

1620

**MUSIIKKIKOKEMUKSEN SILLALLA -**

**MUSIIKIN KULTTUURISET JA SUKUPUOLEEN KYTKEYTYVÄT**

**MERKITYKSET PSYKIATRISTEN POTILAIDEN TÄRKEÄKSI**

**KOKEMAN MUSIIKIN VALOSSA**

**Merja Niemelä**

**Musiikkiterapian lisensiaatintyö**

**Kevät 1998**

**Jyväskylän yliopisto**

**Musiikkitieteen laitos**

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

<b>Tiedekunta</b> Humanistinen tiedekunta	<b>Laitos</b> Musiikkitieteen laitos
<b>Tekijä</b> Niemelä, Merja Tuulia	
<b>Työn nimi</b> Musiikkikokemuksen sillalla - musiikin kulttuuriset ja sukupuoleen kytkeytyvät merkitykset psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokeman musiikin valossa	
<b>Oppiaine</b> Musiikkiterapia	<b>Työn laji</b> Lisensiaatintutkielma
<b>Aika</b> Kevät 1998	<b>Sivumäärä</b> 173
<b>Tiivistelmä - Abstract</b> <p>Tarkastelen tutkimuksessani musiikin saamia merkityksiä KT Kimmo Lehtosen johtaman tutkimusprojektin keräämän aineiston pohjalta. Aineisto kerättiin kyselynä psykiatrisilta potilailta keväällä 1995 tarkoituksena saada lisävalaistusta keskeiseen musiikkiterapeuttiseen kysymykseen, miten musiikki ja minuus kytkeytyvät toisiinsa. Vastaajia pyydettiin nimeämään itselleen tärkeää musiikkia sekä perustelevaan tekemiään musiikkivalintoja. Tutkimuksen keskeiset tulokset julkaistiin 1997 ilmestyneessä kirjassa 'Kielikuvista mielikuviin', jossa musiikin merkityksiä tarkastellaan lähinnä psykodynaamisesta viitekehystä käsin.</p> <p>Tarkastelen sosiaalisen identiteetin käsitteen kautta musiikin saamia yksilöllis-kulttuurisia merkityksiä. Vastaajat kertovat itselleen tärkeää musiikkia olevan kotimainen, suomen kielellä laulettu iskelmämusiikki. Oman identiteetin kannalta merkitykselliseksi on siten muodostunut sellainen musiikki, joka jokapäiväisenä, itsestäänselvänä ympäröi kuulijaa; musiikki joka on kokemuksellisesti hyvin tuttua. Tutkimusongelmaksi nousivat myös erot mies- ja naispuolisten vastaajien vastausten välillä. Tärkeät musiikkikappaleet eivät olleet samoja miehille ja naisille ja toisaalta naisten valinnat eivät keskittyneet samoihin musiikkikappaleisiin siinä määrin kuin miesten valinnat.</p> <p>Nostan aineistosta esille useita identiteettiprosesseja, jotka kertovat musiikin ja minuuden kytkeytymisestä toisiinsa. Musiikki saa merkityksensä länsimaisen kulttuurin ja subjektiviteetin sisällä, 'musiikin sillalla'. Toisaalta musiikkikokemus syntyy suomalaisen kulttuurin kontekstissa; sosiaalisen identiteetin luominen suomalaisessa kulttuurissa tarkkaan koodatun musiikinlajin kautta on tulkintani mukaan psykiatristen potilaiden musiikkikokemuksessa erityisen tärkeää. Sukupuoli määrittelee musiikkikokemusta myös olennaisella tavalla. Miesten kohdalla korostui sellainen musiikillinen ilmaisu, jonka kautta mieheyteen liittyviä tunteita ja omaa kokemuksellisuutta voi ilmaista. Miesten musiikkisuhteessa oli lisäksi tärkeää oman musiikillisen kompetenssin ilmaiseminen. Naisten suhdetta musiikkiin taas määritteli pyrkimys oman yksilöllisyyden ilmaisemiseen kytkeytyen naiseuteen liitettyjen kulttuuristen odotusten ja modernin subjektiviteetin naiseuden rakentumista koskevien määritelmien väljyyteen. Naiset ilmaisivat musiikkikokemustaan lisäksi musiikin aikaansaaman emotionaalisen vaikutuksen näkökulmasta. Nuorten mies- ja naisvastaajien musiikkivalinnat kytkeytyivät voimakkaasti meneillään olevaan oman sukupuoli-identiteetin rakentumiseen. Lopuksi biografinen kerronta nousi voimakkaasti esiin musiikkivalintojen perusteluja koskevan kysymyksen kohdalla; itselleen tärkeästä musiikista kertoessaan vastaajat puhuivat omasta elämäkokemuksestaan, tärkeistä ihmissuhteista ja muistoista.</p>	
<b>Asiasanat</b> kulttuurinen musiikintutkimus, sukupuoli, iskelmä, hittilista	
<b>Säilytyspaikka</b> Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos	

" Tätä iloista siltaa et kävele yksin,  
et kävele yksin,  
et milloinkaan "

Dave Lindholm

# SISÄLLYS

JOHDANTO .....	1
----------------	---

## I TUTKIMUKSEN TAUSTA, VIITEKEHYS, NÄKÖKULMA, AINEISTO JA TUTKIMUSONGELMA

1.1 Tutkimuksen tausta .....	6
1.2 Tutkimuksen viitekehys .....	9
1.3 Tutkimuksen näkökulma .....	18
1.4 Aineisto ja tutkimusongelma .....	22

## II TUTKIMUKSEEN LIITTYVÄT METODOLOGISET KYSYMYKSET

2.1 Tutkimusotteen tarkastelu .....	32
2.2 Keskeinen käsitteistö .....	36
2.3 Sisällönanalyysi, diskurssianalyysi, elämäkertatutkimus .....	39



4.3 Musiikki ja elämänhallinta: suomalainen kulttuuri	
musiikkikokemuksen kehyksinä .....	107
4.3.1 Suomalainen iskelmä .....	110
4.4 Sukupolvien musiikkikokemus .....	114
4.5 Sukupuolten musiikkikokemus .....	121
4.5.1 Miehillä ja naisille tärkeä musiikki .....	122
4.5.2 Naiset ja miehet musiikintekijöinä .....	125
4.5.3 Musiikki ja miesidentiteetti; kahden miehille tärkeän kappaleen tarkastelua .....	129
4.5.4 Nuorten mies- ja naispuolisten vastaajien tärkeäksi kokema musiikki .....	134
4.5.5 Sukupuolten musiikkikokemus ja moderni/postmoderni .....	140
4.6 "Tämä laulu kertoo minusta": musiikki biografisena prosessina	
4.6.1 Musiikkikokemuksen tasot .....	142
4.6.2 Musiikki ja muistot .....	145
4.6.3 Musiikki elämänkaarella .....	148
<b>LOPUKSI</b> .....	<b>156</b>
<b>KIRJALLISUUS</b> .....	<b>164</b>
<b>LIITE 1</b> .....	<b>173</b>

## JOHDANTO

Kävelin eräänä marraskuisena aamuna järven ylittävällä sillalla. Järven pinnasta nousi utua, olin syvissä mietteissäni ja askelteni rytmi antoi vauhtia ajatuksilleni. Mielessäni alkoi silloin pyöriä laulu, jonka "havahduttuani" tunnistin olevan 'Misty', kappale, jota noihin aikoihin harjoittelin soittamaan viululla. Kyseinen kappale sopi erinomaisesti omiin sen hetkisiin tunnelmiini sekä siihen luonnon maisemaan, joka minua ympäröi. Kokemukseni sisältää useita musiikkikokemukselle tyypillisiä elementtejä. Ruumiillinen, alitajuinen minäni työskenteli tietoisin minäni siitä tietämättä nostaen esille musiikkikappaleen, joka sopi hyvin kuvaamaan juuri sen hetkisiä tuntemuksiani. Toisaalta musiikkikappale kytkeytyi sen hetkiseen elämäntilanteeseeni, soittoharrastukseeni. Kolmanneksi musiikkikappale ei ollut mikä tahansa, vaan kappale, jonka sanoitus oli minulle sen verran tuttu, että mieleni yhdisti sen aamun sumuiseen maisemaan.

Musiikkiterapiaprosessissa työskennellään musiikin alitajunnasta esiin nostamien mielikuvien ja mielikuvien mahdollistaman kommunikaation myötävaikutuksella. Se, mistä nuo mielikuvat nousevat, on käsillä olevan työni lähtökohta; nousevatko ne yleisinhimillisen, kaikille ihmisille yhteisen alueelta vai ovatko ne kulttuurisidonnaisia, tietyn kulttuurin ja aikakauden tuottamia. Lähteminen liikkeelle musiikissa olevasta ja musiikkia kuuntelevaa minuutta koskevasta universaalista ytimestä, joka pysyy samana kulttuurista toiseen siirryttäessä, on yleinen musiikkiterapian teorian ja kliinisen käytännön lähtökohta. Työssäni otan askeleen toiseen suuntaan, kulttuuristen merkitysten alueelle, tarkastelemalla musiikkikokemuksen syntymistä kulttuurisessa viitekehityksessä. Korostan yksilöllisen musiikkikokemuksen kiinnittymistä musiikkia koskeviin historiallisesti ja kulttuurisesti määritettyihin merkityksiin. Musiikkikokemus on sekä henkilökohtainen, yksityiskohdissaan aina toisten musiikkikokemuksesta poikkeava että kulttuuri-

nen, toisten ihmisten merkityksenantoon kytkeytyvä. Musiikkikokemus on myös emotionaalis-kognitiivinen prosessi, se sisältää toisiinsa kytkeytyviä tunteen ja tiedon muodostelmia, mitä kokemukseni sillalla ilmentää.

Musiikkikokemusta tarkasteltaessa on siis pohdittava toisaalta sitä, mitä on musiikki sekä sitä minkälainen on se kokija, joka on musiikin kanssa tekemisissä; miten määritellä minuus, joka musiikkiterapiaprosesseissa kohtaa musiikin ja työstää itseään musiikin kautta. Tällöin on pohdinnan kohteena myös se, minkälainen on musiikkiterapiaprosesseissa syntyvä vuorovaikutusprosessi, jossa ovat läsnä asiakas, terapeutti ja musiikki, sillä musiikkiterapiaprosessin määritelmien mukaan musiikkia käytetään vuorovaikutusuhteen aikaansaamiseksi ja kommunikaation mahdollistamiseksi päämääränä asiakkaan minuuteen liittyvän problematiikan esiin nouseminen (ks. Bruscia 1989, Gfeller 1990, Lehtonen 1996).

Lisensiaatintyössäni käyttämäni aineisto on kerätty tutkimusprojektissa, jossa lähdettiin selvittämään sitä, miten musiikki ja minuus kietoutuvat yhteen psykiatristen potilaiden elämismaailmassa. Kyseinen tutkimusidea oli ollut pitkään tutkimusprojektin johtajan KT Kimmo Lehtosen mielessä. Itse toimin tutkimusprojektissa tutkimusassistenttina. (Lehtonen & Niemelä 1997, 4.) Aineisto kerättiin kyselyinä, jossa psykiatrisia potilaita pyydettiin kertomaan mikä musiikki on heille tärkeää sekä kertomaan syistä, joiden takia vastaaja on ilmoittanut jonkin tietyn musiikkikappaleen olevan itselleen tärkeä. Tutkimusryhmämme on julkaissut teoksen 'Kielikuvista mielikuviin. Musiikin monikerroksisen kerronnallisuuden tarkastelua esimerkkiaineistona psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokema musiikki'. Siinä psykiatristen potilaiden musiikkikokemusta tarkastellaan esimerkkitapauksena "suomalaisesta musiikkikokemuksesta" lähinnä psykodynaamisesta viitekehystä käsin. Sen lisäksi siinä kehitetään sosiologista näkökulmaa musiikkiin, jolloin musiikin ajatellaan artikuloivan kulttuurisia jäsennyksiä, joiden varassa mu-



siikkia kuuntelevat ihmiset suuntautuvat todellisuuteensa. Näistä jälkimmäiselle näkökulmalle nyt käsillä olevan työn teoreettinen orientaatio rakentuu.

Työni teoreettisena lähtökohtana toimii sosiaalisen identiteetin käsite. Yksilö koh-  
taa omassa musiikkikokemuksessaan kulttuuristen representaatioiden (Durkheim  
1980, 1982), symboliuniversumin (Berger & Luckmann 1985) merkityksiä proses-  
sissa, jossa yksilölliset merkitykset kietoutuvat sosiaaliin (Harre 1979, 1983,  
Erikson 1982, 1994a, 1994b). Yksilöllisten ja kulttuuristen merkitysten yhteenkietou-  
tuminen alkaa kehityksellisesti elämän ensihetkestä lähtien, kenties jo kohdussa,  
varhaislapsuuden vuorovaikutuksellisissa sosiaalisissa suhteissa (Stern 1985).  
Identiteetti on siten olennaisella tavalla yksilöllis-kulttuurinen prosessi. Musiikki  
on osa symboliuniversumia ja sisältää ajallis-kulttuurisesti määrittyneitä merkityk-  
siä, joita yksilö omassa musiikkikokemuksessaan omaksuu, tulkitsee ja määrittelee  
uudelleen (Stefani 1985, Tarasti 1978, Ruud 1982, 1996, 1997). Tarkastelen siten psy-  
kiatristen potilaiden tärkeäksi kokeman musiikin ja musiikkivalintojen perustelu-  
jen valossa musiikin saamia merkityksiä kulttuurisen kehyksensä sisällä. Ne kult-  
tuuriset kehykset, joiden sisällä liikun ja jotka aineistosta nousevat esille liittyvät  
toisaalta modernin länsimaisen kulttuurin määritelmiin subjektiviteetista ja sen  
kautta syntyvästä musiikkikokemuksesta. Toisaalta liikun ajallisesti sodanjälkeisen  
suomalaisen yhteiskunnan merkityksien sisällä. Nostan myös sukupuolen keskei-  
senä musiikkikokemuksesta määrittelevänä kehyksenä esille. Yksilö rakentaa omaa  
suhdettaan musiikkiin näiden kulttuuristen kehysten sisällä, niitä omaksuen ja  
muuttaen. Tarkastelun kohteena on populaarimusiikki, tarkemmin suomalainen  
kevyt musiikki, joka kytkeytyy voimakkaasti oman aikansa ja kulttuurinsa merki-  
tyksiin.

Tutkimukseni tavoitteena on tuoda musiikiterapian kentälle sellainen näkökulma  
minuuteen, jolla huomioitaisiin yksilön merkitystulkintojen sitoutuneisuus,

kiinnittyminen ja etäisyydenotto kulttuurisiin merkityksiin. Tällaisen ihmiskuvan taustalla on näkemys yksilöllisten merkitysten väistämättömästä kytkeytymisestä kulttuuriseen merkityksenantoon. Yksilöllinen valinnanvapaus toteutuu näin ollen kulttuuris-historiallisesti ehdollisten merkitysten sisällä. Musiikkikokemuksemme, musiikkiin liittämämme assosiaatiot, mielikuvat, muistot, syntyvät suhteessa historiallisen ja kulttuurisen musiikkisubjektin merkityksiin, ei suhteessa diskursiivisista merkityksistä "tyhjään" rakenteeseen, ajattelutapa, joka on musiikkiterapiassa yleinen (ks. Gfeller 1990; Erkkilä 1997; Lehtonen & Niemelä 1997).

Tulkitsen vastaajien musiikkikokemuksesta esiin nousevia merkityksiä ja samalla on kyse myös omasta kokemuksellisuudestani ja merkityksistä. Tutkimusprosessin aikana olenkin havainnut kuinka paljon tämänkaltainen tutkimuksen tekeminen on samalla myös itsetutkiskelua. Aineistosta esiin nostamani teemat ja teoreettinen orientoitumiseni nousevat samalla omasta identiteetti-problematiikastani ja omasta musiikkisuhteestani. Tutkimukseni on laadullista merkitysten ja kokemusten tulkintaa, joka tutkimusprosessina väistämättä kytkeytyy tutkijan omaan identiteetti-prosessiin, omaan musiikkisuhteeseeni. Oman identiteetti-problematiikan kytkeytyminen tutkimuksen problematiikkaan on, ihmistieteistä puhuttaessa, väistämätöntä ja edellyttää tutkijalta itsereflektiota, omien asenteiden ja tutkimusintressien tunnistamista.

Työni punaisena lankana toimii ajatus musiikista 'siltana', jolla musiikkikokemuksemme syntyy. Sijoitan tämän musiikkikokemustamme kuvaavan metaforan ajallis-kulttuuriseen kontekstiinsa ja tarkastelen musiikkikokemusta kyseisen metaforan kautta syntyvänä. Musiikkiterapiaa tehdään 'sillalla', tietoisesti ja tiedostamattoman, mielellisen ja ruumillisen välimaastossa ja näin ollen kytkeytyneenä käsitykseen modernista subjektista. Dualistisen maailmankuvan sisällä syntyneelle

modernille subjektille on tiedostamattoman, ruumiillisen, tunteiden puolelle jäänyt todellisuus tullut problemaattiseksi. Musiikki nähdään musiikkiterapiassa ´siltana´, joka mahdollistaa vuorovaikutuksen ja joka nostaa esiin alitajuista, ruumiillista minuuteen liittyvää mielen materiaalia. Tarkastelen näin ollen musiikkiterapiaa historiallis-kulttuurisesti rakentuneena.

Lähden liikkeelle tarkastelemalla laajemmin työni taustaa, musiikkiterapian teoreettisia viitekehyksiä ja omaa näkökulmaani sekä käyttämäni aineistoa. Seuraavaksi tarkastelen laadullisen tutkimuksen metodologiaan liittyviä kysymyksiä. Työni teoreettinen orientaatio muotoutuu kolmannessa luvussa ja neljännessä pääsen käsiksi aineistoon, psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokemasta musiikista ja musiikkivalintojen perusteluista nousevaan musiikkikokemukseen ja identiteettiprosessiin.

# I TUTKIMUKSEN TAUSTA, VIITEKEHYS, NÄKÖKULMA, AINEISTO JA TUTKIMUSONGELMA

## 1.1 Tutkimuksen tausta

Käyttämäni aineisto on kerätty KT Kimmo Lehtosen johtamassa tutkimusprojektissa, joka lähti selvittämään sitä, miten musiikki kytkeytyy vastaajien minuuteen ja elämismaailman merkityksiin; mitä musiikki kuulijastaan kertoo. Minuuteen liittyvien kysymysten ajateltiin nousevan esille itselle tärkeän musiikin kautta, siksi psykiatrisia potilaita pyydettiin nimeämään sitä musiikkia, jonka he kokevat olevan itselleen tärkeää sekä kertomaan syistä musiikkivalinnoilleen.

Tutkimusprojektin tulokset on julkaistu kirjassa 'Kielikuvista mielikuviiin' (Lehtonen & Niemelä 1997), jossa psykiatristen potilaiden valitsemat kappaleet on koottu "hittilistaksi" sen perusteella, kuinka paljon tietty kappale toistuu psykiatristen potilaiden vastauksissa. Teoksessa tarkastellaan sekä psykiatristen potilaiden valitsemia kappaleita että niiden esittäjiä samastumiskohteina. Jonkin verran myös viitataan musiikkivalintojen perusteluihin annettuihin vastauksiin.

Tutkimuksen näkökulma on lähinnä psykodynaaminen; lähtöolettamuksena on Lehtosen (1986, 1996) musiikkiterapiaan soveltama ja kehittämä ajatus musiikin ja elämän rakenteellisesta vastaavuudesta, isomorfisuudesta. Musiikki on tietynlainen sisäisestä ulkoiseksi tulemisen mahdollisuus, jonka avulla yksilö voi muuttaa omia, varhaisiakin psyko-fyysisiä merkityskokemuksiaan ulkoiseen, kommunikatiiviseen muotoon. Vastaavasti yksilö voi muuntaa kuulemansa musiikin "liikkeet" (rytmi, melodia, harmonia) omaksi sisäiseksi liikkeekseen kokiessaan musiikkia mielikuvina, assosiaatioina, muistoina. Lisäksi todetaan, että musiikki "levittää eteemme rikkaan ja monisyisen sekä jatkuvasti muuttuvan samastumiskoh-

teiden verkoston, joka ominaisluonteensa vuoksi pyrkii ankkuroitumaan vastaaviin kokemuksellisuutemme muotoihin". (Lehtonen & Niemelä 1997, 6-7.)

Musiikin saamia merkityksiä tarkastellaan teoksessa mahdollisten maailmojen semantiikan näkökulmasta. Ilmaisun merkitys määräytyy ennen kaikkea sen mukaan, miten ilmaisu tulkittaisiin kaikissa mahdollisissa tilanteissa, joissa sitä käytetään, ei sen mukaan mitä ilmaisu kertoo siitä aktuaalisesta tilanteesta tai maailmasta, jossa puhuja tai kuulija on. Musiikin luominen ja esittäminen ovat siten tulkittavissa "mahdollisten maailmojen" hahmottamiseksi. Susan Langeriin viitaten todetaan, että musiikin luominen ja esittäminen on intentionaalista rajaamista ajassa ja tilassa, jonka tarkoituksena on välittää kuulijoille tuon prosessin tuloksena syntyneitä muotoja, tietynlaisia potentiaalisia, sisällöstä tyhjiä rakenteita. (emt. 14.)

Siten musiikin luominen ja esittäminen on prosessi, jossa musiikkia harjoittava yksilö etsii itsestään erilaisia merkityskokemuksia ja -vivahteita samastumalla musiikin muotoihin ja rakenteisiin. Musiikki on "mahdollisten maailmojen" välistä kommunikaatiota, jossa säveltäjä, esittäjä ja yleisö hahmottavat sekä omia että toistensa tunnevireitä, ajatuksia ja intentioita. (emt., 15.)

Musiikki ei siten ole kieli siinä mielessä kuin puhuttu kieli, joka koostuu syntaktista (kieli ilman kytkentää todellisuuden merkityksiin) ja semantiikasta, kielen merkitysten tulkinnasta. Abstraktin, merkityksistä irrallaan olevan muotonsa takia musiikki antaa mahdollisuuden symbolisesti etäännyttää musiikin esittämät merkityskokemukset, kokea niitä ikään kuin alkuperäisestä, (musiikin tekijän ja omasta) henkilökohtaisesta sisällöstään irroitettuna. Tämä mahdollistaa vaikeiden tunteiden (esim. suru) psyykkisen käsittelyn musiikin kautta. (emt., 14-16.)

