”sulautua” miesvaltaisessa yhtyeessä soittaessaan kertoo vakavan musiikin tekemisen mieheyden normista.

Naisellisuus ja nimenomaan naisellinen seksuaalisuus ei aikaisemmankaan tutkimuksen perusteella erityisesti rock-musiikissa sovi uskottavan soittajan imagoon: Jarna Knuutilan (1997, 105) mukaan rockmusiikissa *tyttömäisyys* on hyljeksittyä, kun taas *maskuliinisina* nähdyt ominaisuudet ovat ihanteena. Vaikka sekä Lähteenmaan (1989, 128) että Knuutilan (1997, 63, 67) tutkimusten perusteella seksistinen aliarvioiminen on pikemminkin poikkeus kuin sääntö ja tytöt rockin soittajina nähdään yleisesti hyväksyttävänä ja jopa tasa-arvoisena<sup>66</sup>, rockmusiikki kuitenkin hyljeksii *tyttömäisyyttä* ja ihannoi *maskuliinisina* nähtyjä ominaisuuksia (Knuutila 1997, 105). Tämä tarkoittaa sitä, että naispuoliset soittajat pyrkivät sanoutumaan irti tyttömäisyydestä, koska se sisältää rock-kulttuurissa halveksittavia asioita: ”ulkonäön korostamisen, naisellisen avuttomuuden,

<sup>66</sup> Knuutila (1997, 68) epäilee tosin tähän vaikuttavan Lähteenmaan (1989a) sekä oman tutkimuksensa kohteena olleiden tyttöjen harrastelijastatus ja nuori ikä: ”Rockin ja naisten suhde harrastelijoiden keskuudessa saattaa poiketa siitä mitä se on ammattilaisten kohdalla ja rockjulkisuudessa. [...] Mahdollisesti nimenomaan rockjulkisuus ja rockteollisuus kohtelevat naisia kovemmin”.

lässyn-lässyn musiikin ja löysän otteen soittimeen”. Tyttömäisyydestä saattaa puheessa kuitenkin tulla synonyymi tytöille, naisille ja naiseudelle, jolloin jo pelkkä sukupuolen korostuminen nähdään ei-toivottavana ja sen pelätään nakertavan uskottavuutta<sup>67</sup>. (Knuutila 1997, 104-106.) Sukupuolen liiallinen korostuminen ja uskottavuuden menettäminen vaikuttaa piilevän Tainan puheen taustalla, etenkin hänen soittaessaan vakavahenkisenpää musiikkia yhtyeissä, jotka koostuvat enimmäkseen miehistä.

Vaatetuksella vaikuttaa siis olevan jonkin verran merkitystä ainakin naispuolisten soittajien lavalla liikkumiseen ja jopa soittofiilikseen tiettyjä asentoja ja toimintaa rajoittavina tai sallivina. Puhuessaan ulkonäöstä ja sukupuolen esiintuomisesta sekä Taina että Hannamari käyttävät neutraaliusrepertuaaria ikään kuin kuvaamaan ideaalitulannetta, jossa he eivät sukupuolensa takia kiinnitä yleisön huomiota. Tyttömäisyys, feminiinisyys ja naisellisuus eivät lukeudu myöskään Knuutilan (1992) ja Leppäsen (2000) tutkimusten mukaan vakavaan musiikin tekemiseen. Ruumiin liika esiintuominen ja liika seksuaalisuus ovat uhka vakavalle muusikkoudelle (ks. Leppänen 2000, 72)<sup>68</sup>. Tämä heijastuu Tainan pelossa siitä, ettei häntä vähiin vaatteisiin pukeutuneena oteta muusikkona vakavasti. Soittajan miehinen ideaali ulottuu myös hänen kokemukseensa omasta kehosta ja liikkumisesta lavalla.

Hauskanpitorepertuaarissa, jota Taina käyttää puhuessaan naisista koostuvasta bilebändistä, naisellisuuden esiintuominen taas sallitaan ironisuuden ja ilkikuruisuuden nimissä, koska musiikin viihteellisempi genre mahdollistaa muutenkin kevyemmän suhtautumisen musiikkiin. Hauskanpitorepertuaarin taustalta kuitenkin pilkottaa feminiinisyydellä leikkittelyn käänttöpuoli eli häpeärepertuaari, jonka johdosta neutraaliusrepertuaari koetaan houkuttelevammaksi vaihtoehdoksi.

---

<sup>67</sup> Tyttömäisyyden kulttuuriset merkit kuten avuttomuus ja viattomuus sekä naisellisen seksuaalisuuden korostaminen voivat kuitenkin olla myös herkullista aineistoa stereotyyppien uudelleentulkinnalle. Tätä ovat hyödyntäneet hyvin mm. Riot Grrrl –yhtyeet sekä Courtney Love ”lapsihuora” –lookillaan (ks. kappale 2.5; Bayton 1998, 79), jolloin tyttömäisen avuttomuuden sekä naisellisen seksuaalisuuden yhdistäminen toimii hyvin provokatiivisena kommenttina rock-musiikin oletuksista naisen seksuaalisuutta kohtaan.

<sup>68</sup> Esimerkiksi pop-tähti Madonnan tapauksessa hänen seksuaalisuutta ylitselyvästi korostava imagonsa verottaa monesti esim. tutkijoiden ja kriitikkojen mielenkiintoa ja arvostusta hänen musiikkiaan kohtaan – poikkeuksena esimerkiksi Susan McClaryn analyysi kirjassa *Feminine Endings* (1991). Oleellisena tekijänä Madonnan vuosikymmeniä kestäneessä menestyksessä nähdään pikemminkin hänen bisnesvaistonsa ja kykynsä uudistaa imagoaan ja kaupallistaa seksuaalisuuttaan (ks. esim. Shuker 1994, 131).

### 4.3.2. Sähän soitat niin kuin mies! Maskuliinisuuden ideaali ja naisellisuuteen liittyvä häpeä

*”Kun se [sähän soitat kuin mies!] tullaan sanomaan, nii se tullaan sanomaan niinku kohteliaisuutena. Ilmeisesti se nyt sit on kiteytettyä siitä, et miehet soittaa hyvin. Et niinku, mikä ei todellakaan pidä paikkaansa. [...] itseasias se varmaan liittyy paljon siihen, että kuinka paljon saa ääntä soittimesta ja varmaan myös siihen että kuinka estoitta sitä käsittelee.”*

*Tuuli 2000.*

Rockia soittavia tyttöjä tutkinut Jarna Knuuttila tähdentää että tyttöjen alhainen itsetunto soittajina saattaa osittain johtua sukupuolten erillään pitämisen *käytäntöjen* ja sukupuoliin liitettävien *ominaisuuksien* sekoittumisesta, jolloin ”neutraali jako tyttöjen ja poikien bändeihin kääntyy hierarkiaksi bändien ja tyttöbändien välillä” (Knuuttila 1997, 120). Näennäinen demokratia rockin soittamisessa syntyy siis siten, että kun tytöt ja rock sinänsä sopivat yhteen, tyttöys ja rock kuitenkin eivät. Naisellisuuden ja miehekkyyden välinen arvoasetelma ja termien häilyvyys naiseuden ja mieheyden kanssa aiheuttaa sekaannusta ja tuo bändien ’tyttö-’ tai ’nais-’ -etuliitteelle halveksuvan kaiun koska se viittaa huonompaan soittotaitoon. (Knuuttila 1992, 31).

Hyvin soittamisen ja hyvän show’n estetiikkaan liittyy etenkin kitaristeilla<sup>69</sup> paljon miestapaisen ruumiillisuuden tunnusmerkkejä, kuten teknisyyden ja soittamisen vaatavuuden korostamista eleillä, aggressiivista ja ulospäin suuntautuvaa liikettä kuten potkuja ja hyppyjä sekä tilan haltuun ottoa leveällä haara-asennolla ja käsien liioitelluilla liikkeillä. Simon Frithin sanoin: ”[R]ock-esiintyjien kuuluu rypeä omassa fyysisyydessään, pinnistellä ja hikoilla, luhistua väsymyksestä. Esiintymisvaatteiden tulee – kuten urheilussa – esittää muusikon vartalo instrumentaalisenä ja seksuaalisena [...]”<sup>70</sup>.

Jazzpianisti Tuulin mukaan oletukseen miesten paremmasta soittotaidosta liittyy olennaisena *volyymi* ja *estottomuus*. Myös rumpali Hannamarin mielestä hyvin soittamiseen liittyy enemmän miestapaisina nähtyjä ominaisuuksia: ”Täytyyhän sitä [rumpusetiä] niinkun lyödä silleen että sieltä tulee ääni [naurahtaa]”. Ongelma Hannamarilla oli aluksi nimenomaan se, että hän löi rumpuja liian hiljaa, joten hän tarkoittanee tässä että rummuista pitää lähteä nimenomaan *kova* ääni. Hänen mielestään

<sup>69</sup> Sama koskee osittain myös laulajia, mutta koska naislaulajilla on rockissa pidempi perinne, vaikuttaa siltä että laulajien kohdalla toimintatavat eivät ole aivan yhtä rajattuja.

<sup>70</sup> ”[R]ock performers are expected to revel in their own physicality too, to strain and sweat and vollaapse with tiredness. Rock stage clothes (like sports clothes) are designed to show the musician’s body as instrumental (as well as sexual) [...]” (Frith 1996, 124-125).

volyyymilla ei ole kuitenkaan tekemistä sen kanssa, soitetaanko naisellisesti vai miehekkäästi, ”*kunhan niitä soitetaan oikein*”. Neutraaliusrepertuaarissa Hannamari kritisoi sukupuoleen liitettävien merkitysten käyttämistä soittamisen yhteydessä, mutta sivuuttaa kuitenkin *oikein soittamisen* mahdolliset sukupuolistuneet merkitykset kokien ne neutraaleina ilmaisuina. (Hannamari 2000, Y KPL-11201).

Myös sähkökitaran rakenne – onhan ensisijaisesti miesten käyttöön suunniteltu – hankaloittaa Baytonin tutkimien naisten kokemusta omasta uskottavuudesta suhteessa feminiinisyyteen. Soittajat omaksuvat tahtomattaan eleitä ja soittotapoja toisiltaan, jolloin esimerkiksi ”ainoa oikea” tapa pitää kitaraa rock-yhtyeessä oli monien naissoittajienkin mielestä mahdollisimman alhaalla, vaikka se saattaakin hankaloittaa soittoa ja aiheuttaa jännetupin tulehduksia. Syy kitaran sijoittamiseen alas sukupuolielinten kohdalle liittyy Baytonin mukaan mahdollisesti soittimen (maskuliinista) seksuaalisuutta korostaviin, jopa fallisiin merkityksiin, jotka otetaan usein itsestäänselvyyksinä. Sähkökitaran rakenne ei muutenkaan ole naissoittajalle ihanteellinen: monet Baytonin haastateltavista kertoivat että kitaran raskas lankku on hankala sijoittaa siten, että se ei rusenna epämiellyttävästi toista rintaa (Bayton 1997, 43-46.)

Jo kappaleessa 4.5.1 tuli esille, että naisellisuus ja seksikkyyys vaikuttaa tietyissä tilanteissa häiritsevästi ainakin kitaristi-Tainan omaan kokemukseen soittotaidostaan. Sähkökitara ei ole hänestäkään yksiselitteisen neutraali esine. Kysyessäni häneltä onko naisilla jotain fyysisiä rajoitteita kitaran soittoon, hänen vastaukseensa sisältyi vitsailua ja huvittuneisuutta: ”[...] *se kitarahan on hyvin miehinen. No en mä tiedä [nauraa] Fallossymboli, ehkä tietyllä tapaa jatke miehuudelle [nauraa]. Mutta no, tämä oli huono vitsi, mutta sinänsä ehkä jotain perää*” (Taina 2000, KPL Y-11999). Taina esittää sähkökitaran oletetun maskuliinisuuden lähinnä huvittavana kliseenä, mutta tiedostaa samalla sen keskeisyyden rockin miesvaltaisessa menneisyydessä. Koska naurulla ja huumorilla saatetaan usein lieventää hämmennystä aiheen huvittavana kokeminen johtuu tässä ehkä epävarmuudesta siitä, onko väitteessä todellakin perää ja miten paljon se vaikuttaa Tainan omaan soittamiseen ja kokemukseen sukupuolestaan. Taina esittää rockin fallossymbolikliseet toisaalta huvittavina, mutta toisaalta ne ilmentävät myös Tainan tietoisuutta sähkökitaran diskursiivisesti rakentuneista sukupuolisidonnaisista merkityksistä ja luovat pohjaa hänen puheessaan esiintyvälle naiseuteen liittyvälle häpeärepertuaarille.



Häpeärepertuaari nousee esiin Tainan puolivahingossa käyttämän häpeä –sanan myötä. Hän oli tällaisen onnistuneen soolon kliimaksin aikana nostanut jalkansa esityslavan kaiteen päälle, josta yleisö oli suorastaan villiintynyt:

*”Silloin se filis oli semmonen että sen soolon soittamisen aikana ja koko sen biisin aikana oikeastaan, että ei haitannut mikään, ei hävettänyt pätkääkään soittaa sitä sooloa ja muuten, tuli semmonen että hitsi nyt mä näytän koko maailmalle että miten sooloa soitetaan [naurua].”*

(Taina 2000, KPL Y-11199.)

Taina kuvailee häpeää hyvää soolokokemusta häiritsevänä tuntemuksena (*”ei hävettänyt pätkääkään soittaa sitä sooloa”*). Kiinnitettyäni huomioni ’häpeä’ –sanan käyttämiseen tässä yhteydessä, Taina selitti että sana ’hävettäminen’ oli *”lipsahtanut”* puheeseen lähinnä siksi, että sooloa soittaessaan hän *”haluaa olla hirveän hyvä, tai silleen mahdollisimman hyvä, mutta se soolo ei ole vielä ehkä niin hyvä kuin mä haluaisin että se olis”* (Taina 2000, KPL Y-11198).

*Häpeä* liittyy Anthony Giddensin mukaan siihen, miten identiteetin epämiellyttävät puolet ja riittämättömyys on paljastunut sekä oma minus tai keho koetaan epäkelvoksi (1991, 65, 67). Kuten Knuuttilan (1994) haastattelemilla tytöillä, Taina kertoo epävarmuuden nimenomaan oman uskottavuuden suhteen vaikuttavan *”rohkeuteen että miten uskaltaa ruveta yrittään kaikkia hienoja juttuja keikoillakin ja muutenkin soitossa. Helposti sitten pitäytyy semmosissa helpommissa jutuissa, jotka varmasti menee. Kun sitten että alkaisi kokeileen tämmösiä hirveitä tilusooloja keikalla...”* (Taina 2000, KPL Y-11199). Soittamiseen voi liittyä tietysti sekä miehillä että naisilla epäonnistumisen pelko ja potentiaalinen itsensä nolaamiseen liittyvä häpeä, niin kuin mihin muuhunkin esiintymistilanteeseen tahansa.

Epävarmuus soittotilanteessa ei siis ole ainoastaan tyttöjen ongelma, vaikka tutkimusten mukaan tytöt kylläkin suhtautuvatkin omaan soittotaitoon ylipäättään epävarmemmin kuin pojat koska *”jätkät soittavat kuitenkin paremmin”* (Knuutila 1997, 76). Tyttöjen kunnianhimon puute ja epävarmuus soittamisen suhteen saattaa johtua myös siitä, että he eivät usein edes halua ammattimuusikoiksi (Knuutila 1997, 78). Haluja ammattimuusikoksi taas vähentää naisten sosiaalistuminen vasturationalisuuteen sekä perinteisen feminiinisyydiskurssin ja perheenperustamisaineiden epäsovivuus käytännön rock-elämän kanssa (ks. kappale 2.6).

Häpeärepertuaarissa Taina kertoo yhdistävänsä soittamiseen liittyvän häpeän myös omaan naiseuteen, jolloin naisellisuuden negatiivisuudet merkitykset sekoittuvat yhteen naiseuden kanssa:

*”...kyllä mä huomaan sen omassa ajatusmaailmassa kans, että vaikka mä olen itse nainen ja haluan olla hyvä rokkimuusikko ja muuten, niin silti mä tavallaan... kuitenkin... salaa häpeän sitä naiseutta. Tai niinkun... ja suhtaudun muihin naismuusikkoihin helposti ensisilmäyksellä silleen että aha, nainen soittaa kitaraa tai rumpuja, kyllä mä kiinnitän siihen enemmän huomiota kuin mieheen. Vaikka se on ihan samassa asemassa kuin minä itse, silti mä suhtaudun helposti samanlailla siihen kuin mitä mä uskon että muut suhtautuu minuun ja sitä minä vihaan. Siitä on vaikea päästä eroon.”*

(Taina 2000, KPL Y-11199.)

Taina ei tässä suoraan mainitse *miten* hän tai muu yleisö suhtautuu naisiin soittajina, ja miksi häpeämisen lähteeksi näyttää muodostuvan yksinomaan soittajan sukupuoli eikä esimerkiksi soittotaito tai soittotyyl, kuten voisi olettaa. ”*Salaa häpeäminen*” liittyy hämmennykseen siitä, että omaa naiseutta ei haluaisi hävetä, ja sen tiedostamiseen että naiseutta ei pitäisi joutua häpeämään, mutta se silti pulpahtaa pinnalle myös suhtautumisessa muihin naismuusikkoihin. Häpeän alkuperä eli naiseus tiedostetaan ja oma syrjivä ajattelu koetaan heijastuksena siitä, miten muiden kuvitellaan suhtautuvan omaan itseensä vastaavassa tilanteessa.