Musiikilla hoitamisen lähtökohtana pidetään tällöin sitä, että musiikin avulla välittyvät merkitykset ovat puhutun kielen merkityksiin verrattuna sisällöllisesti joustavampia ja enemmän tulkintamahdollisuuksia sisältäviä. Puhuttu kieli sen sijaan on tiukasti sidottu sekä sovittuihin merkityksiin että kulttuuriseen kontekstiinsa. Musiikin kielen ymmärtäminen ei näin ollen edellytä kulttuuristen merkitysten ymmärtämistä vaan pikemminkin tunteiden, mielikuvien ja tunnelmien ymmärtämistä, joita äänitapahtumat ilmaisevat. Musiikki on kieltä, jonka muodot eivät viittaa mihinkään pysyviin tai valmiisiin merkityksiin ollen siten kieltä, joka koostuu pelkästä syntaksista ja josta usein puuttuvat selkeät diskursiiviset, semanttiset sisällöt. (Lehtonen 1996, 37-43.)

Musiikkikokemuksen jakaminen ja musiikilla kommunikointi perustuu musiikkiterapiaprosessissa empaattiseen samastumisprosessiin, joka pitkälti pohjautuu musiikin ruumiillisuudelle. Musiikin kieli on ruumiinkieltä, jota ei voi suoraan kääntää sanalliseksi ilmaisuksi. Samastumiskäsitteen juuret ovat Sigmund Freudin ajattelussa ja id/ego/superego -jaottelussa, jolla Freud kuvaa ihmisielen rakennetta. (Lehtonen & Niemelä 1997, 17; 24-26).

‘Kielikuvista mielikuviin’ -teoksessa hahmotellaan myös sosio-kulttuurista näkökulmaa aineistoon hyödyntämällä lähinnä ranskalaisen sosiologin Pierre Bourdieun sekä suomalaisten musiikintutkijoiden (S. Toiviainen, Pekka Jalkanen) ajatuksia. Teoksessa tuodaan esille Bourdieun keskeinen ajatus musiikkimaun kytkeytymisestä sosiaaliseen taustaan ja erottelu korkeakulttuuriin ja rahvaan, kansankulttuuriin. Musiikkimausta taistellaan kentällä, jolta psykiatriset potilaat tiettyssä mielessä ovat syrjäytyneet ja näin ollen joutuneet symbolisen vallan ulottumattomiin. Psykiatrisille potilaille tärkeän musiikin tutkiminen saattaa avata kerronnallisen ikkunan heidän elämismailmaansa. Aineistoa tulkittaessa musiikkikappaleet hahmotettiin kielikuvina ja kertomuksina, joiden oletettiin olennai-

sesti kytkeytyvän kuulijansa elämismaailmaan. Useimmin valituksi tulleita kappaleita (13) tulkitaan sanoituksissa käytettyjen metonymioiden ja metaforien näkökulmasta. Kappaleiden esittäjiä tarkastellaan samastumiskohteina. (emt.)

Aineistosta nousevien merkitysten sisällönanalyysin lähtökohtana käytettiin saksalaisen eksistentiaalistista fenomenologiaa edustavan Martin Heideggerin fenomenologista metodia, jolla pyritään "olevaisen", perimmäisen paljastamiseen. Tärkeää musiikkia tarkasteltaessa on eläytyvän ymmärtämisen keinoin päästävä sen taakse mikä "näkyä päältä", kohti olevaista. (emt., 46-51.)

Psykoanalyttinen teoria musiikkiterapian taustateorianä on Suomessa ja maailmalla yleinen (Erkkilä 1997, 34). Lehtonen määrittelee musiikkiterapian psyko-terapian erityismuodoksi (Lehtonen 1986, 11-14).

## 1.2 Tutkimuksen viitekehys

Psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokemaa musiikkia koskevaa aineistoa ja populaarimusiikkikokemusta tarkastellaan 'Kielikuvista mielikuviin' -teoksessa psykodynaamisesta viitekehuksesta ja "tyhjien skeemojen" näkökulmasta. Minuutta tarkastellaan teoksessa toisaalta Freudin persoonallisuusteorian näkökulmasta ja toisaalta Daniel Sternin ja Heideggerin teorioihin kytkeytyneenä. 'Minuus' ja 'musiikki' määritellään tällöin tietystä näkökulmasta, joka on olennaisesti erilainen kuin tarkasteltaessa musiikkia kulttuuris-sosiaalisesta näkökulmasta.

Suomen kielellä laulettu iskelmämusiikki, joka nousee aineistossa tärkeimmäksi musiikinlajiksi, on musiikkia, jota, uusimman nuorisomusiikin ohella, kuulemme radiosta, televisiosta ja joka soi ravintoloissa, tanssipaikoilla, ostosmarke-

teissa ja joka on karaokebaarien suosituinta ohjelmistoa. Se on näin ollen musiikkia, joka on luonnollinen osa arkipäiväämme, useimmille ihmisille tuttua eikä sen kuunteleminen suomalaisessa kulttuurissa kasvaneelle edellytä kuulijaltaan erityistä musiikillista kompetenssia. Se on myös musiikkia, joka voimakkaasti kytkeytyy omaan aikaansa ja kulttuuriinsa; tiettyjä juuri kyseisenä ajankohtana suosiossa olevia kappaleita kuulee, halusipa sitä tai ei, usein. Suomalaisessa kulttuurissa iskelmämusiikki on siis musiikkia, joka ympäröi meitä, musiikkia johon kasvamme. Se on usein myös sitä musiikkia, josta omaa identiteettiään luova nuoriso pyrkii irrottautumaan. Näin ollen tarkastelun kohteeksi nousee kerätyn aineiston perusteella musiikkikokemus ja identiteettiprosessi, jossa oman identiteetin luominen kytkeytyy musiikkiin, joka on voimakkaasti oman aikakautensa ja kulttuurinsa tuote.

Suomalainen iskelmä on hyvin omaleimainen, hetkellisyytensä takia suomalaisen yhteiskunnan vaiheisiin ja tietyn sukupolven elämäkokemukseen kytkeytyvä musiikinlaji. Musiikkikappaleet elävät näin ollen paitsi yksilöiden muistissa myös kollektiivisessa muistissa. Laajemmin ottaen, tarkastelun kohteena on näin ollen identiteettiprosessi, jossa identiteetti kytkeytyy musiikkiin, joka luonnollisena, jokapäiväisenä ympäröi tietyssä kulttuurissa eläviä ihmisiä.

Iskelmämusiikkikokemuksen tulkinta mahdollisten maailmojen semantiikan ja abstraktien, tyhjen merkitysten näkökulmasta on problemaattista tai ainakin se edellyttää samalla kulttuurikontekstin huomioimista. Yksilön, varsinkin kun kyseessä ovat aikuiset ihmiset, sosiaalinen sidonnaisuus musiikkia tuottavaan ja kuuntelemaan yhteisöön on tärkeä lähtökohta etenkin silloin, kun on kyse populaarimusiikkikokemuksen analysoimisesta. Toisaalta populaarimusiikkia sinänsä ei voi tarkastella ilman historiallista ja kulttuurista, antropologista näkökulmaa. Kuitenkin aineiston pohjalta tehdyssä tulkinnassa 'Kielikuvista mielikuviin'



-teoksessa lähdetään liikkeelle ajatuksella "tyhjästä merkitysskeemoista" ikään kuin kuulijoissaan mielikuvia, muistoja ja assosiaatioita herättävällä musiikilla ei olisi omaa historiallista ja kulttuurista menneisyyttä. Laulettu iskelmämusiikki, omaan aikaansa ja kulttuuriinsa jo sanoituksiin liittyvien ajallis-paikallisten viitteiden ja metaforien vuoksi, kytkeytyy vaikeasti kuulijansa sisäisiin prosesseihin ilman, että huomioitaisiin musiikkikokemuksen syntymiseen vaikuttavia yhteiskunnalliskulttuurisia merkityksiä. Henkilökohtainen musiikkikokemus saa merkityksensä tulkinta- ja merkityksenantoprosessin kautta pikemminkin suhteessa merkityksiä "täynnä" oleviin musiikin rakenteisiin.

Tarkastelun kohteena on näin ollen musiikki, joka ei Mandlerin ja Gavernin (ks. Erkkilä 1997) mukaan aikaansaa akkomodaatioprosessia, eli näin ollen emotionaalista kokemusta vaan kyse on musiikkikokemuksesta, joka perustuu tuttuudelle. Valituksi tullut iskelmämusiikki virittää meissä iskelmäskeeman, ilman skeeman muuttumista (emt., 47-50), sillä mistään uusista innovaatioista valituiksi tulleiden kappaleiden kohdalla tuskin voi puhua. Useimmin valituksi tulleet kappaleet ovat pikemminkin sovinnaisia ja yllätyksettömiä, eri vuosikymmenten "hittikappaleita", aikanaan myyntilistojen kärjessä ollutta musiikkia (Lehtonen & Niemelä 1997, 58). Lisäksi jaottelu ulkomusiikillisiin ja musiikin sisäisiin merkityksiin (ks. Erkkilä 1997) ei toimi kyseisen tutkimuksen viitekehityksessä; pikemminkin on niin, että kuulijoiden elämäkokemuksesta nousevat merkitykset kytkeytyvät kulttuurisesti ja historiallisesti merkityksellistyvään musiikkiin (ks. Pavlicevic 1997, Ruud 1997).

Musiikkiterapian teoreettisissa kirjoituksissa on yleistä lähteä liikkeelle universaaleista merkityksistä musiikissa, jolloin musiikin välityksellä tapahtuvan kommunikaation "esteenä" eivät ole kulttuurirajat. Lehtonen (1996) tiivistää musiikkiterapian teorian lähtökohtana olevan inhimillisen musiikkikokemuksen "olemuk-

sen" eli niiden tekijöiden etsimisen, jotka ovat "yhteisiä kaikelle sille, mikä liittyy inhimilliseen musiikkikokemukseen ja tätä kautta tapahtuvaan terapeuttiseen vaikuttamiseen". Musiikki on universaali sisäisestä ulkoiseksi tulemisen prosessi, jonka avulla yksilö voi muuttaa sisäisiä, ts. omia psykofyysisiä merkityskokemuksiaan ulkoiseen kommunikoitavaan muotoon. Vastaavasti musiikin kuuntelija muuntaa kuulemansa musiikin liikkeit omaksi sisäiseksi liikkeekseen. Siten elämä ja musiikki ovat "samanmuotoiset". Minuuden ja musiikin samanrakenteisuuden takia voidaan puhua inhimillisestä musiikkikokemuksesta; "minuuden olemassaolo ja kokemus yhdistävät kaikkia inhimillisiä olentoja ajasta, kulttuurista, iästä tai vammaisuudesta riippumatta". Musiikkiterapian kannalta relevantimmat musiikin merkityksellistymisen tasot kytkeytyvät sellaiseen todellisuuden alueeseen, joita voimme pitää suhteellisen pysyvinä ja muuttumattomina, yleisinhimillisinä. Musiikki nostaa musiikkiterapiassa olevan asiakkaan alitajunnasta esille vaikeasti verbalisoituvaa mielen materiaalia mielikuvien muodossa, jotka ilmentävät asiakkaan minuuteen liittyvää perusproblematiikkaa. Musiikki "ruumiillisena", "avoimena" kielenä sopii hyvin sitomaan merkityksiä; musiikkiin kietoutuneena merkitykset ja niihin liittyvä minuuden perusproblematiikka on tällöin helpommin käsiteltävissä. (Lehtonen 1996.) Psykodynaamisessa viitekehyksessä verrataan musiikillista ilmaisua siis sisällöllisesti tyhjiin merkitysskeemoihin, joihin ihminen symbolisen prosessin kautta sijoittaa omia yksilöllisiä merkityssisältöjään (Erkkilä 1995, 97-98).

Vastaavasti Gfellerin (1990) mukaan kulttuurisilla, ikonisilla merkityksillä on ohjaava rooli musiikkikokemuksen syntymisessä mutta kuitenkin tärkeämpää on se, että musiikki rakenteena sisältää ei-diskursiivisia merkityksiä, jotka saavat aikaan emootioita ja sisältävät symbolisia merkityksiä. Siksi musiikki on merkitykseltään avointa ja abstraktia toisin kuin puhuttu ja kirjoitettu kieli, joka viittaa tiettyihin ajatuksiin, ideoihin ja tapahtumiin. Musiikin kieli on ruumiillista ja symbolista ja

sisältää siten moniselitteisiä, yleisen ja erityisen sisältäviä, merkityksiä. Taidenautinto pohjautuu tälle merkityksen "hämäryydelle". (Gfeller 1990.)

'Kielikuvista mielikuviin' -teoksessa minuutta tarkastellaan psykodynaamisen -analyyttisen teorian (Freud, Jung, Stern) valossa. Psykodynaamisen, -analyyttisen teorian perusta on Freudin persoonallisuusteoriassa, jonka mukaan käyttäytyminen on psykologisesti determinoitua ja käyttäytymistä ohjaavat ihmisen tietoisuuden ulottumattomiin jäävät alitajuiset impulssit, jotka tulevat esille unissa. Persoonallisuus onkin Freudin mukaan jakaantunut kolmeen osa-alueeseen (id, ego ja superego), jotka ovat jatkuvassa dynaamisessa konfliktissa keskenään. Id edustaa persoonallisuuden irrationaalista, välitöntä, impulsiivista puolta ja se pyrkii mielihyväperiaatteensa tyydyttämiseen. Ego pyrkii idin impulssien hillitsemiseen ja ohjaamiseen, turvallisuuden tunteen ja tasapainon säilyttämiseen. Superego taas edustaa yhteiskunnan sisäistettyjä moraalista käyttäytymistä koskevia periaatteita ja omaatuntoa. Egon kehittymistä ohjaavat sisäiset syyt ja konfliktit, psykoseksuaaliset vaiheet ja varhaislapsuuden merkityksellisyys ovat keskeistä Freudin ajattelussa. Psykoanalyysin päämääränä on persoonallisuuteen kuuluvien tiedostamattomien konfliktien nostaminen tietoiselle tasolle, jolloin niiden käsitteleminen ja ratkaisu tulee mahdolliseksi. (Mischel 1993, 36-62.)

Ns. egopsykologeihin kuuluva C.G. Jung (1959), johon myös teoksessa viitataan, on luonut käsitteen kollektiivinen alitajunta, jolla Jung tarkoittaa koko ihmiskunnalle yhteisiä, myyteissä, unissa ja taiteessa ilmeneviä hahmoja. Kollektiivisen alitajunnan sisällöt ovat arkkityyppejä, joita ovat esimerkiksi jumala, sankari, viisas mies, maaäiti. Jungin mukaan jokaisen naisen alitajunnassa on maskuliininen, vakuuttava elementti (animus) ja jokaisen miehen alitajunnassa taas feminiininen, pehmeä, passiivinen, emotionaalinen elementti (anima). Ihminen pyrkii kohti ykseyttä ja kokonaisvaltaisuutta ja sen saavuttaakseen yksilön täytyy tulla tie-

toiseksi persoonallisesta ja kollektiivisesta alitajuisestaan ja opittava elämään harmoniassa sen kanssa. Jungin ajatuksena on siis se, että arkkityypiset hahmot eivät ole vain yksilösubjektin mielen sisältöä vaan edustavat samalla aktiivisesti toimivia kollektiivisia mielikuvia, joilla on yksilöpsykologinen tehtävä. (Jung 1959.) Egopsykologien ajattelussa korostuu egon rooli käyttäytymisen määräytymisessä idin korostamisen ja vaistoilla ohjautuvuuden sijaan. Egolla on tehtäviä, joita ei voi määrittellä freudilaisen persoonallisuutta kuvaavan konfliktiajattelun sisällä ja jotka liittyvät jokapäiväisiin havainto-, muisti-, kieli- ja ajattelutoimintoihin. Yksilö nähdään pätevämpänä, luovana ongelmien ratkaisijana ja persoonallisuuden kehittyminen nähdään elämäkaareen kytkeytyvänä. Persoonallisuuden kehittyminen koko elämäkaaren mittaisena tapahtumana pohjautuu sosiaalisille vuorovaikutussuhteille kulttuurin ja yhteiskunnan kontekstissa. (Mischel 1993, 64-65.)

Daniel Sternin (1985) minuuskäsityksen lähtökohtana on ajatus eräänlaisesta ydinminuudesta, joka muotoutuu varhaislapsuudessa, jo parin ensimmäisen elinviikön aikana. Luonnollisen kasvuprosessin myötä lapsi pääsee toteuttamaan ydinminuuttaan. Ydinminuuden peruskokemusta maailmasta ovat amodaalisuudelle pohjautuvat vitaaliaffektikokemukset, jotka ovat moniulotteisia intensiteettien, ajallisuuden ja muotojen havaitsemista. (Stern 1985.) Sternin ajatteluun ovat rinnastettavissa fenomenologinen (Heidegger) ja humanistis-eksistentiaalinen näkökulma minuuteen, joiden mukaan käyttäytymisen "taakse" jää olennainen, salattu ja todellisempi minuus. Oikea totuudellinen, ihmisessä potentiaalisena oleva minuus aktualisoituu persoonallisen kasvuprosessin myötä (Ruud 1997, 46-48). Erik H. Erikson (1968, 22-23) edustaa samoin ydinminuus -ajattelua mutta korostaa yksilöllisen ja kulttuuris-kollektiivisen ytimen tarkastelua yhdessä; persoonallista ja kollektiivista kasvuprosessia ei voi tarkastella toisistaan erillään.

Ydinminuutta korostavissa näkökulmissa minuuteen korostuu yksilösubjekti ja yksilön sisäinen maailma. Minuus nähdään "sipulimallisena"; pintailmiöitä ja kulttuurisia kerroksia kuorimalla päästään lähemmäksi persoonallisuuteen kuuluvaa "aitoa" minuutta. Ruudin (1980) mukaan musiikkiterapiassa sisäistä minuutta korostava näkökulma minuuteen syntyi vastareaktiona behavioristiselle ja biologis-motorisia reaktioita painottavalle näkökulmalle minuuteen ja tavoitteeksi otettiin havaitun käyttäytymisen painottamisen sijaan ihmisen sisäisen minuuden ja tietoisuuden löytäminen; tarkoitukset, päämäärät, arvot, valinnat, minuuden ja muiden kokemus. (Ruud 1980). Freudin puutteena Ruud näkee kuitenkin sen, että ego nähdään vain idin ja superegon palveluksessa olevana eikä kiinnitetä huomiota egon kytkeytymiseen henkilön elämänprosessiin. Sen sijaan Freudin ajatuksia eteenpäin kehittäneiden egopsykologien egoa koskevissa psykoanalyttisissä teorioissa on menty eteenpäin, koska niissä kiinnitetään huomiota yksilön ongelmien kytkeytymiseen perheen sisäiseen problematiikkaan. (Ruud 1980, 24-26.) Jung huomioi lisäksi ympäröivän yhteisön merkitykset mutta tarkastelee niitä yleisinhimillisinä, kaikille kulttuureille yhteisinä ja siksi hänen yksilön ja kollektiivisen alitajunnan tarkastelu on staattinen. Lisäksi hänen persoonallisuusteoriaansa sisältyy ajatus universaalisesta dikotomisesta minuudesta sekä universaalisti feminiinisyteen ja maskuliinisuuteen liittyvistä määreistä (anima-animus). 'Kielikuvista mielikuviin' -teoksessa tehdyssä sukupuoleen liittyvien merkitysten tulkinnassa lähdetään animus/anima-jaottelusta ja oletetaan miehen iskelmien kautta pääsevän lähemmäksi itsessään olevaa naista. Työssäni pyrin pikemminkin sukupuoleen liitettyjen kulttuuristen konventioiden esille tuomiseen.

Ruud (1980, 1996, 1997) kaipaa musiikkiterapiaan yksilön elämänkontekstin huomioivaa näkökulmaa ja epäilee universaaleista musiikin merkityksistä lähtevän näkökulman toimivuutta, sillä todellisuuden tulkinnat ovat moninaisia ja ne lähtevät arvoista, joilla tulkitsemme todellisuutta (1996). Pavlicevic (1997) pohtii sa-

moin merkityksen käsitteen yhteydessä yleisinhimillisten ja universaalien merkitysten suhdetta musiikkiterapiassa ja viittaa absolutistien ja referentialistien näemyksiin musiikista. Absolutistien mukaan musiikin merkitys on musiikillisessa rakenteessa. Referentialistien mukaan taas musiikin kuulijan ei-musiikilliset assosiaatiot ja toisaalta kontekstuaaliset, musiikkikulttuurin merkitykset luovat merkityksen. Musiikkiterapiassa hedelmällisin lähtökohta on olla erottelematta näitä näkökulmia toisistaan vaan ajatella, että ne täydentävät toisiaan ja rikastuttavat ymmärrystämme siitä, kuinka musiikki on merkityksellistä ja tärkeää. (Paclicevic 1997, 18-27.)

Musiikkikulttuuristen merkitysten huomioiminen ja niitä koskeva keskustelu on kuitenkin musiikkiterapiassa vähäistä. Musiikkitieteen sisällä lähinnä semiootikojen ja etnomusikologien mieltä sen sijaan askarruttavat musiikin saamat kulttuuriset merkitykset. Monet musiikintutkijat viittaavat siihen, että musiikissa, samalla kun voidaan ajatella sen sisältävän yleisinhimillisiä merkityksiä, on myös kulttuuristen merkitysten alueensa. Tarastin (1978) mukaan myyttejä on tarkasteltava myös historiallis-kulttuurisen kontekstinsa ulottumattomissa. Kuitenkin ns. "primaalisen myyttisen kommunikaation" tarkastelemiseksi tarvitaan jokin määritelmä myytistä ja myyttisestä kommunikaatiosta, joka pätee kaikissa kulttuureissa, jolloin ilmaisun ja sisällön tarkasteleminen erillään on mahdollista. (Tarasti 1978, 13-14.) Slobodan (1985) mukaan musiikissa on kulttuurirajat ylittävää se, että musiikki aikaansaa emootioita; äänekäs, nopeatempoinen musiikki kiihottaa, hidas musiikki rauhoittaa. Lapset tuntuvat pitävän toistuvasta yksinkertaisesta rytmistä sekä tietyistä sävelkorkeuden alueesta ja äänenväristä. (Sloboda 1985, 1.)

Toisaalta musiikki sisältää merkityksiä, joita ei voi ymmärtää muuten kuin osana kulttuurista merkityksenantoa (Sloboda 1985). Tarasti toteaa, että universaali

"myyttinen kommunikaatio" saa erilaisia sisältöjä eri kulttuureissa ja kulttuurise-  
miotiikan näkökulmasta kiinnostavaa tällöin on se käsitys itsestään, joka kulttuu-  
rilla on (Tarasti 1985, 13-14). Sloboda (1985) toteaa, että musiikki on sosiaalista toi-  
mintaa, minkä takia se sisältää oppimisen tuloksena syntyneitä sosiaalisia merki-  
tyksiä. Ihmisessä oleva yleisinhimillisen kautta ei saada selvyyttä vaikeasti selitet-  
ävissä olevaan ja moniulotteiseen vaikutukseen, mikä musiikilla on, kun on kyse  
aikuisesta ihmisestä. (Sloboda 1985, 1.)

Eräiden referentialististen tulkintojen mukaan on kuitenkin sekin mahdollisuus,  
ettei musiikissa ole mitään sisäistä, kulttuurisen ulkopuolella määriteltyä  
(Pavlicevic 1997, 22). Tällöin rakennetta ja sisältöä ei voisi tarkastella erillään, sillä  
myös musiikki rakenteena sisältää tietyssä kulttuurissa määriteltyjä merkityksiä.  
On esimerkiksi olemassa kulttuureja, joissa nopeatempoinen musiikki yhdistetään  
suruun, toisin kuin meillä. Länsimaisessa musiikkikulttuurissa yleinen musiikil-  
linen rakenne (I, IV, V, I) toimii vain meidän kulttuurissamme.

Musiikkikulttuuriset merkitykset tulevat lapselle tutuksi pienestä pitäen. Soitin  
lapselleni hänen ollessaan 5-vuotias musiikkia, jotka hän liitti iloa (klovnit, sirkus)  
ja surua (hautajaiset) ilmentäviin instituutioihin ilmentäen näin tietoisuuttaan  
musiikillisista konventioista. Surullisen musiikin, "jota soitetaan silloin kun joku  
on kuollut", yhteydessä poikani totesi minulle "tietävänsä", että tällaista musiikkia  
soitetaan hautajaisissa. Musiikkikulttuuriset merkitykset näkyvät lapsen musii-  
kissa Alvinin (1995) mukaan varsin varhain silloinkin, kun lapsen kehitys ei ole  
ollut normaalia.

Sen sijaan, että oletettaisiin olevan ydinminuuden, aidon minuuden alue, jota  
kulttuurinen ei kosketa, voitaisiin ajatella, että minuus muotoutuu pikemminkin  
yksilöllisen ja kulttuurisen vuorovaikutusprosessissa. Kulttuuriset merkitykset tu-

levat lapselle tutuksi lasta hoitavan henkilön välityksellä jo elämän ensihetkestä alkaen. Varhaislapsuuden tutkija Daniel Stern (1985) painottaa lapsen varhaista sosiaalista vuorovaikutusta ympäröivän maailman kanssa. Myös Sternin viitaaliiaffektiteoriaa voisi siten tarkastella kulttuurisessa viitekehyyksessä. Lapsella on sisäsyntyinen amodaalinen havainnointikyky, mutta se ei vielä kerro mitään viitaaliiaffektien sisällöistä, siitä minkälaisia merkityksiä ne saavat. Merkitykset muotoutuvat, mitä Stern painottaa itsekkin, vasta niissä sosiaalisissa vuorovaikutusprosesseissa, joiden sisällä lapsi kasvaa, sillä lapsi ei missään kasvunsa vaiheessa ole muista ihmisistä psyykkisesti erillään oleva olento. Päinvastoin, lapsi syntyy maailmaan, jossa elämä merkityksellistyy ja jäsentyy osana kasvuympäristöä ja niitä merkityksellisiä suhteita muihin ihmisiin, joiden kanssa hän on tekemisissä. Elämän edellytykset, valmiudet vuorovaikutukseen ympäristön kanssa ovat olemassa sisäsyntyisinä mutta se minkälaiseksi tuo vuorovaikutus muodostuu riippuu täysin lapsen hoivaympäristöstä. Hoitokäytännöt eri kulttuureissa ja riippuen siitä onko kyseessä poika- vai tyttölapsi vaihtelevat suuresti (Landman 1996). Stern ei kuitenkaan itse sijoita minuuden muotoutumista kulttuurikontekstiin, mihin hänen minuuskonstruktionsa viittaa ja mistä häntä onkin kritoisoitu (Ruud 1997, 47-48). Kenties onkin niin, että se mikä meissä on yleisinhimillistä kietoutuu kulttuuriin merkityksiin erottamattomalla tavalla. Näin ollen olisi mahdotonta määrittellä se, mistä kulttuurinen "alkaa", koska lapsi syntyy omaan kulttuuriinsa eikä kehity ihmiseksi ilman muita ihmisiä, sosiaalista kontekstia. Suhteemme musiikkiin muotoutuu tämän sosiaalis-kulttuurisen kontekstin sisällä.

### **1.3 Tutkimuksen näkökulma**

Tutkimukseni teoreettisen viitekehyyksen ydintä on siis jako universaaleihin, yleisinhimillisiin ja kulttuurisidonnaisiin merkityksiin ja samalla siihen kytkeyty-



västä näkökulmasta musiikkia kuuntelevaan ihmiseen, minuuteen. Tämä problematiikka toimiikin työssäni aineiston analyysiin liittyvänä teoreettisen viitekehysten rakentamisen lähtökohtana. Psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokemaa musiikkia koskevan aineiston tarkastelu edellyttää siten sekä ´musiikin´ että ´minuuden´ määrittelyyn liittyvien kysymysten esiin nostamista.

Tarkastelen musiikkikokemusta identiteetin käsitteen kautta. Identiteetin käsitteen käyttämisen lähtökohtana on minuuden kulttuurinen muotoutuminen, ei sisäinen minuus. Minuus ei siten ole historiallisesti ja kulttuurisesti muuttumaton vaan päinvastoin, se miten minuus määritellään vaihtelee eri kulttuureissa ja historiallisesti. Minuuden tarkastelu edellyttää siten minuuden sijoittamista kulttuuriinsa ja aikaansa.

Tarkastelen identiteetin käsitteen kautta sitä, miten kokijat puhuvat musiikista ja siten määrittelevät musiikkisuhdettaan. En yritä kaivaa sanotun takaa freudilaisia, salaperäisiä, piiloon jääviä, todellisempia merkityksiä vaan keskeistä aineiston pohjalta tekemässäni tulkinnassa on se miten kokijat itse määrittelevät musiikkisuhdettaan. Tällöin kyse on musiikkia ja todellisuutta koskevista konstruktioista, tulkinta-, toiminta- ja selviytymisstrategioista, jotka kenties ulkopuolisen silmin saattavat näyttää epärelevanteilta tai ei-rationaalisilta mutta, jotka kyseisen kokijan kohdalla ovat tapoja antaa merkityksiä musiikille ja hahmottaa maailmaa. Yksilölliset merkitykset syntyvät suhteessa omat ajalliset ja kulttuuriset merkitykset omaavaan musiikkisubjektiin; musiikki on historiallinen ja kulttuurinen subjekti, jolla on oma menneisyytensä.

Identiteetin käsitteen kautta tarkasteluni kohteena on yksilöllisten ja kulttuuristen musiikkiin liitettyjen merkitysten yhteenkietoutumisen prosessi (Durkheim; Erikson; Berger & Luckmann; Harre). Identiteetin muotoutuminen on elinikäinen

prosessi (elämänkaari) eikä sitä voi tarkastella pelkästään varhaislapsuuden vuorovaikutussuhteiden tuloksena syntyneeksi. Yksilön ja yhteiskunnan, kulttuurin välinen suhde ei tällöin ole antagonistinen tai normien säätelemä vaan yksilö musiikkiin liittyvässä merkityksenantoprosessissaan sekä omaksuu että muuttaa itsensänselvän arkitodellisuutensa sisällä kulttuurisia merkityksiä. Musiikki voi siten antaa aineksia määritellä omaa itseään, kokea sitä mikä on tärkeää ja tulkita ympäröivää todellisuutta samalla kasvattaen ja määritellen uudelleen omaa elintilaa. Painottaessa kulttuurisia merkityksiä ajatuksenani ei suinkaan ole yksilöllisten ja kulttuuristen musiikkiin liitettyjen merkitysten asettaminen vastakkain; pikemminkin yksilö määrittelee itseään kulttuuristen merkitysten sisällä. Yleensäkin kulttuuristen ja yksilöllisten merkityksen vastakkainasettelu ei ole relevantti lähtökohta musiikin saamien merkitysten tarkastelulle silloin kun tarkastelun kohteena ovat yksilöiden merkityksenantoprosessit (vrt. Lehtonen 1986, 40).

Norjalainen musiikkiterapian tutkija Even Ruud (1980) korostaa kulttuurikontekstin huomioimisen tärkeyttä musiikkiterapiaa koskevassa tutkimuksessa, sillä etenkin psykoanalyttisessä musiikkia ja musiikkiterapiaa koskevassa teoriassa kiinnitetään liian vähän huomiota yksilön kontekstiin, hänen elämismaailmaansa. Ruud (1997) tarkastelee musiikkiterapiaa kulttuurisesta näkökulmasta ja kritisoi ajatusta siitä, että musiikilla olisi jokin universaali vaikutus ihmiseen, jokin metafyyssinen status, ja kannattaa pikemminkin ajatusta siitä, että ihmiset tulkitsevat todellisuutta monin eri tavoin ja omaavat erilaisia todellisuutta koskevia arvoja, asenteita ja normeja, mikä tekee universaalien etsinnän musiikista problemaattiseksi. Se sosiaalinen ympäristö, jossa elämme vaikuttaa olennaisella tavalla todellisuutta koskevien konstruktioiden syntymiseen ja sisältöihin. (Ruud 1997.)

Tärkein syy kulttuurisen näkökulman omaksumisella työni lähtökohdaksi, on aineistossa itsessään. Valituksi tullutta musiikkia, suomalaista iskelmää, ei voi tar-

kastella ja ymmärtää ilman suomalaisen kulttuurin kontekstia. Toisaalta sosiologin koulutuksellani on vaikutuksensa herkkyyteni havaita kulttuurisia merkityksiä.

Tarkasteltaessa musiikkia sosiaalisena ilmiönä yhdistyvät sellaiset tutkimusalat kuin etnomusikologia, kulttuurintutkimus ja sukupuolistava musiikintutkimus. Sovelias kattokäsite näille toisiinsa läheisesti kytkeytyville tutkimusaloille on Moisalan mukaan "kulttuurinen musiikintutkimus". (Moisala 1996, 1.)

Etnomusikologia tarkastelee musiikkia sosiaalisena ja kulttuurisena ilmiönä (esim. Merriam 1964). Kulttuurinen tutkimusnäkökulma on kyseenalaistanut niitä kulttuurisia mekanismeja, joilla toiset musiikinlajit on luokiteltu arvokkaaksi ja toiset vähemmän arvokkaaksi. Sukupuolistava musiikintutkimus lähtee oletuksesta, että musiikki on sosiaalisesti konstruoitua ottaen sen lisäksi keskeiseksi analytyttiseksi kategoriaksi sukupuolen. (Moisala 1996, 4-5; McClary 1991.) Musiikiterapiassa sukupuolen merkityksellistymistä ei juurikaan ole pohdittu vaikkakin käytännön työtä tekevillä musiikkiterapeuteilla on varmasti tuntuma siihen, miten sukupuoli merkityksellistyy musiikkiterapeuttisissa prosesseissa.

Kulttuurisista merkityksistä lähdettäessä syntaktisia, musiikin rakenteeseen liittyviä ja semanttisia, tulkintaan liittyviä merkityksiä ei voi erottaa toisistaan. Lisäksi Pekkilän (1982) mukaan on huomioitava pragmaattiset, käyttäytymiseen liittyvät puolet musiikissa. Kyseisen kolmijaottelun on Pekkilän mukaan esittänyt Charles Morris (1938) ja sen on etnomusikologiaan soveltanut Charles Boilés (1973). Syntaktiikka tutkii merkkien suhteita toisiinsa, semantiikka merkkien ja niiden viittauskohteiden välisiä suhteita, pragmatiikalla taas tarkoitetaan merkkien suhteita käyttäjiinsä. "Musiikin tarkastelu pragmaattiselta kannalta edellyttää sekä syntaktiikkaa että semantiikkaa, koska ei voida puhua merkkien suhteista tulkitsijoi-

hinsa ilman tietoa toisaalta merkkien suhteista toinen toisiinsa ja toisaalta asioihin, joihin ne tulkitsijoilleen viittaavat" (Pekkilä 1982, 132). Semioottiselta kannalta musiikki ei ole pelkästään soiva ilmiö, pelkkä merkkisysteemi tai pelkästään käyttäytymisjärjestelmä vaan se on näitä kaikkia. (emt.) Psykiatrisille potilaille tärkeää musiikkia ja musiikkikokemusta onkin mielestäni tarkasteltava rakenteellisesti-semioottis-pragmaattisena kokonaisuutena.

Musiikin kommunikaatiomerkitys on musiikkiterapian teorian ja käytännön työn lähtökohta; musiikkiterapiassa työskennellään musiikkiin sisältyvän kommunikaatioulottuvuuden mahdollistamana (Lehtonen 1996). Se mille tuo kommunikaatio perustuu, minkälaiset minuudet musiikkiterapiaprosessissa kommunikoivat ja miten on määritelty se musiikki, jolla musiikkiterapeuttiin päämääriin pyritään ovat tämän tutkimuksen problematiikkaan liittyviä kysymyksiä. Musiikkiterapian tieteellisiä ja kliinisen työn peruslähtökohtia pohdittaessa tämän kaltainen tieteellinen itsereflektio on mielestäni erittäin tarpeellista.

#### **1.4 Aineisto ja tutkimusongelma**

Psykiatriset potilaat ovat suomalaisen kliinisen musiikkiterapian vanhin kohde-ryhmä. Musiikkiterapia on aikoinaan syntynyt juuri tarpeesta auttaa psyykkisesti oireilevia toisen maailmansodan veteraaneja. Psykkisistä ongelmista kärsivien kotiutettujen sotaveteraanien hoidossa alettiin kokeilla musiikkiin perustuvia menetelmiä. (Lehtonen 1989, 15-16.) Tutkimusprojektilla ja kerätyllä psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokemaa musiikkia koskevalla aineistolla ei ole suoraa yhteyttä kliiniseen musiikkiterapiaprosessiin, mutta tutkimusta suunniteltaessa tutkimusprojektin tulosten ajateltiin palvelevan psykiatristen potilaiden kanssa

kliinistä työtä tekeviä musiikkiterapeutteja. Aineisto nostaa esille kysymyksen nimenomaan itselle tärkeän musiikin käytöstä musiikkiterapiassa.

Musiikkiterapian peruslähtökohta on musiikin avulla aikaansaatu vuorovaikutus. Psykkisen hyvinvoinnin määritelmässä korostuu samoin vuorovaikutus (Lehtinen et al. 1991):

"Psyykinen hyvinvointi voidaan ymmärtää prosessiksi, joka heijastaa yksilön ja ympäristön jatkuvaa vuorovaikutusta. Tässä vuorovaikutuksessa on keskeistä yksilön tarpeiden tyydyttyminen ja yksilön persoonallisuuden kehittyminen. Psyykinen hyvinvointi voidaan kuvata yksilön ja ympäristön dynaamiseksi tasapainotilaksi, jota yksilö kykenee hallitsemaan muuttuvien ulkoisten ja sisäisten ehtojen ja edellytysten mukaan. Tasapainotilan saavuttaminen ja säilyttäminen jatkuvasti muuttuvissa elämänoloissa ja -tilanteissa edellyttää yksilöltä kykyä hallita toisaalta itseään ja toisaalta itsensä ja ympäristön välistä vuorovaikutusta." (emt. s. 31.)

Puhuttaessa psyykkisestä hyvinvoinnista sairauden sijaan tarkoituksena on irtaantua sairaus-ajattelusta ja korostaa ilmiön koettua, sisäistä ja elämyksellistä puolta (emt., 30-39).

Mielenterveyshäiriöiden yleisyys lisääntyy noin 40-ikävuoteen saakka, sen jälkeen se pysyy samantasoisena (Lehtinen et al. 1993, 286). Psyykkisessä sairastavuudessa on kansainvälisten ja suomalaisten tutkimusten mukaan sukupuoleen kytkeytyviä eroavaisuuksia; psyykkisten häiriöiden esiintyminen on naisilla yleisempää kuin miehillä ja toisaalta naiset ja miehet eroavat toisistaan mielenterveyden häiriömallin suhteen. (Schwartz 1991; Holmström, Koivisto & Niemi 1988.) Esimerkiksi depressiot, joka on keskeinen häiriöryhmä skitsofrenian ohella, ovat naisilla puoli-toista-kaksi kertaa niin yleisiä kuin miehillä (Lehtinen 1991, 57-63). Myös ahdistus-

ja pelkoneuroosit ovat naisilla yleisempiä kuin miehillä (Lehtinen 1993, 287). Miehillä sen sijaan on yleisempää epäsosiaalinen käyttäytyminen ja siihen liittyvä alkoholin ja huumeiden käyttö (Schwartz 1991, 127).

Schwartz (1991) selittää miesten ja naisten erilaista oireilua kulttuuritekijöillä; kulttuuri asettaa erilaisia vaatimuksia ja oikeuksia miehelle ja naiselle. Naisiin kohdistuvat sukupuolirooli-odotukset suosivat riippuvaisuutta, muihin suuntautuneisuutta, sosiaalisuutta ja ryhmään sitoutuneisuutta, kun taas miehellä on lupa olla egoistinen, individualisti ja normatiivisen kontrollin ulottumattomissa. Tästä syystä naiset oireilevat "sisäänpäin", mikä ilmenee avuttomuutena ja voimattomuutena; identiteetin heikkoutena. Naisten oireilun syynä ovat yhteiskunnan naisiin kohdistamat ristiriitaiset vaatimukset, joista nyky-yhteiskunnassa tärkeimmällä sijalla ovat työelämän ja kodin yhteensovittaminen. Miehillä sen sijaan on tyypillisempää se, että sosiaalisten siteiden ollessa löyhät, myös antisosiaaliselle, ryhmään sitoutumattomalle käyttäytymiselle on enemmän tilaa. (Schwartz 1991.) Suomalaisen tutkimuksen (Holmström, Koivisto & Niemi 1988) mukaan ero miesten ja naisten psyykkisen oireilun välillä selittyy pikemminkin sillä, että suomalaiset naiset kokevat työelämässä epätasa-arvoa ja arvostuksen puutetta; naisten mahdollisuudet kohota ylempiin tehtäviin ja samalla saada parempaa palkkaa sekä valtaa ovat pienemmät kuin miehellä.

Tärkeää tarkasteltaessa miesten ja naisten psyykkisen oireilun eroja on ottaa huomioon laajempi sosiaalinen ympäristö ja vuorovaikutussuhteet. Traditionaalisen, naisten ja miesten välistä biologista eroa korostavan mallin mukaan feminiinisuuden kuuluu luonnostaan riippuvaisuus ja emotionaalinen ilmaisullisuus ja maskuliinisuuden taas riippumattomuus, rationaalisuus, toiminta. Onnistunut psyykinen kehitys on näiden ihmisyyttä kuvaavien eri puolien yhteensovittamista. Psyykkisten ongelmien kehittyminen nähdään tällöin näiden sukupuoli-identiteet-

tiin kuuluvien ominaisuuksien toteutumatta jäämisenä. Nämä erot tulisi nähdä sosiaalisina kategorioina ja huomioida niiden erilainen arvostus kulttuurissamme; maskuliiniset piirteet ovat korkeammalle arvostettuja kuin feminiiniset. (Holmström, Koivisto & Niemi 1988, 7-9.)

Tutkimusprojekti lähti selvittämään sitä, minkälaisia merkityksiä musiikki saa psykiatristen potilaiden elämismaailmassa ts. sanoen sitä, mitä musiikkisuhde kertoo valitusta kohderyhmästä. Kysymyksiä oli useita: minkälaisiin elämän merkityksellistymisen tapoihin musiikki kytkeytyy; minkälainen merkitys musiikilla on sitä kuunteleville ihmisille; minkälaisen musiikin (musiikkityylit, laulettu/instrumentaalimusiikki, englannin/suomenkielinen jne.) kautta elämismaailman merkitykset nousevat esille; onko naisten ja miesten musiikkisuhde samanlainen vai löytyykö siitä eroja; mitä musiikkia eri-ikäiset ihmiset kuuntelevat. Pohdittiin myös sitä, kuinka saada vastaajien oma ääni kuuluviin; minkälaisella tutkimuksen keruuprosessilla se mahdollistuisi.

Tutkimusta suunniteltaessa sen lähtökohdaksi otettiin sellaisen aineiston kerääminen, joka mahdollistaisi kohderyhmän musiikkisuhteesta kertovien merkitysten ja musiikkiin kytkeytyvien identiteettiprosessien esiin nousemisen. Tähän pyrittiin mahdollisimman avoimella kysymyksenasettelulla. Tällöin musiikilliset tyyllilajit, musiikin esittäjät, eri aikakausien musiikki nousisivat ilman ohjaavaa kysymyksenasettelua laajasti esille (vrt. Salminen 1989, 1991). Tutkimusta suunniteltaessa pohdittiin myös sitä, miten psykiatristen potilaiden elämismaailma ja musiikki osana sitä saataisiin esille (ks. Lähiöravintola 1985). Kiinnostava kysymys oli myös se, nousisiko aineistosta esille musiikkikokemus, joka eriytyisi sukupuolen mukaan (ks. Mäki-Kulmala 1993; Lähteenmaa 1989; Näre & Lähteenmaa 1992), koska tiedettiin, että naisten ja miesten psyykkinen oireilu poikkeaa toisistaan. Lisäksi mietittiin eri ikäisten vastaajien mahdollisesti aineistosta nousevaa erilaista

musiikkikokemusta ja vastaajien ikäjakautaman painottumista kenties nuorempiin vastaajiin.

Psykiatristen potilaiden tärkeää musiikkia ja musiikkivalintojen perusteluja koskeva aineisto on kerätty kyselynä keväällä 1995. Kysely lähetettiin psykiatrisessa sairaalassa musiikkiterapeuttina toimivalle tai musiikkiterapianomaisesta toiminnasta vastaavalle henkilölle, jotka poimittiin musiikkiterapiayhdistyksen jäsenrekisteristä. He jakoivat kyselyä eteenpäin tuolloin psykiatrisessa sairaalassa hoitoa saamassa olleille ihmisille. Vastaajia pyydettiin vastaamaan seuraaviin kysymyksiin:

1. Mitkä musiikkikappaleet ovat sinulle tärkeitä. Tee lista, 10 parasta. Merkitse myös esittäjä.
2. Kertoisitko tarkemmin johonkin/joihinkin musiikkikappaleisiin liittyen: Miksi jokin musiikkikappale on sinulle tärkeä, merkittävä?

Tilaa vastaamiseen annettiin yhden kaksipuoleisen A4 kokoisen arkin verran. Kyselylomakkeessa tiedusteltiin myös vastaajan ikää ja sukupuolta. Aineiston keruu aloitettiin yhteen psykiatriseen sairaalaan lähetetyllä esikyselyllä, jolla testattiin kyselyn toimivuutta. Palautuneet vastaukset osoittivat, että kysymys oli muotoiltu tarpeeksi väljäksi ja toisaalta tarpeeksi tiiviiksi, jotta vastauksista saattoi koota aineiston musiikkikokemuksen tarkastelemiseksi.