Tainan tarkastellessa muita naissoittajia häpeärepertuaarissa hän tavallaan tarkastelee myös itseään samassa tilanteessa ja hänen häpeäntunteensa ilmenee epäluuloisuutena toisen kykyä kohtaan. Toisaalta myös nolo tilanne hänen nähdessään aloittelevan naiskitaristin ruokkii Tainan omaa häpeää entisestään. Siten naiseus jo sinänsä ja etenkin edellä mainitsemani naisellisuuteen liitettävät rockin soittoon sopimattomat attribuutit taas houkuttavat naistapaisen olemisen ja jopa naiseuden esiintuomisen välttelyyn ja neutraaliusrepertuaariin siirtymistä.

Haastattelun loppuvaiheessa Taina kiinnittää huomiota tähän naiseuden ja naisellisuuteen liitettävien negatiivisten attribuuttien väliseen sekaannukseen, tiedostaen myös häpeärepertuaarin ja neutraaliusrepertuaarien välisen ristiriitaisuuden: ”*Kyllä mun mielestä miehet ja naiset saa olla erilaisia, mutta se mitä mä kaipaon on juuri se että se nais-etuliite ei olis halveeraava vaan se olis hyväksyttävä, mun omassa päässä ja muiden päässä. Että se olis.. että naismuusikkoja arvostettais samalla lailla kuin miehiä*” (Taina 2000, KPL Y-11199.). Hän hahmottaa ongelman, joka koskee sukupuoleen liittyvää arvottamista, mutta ristiriitainen suhtautuminen aiheeseen haastattelun kuluessa kertoo hänen kokemastaan hämmennyksestä. Hän kokee selvästikin turhauttavana sen, miten sukupuolen aiheuttamat

ennakko-oletukset vaikuttavat myös hänen omaan suhtautumiseensa muihin naissoittajiin, ja tiedostaa sen vaikuttavan jollain lailla myös omaan soittamiseensa ja oman soittokyvyn arvioimiseen.

Haastattelun alkuvaiheessahan Taina kertoi ainoana naisena gospelbändissä soittaessaan olleensa ”*ynsi bändin jätkistä*” (Taina 2000, KPL Y-11198.), jopa siinä määrin että häntä alettiin kutsua leikkisästi Teroksi. Neutraaliusrepertuaarissa Taina ei olisi voinutkaan kuvitellakaan pukeutuvansa esimerkiksi lyhyeen hameeseen. Tainan sukupuolen neutralisoinnilla pyrittiin siihen, että yleisön huomio ei kiinnittyisi hänen sukupuoleensa ja näkisi häntä vain koristeellisena elementtinä, vaan keskittyisi nimenomaan musiikkiin. Sukupuolella erottautuminen ja naisellisesti pukeutuminen poikkeaisi siis miehe(kky)yden normista, jolloin lavalla esiintyvän naisen rooli saattaisi valahtaa ainakin Tainan omista silmissä tasavertaisesta soittajasta pelkästään koristeeksi. Myös Knuutilan tutkimuksen (1994) mukaan naiseus koetaan rockin soitossa ongelmallisena ja sukupuolettomaan tai neutraaliin rooliin asettautuminen sivuuttaa perimmäisen ongelman eli naisellisen rockin soittamisen hierarkkisen alemmuuden suhteessa miehiseen rockin soittamiseen. Taina näkee neutraaliusrepertuaarissa miehisen rockin soittamisen ihanteena: ”...mun täytyy todistaa että mä osaan soittaa vaikka mä olen tyttö, ja olen siinä minihameessa siinä lavalla, ja toisaalta se on mulle itselle kans tärkeätä, että mä haluan kehittyä. Osata soittaa niin kuin **pojat** [naurahtaa]” (Taina 2000, KPL Y-11199). Ongelma vaikuttaa piilevän nimenomaan naiseuden esiintuomisessa.

Rockin oikein soittamisen maskuliiniset kriteerit piiloutuvat – kuten Hannamarin puheessa *oikein soittamisesta* – neutraaliuden ihanteen alle. Monet naiset haluavatkin rockin soittamiseen liittyvässä puheessaan sanoutua irti korostuneen naisellisesta olemisesta, koska siihen liittyy rockin soiton ruumiillisessa ilmaisussa negatiivisina nähtyjä piirteitä (Knuutila 1994, 31; sit. Knuutila 1992, 56-60).

Tuija Nykyrin (1998) mukaan vihan ilmaisun voimakkuudessa naisille liittyy enemmän pidäkkeitä kuin miehillä; raivoamisen hävettävyydessä on jotain naiseuteen liittyvää. Naistapainen aggressio on epäsuoraa; siksi tyttöjen on vaikea oppia nyrkkeilyssä iskemään suoraa ja kovaa. Vihan kuten seksuaalisuudenkin suhteen naiset jaetaan perinteisen dikotomisesti kahteen ääripäähän: ”Yhtäältä on mielikuva vähään tyytyväisestä, lämpimästä ja toisia hoivaavasta äitihahmosta, jonka olemukseen eivät kuulu vihan tunteiden ilmaisut; toisaalta on mielikuva kiukkuisesta, nalkuttavasta akasta, joka on tyytyväinen kohtaloonsa ja raivostuu pienimmästäkin provokaatiosta. Hänen

kiukkuaan ja raivoamistaan pidetään epämiellyttävänä ja häijynä”. (Mt. 1998, 114-115. 118.)

Häpeä soittotilanteessa saattaa liittyä osittain miestapaiseen aggressiivisuuteen, joka rockmusiikkiin liitetään. Tietoisuus siitä, että on astunut miestapaiseen ilmaisumuotoon, aiheuttaa epävarmuutta suhteessa omaan naiseuteen eli identiteettiin ja toisaalta myös soittotaitoon (ks. Giddens 1991, 67). Häpeä vaikuttaa liittyvän osittain pelkoon siitä, että näyttää naisena lavalla räpeltäessään naurettavalta, jolloin soittamisrooli ei tunnu ihan täysin kotoisalta. Ristiriitaa saatetaan lievittää pyrkimällä pois naiseuden tunnusmerkeistä kuten vaatteista tai jopa naistapaisena nähdystä ruumiillisista asennoista ja toiminnasta.

Naisten soittamisen itsevarmuuteen tuntuu kuitenkin vaikuttavan myös sisäistetty ennako-oletus tai pelko siitä, että ei välttämättä ole soittaessaan uskottavan näköinen. Simon Frithin mukaanhan käyttäytymiseen liittyvät genre-säännöt määrittävät myös tapoja, joilla musiikillisia ja teknisiä taitoja osoitetaan (Frith 1996, 92). Hyvin soittaminen ei liity siis yksinomaan kuulijan vastaanottamaan kuulokuvaan, vaan kuulijan mielikuvaan soittajan taidoista vaikuttaa myös tapa, jolla näitä taitoja osoitetaan esimerkiksi konserttitilanteessa. Naissoittajilla saattaa mennä usein suuri osa energiasta omasta olemuksesta ja uskottavuudesta huolehtimiseen, jolloin ei välttämättä uskalla edes lähteä revittämään tai kokeilemaan vaikeampia sooloja.

Naisen on rockia soittaessaan tavallaan etsittävä sellainen olemisen tapa ja soittotyylit, missä tuntee itsensä riittävän viehättäväksi ja itsevarmaksi, mutta ei kuitenkaan liian tyttömäiseksi säilyttääkseen ”uskottavuutensa” soittajana. Tämä riippuu tietenkin jokaisen omasta tavasta kokea sukupuolensa suhteessa perinteiseen feminiinisuuden ja maskuliinisuuden. Näitä olemisen tapoja ja soittotyylejä rakennetaan myös eri repertuaareissa. Neutraaliusrepertuaarilla sekä Hannamari että Taina pyrkivät rakentamaan sukupuolettomuusihannetta, jossa he voisivat soittaa ”niin kuin pojat”. Taina tiedostaa kuitenkin myös neutraaliuden taustalla piilevän mies-ideaalin aiheuttaman tasa-arvoisuuden harhan ja siitä nousevan naiseuden häpeän. Toisinaan nousevan häpeärepertuaarin voi siis nähdä myös kriittisyytenä neutraaliusrepertuaaria kohtaan, ja sen avulla Taina työstää sukupuoleen liittyviä ongelmia ja epävarmuuksia ja niiden yhteyttä rock-diskurssin maskuliinisiin merkityksiin.

### 4.3.3. Tiluta ja revitä! Naiset, sooloilu ja voimaantuminen

”I know everyone wanted me to do a solo on Whip-Smart and I didn’t do one. It was going to be this big thing: ’And this will be her first solo!’ I said: ’Nah...’, cause it isn’t in my stomach to do a solo.”

Amerikkalainen indie-sooloartisti Liz Phair vastahakoisuudestaan soittaa kitarasooloja. (Raphael 1995, 228.)

Virtuoottinen<sup>71</sup> taiturisoittaminen liitetään usein sellaisiin musiikin tyyllilajeihin kuten progressiivinen rock ja heavy metal. Proge ja heavy ovat esiintymisen suhteen kuitenkin kuin yö ja päivä. Proge nähdään usein vakavahenkisenä taidemusiikkina, jota soitetaan lähes liikkumatta ja sisäänpäinkääntyneesti keskittyen<sup>72</sup>, jolloin esim. valoshow tai screeniltä näkyvät psykedeeliset videot vievät yleisön huomion. Heavy metal taas on teatraalista ja jopa yltiömaskuliinista. Kummassakin korostuu kuitenkin musiikin vaikeus sekä pitkät ja virtuoottiset soitinsoolot, joita kutsutaan puhkielessä usein *revittämiseksi* tai *tiluttamiseksi*.

Revittäminen on ikään kuin hypnoottinen flow’n kaltainen tila, jolloin soittaja näennäisen vapaasti improvisoi päästen ikään kuin toiseen tilaan<sup>73</sup>. Revittämisellä viitataan rockissa usein myös aggressiivisen energiseen soolosoittamiseen, johon liittyy tietyissä tyyllilajeissa myös tietynlaista enimmäkseen miestapaista seksuaalisesti sävyttynyttä elehdintää kuten vartalon kouristelua, lantion työntämistä eteenpäin tai jopa lavalle polvistumista, jalan nostamista lavamonitorin päälle, korostettua käsien liikettä, kitaran nostamista ylviistoon sormityöskentelyä korostaen sekä mahdollisesti myös moshaamista (ks. Bayton 1997, 43). Revittämiseen liittyy olennaisesti – monissa yhteyksissä humoristisestikin imitoitu – silmien sulkeminen ja jopa groteskikin irvistely ja kasvojen ja suun vääntely sooloa mukailien.

Perinteiseen feminiinisyydiskurssiin verrattuna (ks. kappale 2.8) revittäminen ilmenee voimakkaan miestapaisena, ja feminiinisten tuntomerkkien (huoliteltu ulkonäkö ja meikki, pitkät kynnet, hillitty

<sup>71</sup> Virtuositeetti –sana juontaa juurensa latinan kantasanaan *vir* (mies), ja sitä käytetään osoittamaan voiman (engl. myös *potency*) ja kyvykkyyden astetta. Sana kantaa muutenkin enemmän maskuliinisia kuin feminiinisiä merkityksiä. (Walser 1993, 76)

<sup>72</sup> Sisäänpäinkääntyneisyys elää edelleen progressiivisessa rockissa; maaliskuussa 2003 näkemälläni Hidria Spacefolkin keikalla yhtyeen kitaristi seisoi selin yleisöön lähes koko keikan ajan.

<sup>73</sup> Vrt. transsendessin (eli aistimaailman yläpuolelle pääseminen, ruumiista irtoamisen) tavoittelu erityisesti klassisen musiikin kautta (Leppänen 2000, 39). Tällainen transsendenttinen tila nähdään siis hierarkkisenä liikkeenä ylöspäin, pois ruumiin häiritsevyydestä.

käyttäytyminen) ylläpitäminen revittämisen aikana vaikuttaa olevan lähes mahdoton tehtävä (ks. Bayton 1998, 44). Tällaisesta naistapaisesta ruumiillisuudesta irrottautuminen voi tuntua naisesta hyvinkin hämmäntävältä – riippuen tietysti millaiseen ruumiillisuuteen hän on sitoutunut. Tiedostavat naisartistit ovatkin usein pyrkineet välttämään virtuositeettia ja sooloilua, nostaten mieluummin naisellisena pidettyjä hillitympiä käyttäytymismuotoja arvokkaiksi (Knuutila 1997, 14).

Taina kertoo suhtautuvansa revittämiseen tietyllä ironialla, mistä syystä revittämisen aikana ei kuitenkaan pääse täysin tempautumaan musiikin mukaan:

*”Mulla on semmonen olo että se on miehillä semmonen imagokysymys, tai että ne tietää että se kuuluu siihen asiaan, että pitää näyttää siltä että revittelee loppuun asti ja muuten. En mä tiedä, vaikea uskoa että se olis kaikilla pojilla jotka soittaa sooloa ja vinguttaa hirveästi siinä loppuun asti että ne on kumminkaan täysin siinä fiiliksessä mukana. Mä luulen että siinä on aika paljon sitä show'ta mukana, niinkun on PRI:n soolossa silloin kun minä sen soitan, se on sitä show'ta hyvin pitkälle, ei se ole täysin sitä että mä antaudun siihen musiikkiin täydellisesti.”*

(Taina 2000, KPL Y-11199.)

Revittäminen on Tainan mukaan maskuliinista juuri siihen liittyvän ruumiillisuuden vuoksi: *”se on miehekästä semmonen hikoilu ja se että revittelee siellä pitkällään [naurahtaa] lavalla. Se on jotenkin miehekästä”* (Taina 2000, KPL Y-11198.). Taina ei koe pystyvänsä antautua musiikille täydellisesti, mutta suhtautuu epäilevästi siihen että sooloa vinguttavat pojatkaan siihen pystyisivät.

Myös Katri suhtautuu kriittisesti sekä liialliseen revittämiseen sekä itsetarkoitukselliseen vaikeasti soittamiseen: *”[...] semmoset pelkät tyhjät eleet on naurettavia, [...] se on niinkun semmonen ennalta suunniteltu ja mietitty missä ei ole sielua mukana. Kyllä se on niin hemmetin hölmön näköistä!”* Hän haluaa soitossaan *”jättää tilaa jollekin herkälle ja kauniille mitä laittaa sinne väliin, ja sit jättäis tilaa semmoselle aivan kauheelle tykitykselle”* (Katri 2000, KPL Y-11197).

Virpille taas on valitettu liiallisesta viululla revittämisestä:

*”Mä käyttäydyn niin kuin [...] nämä pahimmat sankarihevisoolokitaristit, että koko aika täytyy tiluttaa ja koko aika semmosta hysteeristä revitystä. Nykyään mä pyrin rauhoittumaan vähän enemmän, ja tosiaan käyttämään taukoja ja semmosta.. Ettei voi koko ajan revittää. Kyllä se mulla tuo semmosen hyvän fiiliksen kun saa lavalla riehua ihan täysillä.”*

(Virpi 2000, KPL Y-11197.)

Virpi on toisaalta tietoinen ylenpalttisen revittämisen vaaroista, eikä halua sortua perinteiseen hevi-sooloiluun ja *tilutukseen* vaan saada soittoonsa enemmän nyansseja. Toisaalta lavalla *riehuminen* on vapauttavaa, kun taas *hissuttelu* ei olisi yhtä hauskaa. (Virpi 20000, KPL Y-11197.)

Myös Tainalla on hyviäkin kokemuksia revittämisestä; esimerkiksi bilebändin keikalla aiemminkin mainitun erityisen hyvin onnistuneen soolon aikana tuntemukset liittyvät vapautuneisuuteen ja häpeämisen tunteesta irtipääsemiseen, joka johtuu osittain kokemuksesta ja yleisön positiivisesta palautteesta:

*”Nyt kun sitten on kesän aikana oppinut biisit niin hyvin että siihen tekniseen puoleen ei mene niin paljon energiaa enää keikoilla, niin sitten on päässyt enemmän siihen show-meininkiin. Nyt loppukesän keikoilla sen soolon aikana, kyllä siinä on tullut pari kertaa semmonen revitysfilis. [...] Silloin se fiilis oli semmonen että sen soolon soittamisen aikana ja koko sen biisin aikana oikeastaan, että ei haitannut mikään, ei hävettänyt pätäkäkään soittaa sitä sooloa ja muuten, tuli semmonen että hitsi nyt mä näytän koko maailmalle että miten sooloa soitetaan.”*

(Taina 2000, KPL Y-11199.)

Soittaessaan Taina vaikuttaa liikkuvan kuvaannollisesti naistapaisten ja miestapaisten tyylien välimaastossa, jolloin etenkin keikkatilanteessa vallitseva ironinen ja leikkisä vire yleisön välillä helpottaa naistapaisuuden rikkomista: *”Tommoset soveltuu tosi hyvin tuohon showbändiin. Sen takia tavallaan viitsinä, vähän ehkä.. no ei nyt pilkaton tätä machoilua mutta pikkasen [nauraa]. Nimenomaa ironisesti silleen, huumorilla”* (Taina 2000, KPL Y-11199).