Esitestauksen jälkeen kysely lähetettiin yhteensä 18 psykiatriseen sairaalaan eri puolille Suomea. Saatekirjeessä musiikkiterapeuteille heitä kehoitettiin jakamaan kyselyä sellaisille henkilöille, joiden he katsoivat olevan kykeneviä vastaamaan siihen. Lisäksi musiikkiterapeutteja kehoitettiin painottamaan tutkimuksen luotamuksellisuutta eli sitä, että tutkijat saavat vastaajista tietoonsa vain sen minkä



vastaajat itsestään kertovat, iän ja sukupuolen. Taustamuuttujiksi ei otettu koulu-  
tus/ammatti/perhetaustaa eikä myöskään oireyhtymän kuvausta. Edellistä ei ko-  
ettu tarpeelliseksi tutkimuksen kontekstissa, jälkimmäinen sen sijaan ei olisi ollut  
mahdollinen, sillä nytkin, kysely kiersi eräiden sairaaloiden eettisen toimikunnan  
kautta. Kysely lähetettiin psykiatriisiin sairaaloihin helmikuun 1995 alussa ja huh-  
tikuussa palautumattomia vastauksia karhuttiin jatkokyselyllä. Samalla painotet-  
tiin vastaamisen tärkeyttä ja sitä että tutkimuksen aineistonkeruuvaihe on vielä  
meneillään.

Toukokuun loppuun mennessä 13 psykiatrista sairaalaa 18:sta oli palauttanut kyse-  
lyn ja siihen oli vastannut yhteensä 194 psykiatrista potilasta. Heistä 52.5 % on mie-  
hiä ja 48.5 % naisia. Vastaajien ikä vaihteli 17 vuodesta peräti 75 vuoteen. Olen ja-  
kanut vastaajat ikäryhmiin (17 - 23-, 24 - 30-, 31 - 37-, 38 - 44-, 45 - 55, 55 - 65- sekä yli  
65-vuotiaat) ikäryhmien lähemmän tarkastelun mahdollistamiseksi. Käytän tätä  
ikäryhmäjakoja tarkastellessani eri-ikäisten psykiaristen potilaiden osallistumista  
kyselyyn. Aineiston sisällönanalyysissä käytän J.P. Roosin (1988) sukupolvijaottelua  
(ks. s. 116-118). Tällöin rooksukupolvea (alle 30-vuotiaat) edustavat kaksi ensim-  
mäistä ikäryhmää, lähiösukupolvea (30 - 40 -vuotiaat) toinen ja kolmas ikäryhmä  
puoleenväliin, suuren murroksen sukupolvea (40 - 55-vuotiaat) viides ikäryhmä  
puolivälistä eteenpäin ja kuudes ikäryhmä sekä sodan ja pulan sukupolvea (yli 55-  
vuotiaita) kaksi viimeistä ikäryhmää.

Neljän vastaajan tiedot olivat puutteelliset, vastauksista puuttui joko ikä tai suku-  
puoli tai molemmat. Nämä vastaukset olen huomionnut vain musiikkinimikkeitä  
listattaessa. Koska ikä- ja sukupuolimuuttuja on keskeinen tulkinnan väline mu-  
siikkikokemusta tarkasteltaessa en ole huomionnut heidän vastauksiaan toisen ky-  
symyksen kohdalla. Näin ollen tarkasteltavana on 190 vastausta, joista 102 on mies-  
ten ja 88 naisten. Yhteensä vastauksista löytyi lähes tuhat musiikkinimikettä.

Taulukko 1: Kyselyyn vastanneiden psykiatristen potilaiden määrä, sukupuoli ja jakaantuminen ikäryhmiin:

Ikäryhmä	Vastaajat, lukumäärä	Vastaajat, % :na	Miehiä, lkm	Naisia, lkm
17-23	34	18	19	15
24-30	31	16	15	16
31-37	38	20	16	22
38-44	38	20	25	13
45-55	29	15	17	12
55-65	15	8	8	7
66-75	5	3	2	3
<b>Yhteensä</b>	<b>190</b>	<b>100</b>	<b>102</b>	<b>88</b>

Suurin osa vastaajista on vastannut kyselyn ensimmäiseen kysymykseen ("Mikä musiikki on sinulle tärkeää") listaten noin kymmenen mielikappalettaan. Joku on muistanut vain kappaleen nimen tai kertoo mieliartististaan, -yhtyeestään. Toinen kysymys ("Miksi jokin musiikki sinua puhuttelee, on sinulle tärkeää") esitettiin tarkoituksena löytää musiikin kokemisen tapoja; miten musiikkikokemuksesta puhutaan, minkälaisia asioita vastaajat ottavat esille puhuessaan itselleen tärkeästä musiikista. Kyselyyn vastanneista 194 vastaajasta 90, eli alle puolet (46.4 %), vastasi myös toiseen kysymykseen. Naiset (41) hieman harvemmin kuin miehet (49); naisista 45.5 % ja miehistä 54.4 %.

Vastaaminen väheni vastaajien iän lisääntyessä, kuten seuraavasta taulukosta huomataan. Vertaamalla toiseen kysymykseen vastanneiden määrää kaikkiin vas-

tauksiin eri ikäryhmissä saadaan prosenttiluku, joka kertoo siitä miten eri ikäiset vastaajat ja kuinka moni mies/naisvastaaja kertoo niistä syistä, joiden takia jokin tietty kappale/musiikkityyli/esittäjä on päässyt vastaajan listalle.

Taulukko 2: Kysymykseen "Miksi valitsemasi musiikki on sinulle tärkeää" vastanneiden määrä sekä kysymykseen vastanneiden nais- ja miespuolisten vastaajien osuus eri ikäryhmissä kaikista kyselyyn vastanneista %:na:

Ikäryhmä	vastaamis%	miehiä, %	naisia, %
17-23-vuotiaat	66	53	85
24-30-	55	57	53
31-37-	55	75	41
38-44-	45	44	46
45-55-	38	41	33
56-65-	27	25	29
yli 65-	25	0	33

Vastausten tarkasteleminen ikäryhmittäin kertoo ensinnäkin siitä, että mitä iäkäämmästä vastaajasta on kyse sitä harvemmin vastaaja on kertonut syistään niistä tietty musiikki itselle tärkeäksi. Sen sijaan aineiston nuorimmat vastaajat, 17 - 23-vuotiaat ovat innokkaimmin vastanneet musiikkivalintojen syitä koskevaan kysymykseen. Ikäryhmän naispuolisista vastaajista jopa 85 % kertoo, miksi on mieltynyt tiettyyn kappaleeseen. Sen sijaan saman ikäryhmän miehet jäävät 66 %:iin. Toisen innokkaan vastaajaryhmän muodostavat 31 - 37 -vuotiaat miehet. Heistä 75 % on vastannut kysymykseen. Samaan ikäryhmään kuuluvista naisvastaajista sen sijaan vain 41 %.

Tutkimukseni erityisluonne syntyy siis siitä, että tarkastelen aineistoa jo kertaalleen, 'Kielikuvista mielikuviin' -teoksessa (Lehtonen & Niemelä 1997), tehdyn tulokinnan kautta. Aineisto, joka minulla on käytettävissäni koostuu ensinnäkin niistä kappaleista, joiden vastaajat kertovat olevan itselleen tärkeitä ja toiseksi valintojen perusteluista, siitä, millä tavoin jokin tietty musiikki on tullut tärkeäksi. 'Kielikuvista mielikuviin' -teoksessa (Lehtonen & Niemelä 1997) tehty analyysi jättää avoimeksi kaksi suurta musiikkikappaleisiin liittyvää kysymystä. Ensinnäkin miten lähteä tarkastelemaan musiikin nimenomaan suomalaisessa kulttuurissa saamia merkityksiä sekä psykiatristen potilaiden suhdetta niihin. Toiseksi teoksessa ei juurikaan tarkastella aineistossa erilaisena näyttäytyvää, naisten ja miesten musiikkikokemusta.

Psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokema musiikki ei millään olennaisella tavalla poikkea siitä musiikista, mitä suomalaiset keskimäärin kuuntelevat. Psykiatriset potilaat eivät näytä ryhmänä muodostavan mitään erityistä omaa musiikillista ryhmää. Sen sijaan ryhmän sisällä naisten ja miesten musiikkikokemus eroaa toisistaan; naiset valitsevat mielimusiikkilistoilleen erilaista musiikkia kuin miehet ja toisaalta naisten valinnat eivät keskity tiettyihin kappaleisiin siinä määrin kuin miesten valinnat. Musiikki on naisille yhtä tärkeää kuin miehille, tästä kertoo jo se, että naiset ovat olleet yhtä lailla kiinnostuneita vastaamaan kyselyyn kuin miehet; vastaajista aika lailla puolet on naisia ja puolet miehiä.

Tarkastelen seuraavassa luvussa aineiston tulkintaan liittyviä metodologisia kysymyksiä. Metodologisten kysymysten jälkeen lähdän rakentamaan näkökulmaa, jolla saan musiikkisuhteen yksilöllis-kulttuuriset merkitykset nostettua esille. Musiikkisuhteen tarkastelemiseksi rakentamani teoreettisen viitekehyksen jälkeen sovellan sen psykiatrisille potilaille tärkeää musiikkia ja musiikkivalintojen perusteluja koskevan aineiston tarkasteluun. Päätöskappaleessa arvioin soveltamani nä-

kökulman etuja ja puutteita sekä näkökulman sovellusmahdollisuuksia kiinteämmin musiikkiterapian kliniseen käytäntöön liittyvässä tutkimusasetelmassa.

## II TUTKIMUKSEEN LIITTYVÄT METODOLOGISET KYSYMYKSET

### 2.1 Tutkimusotteen tarkastelu

Aineiston hankintatapaa pohdittaessa päädyttiin kyselyyn, joka aineistonkeruutapana (Hirsjärvi & Hurme 1982) on helppo ja kätevä, vaikka sisältääkin puutteita ja asettaa omat rajoituksensa sille, mitä asioita tutkittavasta ilmiöstä saadaan esille. Aineisto kerättiin strukturoimattomana, avoimena kyselynä (Hirsjärvi et al. 1991, 51-52), sillä vastaajille ei ehdotettu kappaleita tai musiikillisia tyyllilajeja, joista valita mielimusiikkinsa vaan vastaajat saivat, ilman tutkijoiden ohjaavia kysymyksiä miettiä, minkä musiikin tai musiikkikappaleiden he ilmoittavat olevan itselleen tärkeää (vrt. Salminen 1991; Karvinen & Pennala 1995).

Kysely ei mahdollista sellaista vuorovaikutusta tutkijan ja tutkittavan kesken, joka mahdollistaisi jatkokysymykset tai täsmennykset, minkä käyttämässäni aineistossa voi nähdä puutteena. Haastattelu tai musiikkiterapiaprosessiin kytkeytyvä tutkimusasetelma, mikäli niihin olisi ollut mahdollisuus, olisivat nostaneet esille vastaajaryhmän musiikkisuhdetta kuvaavia merkityksiä toisella tavalla esille. Kuitenkin laadullinen sisällönanalyysi on mahdollinen myös kyselytutkimuksen kontekstissa. Vaikka tutkijan suhde tutkittaviin jää fyysisesti etäiseksi, ei tämä ole este analyysin laadullisuudelle. Mäkelän (1990) mukaan se sisältääkö aineiston keruuprosessi interaktiivista kommunikaatiota tutkijan ja tutkittavien kesken ei ole sidoksissa siihen onko kyseessä kvantitatiivinen vai kvalitatiivinen tutkimus. Myöskään ihmisen käsittäminen toimivaksi, intentionaaliseksi subjektiksi ei välttämättä edellytä kommunikaatiota tutkijan ja tutkittavien kesken. (Mäkelä 1990, 43.)

Tutkijan ja tutkittavan välisen vuorovaikutussuhteen lisäksi myöskään se minkälaista aineistoa, mittoina ja numeroina vai sanoina, piirustuksina, musiikkina kerättyä, käytetään ei Bruscia (1995) mukaan vielä määrää tutkimusotteen kvantitatiivisuutta tai kvalitatiivisuutta. Tutkimuksen kvantitatiivisuuteen tai kvalitatiivisuuteen vaikuttaa sen sijaan se minkälaisen paradigman sisällä tutkija aineistoon tarkastelee. Se, millaiseen ihmiskuvaan ja käsitykseen tiedosta tutkija on sitoutunut, kertoo tutkimuksen kvantitatiivisuudesta ja kvalitatiivisuudesta. (Bruscia 1995, 65.)

Bruscia erottaa toisistaan positivistisen ja ei-positivistisen paradigman. Positivistista paradigmaa edustavassa tutkimuksessa pyritään objektiivisuuteen, yleispätevyyteen ja tutkimuksen, tieteen päämääräksi nähdään totuuden arvoapaa etsiminen ilman aika- ja paikkasidonnaisuutta. Ei-positivistisesta viitekehyksestä lähtevä tutkija painottaa tutkimuksen väistämätöntä arvosidonnaisuutta, aika- ja paikkasidonnaisuutta sekä problematisoi tutkija/tutkittava -suhdetta. Myös käsitys tiedosta on toinen; tiede rekonstruoi todellisuutta koskevaa tietoa. Tieteen päämääränä ei ole "totuuden" löytäminen vaan erilaisista tarkastelunäkökulmista käsin todellisuus näyttäytyy erilaisena. (emt., 66-67.) Positivistisessa tutkimuksessa lähtökohtana on totuuden korrespondenssiteoria, jonka mukaan aineisto vastaa todellisuutta. Ei-positivistisessa tutkimuksessa on pikemminkin kyse todellisuutta koskevien konstruktioiden tekemisestä. Tämän totuuden koherenssiteorian mukaan aineiston tulkinnan lähtökohtana on tehtyjen tulkintojen sisäinen loogisuus ja pysyvyys. (Ruud 1996, 24-27.)

Alasuutari (1994) puhuu vastaavasti luonnontieteen koeasetelmasta ja toisaalta arvoituksen ratkaisemisesta tutkimuksen tekemisen malleina. Sen sijaan ihmistieteellisen tutkimuksen menetelmällisen kentän jakamista kvalitatiivisiin ja kvanti-

tatiivisiin menetelmiin hän pitää keinotekoisena ja todellisuudelle vieraana. (Alasuutari 1994, 23.)

Laadullinen analyysi koostuu Alasuutarin (1994) mukaan havaintojen pelkistämisen ja arvoitusten ratkaisemisen vaiheista. Ensinnäkin aineistoa tarkastellaan aina tietystä teoreettis-metodologisesta näkökulmasta sen mukaan, mikä on teoreettisen viitekehyksen ja kulloisenkin kysymyksenasettelun kannalta olennaista. Se jälkeen karsitaan havaintomäärää yhdistämällä saman ilmiökentän sisälle kuuluvat havainnot. Tarkoituksena ei kuitenkaan ole löytää keskivertoyksilöitä tai tyyppitapauksia vaan saman ilmiön sisälle kuuluvat havainnot suhteutetaan kokonaisuuteen, myös poikkeustapaukset kuvaavat tällöin samaa ilmiötä ja saattavat auttaa ilmiön ymmärtämistä. Erot ja niiden ilmeneminen ovat tärkeä analysoinnin kohde mutta loputon erojen ja tyyppittelyjen tekeminen ei kuitenkaan ole mielekästä. Arvoituksen ratkaisemisen vaiheessa tutkittavasta ilmiöstä tehdään merkitystulkinta. (Alasuutari 1994, 28-39.)

Se, että käyttämäni aineisto on järjestetty kvantitatiivisesti, kappaleen esiintymisuseuden mukaan, ei siis ole ristiriidassa aineistosta tekemäni laadullisen analyysin kanssa (ks. Alasuutari 1994, Bruscia 1995). Kvalitatiivista tutkimusta tekevän tutkijan ei tarvitse kavahtaa aineistoa, jossa havaitut ilmiöt on saatu esiin määrällisesti. Myös ei-positivistinen tutkija voi puhua määristä, mutta kausaalisuhteiden ja totuuden sijaan, hän on kiinnostunut ilmiön kontekstuaalisista, olennaisista piirteistä ja merkityksistä. Kvantitatiivista ja kvalitatiivista tutkimusta ei voi asettaa jatkumolle, jonka toisessa päässä on positivistinen ja toisessa ei-positivistinen paradigma, sillä kyseiset paradigmat, maailmankuvat eivät ole yhteensovitettavissa. Tällä jyrkällä toisensa pois sulkevalla jaottelulla ei sen sijaan ole mitään tekemistä sen kanssa onko käytetty aineisto esitetty lukuina, mittoina vai laadullisina ilmiöinä. (Bruscia 1994, 65-76.) Aineisto, joka on koottu sen perusteella, kuinka paljon



tietty kappale toistuu vastauksissa, on määrällinen. Tosin työssäni teen päätelmiä musiikkikokemuksesta paljon myös "hittilistan" ulkopuolelle jääneiden kappaleiden perusteella, tosin pysytellen tällöinkin aineistossa voimakkaasti edustettuna olevan kevyen musiikin alueella.

Laadullisen merkitystulkinnan kautta tarkastelen työssäni sitä minkälaisia merkityksiä vastaajien musiikkisuhteesta nousee esille; miten musiikkisuhte aineistossa merkityksellistyy. Tarkasteluni kohteena on siis ensinnäkin se musiikki, minkä psykiatriset potilaat ilmoittavat mielimusiikikseen; mitä musiikkia (kotimaista/ulkolaista, vanhaa/uutta, suomen/englanninkielistä, mitä tyyli- ja lajeja) vastaajat valitsevat. Tutkimuksen keskeiset muuttujat, vastaajan ikä ja sukupuoli, on pidetty mukana aineistoa järjestettäessä, joten musiikkivalintoja voi tarkastella myös kyseisten muuttujien näkökulmasta. Tällöin tarkastelun kohteena on tiettyä sukupuolta edustavan ja tietyn ikäisen vastaajan aineistossa näyttäytyvä musiikkisuhte. Toiseksi tarkastelen kyselylomakkeen toiseen kysymykseen annettujen vastausten perusteella sitä, miten vastaajat puhuvat musiikista ts. minkälaisia asioita vastaajat nostavat esiin itselleen tärkeästä musiikista puhuessaan. Kytken musiikkikokemuksen myös psyykkiseen problematiikkaan; mitä merkityksiä mielimusiikki saa psyykkisesti sairastuneen ihmisen elämässä.

Lähdekriittisenä kommenttina mainittakoon tässä, että kyselylomakkeessa ollut "lista" -sana on saattanut vaikuttaa populaarimusiikin yleisyyteen vastauksissa sillä nimenomaan populaarimusiikkia tarkastellaan "listalla". En kuitenkaan usko, että tällä on ollut mitenkään ratkaiseva vaikutus siihen, mitä musiikkia vastaajat ovat valinneet.

Eettiset kysymykset kuuluvat myös tutkimuksentekoon. Kyselyn mukana olleessa lähetekirjeessä musiikkiterapeutteja pyydettiin jakamaan kyselyä vain sellaisille potilaille, joiden he arvioivat olevan kykeneviä vastaamaan kyselyyn. Ajatuksenamme oli, ettei kovin huonokuntoisia ihmisiä tarvitsisi vaivata tällaisella kyselyllä. Toki tavoitteenamme oli saada mahdollisimman paljon vastauksia kyselyyn mutta ei vastaajien hyvinvoinnin kustannuksella. Kyselylomakkeessa painotettiin myös tutkimuksen luottamuksellisuutta; tutkijat saavat tietää vastaajista vain iän ja sukupuolen.

## 2.2 Keskeinen käsitteistö

Kulttuurisista ilmiöistä puhuttaessa keskeisiä tarkastelun lähtökohtia ovat merkityksen käsite ja yhteiskuntaelämän merkitysvälitteisyys. Kulttuuri nähdään tällöin jonkin ryhmän piirissä omaksutuksi elämäntavaksi ja maailman hahmottamisen sekä mielekkääksi kokemisen tavaksi. Tämä Birminghamin koulukunnan piirissä määritelty kulttuurin käsite vastaa Bourdieun habituksen käsitettä; habitus on arkielämää jäsentävä ajatus- ja toimintamalli. (Alasuutari 1994, 46-48.)

Kulttuurintutkimuksen merkityksen käsitteellä otetaan etäisyyttä normin käsitteeseen. Puhuttaessa normeista oletetaan yhteiskunnan toimimisen edellytykseksi normit, jotka säätelevät yksilöiden toimintaa. Yhteiskunta ja yksilö nähdään siis toisilleen vastakkaisina. Sen sijaan korostettaessa todellisuuden merkitysvälitteisyyttä lähtökohtana on sosiaalisen todellisuuden rakentuminen merkitystulkintoista ja tulkintasäännöistä, joiden nojalla ihmiset orientoituvat arkielämässään. (emt., 50-60.) "Maailma ei esittäydy meille sellaisenaan vaan aina sen suhteen kautta, mikä meillä on tähän maailmaan" (emt., 51).

Merkityksen käsitteen kautta yksilön ja yhteiskunnan suhde, sosiologinen ikuisuuskysymys, määrittyy vastavuoroisuudeksi. Merkityksenantoprosessissa subjektiiviset ja rakenteelliset merkitykset kietoutuvat toisiinsa. Rakenteelliset merkitykset muotoutuvat ja muuttuvat yksilöllisen merkityksenannon kautta. Laadullisessa elämäntavan tutkimuksessa onkin kyse siitä, miten yksilön toiminta saa mielen ja merkityksen (emt., 36). Identiteetti käsitteenä viittaa kokijan merkitysten subjektiivis-kulttuuriseen määrittymiseen ja kysymykseen minuudesta liittyy kokijan merkityksenanto, jossa ihminen suhteuttaa itseään kulttuuriin merkityksiin, niitä torjuen ja omaksuen.

Kulttuurintutkimus tai konstruktivismi edellyttävät myös tutkijan ja tutkittavan suhteen pohtimista. Tutkiessani merkityksiä en tarkastele tutkittavien "aitoa" tai "autenttista" elämäkokemusta vaan tutkijan aineiston pohjalta tekemät tulkinnat ovat tutkijan konstruktio. Aineiston tarkastelussa on otettava huomioon tutkijan ja tutkittavan suhteen ominaislaatu; vastaajat eivät kenties kerro kaikkein tärkeimpiä mielikappaleitaan anonyymiksi ja etäiseksi jäävälle tutkijalle. Tämä ei kuitenkaan ole ongelma. Alasuutari (emt.) erottaa toisistaan faktanäkökulman ja kulttuuristen jäsenysten näkökulman. Mikäli tutkija pyrkii tuottamaan faktoja, "totuuden" hänelle on tärkeää ovatko vastaajat kenties valehdelleet, pimittäneet tai unohtaneet jotakin eli ylipäänsä onko saatu tieto luotettavaa. Tutkijan näkökulmassa aineistoon ja aineiston lähdekritiikille on tällöin luonteenomaista etsiä todisteita aineiston luotettavuudesta ja informaation totuudenmukaisuudesta. Sen sijaan tutkittaessa kulttuurisia jäsenyksiä analysoidaan sitä, miten henkilö tai analysoitava teksti kertoo tarinansa, olipa se sitten totta, rehellistä puhetta tai keksittyä tarinaa. (emt., 80-104; ks. myös Ruud 1996.) Tämä jaottelu on myös Bruscia mukaan tärkeä positivistista ja ei-positivistista tutkimusta erotteleva tekijä (Bruscia 1994).

Minun ei siis ole tarpeellista pohtia sitä, ovatko vastaajat varmasti valinneet "oikein"; varmasti ilmoittaneet juuri ne kaikkein tärkeimmät kappaleet vastauksissaan. Epäolennaista on myös se kertovatko vastaajat vastauksissaan toiseen kysymykseen omasta, aidosta elämästään, ihmissuhteistaan ja mielimusiikin kytkeytymisestä oman elämänsä varrelle rehellisesti. Voihan olla, että he kertovat perusteluissaan musiikkivalinnoille elämästä, rakkaudesta tai lapsesta, joka on jäänyt vain haaveeksi.

Kirjoittaessaan niistä syistä, joiden perusteella vastaaja on valinnut jotain tiettyä musiikkia omaksi mielimusiikikseen, vastaaja tulkitsee. Tarkastelen tuota jo kertaalleen jäsenettyä todellisuutta, merkityksiä. Vastaajat kertovat omasta mielimusiikistaan tietyn kulttuurin jäsenenä. Tarkastelen vastauksia siten kulttuurisina jäsenyyksinä. Vastaajat eivät siis valitse "mistä tahansa" vaan heidän valintansa pohjautuvat musiikkiin liitettyihin merkityksiin tietyn kulttuurin sisällä. Vastaajat ovat jo kuulleet monenlaista musiikkia, heidän suhteensa musiikkiin muodostuu kulttuuristen odotusten rakenteiden sisällä. Kuullessamme musiikkia luokittelemme sitä, tunnistamme teoksia, soittimia, tekniikoita. Musiikkikokemus syntyy musiikillisten sosiaalisten käytäntöjen ja niihin liittyvien merkitysten sisällä. (ks. Stefani 1985.)

Etenen siis tavallaan kvantifioitua aineistoa (musiikki "hittilistalla") kautta aineistossa näyttäytyviin laadullisiin, joissakin tapauksissa yksittäisinä näyttäytyviin ilmiöihin, jotka tulkintani mukaan keskeisellä tavalla ilmentävät sitä, miten musiikkisuhde merkityksellistyy psykiatristen potilaiden vastauksissa; mitä mielimusiikkivalinnat (esimerkiksi kappaleiden metaforisuus) kertovat psykiatristen potilaiden elämänsä maailmasta ja miten vastaajat kytkevät itselleen tärkeän musiikin omaan kokemuksellisuuteensa, mitä asioita he nostavat musiikista esille.

Käytän sukupuolen käsitettä kulttuurisena käsitteenä enkä pyri löytämään vastausta sille, eroavatko naiset ja miehet olemuksellisesti toisistaan. Perinteinen jako biologiseen sukupuoleen (sex) ja sosiaaliseen sukupuoleen (gender) on saanut kritiikkiä osakseen siksi, että jaottelu tuottaa dikotomista näkökulmaa todellisuuteen. Sex/gender -jaon tilalle on esitetty sukupuolieron käsitettä. Puhun omassa työssäni kuitenkin 'genderistä'. 'Gender'-käsitteen takana on Ann Oakley (1981, 41), joka halusi sillä painottaa biologisen sukupuolen ('sex') eroa kulttuurisesta sukupuolesta ('gender'). Sosiaalisen sukupuolen käsitteellä painotetaan myös ruumis/yhteiskunta, halu/rationaalisuus, nainen/mies -dikotomioiden kuulumista yhden ja saman kokonaisuuden, inhimillisen kulttuurin, sisälle. Feminiinisyys ja maskuliinisyys ovat kulttuurisia konstruktioita ja jatkuvan uudelleenmäärittelyn kohteena.

### 2.3 Sisällönanalyysi, diskurssianalyysi, elämäkertatutkimus

Sisällönanalyysissä on kyse tutkittavien vastauksissa ilmenevän jo kertaalleen tulkitun todellisuuden tulkitsemisesta. Sisällönanalyysi tai diskurssianalyysi perustuu kulttuurituotteen merkitysten tulkintaan; tutkija tekee analyysinsä oman kulttuurisen esitietonsa ja intuiotensa perusteella. Kulttuuriset odotuksen struktuurit ohjaavat meitä tulkinnoissamme todellisuudesta. Meillä on skemaattisesti rakennuttua tietoa siitä miten asiat kulttuurissamme normaalisti ja tyyppillisesti ovat. (Hoikkala 1990, 147; Karvonen 1992.)

Tarkasteluni kohteena on se miten musiikkisuhde ilmenee vastauksissa. Tarkastellessani vastauksia toiseen kysymykseen analyysin kohteenani on kulttuurituotteen vastaanottajien teosta koskeva puhe, miten musiikista puhutaan. Musiikkia koskeva puhe kertoo musiikkikappaleen kuulijassa herättämistä koke-

muksista, siitä miten itselle tärkeä musiikki kytkeytyy kokemuksellisuuteen. Kyse ei siis ole maun tutkimisesta vaan pikemminkin reseptiotutkimuksesta, joka perustuu kokemuksen käsitteelle; kulttuurituotteen ymmärtäminen on sidoksissa kokemusympäristöönsä (Jokinen & Linko 1987, 2-6).

Mikäli puhutaan diskurssianalyysistä, joka ei keskity pelkästään siihen, miten kieli tuottaa todellisuutta vaan puhutaan merkityksistä yleensä, sisällönanalyysin ja diskurssianalyysin voi niputtaa saman otsikon alle. Jokisen, Juhilan ja Suonisen (1993) mukaan "merkityssysteemejä ei ole välttämätöntä ymmärtää vain sanojen ja lauseiden muodostamiksi systeemeiksi, vaikka valtaosa sosiaalisesta vuorovaikutuksesta ja asioiden merkityksellistämistä tapahtuukin sanallisen viestinnän keinoin. Myös ei-sanallisia tekoja voidaan tarkastella merkityksellisinä." (Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 27.)

Tarkastellessani musiikkia kytkeytyneenä elämismaailman merkityksiin sovellan sosiologisen elämäkertatutkimuksen keskeisen kysymyksen "miten elämäntarina kerrotaan" musiikkikokemuksen tarkasteluun ja kysyn "miten musiikista puhutaan", so. minkälaisen elämismaailman kontekstin sisällä musiikki saa merkityksiä ja minkälaisia henkilökohtaisia musiikkihistorioita vastaajat rakentavat vastauksissaan.

Elämäkerta on tietynlaisen muodon ja sisällön saanut kertomus oman elämän tapahtumista. Elämäkerta on teksti, kulttuurituote, oman minän ilmaisumuoto ja merkitysjärjestelmä. Kertomus elämästä ei ole tapahtuneen suora heijastus vaan yksilösubjektin tulkinta omasta elämästään, elämäntapahtumista tehty konstruktio. Elämäkerta on sekä yksilöllinen että tietyissä kulttuurissa kerrottu tarina elämästä; elämänkulkua jäsentävien kertomisen tapojen ja temaattisten aiheiden

'varanto' on yhteistä omaisuuttamme, kulttuuriamme. Elämä kerrotaan kullekin kulttuurille sopivalla tavalla. (Vilkko 1990, 82; Tigerstedt 1990, 100.)

Kertoessaan elämästään yksilö samalla arvioi ja arvottaa elämää. Omaelämäkertaan valikoituu aineksia omien tärkeyskriteerien mukaisesti mutta valikointia ohjaavat kulttuuriset elämänjäsennykset ja kerronnalliset konventiot. (Vilkko 1990, 83-84.) Samalla kirjoittaja kertoo omista arvoistaan ja piirtää omaa minäkuvaansa vuorovaikutuksessa ajatellun vastaanottajan kanssa. Kulttuurisesti ehdollisten ilmaisusääntöjen käyttäminen takaa sen, että lähettäjä ja ajateltu vastaanottaja ymmärtävät toisiaan. (Tigerstedt 1990, 100.) Elämäkerran kertominen kulttuurin määrittelemänä elämänvaiheina tekee siitä ymmärrettävän. Elämäntarina kerrotaan kertomuksen muodossa. Roosin (1988) mukaan esimerkiksi Susanna Egan tarkastelee neljää omaelämäkerroissa toistuvasti esiintyvää myyttistä elementtiä, jotka hänen mukaansa ovat kirjallisia keinoja esittää todellisuutta, jota ei muuten voisi tehdä ymmärrettäväksi: paratiisi ja kadotettu paratiisi (lapsuus), sankarimatka, kääntymys ja kriisi. Elämäkerrassa voi tunnistaa näitä myyttejä tai voi huomata tietyn myytin puuttumisen. (Roos 1988, 148-149.)

Vilkon (1988) mukaan elämäntarinat kerrotaan kulttuurisena selviytymistarina, jossa kohtaavat horisontaalinen ja vertikaalinen taso. Ihmiset pyrkivät hahmottamaan elämänsä vertikaalisesti, kehityskulkuna, jossa "subjekti asettaa menneet tapahtumat sellaiseen järjestykseen ja merkitysyhteyteen, joka ilmaisee itse asiassa nykyhetken olennaista arvomaailmaa ja viittaa samalla tulevaisuuteen" (Vilkko 1988, 93). Sen sijaan horisontaalinen sosiaalisen tapahtumisen taso tarinan kertomisjankohtana erottuu elämäntarinassa vain hämärästi. Nykyisyys tulee kuitenkin tavallaan selitetyksi sillä, että hajanaiset omaelämäkerralliset ainekset asettuvat elämäntarinassa paikoilleen; siihen tapahtumien ja toiminnan yhteyteen, joka nä-

yttää tänään olennaiselta. Tarinaa vie eteenpäin menneen ja nykyisen välinen jännite. Tapa, jolla elämäntarina kerrotaan kytkeytyy ajallis/kulttuuriseen käsitykseen minästä. Minuus nähdään ajassa jatkuvana, lineaarisesti ja loogiseksi rakentuvana. Samalla epäjohdonmukainen ja pirstaleinen elämäkokemus saa tarkoituksenmukaisuutta ja johdonmukaisuutta, tuo jatkuvuutta epäjatkuvuuteen. (emt., 93-117.)

Naiset ja miehet kertovat elämäntarinansa eri tavoilla (emt; ks. myös Vilkko 1990, 86-87). Naiset kirjoittavat usein monikkomuodossa tai passiivimuodossa, eräänlaisen kollektiivisen subjektin nimissä, jota ikä- ja elämänvaiheesta riippuen edustaa naisten tarinoissa lapsuuden perhe tai sisarukset, ikäluokka tai sukupolvi (Vilkko 1988, 82-88).



### III MUSIIKKIKOKEMUS YKSILÖLLIS-KULTTUURISENA PROSESSINA: SOSIAALINEN IDENTITEETTI

Kulttuuristen merkitysten huomioiminen musiikin merkityksiä tarkasteltaessa on tarpeellista etenkin silloin kun tarkastelun kohteena on populaarimusiikki, joka kytkeytyy ajallisesti ja kulttuurisesti tietyn kulttuurin ja tietyn ikäisten ihmisten elämäkokemukseen. Lisäksi on huomioitava se yksilöllinen merkityksenanto, jonka kautta yksilö kohtaa musiikin merkitykset; ammentaa niistä sekä tulkitsee, muokkaa ja ottaa etäisyyttä niihin. Tarkastelun viitekehyyksi tarvitaan vuorovaikutuksessa muihin ihmisiin ja kulttuurin merkityksiin itseään rakentava käsitys minuudesta (vs. sisäinen minuus). Lisäksi tarvitaan sellainen teoreettinen viitekehys, joka huomioi kulttuuriset merkitykset ja yksilöllisen merkityksenannon kietoutumisen niihin. Tutkimus on tällöin syntaktis-semanttis-pragmaattista (ks. Pekkilä 1982), joka on prosessina musiikin rakenteen, semanttisten merkitysten ja musiikin käyttäjien merkitysten yhteenkietoutumista toisiinsa.

Psykiatriset potilaat kertovat musiikkivalintojensa ja valintojensa perusteluiden kautta siitä, miten itselle tärkeä musiikki kytkeytyy omaan identiteettiprosessiin. Identiteetti määrittyy työssäni keskeisellä tavalla yksilöllis-kulttuurisena prosessina. Tarkastelen siksi ensin teorioita, joissa identiteettiä määritellään. Yhteistä näille teorioille on identiteetin sosiaalisen rakentumisen korostaminen ja sosiaalisen ottaminen ensisijaiseksi; identiteettien rakentumista tarkastellaan niissä suhteessa yhteisöön. Tuo suhde on elämän mielekkyyden ja jatkuvuuden edellytys. Mikäli vuorovaikutus tai kommunikaatio yhteisöön katkeaa, ihminen joutuu kriisiin. Kulttuurintutkimuksen eräiden tulkintojen mukaan koko kulttuurimme on postmodernin, merkitysten hajoamisen ja yksilökeskeisyyden kasvun, myötä joutunut kriisiin.

Historiallisen ja kulttuurisen musiikkisubjektin merkitykset elävät kollektiivisina representaatioina (Durkheim 1977, 1980, 1982), symboliuniversumin (Berger & Luckmann 1985) merkityksissä, jotka vastasyntynyt kohtaa elämänsä ensi hetkistä (kenties jo kohdussa) lähtien (Stern 1985) ja joita hän muokkaa ja tulkitsee omissa merkityksenantoprosesseissaan ja omaa identiteettiään ja musiikillista maailmankuvaansa luodessaan (Durkheim, Berger & Luckmann, Harre 1979, 1983, Erikson 1968).

Identiteetin muotoutumisprosessissa oman sukupuoli-identiteetin luominen on tärkeällä sijalla. Länsimaisessa maailmankuvassa keskeinen kulttuurisena representaationa elävä maailman merkityksellistämisen tapa on maailman hahmottaminen dualistisina ulottuvuuksina ja refleктоivan, tietoisena, autonomisen ja itseään muista erillään määrittelevän subjektiviteetin käsite. Tämä ihmiskuva kulttuurisena representaationa koskee etenkin 'miestä'. Sille vastakkainen ihmiskuva näkyy aineistossa 'miesten' musiikkisuhteessa ja musiikkiin kytkeytyvässä identiteettiprosessissa. 'Naisen' suhteessa musiikkiin näkyy toisenlainen, marginaalissa syntyvä, identiteettiprosessi. Se ei suoraan kytkeydy moderniin subjektiiin, koska maskuliinisena moderni subjekti ei määrittele 'naisen' identiteettiprosessia samalla lailla kuin 'miehen'. 'Naiseus' kuuluu tämän dualistisen subjektin vähemmän arvostetulle, tunteiden, irrationaalisen, ruumiillisen puolelle.

Musiikkiterapia määrittyy suhteessa tähän länsimaiseen subjektiviteettiin. Metaforisella tasolla musiikkiterapiassa on keskeisellä sijalla ajatus siitä, että musiikin avulla päästään lähemmäs dualistisen maailmankuvan "pimeää" puolta eli todellisuutemme vähemmän arvostetulle puolelle jäävää todellisuuden aluetta ja siten holistista minuutta. Metafora 'musiikin sillasta' kuvaa tätä prosessia.

Musiikkitieteessä kulttuurinen merkityksenanto huomioidaan musiikin merkitysten tarkastelussa. Semiootikko Eero Tarasti (1978) tarkastelee väitöskirjassaan myytin ja musiikin sisältämien merkkijärjestelmien kietoutumista toisiinsa. Italialainen semiootikko Gino Stefani (1985) puolestaan puhuu musiikillisen kompetenssin tasoista, joilla musiikkikokemuksemme syntyy. Musiikkiterapiassa diskursiivis-semanttisten merkitysten tarkastelu on vähäisempää (Ruud 1982, 1996, 1997; Pavlicevic 1997).

Kysymys identiteetistä on ollut keskeisellä sijalla moderniin ja postmoderniin kulttuuriseen tilanteeseen liittyvässä keskustelussa. Omaan tutkimusproblematiikkaani tuo keskustelu liittyy modernin subjektikäsitteen kautta. Identiteettiprosessit muotoutuvat modernissa modernin dualistisen subjektikäsitteen määrittämässä rajoissa. Sen sijaan postmodernissa dualistinen identiteetti rikkoutuu; tuolloin myös sisäisen, irrationaalisen, tunteiden, ei-tietoisien, naisellisen puolelle määritelty todellisuuden alue tulee käsitetyksi osana subjektin merkityksenantoprosessia. Postmodernitulkintojen mukaan moderni dualistinen subjekti korvautuu postmodernissa hajoavilla, moninaisilla, ei-itsestään selvillä identiteeteillä. Metafora, todellisuutemme määrittelijänä ja hajonneen subjektin dualististen "puolien" kokoajana, tulee tällöin määritellyksi kulttuurikontekstissaan.

Luvun lopuksi tarkastelen aikaisempia tutkimuksia, joissa lähtökohtana ovat musiikin saamat merkitykset tietyn ryhmän näkökulmasta ja joissa huomioidaan se kulttuurikonteksti, jonka sisällä merkitykset muotoutuvat.

### 3.1 Kollektiiviset representaatiot, myytit, symboliuniversumi

Durkheimin (1980, 1977) mukaan kollektiiviset representaatiot ilmentävät sitä, millä tavoin yhteisö kokonaisuudessaan tajuaa kokemukselliset asiat. Näillä representaatioilla on yleinen luonteensa, ne ovat yhteisön tekoa ja sen kokemuksen rikastamia. (Durkheim 1980, 386-387; 1982, 23.)

Kollektiivinen ilmenee käsitteissä. Käsitteisiin liittyy suuri määrä tietoutta, joka ylittää henkilökohtaisen kokemuksemme rajat, jota emme ole koskaan itse keränneet tai joka ei ole yksilöllistä. Käsitteet eivät siis ole yksilöllisten representaatioiden keskiarvo vaan päinvastoin, ne sisältävät paljon sellaista, joka ylittää keskimääräisen henkilön tietämyksen. Jokin käsite ei ole vain minun vaan minun ja muiden yhteinen tai ainakin voin tehdä sen merkityksen muille tajuttavaksi. Ne eivät ole abstraktioita vaan ne ilmentävät sitä tapaa, jolla yhteisö ymmärtää sen omaan kokemuspäiriin kuuluvia asioita. (Durkheim 1980, 383-387.) Vaikkakin Durkheim puhuu "sosiaalisista faktoista" hän kuitenkin korostaa, että "yhtä lailla kuin instituutiot vaikuttavat meihin, me myös tarraudumme niihin" (Durkheim 1982, 26, alaviite). Sosiaaliset faktat koostuvat vaikuttamisen, ajattelemisen ja tuntemisen tavoista ja niissä on kyse ryhmän kollektiivisiksi ymmärretyistä uskomuksista, pyrkimyksistä, tavoista (1980, 33-42).

Kollektiiviset representaatiot ovat yksilöllisen yläpuolella mutta samalla olemassa vain ihmisen kokemuksen myötä. Yhteisö syntyy tästä yliyksilöllisestä todellisuudesta. Yksilö suhteuttaa omaa kokemustaan, yksilöllisiä aistimuksiaan ja mielikuviaan kollektiiviseen representaatiojärjestelmään. Käsitteet ilmentävät sitä tapaa, jolla yhteiskunta tajuaa asioita. Näin ollen käsitteellinen ajattelu on samanikäinen kuin ihmiskunta itse. Jokainen yksilö ymmärtää kollektiiviset representaatiot kui-

tenkin omalla tavallaan, epätäydellisesti, niitä korjaten ja muuttaen. Kollektiiviset representaatiot lisäävät yksilölliseen kaiken sen viisauden ja tietämyksen, joita yhteisö on vuosisatojen kuluessa kerännyt. Kuitenkin käsite, jota on ensin pidetty totena, koska se on kollektiivinen, saatetaan asettaa kyseenalaiseksi. (emt., 386-388.)

Kommunikaatio muiden kanssa edellyttää kollektiivisten representaatioiden hallintaa. Durkheimin sanoin:

" Kollektiivinen tietoisuus on psyykkisen elämän korkein muoto, sillä se on tietoisuuksien tietoisuus. Sijaiten yksilöllisten ja paikallisten sidonnaisuuksien ulkopuolella ja yläpuolella se näkee asianhaarat vain niiden pysyviltä ja olennaisilta kannoilta, jotka se kiteyttää kommunikoitavissa oleviksi ideoiksi. "(emt., 395.)

Bergerin ja Luckmannin (1985) symboliuniversumin käsite on sukua kollektiivisten representaatioiden käsitteelle. Heidän mukaansa symboliset prosessit ovat merkityksiä välittäviä prosesseja, jotka viittaavat jokapäiväisen elämän ulkopuolisiin todellisuuksiin. Symboliuniversumi kokoo kaiken inhimillisen kokemuksen. Symboliuniversumi on kehys kaikille sosiaalisesti objektivoituneille ja subjektiivisesti todellisille merkityksille. Se sisältää koko historiallisen yhteiskunnan ja yksilön elämänsä. Symboliuniversumi rakentuu sosiaalisista objektivoitumista, mutta sen merkitystä antava kyky ylittää kuitenkin selvästi sosiaalisen elämänsä, minkä ansioista yksilö voi paikantaa itsensä sen koordinaatistoon jopa kaikkein yksinäisimmissä kokemuksissaan. Symboliuniversumi legitimoit yksilön elämänsä ja instituutiojärjestelmän. (Berger & Luckmann 1985, 111-113.)

Symboliuniversumi on järjestystä luova perusta, johon tukeutuen yksilö tulkitsee omia elämänsäkokemuksiaan. Merkitysalueista, jotka muutoin jäisivät käsittämättömiksi erillisalueiksi jokapäiväisen elämän sisälle tulee täten ymmärrettäviä ja

vähemmän pelottavia. Tällaisten rajatilanteiden liittäminen arkielämän perustodellisuuden yhteyteen on erittäin tärkeää, koska nämä tilanteet muodostavat akuuteimman uhan selviöksi koetulle, rutiininomaiselle olemiselle yhteiskunnassa. Symboliuniversumi panee kaiken kohdalleen; symboliuniversumi mahdollistaa paluun arkitodellisuuteen. Sen lisäksi symboliuniversumi integroi erilaiset jokapäiväisen elämän sisällä todellistuneet merkitykset. (emt., 113-114.)