Tässä erilaisessa tilassa hän kokee olevansa jopa *”eri ihminen joka on siellä lavalla kun mitä mä olen muualla”* tai UT-yhtyeen kanssa. Bilebändin kanssa hän kokee, että *”oon tehnyt hyvän performanssin [naurahtaa] tavallaan”* (Taina 2000, KPL Y-11199.). Tällaiset *”eri minät”* voisi tulkita poststrukturealistisessa ajattelussa varsinaisten roolien sijasta kuitenkin Tainan itsensä tulkitsemana roolipositiona, jotka ovat joustavia ja jotka voidaan *”herättää henkiin”* eri tilanteissa (Jokinen ym. 2000, 38). Kuvaamalla tätä ironista esitystä itsestään *eri ihmisenä* Taina haluaa täten mahdollisesti korostaa tietoista rooleilla leikkimistä ja performatiivisuutta, jolloin hän voi tavallaan sulkea pois esityksen ristiriitaisuuden nk. normaaliminän ja sukupuoliroolivaatimusten kanssa.

Tainan mukaan häntä ei *”hävettänyt pätäkäkään soittaa sitä sooloa”*, jolloin myös naiseuteen liittyvä häpeä vaikuttaa hälvenevän. Tähän vaikutti ilmeisesti osaltaan se, että hänen jalassaan olivat housut minihameen sijasta, jolloin hän pystyi heittämään jalkansa lavan reunalla olevan kaiteen yli:

*”ongelma on se että yleensä mulla on keikoilla se minihame päällä niin vastaavat ei oikein toimi [naurua]”*. Revittämiseen vaikuttaa siis liittyvän enimmäkseen maskuliinisia toimintatapoja, koska feminiinisissä vaatteissa revittäminen ei jostain syystä *”toimi”*. (Taina 2000, KPL Y-11199.)

Tainan ja Virpin revittämiseen liittyvässä puheessa vaikuttaa aktivoituvan voimaantumisrepertuaari, jossa miestapainen toiminta saattaa parhaimmillaan tuntua jopa luontevalta ja vapauttavalta. Voimaantumiseen liittyy helposti kuitenkin kriittisyys revittämisen maskuliinisia merkityksiä kohtaan sekä niiden uudelleentulkintaa. Revittämisessä nähdään positiivisena vapautuneisuus ja energisyys, mutta toisaalta sen maskuliiniset ja perinteiseen rock-diskurssiin liittyvät kliseiset konnotaatiot sekä miestapaisen ruumiillisuuden tunnusmerkit arveluttavat. Sekä Tainalle että Kattrille revittäminen ilmenee osittain myös itsetarkoituksellisena, musiikkiin heittäytymisen ulkoistavana esittämisenä (= poseerauksena). Revittäminen ei tunnu olevan heille yksiselitteisesti hyvän soittamisen kriteeri, koska he tiedostavat voimakkaasti sen miestapaiset merkitykset ja niiden kliseisyyden. Erityisesti raskaammassa rockissa miehen soittamaan hyvään sähkökitarasooloon liittyy myös ajatus maskuliinisuuden onnistuneesta *”performanssista”* (Bayton 1997, 43).

Toisaalta muu liikkuminen, joka ei – kuten ei revittäminenäkään – välttämättä liity pelkästään soittamiseen, vaikuttaisi enimmäkseen olevan Tainan mukaan seurausta soittamisen hyvästä fiiliksestä. Tainan voimaantumisrepertuaarissa tulkitsema olemisen tyyli ja kokemukset lavaliikehdinnästä rakentuvat osittain perinteisen revittämisen nautinnolle sekä sitä samalla dekonstruoivalle kriittisyydelle. Vastaava revitys ei sopisi hänen mukaansa indie-bändin keikalle: *”Jonkun UT:n kanssa jos mä soitan sooloa, ei tulis mieleenkään tehdä jotain tommosta [revitystä], ei se sopis siihen”* (Taina 2000, KPL Y-11199). Voimaantumisrepertuaarin epäsovpiisuus neutraaliusrepertuaarin kanssa johtunee niiden suhtautumisesta sukupuolirooleihin; jälkimmäisessä ei rockin miehisyysnormia kyseenalaisteta, kun taas voimaantumisrepertuaarissa on voimakkaasti läsnä nais- ja miestapaisuuden ristiriitaisuutta ja uudelleentulkintaa monessakin suhteessa. Voimaantumisrepertuaarissa liikkeessä ei kuitenkaan toimita perinteisen feminiinisyysdiskurssin puitteissa, koska revittämiseen sinällään jo liittyy korostetun miestapaista liikehdintää. Toisaalta jopa itse revittämisdiskurssia ja revittämisen itseäänselvyytenä nähtyä yhteyttä maskuliinisuuteen kyseenalaistetaan ja puretaan: revittämistä ei haluta nähdä niinkään sukupuolisidonnaisena, vaan sekä Virpi että Katri korostavat enemmän



soittajan luonteen ja toisaalta musiikin tyyllilajin merkitystä soittotyyliille. Virpi pohtii kuitenkin, että ”*ehkä siinä vaikuttaa nämä perinteiset roolit ja minkä verran kukin on omaksunut niitä*”.

Revittäminen, tilutus ja tykitys ovat siis vapautuneeseen soittamiseen liittyvää toimintaa, mikä on kuitenkin sävyttynyt sukupuoleen liittyvillä odotuksilla sekä oman ruumiillisen kokemuksen luonteella. Tainalle revityksi ei tule kovin helposti, ja hän suhtautuu siihen ylipäättään varauksella. Kuitenkin hän kuvailee revittämiskokemustaan hyvin onnistuneena ja positiivisena. Onnistuneen revityksen ja voimaantumisrepertuaarin rinnalla kulkeekin jatkuvasti häpeärepertuaari, johon hän pelkää luisuvansa. Katri ei kuvaillut revittämiseen liittyviä tunteita – mikä liittyy ehkä enemmän bassokitaran rooliin rockissa ja sitä kautta hänen soittajaidentiteettinsä – ja kokee osan revittämisestä turhan itsetarkoituksellisena. Hänen puheessaan korostuu myöhemminkin esiin tuleva uudelleentulkinta-repertuaari, jossa revittämistä ei nähdä välttämättä edes tarpeellisena. Virpi taas korostaa revittämisen luontevuutta itselleen ja harrastaa omien sanojensa mukaan jopa liikaa nk. tilutusta. Virpille voimaantumisrepertuaari antaa mahdollisuuden revityksen miestapaisena nähtyille merkityksille elää rinnan naistapaisten merkitysten kanssa ollen osa hänen omaa sukupuolen kokemustaan. (Katri & Virpi 2000, KPL Y-11197.)

Revittämistä ei siis nähdä välttämättömänä, mutta se koetaan kuitenkin tärkeänä osana perinteistä rockdiskurssia ja vapautuneen soittamisen ideaalia. Kukin soittaja toimii revittämisen suhteen tyylinsä mukaisesti, ja vaikka revittäminen ei sinänsä ole sukupuolisidonnaista toimintaa, se kuitenkin suodattuu maskuliinisina nähtyjen merkitysten – kuten aggressiivisuus, ulospäinsuuntautunut liike, korkea volyyymi ja taidokas soittaminen – läpi. Revittämiseen liittyy siis tietynlaista liikehdintää, joka on sidoksissa samanaikaisesti sekä soittajan omaan ruumiilliseen kokemukseen että rockin konventioihin. Eri repertuaareja käyttämällä haastateltavat pyrkivät hahmottamaan toimintaansa sekä myös suhteuttamaan sitä kokemukseensa omasta identiteetistään.

Virpin kohdalla hänen muista jokseenkin eroava suhtautumisensa revittämiseen vaikuttaa olevan kytköksissä myös hänen käsityksiinsä sukupuolirooleista yleensä ja tavastaan jäsentää soittamistaan tietyissä yhteyksissä voimakkaasti aggressiivisuusrepertuaarin kautta.

#### 4.3.4. Aggressiivisuusrepertuaari ja sukupuoliroolien rikkominen

*”Mä olen ehdottomasti huomattavasti rajumpi lavalla ja semmonen.. aggressiivinen ja.. tavallaan semmonen aggressiivisen seksuaalinen mitä mä en.. ainakaan noin niinkun julkisessa elämässä ole. Se mitä mä olen lavalla niin mä olen semmonen riehuva sivuhäly, joka flirttailee vähän kaikkien kanssa.”*

(Virpi 2000, KPL Y-11196.)

Virpi tulkitsee omaa lavakäyttäytymistään aggressiiviseksi ja seksuaalisuutta korostavaksi. Myös Virpin soittaman musiikin tyyli laji vaikuttaa mahdollisesti hänen lavapersoonansa, koska etenkin heavy metal on nähty hyvin aggressiivisia ja maskuliinisia merkityksiä välittävänä tyylinä (Walser 1993, 110).

Pukeutumisella vaikuttaa olevan voimakas merkitys siinä, miten Virpi kokee itsensä lavalla. Hän käyttää esiintyessään tiukkoja paitoja ja koruja, isoja metallisia solkia, niittivoiteita ja nahkasaappaita. Hiukset hän laittaa usein ponnarille ja pöyhöttää isoksi. Meikkejä hän käyttää vahvasti ja maalaa usein jopa naamioita itselleen. Pukeutuminen on yhdistelmä maskuliinisia ja feminiinisiä merkityksiä, ja Virpi käyttää näitä termejä myös kuvaillessaan pukeutumista. Kokonaisvaikutelma on hänen mukaansa ”*aggressiivisen seksuaalinen*”.

*”On, kyllä siihen olemiseen on [pukeutumisella ja meikkaamisella] hirveästi vaikutusta. [...] Siinä tulee, kun laittaa ne vaatteet päälle ja ne maskit, siinä tavallaan ei ole oma itsensä, sitä tavallaan pistää roolivaatteet päälle. Tai siis totta kai mä olen oma itseni kun mä esiinny, mut niin kuin mä aikasemmin sanoin, mä korostan sitä tiettyä puolta itsestäni. Kyllä se on silleen että jos mulla on oikein riehakkaat ja ja uhoavat vaatteet päällä niin kyllä mun lavakäyttäytyminen on sitten sen mukaista. Ja tosiaan mä nautin siitä että kun mä käytän niitä moottoripyöräilijän nahkasaappaita, niin kyllä silloin lavakoreografiaan kuuluu aika tavalla kaiken maailman potkimista ja uhoamista ja semmosta.”*

(Virpi 2000, KPL Y-11197.)

Baytonin huomioiden mukaan heavyä soittavat naismuusikot ovat usein myös feministisesti tiedostavia, jolloin taustalla saattaa olla halu taistella feminiinisyys -stereotyyppien vastaan soittamalla mahdollisimman äänekkästä ja aggressiivista musiikkia (Bayton 1993, 186). Tämä saattaa pitää paikkaansa myös Virpin tapauksessa: hevibändin kanssa esiintymisestä hän puhuu käyttäen ennen kaikkea aggressiivisuusrepertuaaria ja vastustaa aggressiivisuuden, koväänisen ja voimaa korostavan esiintymisen yhdistämistä yksinomaan maskuliinisuuteen:

*”Mä ylipäätensä vastustan adjektiiveja naisellinen ja miehinen, koska mä ehkä itse koen olevani jotain siltä väliltä. En mä tiedä, se korostaa*

*mua se aggressiivisuus, mutta ei se ehkä ole sellasta perinteisen naisellista, vaan siis sellasta yleensä ottaen. Ehkä se on sitten enemmän miehekästä aggressiota mitä mulla siinä on”.*

(Virpi 2000, KPL Y-11196.)

Virpi korostaa miestapaisena nähdyn eli aggressiivisen, voimakkaan ja äänekkään esiintymisen olevan luontevan tavan ilmaista itseään, kuten revittämiseen liittyvässä puheessa. Hän vastustaa adjektiivien naisellinen ja miehinen käyttämistä, mutta myöntää kuitenkin että hänen rockissa käyttämänsä aggressio on enemmän miestapaista. Virpin epäröinti paljastaa ristiriitaisen suhtautumisen sukupuoleen liittyviin merkityksiin: toisaalta hän tiedostaa yleisesti koetun tiedon esim. maskuliinisista ominaisuuksista mutta haluaa myös kieltää näiden merkitysten absoluuttisen kiinnittymisen sukupuoleen.

*”Emmä tiedä, mä en sillee kauheasti osaa erotella niinkun silleen maskuliinisesti tai feminiinisesti musiikkia ylipäätänsäkin. Mä olen jotenkin kauhean allerginen tommosille adjektiiveille. Et ehkä meidän musiikki... no se on semmosta aggressiivista ja voimakasta ja semmosta hyvin vahvaa. Että kai se sit olis luokiteltavissa maskuliiniseksi, mutta toisaalta. Niin. Toisaalta on niitä jus semmosia haikeita ja herkkiä biisejä, jotka on sitten ehkä enemmän feminiinisiä.”*

(Virpi 2000, KPL Y-11196.)

Myöskään Mavis Baytonin haastattelemat naiset eivät halunneet ylipäätään liittää voimakkaasti, kovaäänisesti tai aggressiivisesti soittamista maskuliinisuuteen. Soittaessaan aggressiivisesti he eivät kokeneet pyrivänsä olemaan maskuliinisia tai miesmäisiä, mutta tiedostivat että heidän tapansa soittaa saatetaan nähdä epäfeminiinisenä ja epänaissellisenä (Bayton 1998, 200).

Seksuaalisuus ja flirtti tulevat myös voimakkaasti esiin Virpin lavakokemuksessa; hän kertoo voivansa käyttäytyä kuin sinkku ja flirttailla ”*kenen kanssa tahansa, silleen että mä voin ottaa kenen tahansa mä haluan*” (Virpi 2000, KPL Y-11197.). Vaikka Virpi eläikin vakaassa avoliitossa, lavalla hän voi käyttäytyä normien vastaisesti välittämättä siitä mikä olisi sopivaa hänen jokapäiväisessä elämässään. Hän kertoo puolivakavissaan olevansa jopa pettynyt, jos esiintymisen jälkeen ”*kukaan ei tule ehdottelemaan jotain*”. Seksuaalinen kaikkivoipaisuus liittyy Virpillä tosin kaikkiin esiintymistilanteisiin – niin klassisen musiikin kuin rockin – ja hän kertoo psyykkaavansa itseään ennen lavalle nousemista siihen ajatukseen, että hän on maailman parhain ja hyvännäköisin ja koko yleisö katsoo vain häntä.

Viehättävyys ei Virpin puheessa perustu perinteiseen feminiiniseen koristeellisuuteen, vaan aggressiivisuusrepertuaarissa korostuu esiintymisen itsevarmuus ja voima. Kaikkivoipaisuuden ja viehättävyyden

tunne taas vaikuttaa olennaisesti soittamisen onnistumiseen. Seksuaalisuuden korostaminen tulee aggressiivisuusrepertuaarissa mukaan ikään kuin itsestään, ja flirtti yleisön kanssa kuuluu niinkään asiaan, vaikka ”normaalielämässä” Virpi painottaakin olevansa yhden miehen nainen.

Baytonin haastattelemat feministiset naissoittajat, samoin kuin Virpikin, tiedostavat siis sukupuolen ja siihen liitettävien ominaisuuksien välisen häilyvyyden, mutta kokevat feminiinisenä nähdyn toiminnan kuitenkin jotenkin vääränä – tai ainakin omalle persoonalle sopimattomana<sup>74</sup> – rockin yhteydessä. Rock määrittäytyy sukupuolia erottelevien käytäntöjen sekä termien sekoittumisen johdosta (ks. Knuutila 1997, 118) heidän puheessaan siis ensisijaisesti maskuliiniseksi ja maskuliinisuus rockin soittamisen tyylinä hierarkkisesti ylemmäksi. Virpi kiinnittää tosin tähän ongelmaan yleisemmällä tasolla myöhemmin huomiota antaen tilaa myös häpeärepertuaarin häivähdykselle:

*”Ja jotenkin että maskuliinisuus, mieheys, miehekkyyks koetaan paljon hienommaksi kun mitä feminiinisyys / naisellisuus. Että se on vaan hienoa jos tytölle sanotaan että kun sä olet niin poikamainen tai että sä olet tommonen poikatyttö, mut jos jollekin miehelle sanotaan että sä olet naismainen niin sehän on ihan hirveä loukkaus. Musta tommonen on inhottavaa. En mä halua kokea olevani mitenkään huonompi sen takia että mä olen nainen.”*

(Virpi 2000, KPL Y-11197.)

Aggressiivisuusrepertuaarin voisikin tulkita yhteydessä olevan vastareaktion perinteiselle feminiinisyysdiskurssille, ja se vaikuttaa lisäksi aktiivisesti pyrkivän torjumaan häpeärepertuaaria. Virpi havaitsee epätasa-arvoisuuden sukupuoleen liitettävien attribuuttien arvotuksessa, mutta kieltäytyy antamasta sen vaikuttaa kokemukseensa itsestään (*”En mä halua kokea olevani mitenkään huonompi...”*), toisin kuin Taina, joka myöntää häpeärepertuaarin turvin toisinaan *”salaa häpeävänsä naiseutta”* ja naisetuliitteen tuntuvan halveeraavalta myös *”omassa päässä”* (Taina 2000, KPL Y-11199).

Vaikka Virpin aggressiivisuusrepertuaarissa kritiikki kohdistuu maskuliinisenä ja feminiinisenä nähtyihin ominaisuuksiin ja niiden väliseen hierarkiaan, hän ei kuitenkaan kyseenalaista itsestään selvänä nähdyn raskaan rockin, aggressiivisuuden ja seksuaalisuuden välistä yhteyttä. Virpille rockin soittamisen tila on sellainen, jossa ei tarvitse noudattaa normaaleja käyttäytymiskoodeja: *”Mulla on lava silleen, se on mulle semmonen paikka*

---

<sup>74</sup> Virpi kertoikin kokevansa naiselliset ja kiltit ”niiukset” esim. omissa ylioppilasjuhlissaan itselleen ja toisaalta myös taitelijaidentiteettinsä epäsovivaksi: *”[...] mä olen taiteilija ja mulla on oikeus kumartaa”* (Virpi 2000, KPL Y-11196.)

*minne mä saan tulla ja missä ei tarvi välittää, ei tarvii kauheasti välittää siitä että mikä on sopivaa tai mitään semmosta”* (Virpi 2000, KPL Y-11196). Rockin yhteys ennen kaikkea kehoon ja normien ulkopuoliseen eli ei-älylliseen on koodattu musiikkiin, puheeseen musiikista sekä toimintaan musiikin ympärillä (ks. Frith 1996, 143), ja Virpin puhe noudattaa tältä osin perinteistä rock-diskurssia.

Kuten aikaisemmin on todettu, rockin olemukseen vaikuttaa kuuluvan nimenomaan miestapaisen ulospäinsuuntautunut aggressio, jolloin naistapainen ruumiillisuus joka on voimatonta, itseensäsuuntautunutta tuntuu siinä yhteydessä ”väärältä” ja sopimattomalta. Tietyntyyppiset aggression ilmaisut tuntuvat myös Virpin mukaan kuuluvan rockiin potkimisineen ja uhoamisineen. Musiikkia kuunnellessamme tai soittaessamme reagoimme sellaisella kehollisella tavalla, mikä sosiaalisesti ja kulttuurisesti sitoutuneessa ajattelussamme vaikuttaa kuvastavan tämän musiikkityylin maailmankuvaa. Virpin aggressiivinen lavaesiintyminen on hänen feminismillä sävyttynyt tulkintansa heavy metallista, joka on muotoutunut sosiaalisen kokemuksen ja hänen oman persoonansa välisestä dialogista. Tätä voisi Robert Walserin tapaan kutsua identiteettityöskentelyksi, ’identity work’ (mt. 1993, 134), jossa sekä muusikot että yleisö aktiivisesti muokkaavat identiteettiään ”saavuttaakseen” esimerkiksi sukupuoleen liittyviä merkityksiä. Koska heviä kuuntelevat enimmäkseen nuoret miehet, siinä työstetään ja muokataan maskuliinisuutta jatkuvasti (*’forging masculinity’* voi tarkoittaa tässä yhteydessä myös *väärentämistä*) (Walser 1993, 109). Rockin seksistisiä käytäntöjä voikin kritisoida ja muokata, mutta se ei tarkoita sitä että rock olisi kuitenkaan sukupuolineutraalia (mt. 1993, 135). Vaikka miestapaisen ruumiillisuuden omaksuminen saattaa monimutkaistaa naisten kokemusta sukupuolestaan, musiikin avoimien merkitysten ansiosta naisten ei ole kuitenkaan mahdotonta kokea ja toteuttaa heavy metal –musiikin aggressiivisuuden viehätystä ja voimaa.

Koska sukupuoli on diskursiivinen kategoria ja siihen liitetyt ominaisuudet ja merkitykset ovat jatkuvassa liikkeessä, täytyy tulkinnassa ottaa huomioon toiminnan lukuisat vivahteet ja myös diskurssien ulkopuolelle liukuvat kokemukset. Virpi rakentaa aggressiivisuusrepertuaarissa toimintaansa sukupuolistereotyyppioita rikkovana ja uudistavana. Toisaalta tämä merkityssysteemi kuitenkin kantaa sisällään perinteisen rock-diskurssin mukaista itsestäänselvyytenä nähtyä yhteyttä rockin ja miestapaisen aggression välillä, sekä dikotomiaa normaalin, hillityn käyttäytymisen ja normeja kaihtavan ja ruumiillisuudessa rypevän rock-esiintymisen välillä.

#### 4.3.5. Sulautumisen ja ykseyden kokemukset

Virpin kanssa samassa heviyhteessä soittava Katri ei koe omaa lavapersoonansa kovinkaan poikkeavaksi jokapäiväisestä roolistaan. Hän tuntee lavalla olevansa ”*semmoinen iso ja vahva ja semmoinen vähän aggressiivisen lämpimän seksuaalinen*”. Basso instrumenttina kuvastaa hänen mielestään myös häntä itseään: ”*Basso on niin minä, ja se mikä on siellä lavalla on niin minä, jotenkin semmoinen oikein sisäistynyt minä*”. Katrin kokemus itsestään ja bassosta soittimena on sulautunut hyvin yhtenäiseksi, eikä hän mielestään ole joutunut muuttamaan persoonaansa ollakseen ”uskottava”. (Katri 2000, KPL Y-11196.)

Katri tulkitsee soittamiskokemuksensa hyvin kokonaisvaltaisena. Katri on soittanut omaksi tuntemaansa bassoa 12 vuotta, ja hän kuvaileekin niin sanotussa **sulautumisrepertuaarissa** soittimesta tulleen vuosien varrella osa itseä ja sulautuneen osaksi omaa persoonallisuutta ja identiteettiään. Samankaltaisia ilmiön on huomannut myös pitkään samaa instrumenttia soittaneita ammattimuusikoita haastatellut Laura Jaatinen (2002): soittimesta tuli joissain tapauksissa osa soittajaa itseään, huilistimiehelle huilusta tuli jopa ”hengityksen jatke” (mt. 2000, 8).

Yhteensulautumisen tunnetta voi ymmärtää myös ruumiinfenomenologisen ajattelutavan kautta. Ruumiinfenomenologisessa ajattelussa ruumis ei liiku tilassa vain irrallisena objektina, vaan käyttää tilaa ja esineitä instrumentaalisesti (Merleau-Ponty 1963, 5-6). Katri kokeekin soittaessaan muodostavansa soittimensa kanssa yhtenäisen subjektin, jossa basson mahdolliset miestapaiset konnotaatiot eivät tunnu häiritseviltä vaan hän on sulauttanut basson jopa osaksi omaa seksuaalisuuttaan:

*”Outi: Onko se [lavalla huokuva seksuaalisuus] maskuliinista vai feminiinistä seksuaalisuutta?”*

*Katri: No kun, mä näen että mussa on kumpaakin, ja se on mun määritelmä itsestäni. Se on oikein sillai lämpimästi sopusoinnussa sen kanssa miten mä määrittelen itseni, ja ehkä se oli yksi tärkeä syy miksi mä koen että basso on just mun juttu.”*

(Katri 2000, KPL Y-11196.)

Bassokitaran olemus vaikuttaakin olevan esimerkiksi sähkökitaraa avoimempi merkityksille, etenkin koska lavaesiintymisessä sen rooli ei ole samassa määrin sävyttynyt maskuliinisen seksuaaliseksi symboliksi. Vaikka basson merkitys soivassa musiikissa on hyvin tärkeä, rock-diskurssiin kuuluu, että bassonkitaran rooli ei yleensä korostu ja basistin rooli

lavalla on lähinnä kannatella kitaristien egoa. Basson tumma, matala ja perkussiivinen sointi on kuitenkin olennaisessa roolissa rockille tärkeän beatin syntyemisessä; musiikin sykkeen, jolla koetaan olevan myös seksuaalisia merkityksiä (ks. Frith 1996; 123). Basson sointia voisi siis rockissa kuvailla hieman seksuaalisesti värittyneeksi, mutta enimmäkseen taustalle vetäytyväksi.

Toisin kuin Knuutilan tutkimusta varten haastatellut naiset ja tytöt, Katrin sulautumisrepertuaarissa naiseuden ei koeta olevan missään mielessä ristiriidassa musiikin oletetun maskuliinisuuden kanssa – samoin kuin Virpin aggressiivisuusrepertuaarissa. Tässä saattaa olla kyse siitä, että Katri ja Virpi vaikuttivat määrätietoisesti pyrkivän määrittelemään naiseuden oman persoonansa ja oman kokemuksensa kautta suhtautuen kielteisesti stereotyyppioihin ja ennako-oletuksiin sukupuolen merkityksestä. Esimerkiksi Katri ei näe naisellisuutta ja miehekkyyttä sukupuoleen sidottuna: *”Mä en kans mitenkään haluais luokitella naisia naiselliseksi ja miehiä miehekkääksi vaan musta koko luokittelu on väärä ja ahdistaa ihmisiä. - - Jos [esiintymistäni] halutaan kuvastaa jollain perinteisellä asteikolla, sitten varmaan sekä että [naisellinen ja miehekäs]”* (Katri 2000, KPL Y-11197.). Ristiriitaa naiseuden ja rockin oletetun miehisyyden välille ei synny, vaan näissä repertuaareissa Katri ja Virpi haluavat korostaa feministisellä toiminnallaan aktiivisesti tuovansa esiin persoonallisuudestaan löytyviä naiseuden eri puolia. Katri kertoo haluavansa tuoda esiin myös äidillisen pehmeää puoltaan, mutta kokee samalla että perinteiseen miehekkyyteen yhdistetyt vahvuus ja voimakkuus ovat samalla tavalla osa häntä itseään.

Katrin kokemus omasta lavaesiintymisestään ei määriy niin voimakkaasti seksuaalisuuden kautta kuin Virpillä; hän kokee yleisöön välittyvän energian lähinnä säteilynä, joka ei kohdistu flirttinä kehenkään: *”Mä vaan olen siinä ja säteilen ja lähetän jotain, ja jos joku tykkää siitä ja ottaa sen vastaan, se on hieno asia, se kuuluu siihen musiikkiin”*). Viehättävyys ja itsekorostus tuntuvat hänestä toissijaisilta tekijöiltä: *” Mä koen että mä olen siinä, oma riittävän hyvä itseni, oma riittävän viehättävä itseni”*. (Katri 2000, KPL Y-11197.)

Soittotaidon lisääntyminen, keikkailukokemus ja itsevarmuus oman soittimen hallinnassa vaikuttaa positiivisesti myös kitaraa useita vuosia soittaneen Tainan keikkakokemukseen:

*”Taina: [...] Varsinkin niillä keikoilla kun itsellä on hyvä meininki, niin kyllä siinä tulee kovasti liikuttua.*

*Outi: Sua ei enää nolota tavallaan, tai ei ole mitään semmosia että mä en nyt kehtaa...?*

*Taina: Ei. Se on kadonnut kyllä kokonaan.*

*Outi: Onko se kadonnut sen myötä kun sä olet keikkaillut paljon?*

Taina: *Joo. Kyllä se siitä lähtee. No, sen mukana kanssa kun osaa  
biisit niin hyvin ettei tarvi siihen tekniseen puoleen keskittyä, silloin  
sitä pystyy liikkumaan.*”

(Taina 2000, KPL Y-11199.)

Tässä Taina siirtyy myös sulautumisrepertuaariin: soittamisen varmuuden ja teknisen puolen hallinnan ansiosta Taina koki PRI:n kanssa enemmän keikkailtuaan pystyvänsä liikkumaan vapaammin soittaessaan. Soittaminen ja siihen liittyvä ruumiillisuus siirtyy taka-alalle, jolloin siitä tulee ’hiljaista’ (’tacit knowledge’) tai nk. ruumiillista tietoa (ks. esim. Koivunen 1997, 78). Aivan kuten opittuamme ajamaan pyörää meidän ei tarvitse enää keskittyä pyörällä ajamiseen vaan voimme tarkkailla ympäristöä, pohdiskella tai vaikka laulaa; pyörä toimii niin kuin haluamme ilman että meidän täytyy ajatella sitä erillisenä objektina jota ohjaamme. Myös Maurice Merleau-Pontyn ajatuksessa intentionaalisesta ruumiillisuudesta (mt. 1963, 5-6) nousee samantapainen ajatus; käytämme käsillämme esineitä ikään kuin oman kehomme jatkeena. Kuten Katrin kokemuksessa bassokitarasta, myös Tainan varmuus soittamisesta ilmenee soittimen välineellisyyden siirtymisestä taka-alalle. Soitin nähdään sulautumisrepertuaarissa muunakin kuin vain *instrumenttina* eli välineenä, jolla he tuottavat ääntä.

Sulautumisrepertuaarissa myös yleisön liikkeellä on eheyttävä vaikutus kokemukseen soittamisesta ja soittotaidosta :

*”[S]e vaikuttaa hirveästi, että kuinka paljon siellä on ihmisiä ja miltä ne näyttää, että onko yleisöllä hyvä meininki vai ei. [...] jos mä näen siellä että ihmiset alkaa jammaileen ja muuta, niin mulle itsellekin tulee semmonen hyvä mieli, ja mun on itsekin helpompi jammailla, kuin että siellä seisoi kymmenen ihmistä kädet puuhkassa arvostelevan näköisenä, niin silloin mua itseäni alkaa pelottaa soittaa, että ny nuo vahtaa mun jokaisen sormenliikkeen, että tuleeko sieltä oikea ääni vai ei.”*

(Taina 2000, KPL Y-11199.)

Yleisön liikkuminen helpottaa soittamista, koska yleisön tanssiessa Taina ei oleta heidän seuraavan soittoa niin tarkasti. Ihanteellinen yleisö ikään kuin antautuu musiikin vietäväksi tanssimalla, kun taas paikallaan ”*kädet puuskassa*” seisova ihminen aiheuttaa Tainalle paineita soittamisen suhteen koska he oletettavasti kiinnittävät enemmän huomiota esimerkiksi virheisiin. Musiikin mukana liikkuminen koetaan usein fyysisenä antautumisena musiikin virran vietäväksi. Ruumiillinen asettuminen musiikin sisälle – mukaan liikkeeseen – toimii ikään kuin hyväksyvänä eleenä, joka viestittää että kuulija kokee musiikin miellyttävänä ja mukaansatempaavana. Kädet puuhkassa seisominen taas viestii Tainalle kriittisyydestä; torjuva ele



ilmaisee haluttomuutta tempautua mukaan musiikin tuomaan nautintoon ja liikkeeseen.

Totesin aiemmin luvussa 3, että musiikin ja liikkeen välinen side ei ole absoluuttinen tai luonnollinen, vaan seurausta musiikkiin liittyvistä sosiaalisista käytännöistä ja luonnollisina nähdystä mekanismeista (ks. esim. Frith 1996, 143). Musiikin mukaan voi siis tempautua ilman että se ruumiillistuu liikkeeksi tai tanssiksi. Keikalla tanssiminen on kuitenkin muodostunut sosiaaliseksi käytännöksi – omien havaintojeni perusteella kuitenkin yleisempänä naisten kuin miesten keskuudessa – joka on pitkälti kytköksissä myös alkoholin merkittävään läsnäoloon keikkatilanteissa. Tainan sulautumisrepertuaarissa musiikkiin liittyvä liike nähdään ei-kriittisenä eli hyväksyvänä kuuntelemisen tapana.

Sulautumisrepertuaarissa – joka liittyy sekä soittimeen että yleisöön – Tainan ja Katrin kokemuksista välittyy soittamisen tuoma nautinto. Soittamisesta tulee kokonaisvaltaista, eikä sukupuoleen, uskottavuuteen ja soittotaitoon liittyvä hämmennys tai epäily tunnu enää relevantilta. Hyvästä revittämiskokemuksesta kertoessaan Tainan sulautumisrepertuaari rinnastuu voimaantumisrepertuaariin, sillä erotuksella että voimaantumisrepertuaariin liittyi kuitenkin epäily ulkoistavasta soittotaidon ”esittämisestä”. Sulautumispuhe taas on fenomenologiseksiin luokiteltavaa kuvausta, jossa soittaja ei tarkastele itseään ja tilannetta objektiivisen analyttisesti, vaan kuvailee kokemusta sellaisena kuin se hän sen itse kokee jopa irrallaan rockdiskurssin määrittelemistä sukupuolirooleista.

Sulautumisrepertuaarissa on myös taustalla oletus siitä, että yleisön tanssiessa musiikin mukana sen koetaan olevan vähemmän kriittisessä ”tilassa”, ja ikäänkuin liikkeellään antavan positiivista tai jopa kritiikitöntä palautetta esiintyjille. Useinhan kriittistä ja analysoivaa suhtautumista esitykseen halutaan tuoda esiin seisomalla liikkumatta yleisön takaosassa, keskittyen esitykseen *mielellä, ei ruumiilla*. Repertuaaria sävyttää siis osittain kappaleessa 3.2.2 kritisoimani mieli/ruumis –dikotomia ja oletus liikkeen ”mielettömyydestä” (= *mindlessness*). Koska yhteisellä liikkeellä keikkatilanteessa ilmaistaan kuitenkin yleensä halua sitoutua kyseiseen musiikilliseen ajatteluun, oleellista on että soittaja tulkitsee tämän voimakkaan yhteisyyden tunteen positiivisena palautteena, koki hän liikkeen sitten älyllisenä toimintana tai ei.