Symboliuniversumi tuo elämään jatkuvuutta niiden uhkien edessä jotka ovat vaarantamassa itsestäänselvää arkitodellisuutta. Symboliuniversumi toimii eksistentiaalisen yksinäisyyden kokemuksiä vastaan esimerkiksi yksilön joutuessa tekemisiin kuoleman kysymysten kanssa suojelemalla yksilöä olemassaolon perimmäiseltä kauhulta tarjoamalla yhteiskunnan merkityksiä välittävän rakenteen (emt., 113-117).

Symboliuniversumi osoittaa kaikkien yhteisten tapahtumien paikan yhteennivottussa historiallisessa kokonaisuudessa, joka sisältää menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden. Se ylläpitää "muistia", joka liittää yhteen kaikki yhteisössä sosiaaliset yksilöt ja vakiinnuttaa yhteisen viitekehyksen yksilöiden tulevalle toiminnalle. (emt., 118.)

Symboliuniversumin muotoutumista edeltää totunnaistumisen, instituutiumisen ja legitimaation vaiheet. Ensimmäisen asteen muodostaa totunnaistumisen prosessi; totunnaistunut toiminta on mielekästä yksilön toimintaa hänelle ennestään tutussa tilanteessa. Toiminnan totunnaistumisella on ihmiselle tärkeä psyykinen merkitys, sillä se tuottaa vakaan ympäristön, jossa jokaista tilannetta ei tarvitse määritellä aina uudelleen. Totunnaistuminen johtaa instituutioitumiseen; jokainen tyypittely on instituutio, joka muodostuu vastavuoroisuudesta ollen kaikkien tietyn yhteiskuntaryhmän jäsenten omaksuttavissa. Insituutiot säätelevät inhi-

millistä käyttäytymistä kanavoiden sen tiettyyn suuntaan. Instituutiot ilmentävät historiallisuutta (instituutio on oman historiansa tuotos) ja säätelyä, sosiaalista kontrollia (instituutiot säätelevät inhimillistä käyttäytymistä). (emt., 65-68.)

Sosiaaliset muodostumat, instituutiot välittyvät objektiivisena, luonnonlain tapaisena todellisuutena yhteisön uusille jäsenille. Instituutiot asettuvat yksilöä vastaan historiallisina, objektiivisina ja kiistämättöminä samalla kun instituutioiden maailman objektiivisuus on ihmisen tuottamaa ja rakentamaa. Instituutioiden maailma on objektivoitunutta inhimillistä toimintaa. Näin ollen ihminen ja hänen sosiaalinen maailmansa ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Tässä asemassa kolmas ulottuvuus, sisäistäminen, on prosessi, jossa objektivoitunut sosiaalinen maailma juurtuu tietoisuuteen sosialisaaation kuluessa (subjektiivinen todellisuus). Erityisten sosiaalisten kontrollimekanismien kehittäminen tulee tarpeelliseksi instituutioiden historiallistumisen ja objektivoitumisen myötä. Kieli on tärkeä instituutioiden legitimoinnin väline; kieli järjestää maailman esineiksi ja asioiksi, jotka koetaan todellisuudeksi. Lisäksi kieli tarjoaa keinon yhä uusien kokemusten objektivoimiseen ja niiden sisällyttämiseen vallitsevaan tietovarantoon. Periaatteessa mikä tahansa merkkijärjestelmä kelpaa subjektiivis-objektiivisten merkityksen välittäjäksi mutta kieli on kuitenkin tärkein käytetyistä järjestelmistä. (emt., 73-81.)

Legitimaatioita voidaan luonnehtia merkityksen "toisen asteen" objektivoitumiseksi. Se tuottaa uusia merkityksiä, jotka integroivat erilaisiin institutionaalisiin prosesseihin jo kiinnittyneitä merkityksiä. Legitimaation funktio on siis instituutioiden "ensimmäisen asteen" objektivoitumien tekeminen subjektiivisesti uskottaviksi, mielekkäiksi. Legitimoinnin tasoja ilmentävät sanoihin liitetyt merkitykset, konkreettiseen toimintaan liitetyt selitysmallit ja spesialisoituneet teoriat. Neljännen legitimaatiotason muodostavat symboliuniversumit. (emt., 107-111.)

Vastatessaan elämän perustavimpiin kysymyksiin symboliuniversumi "legitimoi ja integroi koko instituutiojärjestelmän, eri sosiaaliset roolit ja yksilön elämänkulun mielekkääksi, sosiaalisesti hyväksytyksi kokonaisuudeksi" (Aittola & Raiskila 1995, 224).

### 3.2 Objektiivinen ja subjektiivinen todellisuus

Bergerin ja Luckmannin peruslähtökohta kiteytyy ajatukseen yksilöstä sosiaalisen maailman tuottajana ja toisaalta tuon saman maailman tuotteena; yhteiskunnan rakenne on aina toimivien ja merkityksiä tulkitsevien yksilöiden tuottamaa, ja se säilyy ja muuttuu ainoastaan heidän toimintansa kautta. Yksilön toiminta ja tietoisuus on sosiaalisesti sidonnaista. (Aittola & Raiskila 1985, 216 & 221.) Tämä ajatus nousee esille myös Durkheimin ajattelusta. Bergerin ja Luckmannin (1985) mukaan ihminen voi kuitenkin vieraantua elämän todellisuudesta ja kokea institootit esinemäisinä tai ei-inhimillisinä. Ihminen kokee reifikoituneen maailman oudoksi ja omien vaikutusmahdollisuuksiensa ulkopuolella olevaksi unohtaen että yhteiskunnallinen maailma on objektivoituneenakin ihmisten tekemä. Reifikoituminen voi ylettyä identiteettiin ja rooleihin asti, jolloin ihminen vetäytyy vastuusta oman elämänsä ohjaajana. (Berger & Luckmann 1985, 193-197.)

Jokapäiväinen elämä, arkitodellisuus esittäytyy ihmisten tulkitsemana todellisuutena ja subjektiivisesti merkityksellisenä, yhtenäisenä maailmana. "Arkiymmärrys" sisältää lukemattomia itsestään selvinä pidettyjä tulkintoja jokapäiväisen elämän todellisuudesta. Tämä arkitodellisuuden kokeminen ja käsittäminen muodostaa luonnollisen asenteen, jolle jokapäiväinen elämä hahmottuu järjestyneenä ja itsestään selvänä todellisuutena. (emt., 30-34.)



Jokapäiväinen elämän todellisuus esittyy intersubjektiivisena maailmana, maailmana, jonka yksilö jakaa toisten yksilöiden kanssa. Yksilö tietää jokapäiväisen elämismaailman olevan toisille yhtä todellista kuin hänelle itselleen vaikkakaan toisten näkökulma yhteiseen todellisuuteen ei käy yksiin hänen oman todellisuutensa kanssa. Yksilön oma nykyhetki, tässä-ja-nyt ei vastaa toisten yksilöiden nykyhetkeä. Kuitenkin yksilön ja toisten yksilöiden merkitykset muotoutuvat saman todellisuuden sisällä. Jokapäiväisen elämän todellisuuden sosiaalisen vuorovaikutuksen perustyyppi on kasvokkainen vuorovaikutus muiden kanssa. (emt., 33-39.)

Jokapäiväinen elämä jäsentyy sekä ajallisesti että tilallisesti. Tilalla on sosiaalinen ulottuvuus siksi että yksilöiden toimintakentät jatkuvasti kohtaavat. Toisaalta ajallisuus, jokapäiväisen elämän aikarakenne, jäsentää intersubjektiivista elämismaailmaa. Jokapäiväisellä elämismaailmalla on intersubjektiivinen vakioaikansa, jossa kohtaavat yksilön sisäinen aika, kosminen aika ja yhteiskunnallinen aika. Näiden eri aikatasojen välillä ei voi koskaan olla täydellistä vastaavuutta, mistä odottamisen kokemus on selvänä osoituksena. Yksilö kohtaa ajan jokapäiväisessä todellisuudessa jatkuvana ja äärellisenä. Aika jäsentää ja kietoo sisäänsä yksilön koko olemisen. Tietoisuus kuoleman välttämättömyydestä tekee ajasta äärellisen. (emt. 37-38 & 116-119.)

Tärkein todellisuutta ylläpitävä mekanismi on keskustelu; yksilön jokapäiväisessä elämässä keskustelu ylläpitää, muuntaa ja rakentaa alati uudelleen subjektiivista identiteettiä. Keskusteluun kuuluu kasvokkainen kielellinen kommunikaatio sekä ei-kielellinen vuorovaikutus. Suurin osa jokapäiväisestä keskustelusta pitää yllä subjektiivista todellisuutta samalla sitä muuntaen. Keskustelun todellisuutta tuottava voima sisältyy kielelliseen objektivaatioon. Tuottaessaan järjestystä kieli todentaa maailman kahdessa mielessä; se sekä toteaa että toteuttaa sen. Keskustelu on tämän tuottamiskyvyn todellistumista yksilöiden kasvokkaisessa vuorovaikutuk-

sessä. Yleisimmässä mielessä kaikki, jotka käyttävät yhteistä kieltä, pitävät yllä todellisuutta toinen toisilleen. (emt., 172-174.)

Jokapäiväisen elämän alue on ongelmaton vain toistaiseksi, siihen saakka kun sen jatkuvuuden keskeyttää ongelman ilmaantuminen. Jotta keskustelu voi ylläpitää subjektiivista todellisuutta sen täytyy olla jatkuvaa ja johdonmukaista. Katkokset jatkuvuudessa tai johdonmukaisuudessa ovat jo itsessään uhka subjektiiviselle todellisuudelle. Subjektiivinen todellisuus voi siis säilyä vain erityisessä uskottavuusrakenteessa, jolla tarkoitetaan tämän todellisuuden ylläpidon edellyttämää sosiaalista perustaa ja sosiaalisia prosesseja. Katkos merkityksellisessä keskustelussa kulloistenkin uskottavuusrakenteiden välittäjien kanssa uhkaa niiden subjektiivista todellisuutta. Esimerkiksi kirjeenvaihto ei voi koskaan täysin korvata kasvokkaista vuorovaikutusta. (emt., 35 & 175.)

Identiteetti on Bergerin ja Luckmannin mukaan subjektiivisen todellisuuden keskeinen elementti, joka on vastavuoroisessa suhteessa yhteiskuntaan:

"Identiteetti muodostuu sosiaalisissa prosesseissa, ja se säilyy, muuntuu tai jopa muodostuu uudelleen sosiaalisissa suhteissa. Yhteiskunnan rakenne määrää ne sosiaaliset prosessit, joissa identiteetti muodostuu ja joissa sitä ylläpidetään". (emt., 195-196.)

Samalla on kyse prosessista, jossa "organismien, yksilötietoisuuden ja yhteiskuntarakenteen vuorovaikutuksen tuottamat identiteetit reagoivat yhteiskuntarakenteeseen ylläpitäen tai muuntaen sitä tai jopa muovaten sen perusteellisesti uudelleen. Yhteiskunnalla on historia, joka tuottaa erilaisia identiteettejä, mutta tämä historia on samalla erityisillä identiteeteillä varustettujen ihmisten aikaansaannosta." (emt., 196.)

Identiteetti on ilmiö, joka perustuu yksilön ja yhteiskunnan dialektiikkaan. Identiteettityypit puolestaan ovat kokonaan yhteiskunnallisia tuotoksia, objektiivisen sosiaalisen todellisuuden suhteellisen vakaita elementtejä. Yhteiskunnalliset rakenteet tuottavat identiteettityyppejä, jotka voidaan tunnistaa jokapäiväisen elämän kokemuksissa. (emt., 195-197.)

Identiteetin käsitteen taustalla on Erik H. Eriksonin (1982, 1994a, 1994b) egoidentiteetin käsitteen. Egoidentiteetti muotoutuu sosiaalisen todellisuuden sisällä; se on sekä subjektiivinen kokemus sekä ryhmäpsykologinen ilmiö. Yksilöllinen kokemuksellisuus, egon kehittyminen on samalla ryhmäidentiteetin ilmenemistä, osa ryhmän maantieteellistä ja historiallista tilallis-ajallista määrittelyä ja kollektiivista päämääriä ja keinoja koskevaa elämäntulkua. Egoidentiteetti on tietoisuutta sisäisestä egon samuudesta ja jatkuvuudesta, piirteet, joiden kautta myös egon suhde muihin määrittyy. Etnisen ja historiallisen aikakauden merkitykset konkretisoituvat jokaisen yksilön egon kehityksessä. Identiteetin kehittyminen tapahtuu kahdeksan vaiheen kautta ja kuhunkin vaiheeseen liittyy kehitystehtävä. Vastasyntynyt taiteilee luottamuksen ja epäluottamuksen, leikki-ikäinen aloitteellisuuden ja syyllisyydentunteen, nuori aikuinen läheisyyden ja eristyneisyyden, kypsä aikuinen eheyden ja epätoivon välillä. Identiteetti on tunnetta siitä, että on elossa. (Erikson 1982, 1994a, 1994b.)

Rom Harre (1979, 1983) puhuu identiteetin persoonallisesta ja sosiaalisesta puolesta, identiteetin muotoutumisesta yksilöllis-kulttuurisena prosessina; vaikka ihmiset ovatkin kulttuurin tuotteita he toteuttavat persoonallista subjektiivisen minän ideaa. Kulttuuri vaikuttaa ihmiseen ja ihminen kulttuuriin läpeensä vastavuoroisella tavalla. Bergerin ja Luckmannin (1985) mukaan yksilö kokee olevansa sekä yhteiskunnassa että sen ulkopuolella, joten objektiivisen ja subjektiivisen

sen todellisuuden symmetria ei ole koskaan staattinen asiantila vaan "se täytyy alati tuottaa ja uudelleentuottaa toiminnassa" (Berger & Luckmann 1985, 153.)

Ihmiselämässä on Harren (1983) mukaan kaksi ensisijaista todellisuutta; persoonakokoelma ja persoonien symbioottisten vuorovaikutusten verkosto. Symbioottisten vuorovaikutusten verkosto muodostaa puolestaan kaksi toissijaista todellisuutta, joita ovat sosiaalisten suhteiden materiaallinen tuotanto sekä kunnian ja arvon luomisen ja säilyttämisen prosessi. Ne molemmat välittyvät merkityksinä ja ilmenevät rituaaleina. (Harre 1983, 20-21.)

Primäärirakenteen ihminen on "persoonaa". Kommunikaatio primäärirakenteen sisällä synnyttää toissijaisen psykologisen todellisuuden, sekundaarirakenteen. Sekundaarirakenteen ihminen on "minä". Harre puhuu tähän jaotteluun viitaten julkis-kollektiivisesta persoonasta ja yksityis-yksilöllisestä minästä. Persoonalla hän tarkoittaa ihmisen sosiaalisesti määriteltyä, julkista olemassaoloa. Minä taas viittaa ihmisen omaan sisäiseen minuuteen. Persoonien toiminta ja puheen intentionaalisuus tulkitaan sosiaalisessa viitekehyksessä. Vuorovaikutuksessa olevilla ihmisillä on kuitenkin myös sekundaarirakenne, minä (mieli), joka tulkitsee sosiaalisia tekoja ja kollektiivisiä merkityksiä. (Harre 1983, 26-27; Tolonen 1991, 3-7.) Kirjassaan 'Personal Being' (1983) Harre keskittyy "minän" ongelmaan; siihen kuinka ainutkertaisuus ja yksilöllinen on mahdollista. Aikaisemmassa kirjassaan 'Social Being' (1979) Harre pohtii sitä kuinka sosiaalinen on mahdollinen. (Harre 1983, 23).

### 3.3 Kehityspsykologinen näkökulma ihmisen sosiaalisuuteen

Daniel Stern (1985) tarkastelee laajan empiirisen aineiston valossa minuuden kehittymistä päätyen ajatukseen, että minuus ei muotoudu kielen ja itsetietoisuuden myötä vaan jo paljon ennen sitä. Minuuden muotoutuminen, eri vaiheissaan, on muutoksia sosiaalisessa, siinä miten lapsi hahmottaa minän ja toisen. Stern kritisoi vallalla olevan kehityspsykologisen teorian, Jean Piaget'n teorian, peruslähtökohtia vasta kielen kehittymisen myötä syntyvästä sosiaalisuudesta ja mielihyväperiaatteen ohjaamasta vauvan todellisuudesta. Sternin mukaan vauva on syntyessään (ja kenties jo kohdussa ollessaan) vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa oleva sosiaalinen olento. (Stern 1985, 3-8.)

Minuuden muotoutuminen ennen verbalisaatiota muodostaa jokapäiväisen sosiaalisen vuorovaikutuksen lähtökohdan. Tässä vaiheessa syntyneet kokemuksen organisoitumisen muodot muodostavat elämän jatkuvuuden ja mielekkyyden lähtökohdan. Kokemuksen organisoituminen ja muutokset sosiaalisessa tunteessa ('social feel') tekevät maailmasta mielekkään ja jatkuvan, syntymästä kuolemaan ulottuvan maailman merkityksellistymisen prosessin. Ilman tunnetta minuudesta, joka kykenee vuorovaikutukseen toisten kanssa ihminen joutuu kosmisen yksinäisyyden valtaan. Ilman tunnetta todellisuuden organisoitumisesta ja järjestymisestä tuloksena on psyykinen kaaos. Ja edelleen, ilman jaettuja merkityksiä ihminen joutuu kulttuurin ulkopuolelle, jolloin sosialisatio tai henkilökohtainen tieto ei ole mahdollista. (emt., 6-8.)

Vauvan kehittämisessä on kyse vauvan subjektiivisen kokemuksen muutoksesta koskien hänen minäänsä ja muita. Muutos ei ole yksinkertaisesti käyttäytymisen tai kykyjen muuttumista vaan lisääntyvää läsnäolon ja sosiaalisuuden tunnetta. Kehittämisessä on kyse uusien taitojen (hymy, katsekontakti, jokeltelu) kehittämi-

sestä mutta paljon on kyse myös siitä, miten lasta hoitava henkilö tulkitsee lapsen ilmeitä, uusia kykyjä ja vastaa niihin, esimerkiksi hymyilee takaisin olettaessaan lapsen hymyilevän. (emt., 8-9.)

Bergerin ja Luckmannin (1995) mukaan ihmisorganismien kehityksessä on sen erityisluonteen perusta; vauva käy synnyttyään läpi monia tärkeitä biologisia kehitysprosesseja ja kehittyessään osallistuu monimuotoiseen vuorovaikutukseen ympäristönsä kanssa (toisin kuin eläinorganismi joka syntyy "valmiina"). Kehittyvä ihmisolento on siten vuorovaikutuksessa sekä tietynlaisen luonnonympäristön, biologisen rakenteensa että tietyn kulttuurisen ja sosiaalisen järjestelmän kanssa, joka määrää ihmisorganismien kehityssuuntaa. Esimerkiksi ihmisen vaistotoimintojen rakenne on alikehittynyt. Ihmisellä on vaistonsa ja viettinsä mutta vietit ovat kuitenkin hyvin eriytymättömiä ja kohdentumattomia; sosiokulttuurinen ympäristö määrittelee vaistojen kohdentumisen kulttuurisesti vakiintuneiden normien tai hyväksyttävien käytäntöjen suuntaan. Samat sosiaaliset prosessit, jotka määräävät organismien kehitystä tuottavat minän erityisessä, kulttuurisesti määrittyneessä muodossa. Aivan samoin kuin ihmisen on mahdollista kehittyä ihmiseksi eristyksissä, on eristäytyneen ihmisen mahdotonta tuottaa inhimillistä ympäristöä. Heti kun havainnoinnin kohteena on inhimillinen ilmiö, astutaan sosiaalisen alueelle. Näin ollen minuus voidaan ymmärtää ainoastaan sen sosiaalisen kehityksen kautta, jossa se muotoutuu. (Berger & Luckmann 1985, 60-63.)

Stern (1985) erottaa vauvan kehityksessä neljä vaihetta. Sosiaalisuuden lähtökohdaksi on minuuden muotoutuminen ("emergent self") 0-2 kuukauden iässä. Vauvan maailman läpikotainen sosiaalisuus tarkoittaa sitä ettei lapsi koskaan koe totaalista minä/toinen erillisyyttä, autistista vaihetta. (Stern 1985, 10.) Bergerin ja Luckmannin (1995) sanoin "ihminen tuottaa itsensä aina ja väistämättä sosiaalisessa vuorovaikutuksessa", (Berger & Luckmann 1995, 63). Vauva työskentelee

muodostaakseen kokonaisuuden erillisistä kokemuksistaan sosiaalisessa vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa, mikä johtaa affektien, havaintojen, sensomotoristen tapahtumien, muistojen ja kognitoiden muodostumiseen. Tämä kokonaisuus muotoutuu lapsen synnynnäisen amodaalisen kyvyn pohjalle. Lapsella on syntyessään kyky siirtää tietyn aistin (esim. kosketus) avulla saatu informaatio toisen aistin (esim. näkö) informaatioksi. (Stern 1985, 28 & 47-53.)

Minuuden kokemus on läsnäolon kokemusta, suoraa kokemusta, jonka olemassaolo ei tarvitse käsitteitä. Vanhemmat joutuvat mukautumaan lapsen rytmiin ja elämään lapsen aikaa, jota ei voi alussa ennustaa etukäteen. Vauva ilmaisee tarpeensa sosiaalisella käyttäytymisellään; itkulla, ärtyisyydellään, hymyllä, katseella. Vanhemmat vastaavat lapsen fysiologisiin tarpeisiin keinuttelulla, koskettamisella, tyyntyttelyllä, juttelemalla, laulamisella ja katsekontaktilla. (emt., 7 & 37-45.)

2-6 kuukauden iässä, ydinminuuden ("core self") muotoutumisen vaiheessa lapsen käyttäytyminen sosiaalisissa vuorovaikutustilanteissa osoittaa yhä suurempaa jäsentyneisyyttä ja ennakointikykyä. Lapsi kontrolloi omaa toimintaansa, tunteitaan, omaa tunteen jatkuvuudesta ja muista ihmisistä erillisinä vuorovaikutuksen osapuolina. Stern kritisoi vallalla olevan kehityspsykologisia teorioita, joiden mukaan lapsen käsitys minästä ja toisesta muotoutuisi vasta ensimmäisen ikävuoden loppuun mennessä, jonka aikana lapsen kokemus maailmasta perustuisi symbioottiselle suhteelle hoitajaan. (emt., 69-70.) Lapsi ei ole kuitenkaan vain erillinen vuorovaikutuksen osapuoli, vaan ennen kaikkea sosiaalinen vuorovaikutus määrittelee sitä tunteiden skaalaa, jonka lapsi kokee ja joita ovat yhteisissä leikeissä koettu jännitys, ilo, epävarmuus, pelko sekä turvallisuuden tunne. (emt., 100-111.)