#### 4.3.6. ”Se on sitä meininkiä!” – hauskanpito, flirtti ja ajan katoaminen

Hauskanpitorepertuaarissa liikkuaan Taina pystyy rakentamaan flirttailevaa ja naisellista roolia. Yleisön ja bändin väliseen sopimukseen kuuluu, että lavalla leikitellään sukupuoli- ja seksuaalisilla rooleilla sekä humoristinen flirtti kuuluu ilman muuta asiaan. Taina kertoikin että erään keikan aikana yleisössä ollut tyttö oli käynyt puristamassa häntä takapuolesta soolon aikana - ”*tai se oli nipistys ennemmin kuin puristus [nauraa]*”. Taina mainitsee asian ikään kuin ohimennen naureskellen, hauskana kuriositeettina, mutta tuodessaan sen esiin hän ilmeisesti kokee sen kuvastavan hyvin show’n luonnetta. Tässä tilanteessa naistenvälinen eroottisuuteen nipistys on siis tulkittavissa vitsinä, samoin kuin flirtti esityksen aikana, joka kohdistuu sekä miehiin että naisiin. ”*Se flirtti on ehkä semmosta show-flirttiä, siinä on enemmän semmosta teatraalista mukana*”. Sekä yleisön että esiintyjien yhteinen tietoisuus sukupuoleen ja soittamiseen liittyvistä rooliodotuksista mahdollistaa näiden rajojen venyttämisen ja kommentoinnin hauskanpidon varjolla. (Taina 2000, KPL Y-11198.)

Myös Virpin puheessa nousee hauskanpitoon liittyvä repertuaari; rooleilla leikkiminen ja teatralinen suhtautuminen sukupuoleen. Katrin ja Virpin yhtye APM toteuttaa keikoilla erilaisiin teemoihin liittyviä näyttäviä lavaspektaakkeleita pukeutuen korostetun epätavallisesti niittivöihin, ketjuihin, käyttäen voimakkaita meikkejä ja jopa maskeja. Ylitsevuotavalla lavashow’lla he haluavat Virpin mukaan ironisoida itseään ja ylipäättänsä koko rock-muusikkoutta, mutta myös viihdyttää yleisöä. Show-asenne on Katrin mukaan myös siis protesti ”*hengettömälle taiturisoittamiselle, jossa niinku tosiaan ollaan niin vaikean näköisiä, suurin piirtein solmussa*”. (Katri & Virpi 2000, KPL Y-11196.)

Lavashow’n korostamiseen liittyy kuitenkin samanlaisia ongelmia kuin naisellisuuden korostamiseenkin. Virpi kertoi erään miespuolisen yleisön jäsenen sanoneen APM:n keikan jälkeen yhtyeen miksaajalle että ”*kaiken tuon lavashown takia tulee semmonen olo että ne peittää sitä että ne ei osakaan soittaa*” (Virpi 2000, KPL Y-11196.). Lavashow – kuten naisellisuus – koetaan professionaalisuutta hylkivänä, jolloin liika lavashow tai liian näyttävä pukeutuminen saattaa nakertaa uskottavuutta. Virpin ja Katrin APM-yhtyeellä vaikuttaa olevan kriittinen tausta-ajatus miestapaisen ja vakavahenkisen ”*taiturisoittamisen*” vastustamisesta, vaikka yleisö ei välttämättä aina käsitäkään samalla lailla heidän ironista esiintymistään.

Tainan bilebändin yltiöfeminiininen lavashow on saanut Tainan mukaan yksinomaan positiivisen vastaanoton, mutta Virpin ja Katrin APM -yhtyeen aggressiiviseen lavashow'hun maskeineen suhtaudutaan myös kriittisesti. Tähän vaikuttaa mahdollisesti genre ja siihen liittyvät sukupuolen hierarkiat: pop-musiikin kontekstissa tyttöjen hauskanpito lavalla voidaan kuitata seksikkyydellä ja hyvällä meiningillä (*"on sanottu, että noin paljon hyvännäköisiä naisia lavalla, jotka vielä soittaakin hyvin"*) (Taina 2000, KPL Y-11198), kun taas heavy rockia aggressiivisesti soittavat maskeihin sonnustautuneet naiset, joista osa näyttää Virpin mukaan vieläpä *"rekkakuskilesboilta"* eli perinteisestä feminiinisestä kauneuskäsityksestä poikkeavilta, saattavat aiheuttaa katsojassa aluksi ennen kaikkea hämmennystä rikkoessaan perusteellisemmin sukupuolijärjestystä (Katri & 2000, KPL Y-11196).

Vaikka Taina tuntee itsensä jopa itsevarmemmaksi soittaessaan bilebändin kanssa, hän pitää indie-bändin keikan jälkeen annettua palautetta kuitenkin arvokkaampana: *"Silloin se selkeästi kohdistuu siihen musiikkiin enemmän. Tai ainakin musta itsestä tuntuu siltä UT:n keikkojen jälkeen. Joku tulee kehuun sitä meidän musiikkia ja se ei tule lirkuttelemaan siihen, että 'hei, hyvännäköisiä naisia'. Mä arvostan sitä enemmän"*. Hauskanpitorepertuaari vaikuttaa tässä häilyvän häpeärepertuaarin lähetyvillä, koska feminiinisten stereotyyppien käytössä ja sukupuolen korostamisessa on Tainan mielestä aina väärinymmärtämisen vaara olemassa; hän haluaakin korostaa että PRI:n kanssa *"ei ole ollut tarkoitus ratsastaa sillä seksuaalisuudella"*. Yleisön yltiöpositiivisia kommentteja tulkitessa siirrytään helposti häpeärepertuaariin, jossa naiseus on ikään kuin markkinointikikka ja vesittää muusikoiden ammattitaidon. (Taina 2000, KPL Y-11198.)

Seksikkyys ja seksuaalisuus vaikuttaa hauskanpitorepertuaarissa olevan ikään kuin kaksiteräinen miekka; toisaalta se tuo soittamiseen *"meininkiä"* mutta toisaalta se saattaa kyseenalaistaa omaa soittotaitoa sekä uskottavuutta. Samoin klassisessa musiikissa Taru Leppäsen tutkimuksen mukaan *"naisten muusikkouteen sisältyy pelko siitä, että musiikkiesityksiin liittyvä seksuaalisuus on 'liiallista'"* (mt. 2000, 72).

Aiemmissa kappaleissa olen käsitellyt Jarna Knuutilan (1992) sekä Mavis Baytonin (1998) tutkimuksistakin noussutta sukupuolen ja siihen liittyvien ominaisuuksien välistä ruumiillisuuden problematiikkaa rockin soittamisessa. Haastateltavieni puheesta löytyy kuitenkin myös hyvin positiivisia naiseuden kokemuksia soittamisen ja musiikin tuottamasta nautinnosta, joka vaikuttaa usein olevan myös seksuaalisesti sävytynyttä.

Kaikkien haastattelemieni naisten puheessa esiintyy jossain vaiheessa sana ”meininki” heidän kuvaillessaan hyvää keikkakokemusta. Tässä hauskanpitoon liittyvässä repertuaarissa meininkiin liittyy yleisön hyvä vastaanotto ja tietty seksuaalinen viritys yleisön ja esiintyjien välillä:

*”Näillä PRI:n [bilebändin] keikoilla yleisö on ollut villinä, niin sanotusti. No melko rehellisesti voin sanoa, että ne on villinä, siinä on aina ollut semmonen rintama siinä lavan edessä jotka tuijottaa. Tai no etummaisiet ehkä tuijottaa ihan suu ammoltaan ja seuraava rivistö joraa ihan kympillä. Sen keikan jälkeen on kyllä niitä selkään taputtelijoita ihan hirveästi, jotka kehuu sekä... justin enemmän meininkiä, se on se tärkeä asia siinä, meininki entä se musiikki.”*

(Taina 2000, KPL Y-11198.)

Simon Frith ehdottaa, että musiikin seksuaalisuus ja seksikkyys ei liittyisi itse musiikkiin tai liikkeeseen, vaan intensiiviseen läsnä olemisen tunteeseen ja *ajan pysähtymiseen*, mikä muistuttaa hyvin paljon seksin kokemusta (Frith 1996, 144). Frithin mukaan siis samankaltaisuus hyvän seksin ja hyvän musiikillisen kokemuksen välillä on syynä seksuaalisuuden vahvalle läsnäololle musiikissa:

*”Musiikki ei ole seksikästä siksi että se saa meidät liikkumaan, vaan koska liikkeen kautta se saa meidät tuntemaan; seksin lailla tuntemaan itsemme intensiivisen läsnäoleviksi. Rytmä on ’seksuaalista’ siten, että se ei liity vain kokemukseen kehosta mutta myös (erottamattomasti) kokemukseen ajasta.”<sup>75</sup>*

Seksuaalisuuden liittäminen juuri rockiin eikä esimerkiksi moderniin taidemusiikkiin liittyy kuuntelemisen politiikkaan ja mieli/ruumis hierarkiaan, vaikkakin rock ammentaa suuren osan viehätystään ja voimastaan juuri altavastaajan asemastaan sekä ruumiillisuuden ja seksuaalisuuden paheellisuudesta.

Tainan hyvin onnistunut intensiivinen soolonsoittokokemus muistuttaa hyvin paljon äskeistä Simon Frithin (1996, 114) pohdintaa seksin ja musiikin välisistä yhteneväisyyksistä. Tainan puheessa hauskanpitorepertuaarin rinnalle nousee myös sulautumisrepertuaari; hyvän soolon aikana aika katoaa ja soittamista voisi jatkaa lähes loputtomiin:

*”Kyllä siinä tulee hyvä olo kun se [soolo] onnistuu. Se on semmonen, kyllä siinä on hirveä semmonen energialataus päällä, tuntee oikein miten adrenaliinia virtaa suonissa. Kyllä siinä on varmasti semmonen jännitysmomentti aina päällä ja semmonen tietoisuus siitä että nyt mää katsotaan ja nyt on mun vuoro olla tässä korokkeella [...]. Monesti tulee kans semmonen olo että vois jatkaa vaikka kuinka pitkälle sitten kun on oikein hyvä olo, että ne munkaan soolot ei ole*

<sup>75</sup> [M]usic is 'sexy' not because it makes us move, but because (through that movement) it makes us feel; makes us feel (like sex itself) intensely present. Rhythm, in short, is 'sexual', in that it isn't just about the experience of the body but also (the two things are inseparable) about the experience of time". (Frith 1996, 144).

*mitään älyttömän pitkiä. Joskus on jopa tuntunut että nyt tämä jää kesken, olisin voinut revitellä vielä vaikka kuinka kauan. Olis mielellään ollut siinä loisteessa vielä vähän kauemmin.”*

(Taina 2000, KPL Y-11199.)

Seksuaalisuuden ja soittamisen suorasukainen yhdistäminen aiheuttaa Tainassa kuitenkin puoliksi hämmentyneen, puoliksi huvittuneen reaktion:

*”Taina: [Eräs tuttu mies] sano että silloin kun mä soitan niin mä näytän juuri semmoiselta että aivan niin kuin yhdynnän jälkeisessä olotilassa olevalta. Mä olen täysin onnellisessa ja tyytyväisessä olotilassa, mutta ei häiritse mikään [nauraa]. Ööh...”*

*Outi: Luuletko että se pitää paikkaansa?*

*Taina: [nauraa] En mä tiedä... No se oli vähän sen tyylinen tämä ihminenkin [...].”*

(Taina 2000, KPL Y-11198.)

Kuten edellisessä kappaleessa totesin yleisön liikkeen vaikutuksesta soittamiseen, sulautumisrepertuaarissa myös seksikkyuden mukanaan tuoma flirtti saattaa ikään kuin viedä huomiota pois soittamisesta: *”sitten ei vahdi niin paljon niitä omia virheitään ja muita, ne on helpompi ohittaa silloin kun siinä on itsellä hyvä meininki”* (Taina 2000, KPL Y-11199). Flirtti soiton aikana, niin kuin yhteinen liike yleisön kanssakin, aiheuttaa voimakkaan yhteisyyden tunteen, jolloin soittaminen tuntuu helpommalta ja itseän kohdistunut kriittisyystaso laskee.

Flirtistä ja seksuaalisuudesta puhuttaessa Taina ja Virpi käyttävät enimmäkseen hauskanpito-, mutta ajoittain myös sulautumis- ja häpeärepertuaareja. Sulautumis- ja häpeärepertuaarit vaikuttavat olevan esiintymiskokemuksen ääriäidat, joihin hauskanpitorepertuaarissa silloin tällöin viitataan. Sulautumisrepertuaari vaikuttaisi vallitsevan Katrin puheessa, mutta Virpin ja Tainan puheessa taas liikutaan enimmäkseen hauskanpitorepertuaarissa.

## 5. Yhteenvetoa ja pohdintaa

*”So you want to be a rock’n’roll star / Just get an electric guitar  
Then take some time and learn how to play”*

(The Byrds: So you want to be a rock’n’roll star)

Idealistinen suhtautuminen, jonka mukaan riittää kun tekee kovasti töitä oppiakseen soittamaan hyvin, pitää periaatteessa paikkansa mutta vaikuttaa olevan sinänsä riittämätön rohkaisemaan naisia tarttumaan rock-instrumenttiin. Jos kuka tahansa voi oppia soittamaan esim. kitaraa, miksi niin selkeä enemmistö kitaristeista on edelleen miehiä? Syventäviä näkökulmia naisten rock-instrumenttien soittamiseen ja siihen liittyviin ongelmiin löytyi tutkielmassani rock-diskurssin kerrostumista, ajatusmalleista ja jopa ruumiillisista tuntemuksista.

Koska kieli on monimerkityksellistä ja sitä pystytään käyttämään monipuolisesti eri diskurssien sisällä, pyrin tuomaan analyysissä esiin nimenomaan eri diskursseja sekä muotoilemaan haastateltavien naisten omia tulkintarepertuaareja. Tulkintarepertuaarien avulla haastateltavat saattoivat antaa eri asioille erilaisia merkityksiä eri yhteyksissä. Repertuaarien avulla pyrin aukaisemaan haastattelemini naisten puheesta perinteistä rockdiskurssia, heidän suhtautumistaan siihen sekä erilaisia tapoja ilmaista itseään joko valtakurssia myötäillen tai kritisoiden.

### 5.1. Repertuaarit

**Häpeärepertuaarissa** oma naiseuden nähtiin olevan ristiriidassa uskottavuuden kanssa, ja sitä kautta heikentävän itsevarmuutta soittajana. Häpeärepertuaari edustaa ongelmalähtöistä näkökulmaa, joka keskittyy pääasiassa rockin miehiseen historian muodostamiin käytäntöihin ja näiden käytäntöjen aiheuttamiin monitasoisii ongelmiin naisten rockin soitossa.

Aikaisemmassa tutkimuksessa on todettu, että rockmusiikin miesvaltaisen historian myötä rockin soittaminen nähdään yleensä nimenomaan maskuliinista seksuaalisuutta korostavana ja miehisenä toimintana (ks. luku 2). Rockmusiikin soittamiseen liittyviä käytäntöjä ja rockin ideologiaan ja seksuaalisuuden ilmaisuun liittyviä ajatusmalleja on käsitelty aikaisemmassakin rocktutkimuksessa, mutta ne näyttivät valottavan

vain osittain niitä syitä, minkä johdosta tytöt 2000-luvullakin hyvin harvoin tarttuvat rockinstrumenttiin. Rockinstrumentin soittamisen nähdään olevan jostain syystä luontevampaa miehelle kuin naiselle; esimerkiksi pelkkä sähkökitaran piteleminen tekee nuoresta miehestä heti rock-sankarin näköisen, kun taas naisen sylissä näyttää jopa koomiselta (Lähteenmaa 1989, 59).

Naissoittajien vähyyttä pohdittaessa ollaan todettu mm. miesten lukumääräisen enemmistön myötä muodostuneiden tiettyjen toimintatapojen ja asenteiden – eli hegemonisen rock-diskurssin – ja jossain määrin myös muiden soittajien suhtautumisen vähentävän naisten soittohaluja (ks. Knuutila 1997, 22-23). Myös naisten välisen yhteistyön sekä naistoimijoiden vähäisyyden musiikkiteollisuuden eri portailla arvellaan vähentävän naisten innokkuutta tarttua rock-instrumenttiin (Gronow 1999, 97).

On kuitenkin olemassa useita menestyneitäkin naispuolisia rock-instrumentin hallitsijoita, jolloin ongelman ytimenä ei voi olla rock-teollisuuden naisia mahdollisesti poissulkevat käytännöt. Yhtenä olennaisimpana tekijänä naisten innokkuutta rockinsoittoharrakseen vähentämässä vaikuttaisikin olevan kapinallista ja päihteiden sävyttämää ideologiaa promotoivan rock-diskurssin ja perinteisen feminiinisyydiskurssin yhteensopimattomuus (ks. Lähteenmaa 1989a; 1992; Knuutila 1997; Bayton 1998). Myös parisuhteeseen ja lastenhoitoon liittyvät naiseen voimakkaammin kohdistuvat odotukset ja velvoitteet sekä vapaa-aikaan, tilaan ja taloudelliseen pääomaan liittyvät materiaaliset rajoitteet muodostuvat usein esteeksi naisten rockinsoittoharrastukselle (Bayton 1998, 188, 195).

Naisten ulkonäköön kohdistuviin odotuksiin liittyy moninaisia ongelmia: epäviehättävyys voi olla uhka muusikkoudelle (ks. esim. Leppänen 2000, 72) mutta myös (perinteisen feminiininen) viehättävyys ja seksuaalisuuden liika esiintuominen vaikuttaakin nakertavan soittajan uskottavuutta. Soittaja – niin mies- kuin naispuolinen – haluaa muiden katseiden alla esiintyessään normaalisti näyttää mahdollisimman hyvältä, mutta samalla täytyy Tainan tavoin varoa näyttämästä liian hyvältä ja ”*ratsastamasta seksuaalisuudella*” jotta ei menetä uskottavuuttaan muusikkona. Tämä kertoo maskuliinisuuden ja feminiinisyyden välisestä hierarkiasta, ja siitä, että naistapaisten käytöksen ei ylipäätään koeta sopivan (nais- tai mies-) rock-muusikolle, muutoin kuin karnevaalinomaisessa ja teatraalisessa yhteydessä (kuten esim. glam-rockissa) tai yhdistettynä seksismiin ja ylitselyötyyn maskuliinisuuteen, kuten yhtyeiden WASP, Mötley Crüe ja Kiss kaltaisilla heavy-bändeillä.

Seksuaalisuudella ratsastamista pyrittiin torjumaan toisinaan esiin nousevalla **neutraaliusrepertuaarilla**. Käytännön tilanteissa omaa sukupuolta pyrittiin häivyttämään tai neutralisoimaan pukeutumalla tai käyttäytymällä kuten miespuoliset bändikaverit. Tämän tulkintarepertuaarian avulla pyritään sivuuttamaan sukupuolten välinen arvotusongelma ja siitä johtuva rockin käytäntöihin liittyvä naiseuden väheksyntä, pyrkimättä kyseenalaistamaan näitä käytäntöjä. **Voimaantumisrepertuaarissa** miestapainenkin kitaran revittely ja miehiset kliseet – kuten soittaminen tomerassa haara-asennossa alhaalla roikkuvaa soitinta moukaroiden (ks. Mattila 2003) – tuntuivat jopa luontevalta ja ristiriita sukupuolirooliodotusten kanssa unohtui, vaikka sankarikitaraointiin saatiin sinänsä suhtautua samanaikaisesti myös kriittisesti.

Yleisen tasa-arvonäkemyksen mukaan nainen voi periaatteessa soittaa rockia siinä missä mieskin ja suoranainen seksistinen aliarvioiminen on suomalaisten tutkimusten mukaan harvinaista (Knuutila 1997, 67; Lähteenmaa 1988, 128). Rockmusiikki kuitenkin hyljeksii *tyttömäisyyttä* ja ihannoi *maskuliinisina* nähtyjä ominaisuuksia (Knuutila 1997, 105). Naisten rockin soittamiseen liittyvä suurin ongelma ei välttämättä siis piile ainoastaan – jos ollenkaan – sukupuolesta tai naisten järjestelmällisessä syrjinnässä, vaan miehiin ja naisiin liitettävissä ominaisuuksissa, joita kuvataan sanoilla maskuliinisuus ja feminiinisyys. Maskuliinisuus tuntuu sopivan rockin soittamiseen paremmin kuin feminiinisyys, ja monet naissoittajat sanovatkin pyrkivänsä soittamaan ”*niin kuin pojat*” (Taina 2000, KPL Y-11198), koska ”*miehet soittaa sillä tavalla, mikä on mun mielestä oikee tapa soittaa rockia*” (Knuutila 1997, 104).

Jarna Knuutilan tutkimuksen mukaan termit *tyttömäisyys* ja *tyttöys* tai *naisellisuus* ja *naiseus* myös helposti sekoittuvat tässä yhteydessä, minkä tähden paitsi tyttömäinen soittotapa myös oman naiseuden esiintuominen nähtiin negatiivisena. Tämän seurauksena esimerkiksi ns. neutraali eli maskuliinisempi pukeutumistapa koetaan oman uskottavuuden kannalta sopivampana. Knuutilan mukaan tytöt siis sinänsä nähdään rockin harrastajapiireissä tasa-arvoisena rockin soitossa, mutta tyttömäisyyttä hyljeksitään, mikä taas tuottaa hankaluuksia naispuolisille soittajille. (Mt. 1997, 105.) Tyttöjen sukupuolidikotomiaa rikkova rockinsoittaminen ei siis rikkonut tai kyseenalaistanut sukupuolten hierarkiaa (emt., 114).

Kysymykseni siitä, millaiseen ruumiillisuuteen rockia soitettaessa sitoudutaan, liittyy *uskottavuuden* ja *oikein soittamisen* problematiikkaan. Uskottavuus on sinänsä hyvin monimerkityksellinen termi. Uskottavuuteen (joissain yhteyksissä näkyy käytettävän myös termiä ”*katu-uskottavuus*”)



kuuluu musiikkityylin sisältämän ideologian omaksuminen eli suhtautuminen tietyn maailmankuvan mukaisesti paitsi musiikkiin, yleensä myös moneen muuhun asiaan joka nähdään olennaiseksi rock-ideologialle (mielenkiinto teknologiaan, tietynlainen suhtautuminen muihin artisteihin, seksuaalinen seikkailunhalu, keskiluokkaisuuden vastustaminen ja vallankumouksellisuuden korostaminen, tietynlainen pukeutuminen).

Uskottavuus ymmärretään useimmin kuitenkin pelkästään tietyn musiikkityylin hallitsemiseen liittyvänä terminä eli tietyn musiikkityylin taitamisena. Musiikkityylin taitaminen nähdään ensisijaisesti toteutuvan siinä, että musiikki kuulostaa hyvältä. Ongelmalliseksi tässä tekee musiikin tarkastelun se, että meidän esteettinen ymmärryksemme musiikista on kulttuurisesti rakentunut eikä yksiselitteisiä objektiivisia kriteerejä musiikin hyvyydelle voida osoittaa. Niitä voidaan helposti käyttää tilannekohtaisesti johdattelemaan syvemmillä liikehtiviä kulttuurisia ideologioita. Nämä kriteerit palvelevat musiikkijournalistisessa kielessä usein tiedostamattomiakin miehiä hegemonisia käsityksiä, jolloin naisen tekemä musiikki saatetaan sukupuolen värittämänä nähdä joko liian erilaisena eli marginaalisena tai liikaa miehiä jäljittelevänä eli tylsänä.

Rock-genren diskursiivinen luonne korostuu jatkuvassa dialogissa musiikin eri toimijoiden välillä. Kappaleen 2.3 Tavastia-esimerkissä rockia pyrittiin määrittelemään keikkojen alkamisaikojen sekä oletetun rock-yleisön koostumuksen avulla. Rock-kriitikot, fanit tai rockin markkinoijat voivat pyrkiä määrittelemään rockia esim. musiikin esteettisillä arvoilla tai kaupallisilla määreillä, pyrkien vetoamaan tiettyyn kuulijakuntaan tai vastaavasti erottautumaan tietyistä ryhmistä<sup>76</sup>. Myös rockia soittavat muusikot suhteuttavat säveltäessään, soittaessaan ja esiintyessään musiikkia eri genrejen diskursseihin: joko mukautumalla senhetkisiin määritelmiin ja muotivirtauksiin tai pyrkimällä tarkoituksellisesti ylittämään genererajoja ja luomaan uusia vastadiskursseja<sup>77</sup>.

**Hauskanpitorepertuaarissa** naisellisuus nähtiin voimavarana, ja tyttöjen kanssa uskallettiin tuoda rohkeammin esiin seksuaalisuutta ja leikittelevää esiintymistä. Tällöin naiseuden tuottama häpeä ylitettiin ja rohkaistuttiin jopa käyttämään miehiä sankarikitaristiksena osana show'ta. Tämän repertuaarin avulla pyrittiin myös sivuuttamaan rockin soittoon ja

<sup>76</sup> Walserin (1993, 124) tutkimuksessa jotkut heavy metal –fanit suhtautuivat nk. glam metal –yhtyeisiin vihamielisesti, koska nämä eivät edustaneet heidän mielestään autenttista ja oikeaa heavyä. Asenteiden taustalla oli Walserin mukaan glam metallin androgynisyyteen liittyvä vieroksunta (mts., 130).

<sup>77</sup> Esimerkiksi kappaleessa 2.5. kuvaamani punkrock -ilmiö, jonka voi nähdä pitkälti vastareaktiona progressiivisen rockin virtuositeetille.

sukupuoleen liittyvät ongelmat, mutta tietoisena perinteisestä rock-diskurssista esiintymiseen tuotiin mukaan kriittistä parodiaa. Hauskanpitorepertuaaria käytettiin kuitenkin vain sellaisissa yhteyksissä, joissa musiikkia ei koettu niin henkilökohtaisena tai vakavana vaan pikemminkin viihteellisenä. Tämän repertuaarin sisällä siis rock-uskottavuutta ja autenttisuutta ei koeta olennaisena, jolloin hauskanpitorepertuaari ajautuu perinteisen uskottavuutta tavoittelevan rock-diskurssin ulkopuolelle. Repertuaarin sisältämä kritiikki ei siten välttämättä tavoita kohdettaan eli rock-diskurssin sisäistämiä käytäntöjä.

**Aggressiivisuusrepertuaarissa** rockin maskuliiniset ominaisuudet vietiin äärimmilleen esiintymisessä, mutta samalla puheessa pyrittiin dekonstruoimaan aggressiivisuuden ja voiman automaattista yhdistämistä maskuliinisuuteen, jolloin aggressiivisuus sisällytettiin oman naiseuden kokemukseen.

Omaksumalla kuitenkin sen käsityksen, että rockiin kuuluu esimerkiksi aggressiivisuus, voimakkuus, ulospäinsuuntautunut liike sekä päihtet ja seksuaalisuuden korostunut esiintuominen, muusikot kuitenkin vaikuttavat uusintavan maskuliinisen diskurssin asettamia ennako-oletuksia siitä, mitä kuuluu rockin ruumiillisuuteen. Jos näemme sukupuolen olevan sitoutumista jonkinlainen tiettyyn olemisen tapaan (ks. Heinämaa 1996) tai performatiivista sukupuolen tuottamista (ks. Butler 1990), ei ruumiillinen kokemus voi olla täysin irrallinen tästä sukupuolen diskursiivisesta ja yleisesti jaetusta kokemuksesta. Tällöin rockin soittaminen vaatisi naisilta tiettyssä määrin miestapaiseen ruumiillisuuteen sitoutumista ja perinteisen feminiinisyden hylkäämistä. Tällaisen toiminnan voisi tulkita osittain uusintavan rockin maskuliinisia kliseitä, jolloin se ei varsinaisesti edistä rockmusiikin soittamisen houkuttavuutta naisten silmissä. Tätä maskuliinisenä nähdyn toiminnan omaksumiseen liittyvää ristiriitaa haastattelemani naiset työstivät erilaisten, valtdiskurssista poikkeavien, repertuaarien kautta. Monenlaiset ongelmat tiedostettiin, mutta ne saatettiin sivuuttaa omaksumalla eri puhetapoja tai tulkitsemalla omaa toimintaa ja rock-diskurssia muotoilemalla se itselle mielekkääksi.

**Sulautumisrepertuaari** poikkesi muista repertuaareista siinä, että oma naiseus oli sulautettu osaksi musiikin olemusta, jolloin sekä soittaja itse, soitin ja musiikki olivat osa yhtä kokonaisuutta ilman mitään ristiriitaisuuksia. Tässä basisti-Katrin käyttämässä repertuaarissa sukupuoli nähtiin pikemminkin henkilökohtaisena ruumiillisena kokemuksena kuin ongelmia tuottavana roolina.

Myöskään ruumiinfenomenologisesti suuntautuneessa tutkimuksessa sukupuolta ei nähdä jähmettyneenä ja määritelmiin kiinnittyneenä, vaan se saattaa ilmetä esimerkiksi toiminnan tyylinä (Heinämaa 1996, 13) ja on pikemminkin prosessi kuin ominaisuus. Haastateltavieni tapa hahmottaa sukupuolta ja tiedostaa omaa toimintaansa on vuorovaikutuksessa taparuumiin menneisyyden kanssa (ks. esim. Merleau-Ponty 1962; Nykyri 1998, 63-64). Nämä kokemukset vertautuvat heidän kokemuksiinsa rock-diskurssin määritelmistä; miten kuuluu soittaa, minkälainen liike tuntuu tietyssä tilanteessa ”oikealta” ja minkälainen ”väärältä”, sekä toisaalta miten he tulkitsevat omaa liikettään, soittotyyliään, tapaa olla lavalla, näiden diskursiivisten merkitysten keskellä.

Niin Tainan, Virpin, Katrin kuin Hannamarin puheessa nousi enemmän tai vähemmän esiin genren diskursiivinen merkitys pukeutumisessa ja lavaesiintymisessä, soittotyyllissä ja sukupuoleen liittyvissä kysymyksissä ja käytännöissä. Etenkin Tainan kokemus omasta sukupuolesta ja soittotyyllistä oli hyvin riippuvainen musiikin tyyllilajista; indie- ja gospelyhtyeistä puhuessaan hän liikkui lähinnä neutraaliusrepertuaarissa kun taas naisista koostuvan bilebändin esiintymiskokemukset herättivät sekä häpeään että hauskanpitoon ja ajoittain myös positiivisen sulautumisen tunteeseen liittyviä repertuaareja.

Kuten haastateltavia esitellessäni jo totesin, Hannamarin haastattelu jäi suureksi osaksi haastattelijoiden kokemattomuudesta johtuen melko suppeaksi ja aiheeni kannalta hieman hedelmättömäksi, edustaen lähinnä neutraaliusrepertuaaria. Haastateltava turvautui usein kokemuksiansa perustelussa konventionaalisiin esiolettamuksiin (”yleisyys”, ”järkevyys” ja ”käytäntö” tietyn toiminnan motiivina), jotka vaikuttavat olevan pitkälti valtakurssin määrittelemiä. Nämä haastattelusta nousseet valtakurssin määritelmät vaikuttivatkin olevan mielenkiintoisin osa Hannamarin haastattelua ja sinänsä analyysin kohteena. Syvällisemmät pohdinnat hänen omista ruumiillisuuden kokemuksistaan jäivät kuitenkin saavuttamattomiin.

Katri ja Virpi taas suhtautuivat ennakko-oletuksiin ja vakiintuneihin käytäntöihin monesti jopa torjuvasti ja tietoisesti radikaalisti. He päätyivät osin oma-aloitteisestikin pohdiskелеmaan soittamisen kehollisia kokemuksia ja naiseuteen liittyvää problematiikkaa, sekä varsinkin esiintymisen politiikkaa naisrepresentaatioiden näkökulmasta. He käyttivät puheessaan sujuvasti monia eri repertuaareja kontekstista riippuen, mikä todistaa kuinka erilaiset diskurssit voivat olla lähes loputtomasti liikkeessä olevia omaa toimintaa ja ajatuksia hahmottavia ajatuskehyksiä. Eri

repertuaareja käyttämällä voi suorastaan tulkita valtakurssin luomia merkityksiä uudella ja jopa päinvastaisella tavalla sekä luoda näin itselle tärkeää mielekkyyttä omaan toimintaympäristöön. Toisaalta diskurssit voivat myös osittain kahlita ja yksipuolistaa tulkintoja omasta toiminnasta, kuten aggressivisuusrepertuaarissa jonka avulla Virpin oli tarkoitus kyseenalaistaa sukupuolirooleja koskevia odotuksia, mutta jossa samalla hän päätyikin ottamaan itsestäänselvänä käsitykset raskaan rockin miestapaisista aggressioiden ilmaisusta.