Ydinminuus muotoutuu agenttiuden, koherenssin, affektiivisuuden ja historiallisuuden kokemuksista. Lapsi tuntee kontrolloivansa omaa toimintaansa (silmät

sulkiessa tulee pimeä), tuntee olevansa rajallinen fyysinen olento ja toiminnan aikaansaaja, tunnistaa tunteita itsessään ja tunnistaa asioiden jatkuvuuden. (emt., 70-99.)

7-15 kuukauden ikä, subjektiivisen minuuden ("subjective self") muotoutumisen vaihe, on yhtä lailla intersubjektiivisuuden muotoutumista, ei erillisyyden, itenäisyyden luomista primääriobjektista luopumisen kautta vaan kokemusta oman subjektiivisen minuuden ja muiden minuuksien olemassaolosta sekä kokemusta siitä, että oma subjektiivinen minuus on jaettavissa muiden kanssa. (emt. 10-11 & 124-161.)

15 kuukauden jälkeen alkaa verbaalisen minuuden ("verbal self") kehittymisen vaihe, jolloin kokemus omasta minuudesta ja muista saa jälleen uusia sisältöjä. Kieli on väline, jolla vaihtaa merkityksiä samalla kun se mahdollistaa niistä etäännyttämisen. Samalla kielen kehittyminen tekee jotkut asiat vähemmän jaettavissa oleviksi; koettu vuorovaikutus ei ole sama asia kuin sen verbaalinen representatio. Kieli aiheuttaa halkeaman minuuden kokemukseen. Kokemusta ei enää määritellä kuluvaan hetkessä vaan lapsi kykenee muodostamaan käsityksen menneestä, nykyisyydestä ja hänellä on odotuksia tulevaisuuden suhteen. (emt., 162-182.)

Minuuden muotoutuminen on siis Sternille muutoksia sosiaalisuudessa, mikä näkyy minuuden kokemuksessa. Kehitysvaiheet, minuuden muotoutumisen vaiheet eivät korvautu toinen toisellaan vaan kerran muotouduttuaan ihminen kantaa niitä mukanaan läpi elämän. Niiden kautta kokemus sosiaalisesta ja minuudesta muotoutuvat. (emt., 10-11 & 29-32.)



Vuorovaikutuksen lähtökohtana on ruumiillinen merkityksenanto, ns. vitaali-afektit. Vastasyntyneen kokemusmaailman kuvailuun soveltuvat Sternin mukaan kineettiset, dynaamiset määreet kuten aaltoilu, häviäminen, häipyminen, räjähtäminen, puhkeaminen. Nämä määreet ilmentävät motivationaalisten tilojen muutoksia ja ovat yhteydessä elämän vitaalisiin prosesseihin; hengittäminen, näläntunne, nukahtaminen, herääminen, tunteiden ja ajatusten virta. Vauvan kokemusmaailmaa ei siis voi kuvata perinteisin perusafektein (ilo, suru, pelko) tai mielihyvä/mielipaha -dikotomialla. Peruskokemus maailmasta on moniulotteisempi; intensiteettien, ajallisuuden, muotojen havaitsemista. (emt. 146 & 53-56.)

### **3.4 Sosiaalinen ja individualistinen identiteetti: teoria modernista subjektista**

Sosiaalista identiteettiä korostavien teoreetikoiden lähtökohtana on ihmisen tarkastelu sosiaalisena. Ihmisen joutuessa erilleen kollektiivisista, symbolisista kulttuurista jatkuvuutta ilmentävistä merkityksistä ja ihmisen jokapäiväisen itsestäänselvän elämän todellisuuden muuttuessa näin ollen hajanaiseksi, epäjatkuvaksi ihminen joutuu kriisiin. Musiikissa olevilla kulttuurisilla, symboliuniversumia ilmentävillä merkityksillä on siten elämän mielekkyyden ja jatkuvuuden kokemukseen sekä siten turvallisuuden tunteen luomiseen liittyviä tehtäviä. Bergerin ja Luckmannin sanoin "symboliuniversumi panee kaiken kohdalleen" (1985, 114). Aiheesta suora siteeraus edellämämainitulta kaksikolta ja samalla otos heidän värikästä kielestään:

"Instituutiojärjestelmä toimii suojakilpenä kauhua vastaan. Joutuminen anomian valtaan tarkoittaa tämän suojaavan kilven menettämistä, jolloin yksilö joutuu omin avuin kohtaamaan painajaisen raivon. Vaikka yksin jäämisen kauhu onkin todennäköisesti ihmisen sosialisuuden sisäsyntyinen ominaisuus, se ilmenee merkityksen tasolla

ihmisen kyvyttömyytenä ylläpitää olemisensa mieltä eristettynä yhteiskunnan merkityksiä välittävistä rakenteista. Legitimoimalla instituutiojärjestelmän suojarakenteet symboliuniversumi omalta osaltaan suojelee yksilöä olemassaolon perimmäiseltä kauhulta." (Berger & Luckmann 1995, 117.)

Edellä tarkastelemieni teoreetikkojen lähtökohtana olevaa sosiaalisen identiteetin käsitettä voi tarkastella kritiikkinä ns. modernia dualistista subjektia kohtaan. Harren (1983) mukaan länsimainen minäteoria rakentuu dualistiselle näkökulmalle todellisuuteen. Harre kritisoi näin ollen karteesiolaista jaottelua sisäiseen, subjektiiviseen ja ulkoiseen, objektiiviseen todellisuuteen. Sisäinen viittaa karteesiolaissa mallissa mielelliseen, ulkoinen taas aineelliseen. (Harre 198, 34 & 38-41.) Stern (1985) tekee jaon ihmiskäsitykseen, jossa ihminen näyttäytyy ainutkertaisena (merkitykset ovat "minun") ja merkitysten kulttuurisuutta korostavaan ihmiskäsitykseen. Hän kannattaa kolmatta näkökulmaa, jossa merkitykset ovat yhtä aikaa sekä minun että meidän. (Stern 1985, 169.)

Länsimaista tietoteoriaa hallitseva dualistiseen maailmankuvaan pohjautuva individualistinen subjekti, karteesiolainen subjekti on saanut nimensä pääarkkitehtinsä Rene Descartesin mukaan (Harre & Gillett 1994, 4 & 22; Pavlicevic 1997, 49-51). Todellisuuden dualistinen jakaminen minään/muihin, järkeen/tunteeseen, sieluun/ruumiiseen, yksityiseen/julkiseen on myös tieteen rajojen määrittelyn taustalla. Perinteinen psykologia tarkastelee mielellisiä, sisäisiä tapahtumia (tunteita, emootioita) ja niiden ilmenemistä käyttäytymisenä kun taas sosiologia keskittyy pitkään makroilmiöihin; rakenteisiin huomioimatta subjektiivista merkityksenantoprosessia. Edellä tarkasteleman teoretikot tarkastelevat merkityksiä subjektiivis-kulttuurisina; subjektiiviset merkitykset eivät voi toteutua erillään sosio-kulttuurisista merkityksistä ja vastaavasti, kulttuuriset merkitykset elävät vain subjektiivisen uudelleentulkinnan kautta.

Dualistisen subjektin syntyajankohta on Mikko Lehtosen (1994) mukaan 1500- ja 1600 -lukujen vaihteessa, uuden ajan alussa, ja se rakentuu kolmen peruspilarin varaan, joiden myötä käsitys todellisuudesta olennaisesti muuttui. Ihminen alettiin nähdä erilliseksi luonnosta (subjekti/objekti -suhde), muista ihmisistä (yksilösubjektius) ja kolmanneksi itsessään jakautuneeksi (ruumis/henki, tunteet/järki). (Lehtonen, M. 1994, 18.)

Ensinnäkin luonto siis alettiin nähdä objektina, ihminen ja luonto erosivat toisistaan. Luonnosta tulee tuolloin muotoutuvalle modernille subjektille Toinen; se on kaikkea sitä, mikä ei ollut ihmistä. Ennen 1600-lukua perimätietoa ohjasi käsitys, jonka mukaan ihminen ja luonto liittyvät monin analogian ja vastaavuuksien sittein toisiinsa. Modernin myötä luonto ja ihminen erosivat toisistaan. Luonnosta tulee kulttuurin vastakohta. (emt., 18 & 54-78.) Näin Lehtonen itse:

"Uusi luontoa koskeva diskurssi liittyi luonnon ja ihmisen suhteen radikaaliin uudelleenarvioimiseen. Jos luonto aiemmissa puhetoivoissa oli kaitsija, subjekti ja agentti, ja ihminen luonnon alamainen, luonnosta tuli nyt pikemminkin subjektiksi näyttävä ihminen teoreettisen ja praktisen toiminnan passiivinen objekti. Jos luontoa oli aiemmin ajateltu luonteeltaan orgaaniseksi, jumalalliseksi ja eläväksi olennoksi sitä alettiin nyt tarkastella mekaanisesti rakentuneena. 'Sielunsa' ja 'sisäisen voimansa' kadottanut luonto ei voinut myöskään enää kantaa itsessään arvoja, olla inhimillisen moraalin mittapuu." (emt., 56.)

Toiseksi subjektiuden edellytykseksi aletaan nähdä erillisyyden muista mikä synnytti etäisyyden ihmisten välille; yhteisöllisyys korvautuu yksilöllisyydellä. Traditionaalisissa yhteiskunnissa ihminen oli ihminen vain yhteisön jäsenenä. Moderni hajotti perinteiset yhteisöt, jotka perustuivat välittömiin inhimillisiin siteisiin ja kanssakäymiseen. Läänityksen ja kirkon tilalle tuli kansallisvaltio ja ih-

misista sen subjekteja. Moderni käsitys ihmisestä samaan aikaan sekä universalisoitui että yksilöllistyi ja dynamisoitui. Toisaalta kehityksen täydellistymisen mi- taksi tuli eurooppalainen sivilisaatio ja toisaalta yksittäisten ihmisten elämänkaa- ren vaiheet yksilöllistyvät. (emt., 18 & 60-63.)

Kolmanneksi ihmisyyys aletaan nähdä itsessään jakautuneeksi. Ihminen on yhtä kuin hänen järkensä, jolle aistimukset ja tunteet ovat alisteisia, järjen objekteja. Syntyy jako ihmisessä olevan sisäisen ja ulkoisen välille. Järjen voitto ruumista edellytti ruumiillisuuden sääntelyä ja hallintaa. (emt., 18 & 63-109.)

"Sellaisen subjektin muodostuminen, joka erottautui tietoisine päämäärineen ulkoisesta todellisuudesta, teki välttämättömäksi sen, että järkeväksi koettua toimintaa uhkaavaa ruumiillisuutta oli säänneltävä" ... "yhteisöllisistä, ulkoisista pakoista vapautuvan yksilön oli alistettava itsensä yksilölliselle, sisäiselle pakolle". (emt., 64.)

Subjektuuden edellytykseksi tulee riippumattomuus, yksilöllisyys ja eristyneisyys. Riippuvainen, sosiaalinen, muihin liittyvä, jaettuun kokemukseen kiinnittyvä subjekti alkaa ilmentää ei-subjektuutta. (Wilshire 1989, 96.)

Länsimaisessa käsitteistössä totalisuuden etsintä vallitsevan erillisyyden korvaami- seksi onkin keskeisellä sijalla ja kytkeytyy näin ollen individualistisen maskuliini- sen subjektin projektiin (Young 1990, 300-323). Metaforaan todellisuuden merkityk- sellistämisen tapana kytkeytyy individualistisen subjektin pyrkimys määritellä to- dellisuus kokonaisvaltaisesti ja kytkeä dualistisen maailmankuvan puolet toisiinsa (Lotman 1990). Metaforan avulla voimme ymmärtää ja kokea asian toisen kautta (esim. aikaa on rahaa). Toisaalta on myös olemassa spatiaalisia fyysistä orientaatioi- tamme ilmentäviä metaforia; ylös-alas, sisään-ulos, eteen-taakse jne, esimerkiksi "ilo" on "ylhäällä". Metaforiset käsitteet ilmentävät tietyn kulttuurin tapaa tarkas-

tella todellisuutta; jossakin kulttuurissa tulevaisuus on edessäpäin, toisessa se on takanapäin. Metaforat pohjautuvat kokemukseemme siitä todellisuudesta, missä elämme ja ne ilmentävät kulttuurissamme vallalla olevaa arvomaailmaa. (Lakoff & Johnson 1980, 3-24.)

Dualistinen moderni kulttuurimme on vastakkainen myyttiselle, syklisiä prosesseja korostavalle kulttuurille. Myyttisessä maailmankuvassa ihmiskuva on kokonainen, ei halkaista. Metaforaa ei tällöin tarvita "kokoamaan" halkaistua todellisuutta sillä asiat näyttävät identtisinä, yhtenä ja samana (esim. yö/talvi/kuolema). Linearisessa, luonto/kulttuuri -dikotomialle rakentuvassa maailmankuvassa ne ovat metaforisessa suhteessa toisiinsa. Metaforien voi siten nähdä ilmentävän arki ajattelumme myyttiseen maailmankuvaan liittyvää puolta. (Lotman 1990; Morris 1984, 8-9.)

Länsimainen epistemologia pitää myyttistä tietoa alempana ja vähemmän arvokkaana; yksityisen alueelle kuuluvana, emootioita ja tunteita, spontaanisuutta, prosessimaisuutta, syklistä ilmentävänä. Arvostettu, puhdas tieto ilmentää julkisella alueella omaksuttua tietoa, objektiivisuutta, päämääriä, lineaarista. (Wilshire 1989, 92-114; Tarasti 1978, 33.)

Myytit ovat kulttuurin syvärakenteessa; "kulttuurisen piilorakenteen osa". Myyttitutkimuksen tehtävä on noiden piilossa olevien kulttuuristen merkitysten paljastaminen. Osoituksena siitä, että myytti on kulttuurisen piilorakenteen osa on mukaan joko myytin riittävä konteksti tai sitten jo pelkästään sen esiintymisen useus; versioiden moninaisuus ja kerrontatapahtumien lukuisuus. (Sulkunen 1983, 3-10.) Durkheimin (1985, 389-398) mukaan kollektiivinen representaatio todistaa olemassaolonsa sillä, että sitä toistetaan loputtomasti; ihmiset jotka omaksuvat sen, todentavat sen omassa kokemuksessaan.

Metafora on myytin kieli (Kukkonen 1993). Myyttinen kieli on tulvillaan metaforisia ilmauksia (Siikala 1992, 158). Myytin tavoin myös metaforaa on tarkasteltava kulttuurisidonnaisesti; metafora on kulttuuri- ja aikasidonnainen näkökulma todellisuuteen. Metaforat ilmentävät tietyn kulttuurin, yhteisön tärkeäksi kokemia merkityksiä.

Harren mukaan (ks. Tolonen 1991) metaforat ilmentävät yksilöllis/yhteisöllistä. Metafora koostuu julkis-kollektiivisista merkityksistä ja sen subjektiivisesta tulkinnasta. Metaforisen diskurssin avulla ihmiset voivat saada tietoa yksityis-yksilöllisestä itsestään ammentamalla sosiaalisesta metaforien varannosta. Sosiaalisen pohjalta syntyneet yksilölliset merkitykset ovat näin jaettavissa. Metafora ilmentää tietyn kulttuurin näkemystä todellisuudesta. Tulkitessaan metaforaa tulkitsija liittää siihen omaa elämäkokemustaan. Rom Harren käsittein kyse on yksityis-yksilöllisen ja julkis-kollektiivisen kohtaamisesta. Metaforat ovat olemassa julkis-kollektiivisen alueella, kollektiivisina representaatioina. Niiden pohjalta luodaan yksilöllisiä merkityksiä; pidämme yllä yksityis-yksilöllisten ajatustemme ja tunteidemme ymmärrettävyyttä metaforan avulla. (Tolonen 1991, 16-18.)

### **3.5 Musiikki yksilöllis-kulttuurisina merkityksinä**

Tarasti (1978) tarkastelee myyttistä ajattelua länsimaisessa kulttuurissa ja myyttisen ajattelun suhdetta musiikkiin ja musiikkidiskurssiin. Myyteistä puhuttaessa on kyse kulttuurisista syvärakenteista, jotka kertovat siitä kuinka erilaisissa kulttuuri- ja historiallisissa tilanteissa myytit ja musiikki diskursseina ja narraatioina toisinaan lähentyvät toisiaan ja toisinaan taas etääntyvät. Kulttuurisesta tilanteesta riippuen kokemuksellinen etäisyys myyttiseen vaihtelee. Sekä musiikintekijä että

kuulija omassa musiikkikokemuksessaan todentavat näitä myyttisiä syvärakenteita. Homogeenisessa ja vahvassa kulttuurissa musiikki ilmentää kulttuurissa vallitsevaa maailmankuvaa ja kulttuurissa tyypillisiä mytologioita. (Tarasti 1978, 11-32.)

Stefani (1985) kehittää semioottista näkökulmaa musiikkiin, jonka voi määritellä kommunikaation tutkimiseksi musiikissa, jossa olennaista on se, mitä musiikki kertoo tietyn yhteisön kulttuurista. Musiikki on merkkijärjestelmä, joka sisältää sopimuksia, kuten puhuttu kieli. Näiden sopimusten tai kulttuurikoodien takia tunnistamme rytmin 'rauhalliseksi' tai 'kiihkeäksi', sanojen ja musiikin yhteensovittuvuuden tai tietyn musiikin soveltuvuuden yhteen tiettyjen mielikuvien kanssa. Kulttuuristen koodien tunnistaminen merkitsee siten musiikkikommunikaation perusmekanismien osoittamista, toisin sanoen sen selittämistä, kuinka ja miksi 'tajuamme' musiikin. Tämä tajuaminen ei siten ole subjektiivista eikä satunnaista vaan tietyllä kulttuurialueelle jaettujen ja välitettyjen hankittujen sopimusten säätelyä. Näin ollen kaikki akkulturoituneet henkilöt ovat yhtä lailla päteviä puhumaan musiikista. Semioottinen näkökulma musiikkiin tuo kaikkien tietoisuuteen sopimukset, joiden pohjalta kommunikoimme musiikilla, samalla kun se osoittaa mahdollisuuden keksiä uusia sopimuksia. (Stefani 1985, 164-176.)

Stefanin musiikillisen kompetenssin mallissa, jolle koko yhteisön musiikillinen kompetenssi asettuu, alinta kompetenssin tasoa edustaa yleisten koodien tunnistamisen taso. Tämä kompetenssin taso on perustavanlaatuisin ja yleisin ja kaikkien yhteisön jäsenten saavutettavissa. Yleisten koodien eli havainto- ja loogisten skeemojen sekä antropologisten toimintojen ja peruskaavojen tasolla havaitsemme ja tulkitsemme kaiken, siis myös kuulokokemuksen. Yleiset koodit ovat kaiken soivan musiikin merkityksen tuottamisen perusta. Aistihavaintoskeemojen avulla perusteella sanomme että ääni on korkea tai ma-

tala, lähellä tai kaukana, terävä tai pehmeä, kirjas tai samea, kova tai hiljainen jne. Samanaikaisesti sovellamme kaikkeen todellisuuteen samuuden ja samanlaisuuden, vastakohtaisuuden, asteittaisuuden, muuntumisen ja muuttumisen, sisältävyyden kategorioita. (emt., 12-16.)

Näitä havainnon erittelytapoja ihminen muodostaa arkikokemuksensa pohjalta (emt., 15-16). Jokapäiväisen itsestäänselvän arkitodellisuuden (Berger & Luckmann 1985) sisällä lapsi oppii ilman opettamista tai tietoista oppimisprosessia tunnistamaan ne rakenteet, jotka hän alkaa määritellä musiikiksi (Sloboda 1985, 6-7).

Toisella musiikillisen kompetenssin tasolla, sosiaalisten käytäntöjen tasolla, ei ole samanlaista antropologista kantavuutta kuin yleisten koodien tasolla vaikkakin ne ovat vielä suhteellisen yhteisiä kaikille tietyn yhteisön jäsenille heidän yhteisen akkulturaationsa eli omaksumansa 'yleiskulttuurin' asteen mukaan. Usein on jo kyse tietyn ryhmän kompetenssista. Sosiaalisten käytäntöjen tasolla liitämme musiikin merkityksen sosiaalisista käytännöistä lainattuun koodiin. Esimerkiksi musiikin lajit marssi, kehtolaulut, hymni liittyvät tiettyihin sosiaalisiin tilanteisiin. Erikseen voidaan puhua musiikillisista sosiaalisista käytännöistä kuten laulaminen, soittaminen, säveltäminen. (emt., 16-17.)

Musiikillisia merkityksiä tuotetaan seuraavalla musiikillisen kompetenssin tasolla, musiikillisten tekniikoiden tasolla, tiettyinä tekniikoina, soittimina, järjestelminä ja menettelytapoina. Yhteisölle myös tämä kompetenssin taso on merkityksen tuottamista, se ei jää vain musiikin sisäisten merkitysten tasolle. Seuraavalla kompetenssin tasolla, musiikkityyliä tasolla, musiikki havaitaan tietylle aikakaudelle, ympäristölle tai tekijälle ominaisina musiikin muodostamistapoina, jossa tietty muoto saa tietyn musiikillisen ilmaisun tai historiallis-kulttuurisen sisällön.



Kompetenssi yksittäisen teoksen tasolla, teoksen ja sen säveltäjän tunnistaminen, ilmentää musiikillisen kompetenssin ylintä tasoa. (emt., 17-21.)

Stefani toteaa, että musiikillista ilmaisua ja historiallis-kulttuurista sisältöä ei voi erottaa toisistaan ja kritisoi erottelua musiikin sisäiseen ja ulkomusiikilliseen tasoon. (emt., 20 & 173-174; vrt. Erkkilä 1995, 107-109.) Musiikillisia merkityksiä ei voi palauttaa yhteen käsitteeseen, jollainen on esimerkiksi Susan Langerin 'symboli'. Semiootikot puhuvat mieluummin monikossa merkkityypeistä; mitä merkkityyppisiä tapaamme musiikillisissa objekteissa, tapahtumissa tai aineksissa. Tällöin erotelu musiikin ulkoisiin ja sisäisiin merkityksiin osoittautuu mahdottomaksi, sillä ilmausta ja sisältöä ei voi erottaa toisistaan; sisältö on aina viittaus johonkin. (Stefani 1985, 171-176.) Tarasti taas yhtyy levi-straussilaiseen ajatukseen ilmauksen itsenäisyydestä suhteessa sisältöön; musiikissa olevat myyttiset rakenteet koostuvat merkityksistä mutta ne voidaan myös irrottaa merkityksistä, jolloin musiikin tekijä/kuulija "täyttää" tyhjät rakenteet merkityksillä (Tarasti 1978, 29-32).