## 5.2. Pohdintaa

Tietyn musiikkityylin uskottava taitaminen sisältää varsinaisen genreen liittyvien musiikillisten ominaisuuksien ymmärtämisen lisäksi ymmäryksen diskursiivisista viesteistä, jotka välittyvät mm. ulkonäön, käytöksen ja puhutavan kautta. Naissoittajan voi olla vaikea asettua luontevasti rock-muusikkouteen, jos sen koetaan sisältävän ennako-odotuksia miestapaisen käytöksen ja ulkonäön omaksumisesta. Feminiinisyyden ylläpitäminen ja työstäminen vaatii lähes päinvastaista toimintaa kuin sähkökitaran soittamiseen liittyvä uskottavuuden työstäminen (ks. Bayton 1997, 40). *Tyttömäisyys* ja naiseuden esilletuonti rock-ympäristössä herättää helposti kuulijassa mielikuvia, jotka eivät sovi yhteen taitavan ja tyyllitietoisin soittajan ennako-oletuksien kanssa. Minihameeseen pukeutuminen tai muuten feminiinisyyden korostaminen näyttäytyi hyvin erilaisena eri repertuaareissa varsinkin Tainalla: hauskanpidon yhteydessä se oli osa meininkiä ja toi mukaan flirttiä, mutta neutraaliutta tavoitellessa tai häpeärepertuaarissa naistapaisuus saattoi vaikuttaa negatiivisesti esiintymisvarmuuteen

Tutkimusongelmassani esiintuomani *uskottavuuteen* ja *oikein soittamisen* problematiikkaan vaikuttaa olennaisesti liittyvän myös *soittajana lavalla olemisen* ja *soittamisen tyylin* merkitys soittajan uskottavuudelle ja genren tunnistettavuudelle. Musiikin herättämällä mielikuvilla ja kulttuurisilla merkityksillä on vaikutus siihen, miten esiintyjä toimii lavalla, ja myös siihen, miten he oman kokemuksensa määrittelevät. Jos soittaja ei koe esiintyvänsä siinä viitekehyksessä minkä musiikkityyli ja sitä määrittävä ideologia esiintymiselle muodostaa, hänen soittajaidentiteettinsä hajoaa ja itsevarmuus omista taidoista katoaa. Tämä soittamisen tyyli ja kehon käyttäminen liittyy keskeisesti myös edellä mainittuihin tekijöihin.

Jotkut haastattelemanani naiset pyrkivät ajoittain aktiivisesti purkamaan maskuliinisuuteen ja feminiinisyyteen liittyviä attribuutteja

kuvailemalla aggressiivista liikettä esimerkiksi ”*sukupuolesta riippumattomana*” tai ”*osana mun omaa naiseutta*”, kieltäytyen näin yhdistämästä esimerkiksi voimakkaan ja ulospäin suuntautuneen liikkeen maskuliinisuuteen. Purkamalla näitä merkityksiä he halusivat kyseenalaistaa sukupuolidikotomiaa ja siihen liitettyjen ominaisuuksien välistä luonnollisena nähtyä suhdetta, mutta samalla nousi esiin uusia merkityssysteemejä jotka saattavat yhtä lailla hankaloittaa naisten rockin soittamista.

Rockin avulla työstetään enimmäkseen maskuliinisia rooleja ja identiteettejä, ja naiset jätetään tai jäävät usein ns. rock-skenen ulkopuolelle niin toiminnassa kuin puheissa (Cohen 1997, 34). Sekä esiintyjät että yleisö työstävät ja muokkaavat myös sukupuoli-identiteettiään rock-musiikin kautta (Walser 1993, 109), ja miesvaltaisen rockin historian myötä tämä on johtanut siihen, että maskuliinisuus nähdään ikäänkuin sisäänkirjoitettuna rockiin liittyvään ideologiaan, josta se heijastuu niin puheeseen kuin toimintaan.

Maskuliinisuudesta puhuminen rockin yhteydessä on – kuten Mavis Bayton kirjassaan *Frock Rock* (1998, 201) huomauttaa – ongelmallista, koska sitä käytetään kuvaamaan kovin monisyisiä ja myyttisiä rockin olemukseen liittyviä asioita: kapinaa, seksuaalisuuden ja aggressioiden työstämistä, päihteiden käytön valo- ja varjopuolia. Rockiin liittyy siis monia mieserityisiä merkityksiä, joiden purkautumiskanavana rock-musiikki ja siihen liittyvä toiminta on vuosikymmeniä ollut. Toisaalta musiikin synnyttämä universaali nautinto ja energia jäävät saavuttamattomiin, kun keskitytään rockin perinteisiin diskursiivisiin merkityksiin. Tähän nautintoon voi ottaa osaa myös osittaan irrallaan – tietoisesti tiedostamattomasti - miehisen historian luomista merkityksistä, vaikka ne ovatkin osaltaan olleet muokkaamassa rockin olemusta sellaisena kuin sen tänä päivänä tunnemme. Rockin kumpaankin sukupuoleen vetoava viehätysvoima, perimmäinen ”rockin potku” juontaa juurensa kuitenkin myös kauempaa afrikkalaisten ja eurooppalaisten musiikkiperinteiden sulautumasta, jolloin rockin syvimmän olemuksen määrittelemisen ainoastaan viimeisten 40-50 vuosikymmenen perusteella on toisaalta varsin suppeakatseista.

Rockilla, kuten musiikilla yleensäkin, vaikuttaisi kuitenkin olevan kyky kommunikoida myös erityisesti naisten tärkeiksi kokemia asioita, koska musiikin merkitykset eivät ole absoluuttisia vaan ne muodostuvat diskursiivisessa ulottuvuudessa ja sosiaalisissa käytännöissä sekä musiikkia elävän ihmisen omien kokemusten kautta (ks. Shepherd & Wicke 1997, 132; Walser 1993, 31; Erkkilä 1997, 47; Lehtonen 1997, 17;). Näitä merkityksiä voi olla välillä vaikea löytää irrallaan vallitsevan rock-diskurssin kapeiden

kiikareiden kautta, jolloin ruumiin kokema ja osin tiedostamatonkin informaatio voi tehdä tietä uudelle tavalle tarkastella rockia musiikkikulttuurina.

Rockin maskuliinisina nähdyllä merkityksillä on edelleen vahva jalansija rock-diskurssissa ja tärkeä osa myös rockin säilymisessä enimmäkseen miesten ja poikien harrastuksena. Rockin miesvaltaisuus ja maskuliinisuuksien työstäminen rock-ideologiassa ruokkivat toisiaan, jolloin naissoittajien voi olla vaikeampi asettua rock-diskurssiin, joka vaatii paitsi miestapaisen ruumiillisuuden omaksumista tai kriittistä työstämistä, myös perustavanlaatuista astumista ulos perinteisestä feminiisyysdiskurssista ja sukupuoliroolien kyseenalaistamista. Joskus rock harrastuksena tai ammattina saattaa aiheuttaa naisille rankkojakin konflikteja tai vaatia ainakin enemmän kompromisseja perinteisen perhe-elämän ja sukupuoliroolien suhteen kuin miehillä.

Haastatteluistani nousi kuitenkin esiin myös rockin miehisen auran purkamista ja ruumiillisten toimintamallien uudelleentulkintaa. Monista repertuaareista löytyy haastateltavia häiritseviä sukupuoliin liittyviä ristiriitoja ja toisaalta mahdollisuuksia sukupuoliroolien uudistamiseen ja mullistamiseen. Repertuaarien tehtävä näytti olevan työstää sukupuoliin ja ruumiillisuuteen liittyvä häpeän ja nautinnon ristiriitoja ja muodostaa kuhunkin tilanteeseen sopiva ajattelumalli, jonka avulla haastateltava tekee toiminnastaan mielekästä ja itselleen luontevaa, ja helpottaa täten sopeutumista rock-kulttuuriin.

Rockin korostettu seksuaalisuus ja ruumiillisuus nostaa siis esiin sekä sukupuoliin liittyvää problematiikkaa että tuo naissoittajille voimaantumisen mahdollisuuksia, koska se ei ole yksiselitteisesti miesruumiin seksuaalisuuteen sidottu, vaan on avoin tulkinnoille sukupuolesta ja tyylistä. Seksuaalisuuden ja ruumiillisuuden korostaminen vaikuttaakin syntyneen osin eurooppalaisen ja afrikkalaisen musiikkiperinteen eri suuntiin kehittyneiden käytäntöjen välisestä jännitteestä, ja tämä ”alkukantaisuuden” ja ”sivistyksen” ristiriita vetosi aikoinaan ja vetoaa edelleenkin länsimaisen järjen ja hillinnän ympäröimänä kasvaneeseen nuorisoon ja vanhempiinkin sukupolviin. Siitä seuraa, että tämän rehvastelevan seksuaalisuuden ja aggressiivisuuden koetaan olevan rockiin sisäänrakennetun ja muuttumattoman, kun taas tutkielmani nosti esiin myös naissoittajien omia tulkintoja rockin olemuksesta ja kyvystä kommunikoida heidän henkilökohtaisia kokemuksiaan ruumista, ajasta ja tilasta.

Rock-musiikkia, kuten muitakin musiikin tyylilajeja, voidaan käyttää sekä stereotyyppien, kliseiden ja pastissien aarrearkkuna että luovasti

ja kriittisesti tulkiten. Rock ilmiönä muodostuu tekniikkaan, musiikilliseen kieleen, yhteisöllisyyteen ja esiintymiseen liittyvistä käytännöistä, joiden sidosaineena toimii musiikin tulkitsijan mieli-ruumis –kokonaisuus ja musiikkiin liittyvä nautinto. Tutkielmani keskittyi pääosin esiintymiseen liittyvään ruumiillisuuteen, mutta myös rockin herättämiin ruumiillisiin mielikuviin, tunteisiin ja haluihin, jotka vetoavat yhä uusiin ja uusiin sukupolviin. Ruumiillisuus avasi rockkulttuurin merkityksille uusia tulkintaväyliä, joita seuraamalla on mahdollisuus päästä lähemmäksi musiikin kokemusta ja meihin syvään juurtunutta merkitysten maailmaa.

Ruumiillisuuden, tunteiden ja musiikin rakenteiden välinen dynamiikka on rocutkimuksessa – kuten musiikintutkimuksessa yleensäkin – yhä melko pimennossa. Näihin merkityksiin perehtymällä voimme pikku hiljaa syventää ymmärrystämme rock-musiikin myyttisestä kentästä.

## 6. Liitteet

### 6.1. Haastateltavalle lähetetty tutkielmaa esittelevä sähköposti

Hei X,

[...]

Eli perusidea on se, että minä ja kollegani Heli Perkkiö olemme valmistelemassa tutkimusta graduamme varten (opiskelemme Tampereen yliopistossa etnomusikologiaa). Meidän kummankin mielenkiinto kohdistuu lyhyesti ilmaistuna aiheeseen naiset populaarimusiikin tekijöinä. Heli aikoo kiinnittää huomiota enemmän musiikkia harrastuksena tai ammatikseen tekevien naisten jokapäiväiseen elämään käytännön tasolla (eli miten he ovat päätyneet alalle, ja kuinka heihin suhtaudutaan esim. bisneksessä ym.). Itse olen enemmän kiinnostunut musiikin esiintymispuolesta, eli esim. keikkatilanteissa, promootioon liittyvissä tilanteissa, ja erityisesti se, kuinka rock-instrumenttia soittava nainen tai tyttö kokee itsensä ruumiillisena ja sukupuolisena olentona sekä oman suhteensa instrumenttiin. Lähtökohtana on siis se, että rock on (vai onko?) melko miehinen musiikkiperinne, ja kun nainen esiintyy rock-instrumentin kanssa, hänen täytyy ainakin jonkin verran miettiä olemustaan ja esiintymistään suhteessa rock-musiikin esiintymiskäytäntöihin (esim. pidänpö kitaraa alempana jossa se näyttää hyvältä vai ylempänä jossa sitä on helpompi soittaa, tai että pidänpö silmiä kiinni soittaessa vai flirttaanko yleisön kanssa). Miestenkin varmasti täytyy miettiä näitä asioita, mutta olettaisin sen olevan tietyllä tapaa helpompaa, koska rock-lava-klisheet pohjautuvat yleensä siihen faktaan, että soittajat ovat (hetero)miehiä. Täytyykö naisrokkarin sitten ikäänkuin valita perinteisen naisellinen rooli (seistä paikallaan ja näyttää hyvältä) vai omaksua miehinen poseeraus, vai onko olemassa muitakin tapoja? Tähän liittyy olennaisesti myös seksuaalisuus ja sen ilmaisu, joka on rockissa hyvin usein läsnä.

Tähän liittyen kiinnostava teema on myös aggressiivisuus ja instrumentin hallinta. Eli sinun kohdallasi siis rummut, jotka ensinnäkin vaativat hyvin paljon fyysistä voimaa ja toiseksi tietynlaista positiivista aggressiivisuutta (ainakin näin olettaisin). Rumpujen soitto onkin pitkään ollut miehien etuoikeus, koska naisellisuuden ei nähdä sopivan rumpujen vaatiman fyysisyyden ja aktiivisuuden kanssa (siksi kai monet naiset vieläkin arastelevat aloittaa rumpujen soiton). Minua kiinnostaisikin keskustella tähän liittyvistä asioista, eli esim. siitä miten päädyit valitsemaan rummut vai oliko se puhdas sattuma, oliko se sinulle täysin luonteva valinta vai jouduitko pohtimaan sukupuoleen liittyviä asioita, miten koet esiintymistilanteissa soittamiseen liittyvän fyysisyyden, ym. ?

Kyseessä olisi siis melko vapaamuotoinen haastattelu (mahdollisesti pariin otteeseen), jonka teemoista voimme ennen haastattelua sopia. Voin esim. meilata etukäteen minkälaisista asioista haluaisin puhua, ja voit antaa palautetta jos tuntuu että jokin aihepiiri tuntuu vaikealta tai turhalta, tai ehdottaa muita teemoja. Koska graduni keskittyy siis lähinnä ruumiillisuuteen, seksuaalisuuteen ja niiden ilmaisuun (lähtien niinkin ulkomusiikillisista seikoista kuin pukeutumisesta), voi aihe tuntua joistakin liian henkilökohtaiselta tai epäolennaiselta. Siksi mielestäni on tärkeää mahdollisuus haastatteluun anonyyminä ja muutenkin luottamuksellisessa ilmapiirissä.

Mitä Heliin tulee, olisi hän myös kiinnostunut "tutkimuskohteista", eli jos sinulla on aikaa ja mielenkiintoa niin voin antaa Helille sähköpostiosoitteesi tai voit meilata suoraan hänelle, niin hän voi kertoa tarkemmin omasta aiheestaan. Mahdollisessa haastattelutilanteessa tulisi siis joka tapauksessa todennäköisimmin olemaan sekä minä että Heli, jotta voimme ikäänkuin lyödä kaksi kärpistä samalla iskulla ja käyttää toistemme materiaalia, vaikka tulemmekin suunnitellemekin erilliset omaa erityiskiinnostustamme palvelevat haastattelurungot.



Eli jos sinua vielä tässä vaiheessa kiinnostaa, niin voisimme sopia koska ehtisit uhraamaan meille esim. pari tuntia. En tiedä oletko sen kummemmin edes pohtinut näitä asioita ennen, tai ovatko ne lainkaan sydäntäsi lähellä, mutta emme odota sinulta muuta kuin rehellisiä ja omakohtaisia kokemuksiasi ja ajatuksiasi.

Mitä muuhun bändiin tai tuttavapiiriisi sitten tulee, olisimme äärimmäisen kiitollisia jos voisit tiedustella löytyykö heidän keskuudessaan kiinnostusta osallistua tutkimukseen. Tutkimuskohteita ei varmaankaan tule liikaa, olemme tähän asti onnistuneet pokaamaan vasta pari muuta muusikkoa. Aikataulusta sen verran, että haastatteluihin olisi hyvä päästä käsiksi mahdollisimman pian, paitsi ajalla 18/2 - 16/3 jolloin itse olen Chilessä. En tiedä, missä varsinaisesti asuskelet, mutta olemme itse Tampereella, ja voimme tarvittaessa tulla esim. Helsinkiin haastattelua varten.

Jos olet siis kiinnostunut aiheesta, meilaa vaikka yhteystietosi ja kerro vähän aikataulustasi niin voimme suunnitella systeemit. Voit muuten antaa yhteystietomme eteenpäin jos tiedät jonkun muun kiinnostuneen, tai esim. forwardoida tätä meiliä.

Kiitos!

## 7. Lähteet

### 7.1. Haastatteluaineisto

- Hannamari 2000. Helsingissä keväällä 2000, KPL Y-11201.  
Mari 2000. Helsingissä keväällä 2000, KPL Y-11200.  
Taina 2000. Tampereella 24.9. 2000, KPL Y-11198 sekä Y-11198.  
Tuuli 2000. Helsingissä 14.2. 2000. Nauha on Heli Perkkiön hallussa.  
Katri & Virpi 2000. Porissa 4.6. 2000, KPL Y-11196 sekä Y-11197.

### 7.2. Aineistolähteet

- Miettinen, Juha, Nöjd, Mikko & Rastas, Veli-Matti 2003: Rock'n'roll is alive and well in Finland. *Aksentti* 3/2003, 16-19.
- Evans, Liz 1994: *Women, Sex and Rock'n'roll in Their Own Words*. Lontoo: Pandora.
- Faithfull, Marianne & Dalton, David 1994: *Elämäni rock'n'roll*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Gronow, Kira 2003: Rockpoliisi: Aamulla väsyttää! *Helsingin Sanomat*, Nyt-liite 9/2003.
- Mattila, Ilkka 1996: Naisia (ja miehiä) läpimurron partaalla. *Helsingin Sanomat*, Nyt-liite 1/1996.
- Mattila, Ilkka 2003: Uusklassista metallia. *Metallica* avasi Roskilden festivaalin jämäkästi. *Helsingin sanomat* 28.6. 2003.
- Mokka, Roope 2000: Tyttörap tulee – Bitches and ho's. *Ylioppilaslehti* 12/2002. [http://www.ylioppilaslehti.helsinki.fi/021213/juttu\\_1.html](http://www.ylioppilaslehti.helsinki.fi/021213/juttu_1.html), 27.12 2002.
- Siren, Vesa 2003: Voi kuinka pieninä palasina... Keskiverto musiikintekijä saa teostorahoja 2000 euroa kuukaudessa. *Helsingin Sanomat* 26.3. 2003.
- Strauss, Neil (toim.) 2002: *Mötley Crüe : the dirt = törkytehdas*. Maailman pahamaineisimman rockbändin tunnustukset. Helsinki: Like.
- Vierimaa, Jussi 2001: Falloksenpalvojan paha uni. *Aviisi* 6:2001, s. 16-17.

### 7.3. Tutkimuskirjallisuus

- Aho, Marko 2002: *Iskelmäkuninkaan tuho: Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. Tampere: M. Aho.

- Bayton, Mavis 1993. *Feminist Musical Practice: Problems and Contradictions*. Teoksessa Bennet, Tony, Turner, Graeme & Shepherd, John (toim.) 1993: *Rock and Popular Music: Politics – Policies – Institutions*. Lontoo: Routledge, 177 – 192.
- Bayton, Mavis 1997. *Women and the Electric Guitar*. Teoksessa Whiteley, Sheila (toim.) 1997: *Sexing the Groove*. *Popular Music and Gender*. Cornwall: Routledge, 37 – 49.
- Bayton, Mavis 1998. *Frock Rock. Women Performing Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Blacking, John 1977: *Towards an Anthropology of the Body*. Teoksessa Blacking, John 1977 (toim.): *The Anthropology of the Body*. Lontoo: Academic Press, 1-28.
- Bryson, Norman 1997. *Cultural Studies and Dance History*. Teoksessa Desmond, Jane C. (toim.) 1997: *Meaning in Motion*. *New Cultural Studies of Dance*. Durham & London: Duke University Press, 55-77.
- Campbell, Anne 1993: *Men, Women and Aggression*. New York: Basic Books.
- Cohen, Sara 1991/2001: *Rock Culture in Liverpool*. *Popular music in the making*. Oxford: Oxford University Press.
- Cohen, Sara 1997: *Men making a scene*. *Rock music and the production of gender*. Teoksessa Whiteley, Sheila (toim.) 1997: *Sexing the Groove*. *Popular Music and Gender*. Cornwall: Routledge, 17–36.
- Desmond, Jane C. (toim.) 1997: *Meaning in Motion*. *New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press.
- Easthope, Anthony 1992: *What a Man's Gotta Do: the Masculine Myth in Popular Culture*. New York: Routledge.
- Erkkilä, Jaakko 1997: *Musiikin merkitystasot musiikkiterapian teorian ja kliinisen käytännön näkökulmista*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. *Jyväskylä Studies in the arts* 57. Väitöskirja.
- Eskola, Matti; Kaurinkoski, Tuula & Turtia, Kaarina (toim.) 1988: *Sivistyssanakirja*. Keuruu: Otava.
- Fabbri, Franco 1981: *A Theory of Musical Genres: Two Applications*. Teoksessa Horn, D. & Tagg, Philip. *Popular Music Perspectives*. Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 52-81. Myös <http://www.theblackbook.net/acad/tagg/others/ffabri81a.htm> 10.3.
- Finnegan, Ruth 1989: *The Hidden Musicians*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fraleigh, Sondra Horton 1987: *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press.
- Frith, Simon 1988: *Rockin potku*. *Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*. Jyväskylä, Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 1.
- Frith, Simon 1989: *Towards an aesthetic of popular music*. Teoksessa Leppert, Richard & McClary, Susan (toim.) 1989: *Music and society: The politics of*

- composition, performance and reception. Cambridge: Cambridge University Press, 133-149.
- Frith, Simon & Goodwin, Andrew 1990: *On Record*. New York: Pantheon Books.
- Frith, Simon 1996: *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. New York: Oxford University Press.
- Grossberg, Lawrence 1990: Is there rock after punk? Teoksessa Frith, Simon & Goodwin, Andrew 1990: *On Record*. New York: Pantheon Books, 111-123. Alunperin julkaistu 1986, *Critical Studies in Mass Communication* 3 (1).
- Hall, Stuart 1999: *Identiteetti*. Suom. ja toim. Lehtonen, Mikko & Herkman, Juha. Tampere: Vastapaino.
- Hanna, Judith Lynne 1979/1987: *To Dance Is Human*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Heinämaa, Sara 1996: *Ele, tyyli ja sukupuoli*. Merleau-Pontyn ja de Beauvoirin ruumiifenomenologia ja sen merkitys sukupuoliyksymykselle. Helsinki: Gaudeamus.
- Heinämaa, Sara & Reuter, Martina 1994: *Naisten tunneherkkyys: filosofinen keskustelu tunteiden järjellisyydestä*. *Naistutkimus – Kvinnoforskning* 1:1994.
- Heinämaa, Sara; Reuter Martina & Saarikangas, Kirsi 1997: *Lähtökohtia*. Teoksessa Heinämaa, Sara; Reuter, Martina & Saarikangas, Kirsi 1997: *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Tampere: Gaudeamus, 7-19.
- Herndon, Marcia 2000: *The Place of Gender within Complex, Dynamic Musical Systems*. Teoksessa Moisala & Diamond 2000.
- Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena 1995. *Teemahaastattelu*. 7. painos. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hoppu, Petri 1999: *Symbolien ja sanattomuuden tanssi*. Menuetti Suomessa 1700-luvulta nykyaikaan. Vammala: Suomen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 767.
- Hoppu, Petri 2003: *Tanssintutkimus tienhaarassa*. Teoksessa Saarikoski, Helena 2003: *Tanssi tanssi. Kulttuureja ja tulkintoja*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 19-51.
- Horn, D. & Tagg, Philip. *Popular Music Perspectives*. Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music.
- Jaatinen, Laura 2002. *Soittajan suhde soittamiseensa*. *Musiikin suunta* 1:2002.
- Jalkanen, Pekka 1992: *Pohjolan yössä: suomalaisen kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmstenista Liisa Akimofiin*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Jokinen, Eeva 1996: *Väsynyt äiti. Äitiyden omaelämäkerrallisia esityksiä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Jokinen, Arto 2000: *Panssaroitu Maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere: Tampere University Press.

- Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (toim.) 1993/2000: Diskurssianalyysin aakkoset. 2. painos. Tampere: Vastapaino.
- Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero 1993: Diskursiivinen maailma. Teoreettiset lähtökohdat ja analyttiset käsitteet. Teoksessa Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (toim.) 1993/2000: Diskurssianalyysin aakkoset. 2. painos. Tampere: Vastapaino, 17-47.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi 1993: Valtasuhteiden analysoiminen. Teoksessa Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (toim.) 1993/2000: Diskurssianalyysin aakkoset. 2. painos. Tampere: Vastapaino, 75-108.
- Kallioniemi, Kari 1990. Dandy, soul-mies ja rock-sankari. Helsinki: Gaudeamus.
- Kaskinen, Hannu 1989: Rockin eliitti ja eliitin rock – rockin kulttuurikamppailu Suomessa. Tampere: Tampereen yliopisto, Sosiologian ja sosiaalipsykologian laitoksen tutkimuksia A:18.
- Kealiinohomoku, Joann W. 1965: A Comparative Study of Dance as Constellation of Motor Behaviors Among African and United States Negroes. Evanston, Illinois: Northwestern University.
- Kearney, Mary Celeste 1997: Riot Grrrl – Feminism – Lesbian Culture. Teoksessa Whiteley, Sheila (toim.) 1997: Sexing the Groove. Popular Music and Gender. Cornwall: Routledge, 207 – 229.
- Knuuttila, Jarna 1994: Tyttöbändi vai bändi? Naistutkimus – Kvinnoforskning 2:1994, s. 25 – 40.
- Knuuttila, Jarna 1997: Rockia soittavat tytöt. Rockinsoittoharrastus nuoruusiän ja sukupuolijärjestelmän näkökulmista. Joensuu: Joensuun yliopisto, Psykologian tutkimuksia nro. 19. Syventävien opintojen tutkielma.
- Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne 1996: Paikantuminen. Teoksessa Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.) 1996: Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen. Tampere, Vastapaino, 271-290.
- Koivunen, Hannele 1997: Hiljainen tieto. Helsinki: Otava.
- Koskela, Hille 1994: ”Tila on kuin tuhat lävistävää silmää”. Ajatuksia tilakäsityksistä, kaupunkipelosta ja tilan kokemisesta. Naistutkimus – Kvinnoforskning 4:1994, 22 – 33.
- Koskoff, Ellen 1987: An Introduction to Women, Music and Culture. Teoksessa Koskoff, Ellen (toim.) 1987: Women and Music in Cross-Cultural Perspective. New York: Greenwood Press, 1 – 24.
- Kristeva, Julia 1993: Puhuva subjekti. Tekstejä 1967-1993. Tampere: Gaudeamus.
- Kurkela, Vesa 1983: Taistojen tiellä soiteltiin – ja soiton tahdissa tanssittiin: varkautelaiset työväeniltamat ja niiden musiikki työväen osakulttuurin kaudella.
- Lagerspetz, Kirsti 1990: Psykologia – järjen ja tunteen tiede. Jyväskylä: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

- Lehtonen, Kimmo 1997. Kielikuvista mielikuviin : musiikin monikerroksisen kerronnallisuuden tarkastelua esimerkkiaineistona psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokema musiikki. Turku: Turun yliopisto.
- Leonard, Marion 1997: Rebel Girl, You Are the Queen of My World. Feminism, 'subculture' and grrrl power. Teoksessa Whiteley, Sheila (toim.) 1997: Sexing the Groove. Popular Music and Gender. Cornwall: Routledge, 230-255.
- Leppänen, Taru 2000: Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 6.
- Lähteenmaa, Jaana 1989a: Tytöt & rock. Helsinki: Kansalaiskasvatuksen Keskus r.y. Tutkimuksia ja selvityksiä 2/1989.
- Lähteenmaa, Jaana 1989b: Rockin miehisuus - nousua ja laskua. Teoksessa Lähteenmaa, Jaana (toim.) 1989: Rockin seksuaalisuus. Helsinki: Gaudeamus, 21-43.
- Lähteenmaa, Jaana 1992: Miten käy tytöiltä rock'n'roll? Teoksessa Näre, Sari ja Lähteenmaa, Jaana: Letit liehumaan. Tampere: Suomen Kirjallisuuden Seura, 210-222.
- McClary, Susan 1991: Feminine Endings. Music, gender and sexuality. Minnesota: University of Minnesota Press.
- McClary, Susan 1993: Narrative Agendas in "Absolute" Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony. Teoksessa Solie, Ruth A. (toim.) 1993: Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 326-344.
- McNeill, William H. 1995: Keeping Together in Time. Dance and Drill in Human History. Cambridge: Harvard University Press.
- McRobbie, Angela 1990: Settling accounts with subculture. A feminist critique. Teoksessa Frith, Simon & Goodwin, Andrew 1990: On Record. New York: Pantheon Books, 66-80. Alun perin julkaistu vuonna 1980, Screen Education 34.
- McRobbie, Angela & Garber, Jenny 1976/1986: Girls and Subcultures: An exploration. Teoksessa Hall, Stuart & Jefferson, Tony (toim.) 1976/1986: Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain. London: Hutchinson, 209 – 222.
- Merleau-Ponty, Maurice 1965/1996: Phenomenology of Perception. Käänt. Colin Smith. Lontoo: Routledge & Kegan Paul Ltd. (Alkuteos Phénoménologie de la perception, 1945.)
- Middleton, John 1990: Studying Popular Music. Buckingham: Open University Press.
- Moisala, Pirkko & Valkeila, Riitta 1994: Musiikin toinen sukupuoli. Naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Määttänen, Kirsti 1993: Naiseus ja banaalin kehä. Naistutkimus – Kvinnoforskning 1993(6):1, 22 – 32.

- Nykyri, Tuija 1996: Naiseuden naamiaiset. Nuoren naisen diskoruumiillisuus. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 48.
- Nykyri, Tuija 1998: Naisen viha. Saarijärvi: Jyväskylän yliopisto. SoPhi 24.
- Näre, Sari 1995: Etnopsykoanalyttisia näkökulmia sukupuolikulttuuriin. Helsingin yliopiston sosiologian laitoksen tutkimusraportteja n:o 229. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Parviainen, Jaana 1998: Bodies moving and being moved. A phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art. Väitöskirja. Vammala: Tampere University Press.
- Parviainen, Jaana 1999: Fenomenologinen tanssianalyysi. Teoksessa Pakkanen, Päivi K.; Parviainen, Jaana; Rouhiainen, Leena & Tudeer, Annika (toim.) 1999: Askelmerkkejä tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta. Tanssintutkimuksen vuosikirja 3/1999, 81-97.
- Petäjaniemi, Soili 1997: Judith Butler ja ruumiin poliittinen fenomenologia. Teoksessa Heinämaa, Sara, Reuter, Martina ja Saarikangas, Kirsi 1997: Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia. Tampere: Gaudeamus, 245-270.
- Raphael, Amy 1995: Never Mind the Bollocks. Women Rewrite Rock. Lontoo: Virago Press.
- Rautaparta, Malla 1997: Ruumis subjektina Merleau-Pontyn filosofiassa. Teoksessa Heinämaa, Sara, Reuter, Martina ja Saarikangas, Kirsi 1997: Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia. Tampere: Gaudeamus, 129-135.
- Rautiainen, Tarja 2001: Pop, protesti ja laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa. Tampere: Tampere University Press. Väitöskirja.
- Ronkainen, Suvi 1999: Ajan ja paikan merkitsemät. Subjektiviteetti, tieto ja toimijuus. Tampere: Gaudeamus. Väitöskirja.
- Rosaldo, Michelle 1984: Toward an Anthropology of Self and Feeling. Teoksessa Richard Shweder ja Robert LeVine (toim.): *Cultural Theory*. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 137-157.
- Salminen, Kimmo 1990: Nuorten ja varhaisnuorten musiikimaku keväällä 1990. Oy Yleisradio AB:n Tutkimus- ja kehitysosasto, sarja B 1990/6. Helsinki: Hakapaino Oy.
- Sarmaja, Heikki 1996: Turpaanvetoja. Teoksessa Tommi Hoikkala (toim.): *Miehenkuvia. Välähdyksiä nuorista miehistä Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus, 10 – 57.
- Sheets-Johnstone, Maxine 1967/1970/1978?: *Phenomenology: An Approach to Dance*. Teoksessa Nadel, Nyron Hovard & Miller, Constance Nadel (toim.) 1970/1978: *The Dance Experience*. New York: Universe Books. (Alkut. Sheets, Maxine 1967: *The Phenomenology of Dance*. Madison: The University of Wisconsin Press, 10-31.

- Shepherd, John 1993: *Difference and Power in Music*. Teoksessa Solie, Ruth A. (toim.) 1993: *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkley & Los Angeles: University of California Press, 46-65.
- Shepherd, John & Wicke, Peter 1997: *Music and Cultural Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Shuker, Roy 1994: *Understanding Popular Music*. Lontoo: Routledge.
- Sloboda, J. A. 1991: *Music Structure and Emotional Response: Some Empirical Findings*. *The Psychology of Music*, 2, 110-120.
- Soilevuo Grønnerød, Jarna 2000: *Tunnetko rockmuusikkoa, joka ei juo? Alkoholien ja kannabiksen käyttö harrastajarockbändeissä*. *Nuorisotutkimus* 2/2000. Allianssi ry.
- Storey, John 1993/1997. *Cultural Theory and Popular Culture*. 2. painos. Hemel Hempstead: Prentice Hall / Harvester Wheatsheaf.
- Suoninen, Eero 1993: *Kielen käytön vaihtelevuuden analysoiminen*. Teoksessa Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (toim.) 1993/2000. *Diskurssianalyysin aakkoset*. 2. painos. Tampere: Vastapaino, 48-74
- Tarmo, Marjatta 1992: ”Tytöt ne mutisee mekkoonsa”. *Opettajien käsityksiä tytöistä*. Teoksessa Lähteenmaa, Jaana & Näre, Sari (toim.) *Letit liehumaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 184 – 300.
- Taylor, Paul 1985: *Popular music since 1955 – a critical guide to the literature*. Lontoo, Mansell Publishing Limited.
- Treitler, Leo 1993: *Gender and Other Dualities of Music History*. Teoksessa Solie, Ruth A. (toim.) 1993: *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkley & Los Angeles: University of California Press, 23-45.
- Walser, Robert 1993: *Running with the Devil. Power, gender, and madness in heavy metal music*. Hanover (N.H.): Wesleyan University Press.
- Whiteley, Sheila 1997: *Little Red Rooster v. the Honky Tonk Woman. Mick Jagger, Sexuality, Style and Image*. Teoksessa Whiteley, Sheila (toim.) 1997: *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Cornwall: Routledge, 67-99.
- Whiteley, Sheila 2000: *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*. Lontoo: Routledge.
- Willis, Paul E. 1978: *Profane Culture*. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.

#### **7.4. Julkaisemattomat lähteet**

- Gronow, Kira 1999: *Siskot soittavat. Tarkastelu naisten paikasta populaarimusiikissa*. Helsingin yliopisto, Viestinnän laitos. Pro gradu – tutkielma.