Korostaessani tässä työssä musiikin kontekstuaalisuutta ja kulttuuristen ja yksilöllisten merkitysten yhteenkietoutumista, korostan myös sitä, musiikin sisäistä tasoa ei voi erottaa ulkomusiikillisesta; tietyssä kulttuurissa ja tietyssä aikana syntynyt musiikki sisältää aina tekijöidensä ja kokijoidensa tulkintaa siitä. Kokijan musiikkiin kytkeytyviä mielikuvia (referentialismi) ei voi erottaa musiikin sisäisistä merkityksistä (absolutismi) sillä kumpikaan ei voi olla olemassa ilman toistaan.

Karttunen (1992) puhuu musiikillisesta maailmankuvasta, joka heijastaa yksilön yleistä maailmankuvaa ja sisältää tärkeäksi koettuja arvoja ja joka voi myös olla keskeisimpiä osarakenteita yksilön maailmankuvassa, jolloin musiikkiarvot puolestaan heijastuvat koko elämäntavassa ja -arvoissa. Musiikin ymmärtäminen ja vastaanottaminen eivät Karttusen mukaan pohjimmiltaan ole välittömiä ja intuitiivisia.

tiivisia prosesseja vaan kytkeytyvät musiikkikulttuurisiin merkityksiin. (Karttunen 1992, 23.)

"Musiikillinen maailmankuva on musiikillisen ja musiikkiin liittyvän informaation vastaanottamista, valikointia ja tulkintaa ohjaava kognitiivis-emotionaalinen rakenne. Siihen sisältyvät tiedon, arvojen ja emootioiden yhteensulautumina kaikki musiikkiin liittyvät käsitykset. Musiikkiskeemat kertovat musiikin, musiikkiin liittyvän toiminnan ja tilanteiden sekä erilaisten musiikillisten ilmiöiden ja objektien välisten suhteiden abstraktit kulttuurisidonnaiset peruspiirteet. Ne sisältävät ennakoivaa tietoa siitä, mitä muuttujia musiikillisiin ilmiöihin ja musiikkiin liittyvään toimintaan kuuluu, ja ehtoja sille, mitkä muuttujien arvot ovat normaaleja ja ideaalisia. Musiikkiskeemojen perusrakenne on kulttuurinen, yhteinen, mutta niiden sisältö muovautuu yksilön omakohtaisten kokemusten myötä. Musiikillisen maailmankuvansa avulla yksilö jäsentää, hahmottaa ja tulkitsee musiikillisiä ilmiöitä, orientoituu soivan musiikin maailmassa, ja se myös ohjaa hänen musiikkikäyttäytymistään ja -harrastustaan." (emt., 23.)

Pavlicevic (1997) nostaa esille yleisinhimillisten ja universaalien merkitysten ongelman. Hänen mukaansa referentialistisen näkökulman sisällä musiikkiterapiassa ollaan toisaalta tekemisissä yksilöiden elämäkokemusten ja assosiaatioiden kanssa. Toisaalta on kyse myös siitä, että tietyllä musiikilla on tietyssä kulttuurissa oma erityinen ei-musiikillinen merkityksensä. (Pavlicevic 1997, 18-33.) Ruudin (1997) mukaan kulttuurikonteksti luo kehykset musiikkikokemukselle; musiikki on muuttuva kartta todellisuutemme yllä. Musiikkikokemus muodostuu biografiasta, historiallisista ja tilannemääräytyneistä tekijöistä. (Ruud 1997, 45-59)

### 3.5.1 Elämänhallinta, odotuksen struktuurit ja populaari

Kuulemme ja koemme musiikkia kulttuuristen odotusten rakenteiden sisällä. Kulttuuriset rakenteet ilmentävät itseään Bergerin ja Luckmannin (1985) mukaan symboliuniversumissa. Symboliuniversumi on todellisuutta koskeva maailmanse-litysjärjestelmä, joka vastatessaan elämän perustavimpiin kysymyksiin legitimoii ja integroi koko instituutiojärjestelmän, eri sosiaaliset roolit ja yksilön elämänkulun mielekkääksi, sosiaalisesti hyväksytyksi kokonaisuudeksi. Symboliuniversumin tarkoituksena on antaa yksilön elämälle kokonaisvaltainen ja kaikenkattava mieli. (Aittola & Raiskila 1985, 224.)

Populaari toistaa tuttua ja tunnettua; tätä populaarikulttuurin olemusta tutkijat tarkastelevat elämänhallinnan näkökulmasta. Populaari kerronnallisuus tarjoaa jatkuvuutta, ilmentää tunnistettavaa ja jaettua todellisuutta. Tutuista elementeistä rakentuva todellisuus on helpompi hallita. (Karvonen 1991, 162-171; Jalkanen & Kurkela 1995.) Populaari kytkeytyy voimakkaasti omaan aikaansa ja kulttuuriinsa; "aika jäsentää ja kietoo sisäänsä yksilön koko olemisen" (Berger & Luckmann 1985).

Hahmotamme todellisuuden jonkin skeeman puitteissa; meillä on odotuksia, prototyyppistä tietoa siitä millainen maailma edessämme hahmottuu. Ymmärrys toimii palauttamalla asioita tuttuuteen. Odotamme jotakin, emme mitä tahansa tapahtuvaksi. Tällaisessa näkökulmassa yhdistyy kognitiivinen ja fenomenologinen tulkinta todellisuudesta. Kognitiivisilla rakenteilla kuvataan sitä, miten maailmaa koskeva tieto jäsentyy; ne ovat erilaisten tietojen, mielikuvien ja tunteiden komplekseja. Fenomenologiassa "odotukset" ovat osa laajempaa ajallisuuden problematiikkaa, jossa nykyisyys ja tulevaisuus käsitetään menneisyydessä muotoutuneiden yleistyneiden ja tyypitettyjen rakenteiden pohjalta. (Karvonen 1992, 4-8.)

Populaari on durkheimilaisittain kollektiivinen representaatio, jota toistetaan loputtomasti (Durkheim 1985, 389-398). Populaarikulttuurin olemuksen ydintä on toisto ja kertautuvuus. Populaarikulttuuri vastaa ja heijastaa jotain populaarituotteen kuluttajalle ennalta tuttua. Kuluttajilla on populaarikulttuurin tuotteita koskevaa esitietoa ja odotuksia. (Alasuutari & Kytömäki 1991.)

Ymmärrys on rakenteeltaan sellainen, että se yrittää palauttaa kaiken eteen tulevan jo olemassaoleviin tapauksiin ja tyyppeihin. Tämä tarkoittaa sitä, että ymmärrys pyrkii palauttamaan uuden ja oudonkin tuttuun ja tunnettuun. Mielessä oleva kognitiivinen järjestys olettaa nykyiseltä ja tulevalta samanlaista tapahtumien sarjaa kuin mikä ilmeni menneisyydessä. Jos tämä palauttaminen onnistuu huonosti, merkitsee se myös hallinnan ja ennustettavuuden vähenemistä sillä ihmistä luonnehtii sitoutuneisuus johonkin järjestykseen. (Karvonen 1992, 162-163.)

Bergerin ja Luckmannin mukaan edessämme itsestäänselvänä sosiaalisena todellisuutena näyttäytyvä maailma muodostaa kokijalleen maailmaa koskevia tyyppitteilyjä, joiden sisälle pyrimme sijoittamaan kohtaamamme todellisuuden (Berger & Luckmann 1985). Elämismaailma on tuttuuden tai tutuksi tekemisen maailma (Karvonen 1992, 164).

Vaikeasti hallittavan arkitodellisuuden vastapainoksi populaarikulttuurin tuotteet tarjoavat selkeää ja turvallista elämänhallintaa. Kognitiiviset rakenteemme edellyttävät todellisuudelta tiettyä järjestystä. Muuttuvassa, yllätyksellisyyttä ja uutta arvostavassa kulttuurissa tuo järjestys on jatkuvasti uhattuna; totunnainen ja tuttu elämismaailmamme on vaakalaudalla. Tämän vuoksi populaarikulttuurin tuotteille on kysyntää; tutuista elementeistä koostuva populaarituote tuottaa tunteen kodinomaisuudesta, tunteen siitä, että tämän minä tunnen ja hallitsen. (Karvonen

1991, 163-168.) Populaarissa välittyvät merkitykset ovat osa symboliuniversumia, joka on perusta, jonka sisällä yksilö tulkitsee elämäkokemuksiaan, paikantaa itsensä jopa kaikkein yksinäisimmissä kokemuksissa (Berger & Luckmann 1985, 113).

Myytit ilmentävät itseään kulttuurisissa kertomuksissa. Kertomus kommunikation muotona on eräs maailman hahmottamisen ja ymmärtämisen perusmekanismeja. Kertomusta voidaan tarkastella sekä universaalina kommunikation muotona että tietyn kulttuurin tapana hahmottaa maailmaa. (Alasuutari & Kytömäki 1991, 11-12.) Sulkusen mukaan "myyttinen tarina on ihmeellinen mutta samalla tajuttava ja yksinkertainen ja juuri sen vuoksi kykenee sitomaan itseensä kulttuurisia syvärakenteita ja ilmaisemaan tuottajayhteisönsä kollektiivista kokemusta" (Sulkunen 1983, 9). Myyttien tutkimuksen pohjana on Sulkusen mukaan aina oletus, että "on olemassa kulttuuri kollektiivisena elämäkokemuksen jäsenystapana, jota voidaan tiettyjä kertomuksia analysoimalla kuvata --- hauraimmankin joukkoviihteen pinnan alla on muutakin kuin pötyä" (emt., 11). Piilevien merkitysrakenteiden kautta elämäntavan eri puolia on mahdollista tarkastella kokonaisuutena (emt., 11).

Iskelmä on eräs kulttuurinen representaatio, jossa tiivistyy tietyssä kulttuuripiirissä elävien ihmisten näkökulma todellisuuteen, todellisuutta koskevia arvoja ja emootioita. Musiikki kertoo siitä mikä ihmisten elämässä on tärkeää ja millä tavalla ihmiset itse elämänsä jäsentävät (Lähiöravintola 1985, 103-104). Suomalainen iskelmä tiivistää ja ilmentää merkityksiä, jotka elävät nimenomaan suomalaisessa kulttuurissa ja kulttuurimme eri aikakausille ominaisessa ilmenemismuodossa.

Populaari kytkeytyy sykliseen, myyttiseen aikäkäsitykseen, jossa tärkeää on historia ja menneisyys. Populaari kertomus on variaatio aikaisemmin jo useaan kertaan

kerrotusta tarinasta. Olennaista populaarikulttuurissa on sen tärkeä merkitys tietyn kulttuuripiirin monelle ihmiselle. Moni löytää tarinoista itsensä. Kulttuuriset, myyttiset rakenteet heräävät siis eloon subjektiivisesti koettuina ja yksilöhistoriaan liittyneinä ja muuntuneina. (Ks. Jalkanen 1992; Karvonen 1992; Siikala 1991.) Populaarikulttuuri ei ole unelmatehtailua vaan se ilmentää herkästi ajassa liikkuvia ilmiöitä ollen kiinteä osa yhteiskunnan ja kulttuurin historiaa (Immonen 1992, 23).

Myyttiset merkitykset ovat kulttuurissamme tärkeiksi koettuja merkityksiä ja arvoja. Merkitykset ovat tulkitsijan merkityksenantoprosessissa jatkuvasti muutoksen tilassa, eivät staattisessa tilassa. Metaforat elävät ja tulevat tulkituksi aina uudelleen sekä kulttuurisella että subjektiivisella merkitystasolla. Kulttuurinen jatkuvuus liittyy kulttuurissa tärkeiden merkitysten, arvojen ja asenteiden siirtymiseen. Kulttuuriset toimijat ottavat toiminnallaan jatkuvasti kantaa niihin ja samalla muuttavat niitä, näin ollen yksilön kokemuksellisuus ja kulttuurin "alita-junta" kietoutuvat yhteen. Myytti on kollektiivin henkinen tuote ja yhteisöllisen elämäkokemuksen tulkintaväline (Sulkunen 1983, 1-2). Tällainen näkökulma myyttiin liittyy myytin narratioon ja on lähellä antropologista myyttitutkimusta; myytti kerrontansa kautta välittää tietoja, käsityksiä ja asenteita ollen siten kulttuurin henkistä perusaineistoa (Söderholm 1990, 93-97).

Jalkasen mukaan populaarisuus on kollektiiviperinteessä myyttisyyden kriteeri; mikäli jostain ilmiöstä on löydettävissä myyttinen sisältö tai syvärakenne ollaan samalla populaarisuuden jäljillä (Jalkanen 1992, 8).

### 3.6 Postmoderni ja kollektiiviset merkitykset

Populaarituotteiden kuluttaminen tuottaa Maffesolin (1995) mukaan myös postmodernissa todellista yhteisöllisyyttä, joka merkityksellistää elämää ja tuo siihen jatkuvuutta. Huolimatta siitä että postmodernissa maailmassa populaarituotteiden kuluttaja on usein yksin, ilman Bergerin & Luckmannin (1985) kasvokkaista vuorovaikutusta (mitä he pitävät yhteisöllisyyden prototyyppinä), yhteisöllisyys on mahdollista.

Postmodernin kulttuurin tutkijat ovat kyseenalaistaneet dualistiselle maailmankuvalle rakentuvaa käsitystä individualistisesta subjektista. Postmoderni edellyttää ja mahdollistaa monisäikeisemmän subjektuuden tarkastelun. Klassinen kartesiolainen subjektirepresentaatio on korvautunut arkea ja arjen merkityksellistymisestä lähtevässä kulttuurintutkimuksessa subjektirakennelmilla, joissa painotetaan erilaisten diskursiivisten strategioiden tärkeyttä subjektiposition muotoutumisessa, kiinnitetään huomio dynaamiseen interaktioon sielun, ja ruumiin, rationaalisen ja irrationaalisen välillä, tutkimuksen lähtökohdaksi otetaan kehollistetut, merkityksiä antavat ja kokevat subjektit tai painotetaan, että subjektiviteetti monikerroksisuuksineen, jännitteineen ja dynaamisuuksineen on monien erojen määrittämä heterogeeninen kokonaisuus. (Jokinen 1994, 20.)

Postmodernitulkintojen mukaan postmoderni kulttuurinen tilanne edellyttää uudenlaista identiteettien rakentumisen tarkastelua suhteessa kollektiivisiin merkityksiin. Postmodernia tarkastellaan merkitysten hajoamisen, suurten kertomusten loppumisen näkökulmasta, jossa yhteisölliset merkitykset menettävät merkityksensä ja mikä vie loputtomaan "kaikki käy" -mentaliteettiin. On olemassa myös toisenlaisia tulkintoja postmodernista. Niissä korostuu postmodernissa näyttäytyvä uudenlainen yhteisöllisyys, eräänlainen "kevyt yhteisöllisyys".

Baumanin (1996) mukaan siinä missä modernia kulttuuria, sen mentaliteettia leimasivat universalismi, yhtenäisyysajattelu, monotonisuus ja selkeys, postmodernia kulttuuria leimaavat pikemminkin moninaisuus, vaihtelu, satunnaisuus ja ambivalenssi. Ambivalenssi konkretisoituu ihmisten elämässä niin, että valintojen tekeminen tulee yhä useammin sääntöjen noudattamisen tilalle ja varsinkin moraaliset ratkaisut tehdään ristiriitaisten impulssien ohjaamana. Varmuuden tilalle on tullut epävarmuus. (Bauman 1996, 42-46.) Identiteettityötä ennen säädelleiden itsestänselvyyksien murentuessa identiteettityö muuttuu entistä monimutkaisemmaksi ja pitemmälle aikuiselämään jatkuvaksi (Lähteenmaa 1995, 9-11). Merkitykset ovat "subjektiivisia, vaihtelevia ja yksilökohtaisia" (Jokinen & Linko 1987, 6).

Kokemuksellisuus kytkeytyy modernissa erilaisiin ryhmäidentiteetteihin, ikään, sukupuoleen. Modernissa yksilöllisyys toteutuu erilaisten ryhmäliityntöjen kautta (Linko 1992, 177).

Sen sijaan postmodernissa korostuu biografinen; henkilökohtainen tulee aiempaa tärkeämmäksi (Jokinen 1996, 19). Postmoderni merkitsee monien aiempien itsestänselvyyksien ja jatkuvuuksien murenemistä. Identiteettityötä ennen säädelleet kulttuuriset itsestänselvytykset murenevat. Postmoderni merkitsee identiteettityön kiihtymistä; itsereflektio nousee keskeiseksi osaksi ihmisen elämää. Elämäntapaa ei enää voi tarkastella luokkataustan, iän tai sukupuolen näkökulmasta. Yhteiskunnallisiin asetelmiin aikaisemmin liitetyt määreet eivät enää päde, tilalle tulee yksilösubjekti. (Lähteenmaa 1995, 9-11.) Tavallaan siis kulttuurisiin merkityksiin liittyvä kommunikaatio tulee postmodernissa tarpeellisemmaksi ja saa postmodernin tulkitsijoiden mukaan individualistisen virityksen. Bauman (1996) puhuu yksilöllisen yksityistymisestä.



Merkitykset eivät postmodernissa enää rakennu yhteisöllisten ryhmien merkityksenannolle. Kulttuurituotteiden vastaanotto ja tulkinta on henkilökohtainen ja julkinen mutta ei kollektiivinen asia, toteaa Linko (1992, 11). Hän siteeraa Jari Ehrnroothia (1990) joka tuli rockvideoiden vastaanottoa koskevassa tutkimuksessaan siihen päätelmään, että vaikka ihmiset näyttävät ryhmittyvän jonkun kulttuurituotteen kuluttajiksi, ei heitä sido mikään yhteinen koodi vaan jokainen tekee tulkintatoimensa jokseenkin paineettomasti. Linko (1992) toteaa, että alakulttuurit ilmentävät modernia, postmodernissa ei välttämättä ole mitään välittämässä yksilöllisen ja kulttuurisen suhdetta. Näin ollen kulttuurituotteiden vastaanotto on henkilökohtainen ja julkinen mutta ei kollektiivinen asia. Postmodernissa ei enää voida puhua alakulttuureista siinä mielessä, että alakulttuuri nähtäisiin homogeenisen, samanlaisuutta tuottavan merkitysmaailman ilmentäjäksi. Ihmiset ryhmittyvät postmodernissakin jonkun kulttuurituotteen kuluttajiksi mutta heitä ei enää sido "mikään yhteinen koodi vaan jokainen tekee tulkintatoimensa jokseenkin paineettomasti". (Linko 1992, 11.)

Kulttuurissa postmoderni liitetään pluralismiin, universaalien auktoriteettien puutteeseen, hierarkioiden tasoittamiseen, kaiken monitulkintaisuuteen ja totuuden suhteellisuuteen. Yhteiskunnassa sosiaaliset kollektiivit (yhteiskunta, valtio, työyhteisöt, koulu, suku, perhe) menettävät postmodernisaatiotulkintojen mukaan merkitystään. Yksilöiden elämäntapojen tasolla muutoksen tulisi näkyä irtautumisena kollektiivien ohjauksesta, yksilöllistymisenä, sisältäpäinohjautuvuutena, lisääntyneinä mahdollisuuksina kokeilla ja muuttaa identiteettiään, elämisen laadun, esteettisten, älyllisten ja inhimillisten arvojen korostamisena ja ylipäättään uusien elämänmuotojen kokeiluna, narsismina, apatiana, normittomuutena, pessimisminä, sosiaalisen tyhjiön kokemisenä (Lähteenmaa & Siurala 1991, 7-8.) Postmodernista on siis olemassa sekä positiivisia että negatiivisia tulkintoja.

Pessimistisissä tulkinnoissa postmoderni nähdään yksilön eristymisenä, sosiaalisista kollektiiveista irtautumisena joka johtaa vieraantumiseen, työn vieroksuntaan, perinteisten arvojen hyljeksimiseen, psyykkisiin ongelmiin. Yksilöllistyminen, yksilön irtautuminen kaikkinaisen perinteisyyden ohjauksesta voidaan tulkita toisaalta yksilön vapautumisen ja lisääntyneiden itsensä toteuttamismahdollisuuksien kehityksenä (esim. Ziehe). (emt., 8-10.)

Kollektiivisen, perinteen tilalle tulee postmodernissa ranskalaisen postmodernin teoretikon Michel Maffesolin (1995) mukaan uudenlainen aidosti ihmisiä toisiinsa yhdistävä merkitysmaailma. Moderni subjekti so. subjekti itsensä herrana ja maailmaa hallitsevana yksilönä tuottaa rationaalista ja mekaanista sosiaalisuutta, joka ei enää ole ajankohtaista. Uusi postmoderni sosiaalinen ilmentää itseään "emotionaalisisessa, jaetussa tunteessa, yhteisessä intohimossa". Identiteetit rakentuvat toisen kautta olemiselle, yhteisyyden muodostamassa ympäristössä. (Maffesoli 1995, 27-8 & 90-91.) Baumanin (1996) sanoin kyse on tunneyhteisöistä.

Sulkusen (1995) tulkinnan mukaan Maffesoli puhuu myyttisen lumouksen haihtumisesta ja korvautumisesta uudennlaisella imaginaarisella lumouksella. Arkielämän estetiikka ei representoi tai "tarkoita" mitään, se vain on olemassa havaintona ja elettyinä kokemuksena yhteen kuulumisesta. Siksi se on satunnaista, hajoavaa, tarkoituksetonta ja vaikeasti koottavissa uskomusjärjestelmiksi tai ideologisiksi opeiksi, mutta tämä ei vähennä sen merkitystä ja voimaa. Kysymys ei ole yhteisöllisyyden uudelleen syntymisestä vaan sitä hallitsevien mielikuvien ja symbolien muutoksesta. Maffesoli on tiukasti sitoutunut durkheimiläiseen teoria-perinteeseen; yhteisöllistä kokemusta ilmentävät yhteiset tunnetilat ja rituaalit, jota voi käyttää nimitystä "kevyt yhteisöllisyys". (Sulkunen 1995, 5-10.)

Postmodernit teoreetikot etsivät pirstaleiseksi määritellyn postmodernin aikakauden sisällä jatkuvuutta ruumiillisesta. Todellisuuden muuttuessa ambivalentiksi, universalisuuden, homogeenisuuden, monotonian ja selvyyden hävitessä, ainoaksi näkyväksi jatkuvuuden aspektiksi jää toimijan oma keho. (Jokinen 1996, 30.) Ruumiillisuus on se perusta, jolle merkitykset voivat postmodernissakin rakentua.

Nimenomaan modernissa metafora on tarpeellinen; moderni kutsuu tulkintaan, joka yleisluonteeltaan on metaforista; totuus on niissä käsitteellisissä ja materiaalisissa leikkauskohdissa, joissa merkitykset ja ilmiöt nivELYTvät yhteen (Vainikkala, 1993). Postmodernissa merkitys semioottistuu ja metonymistuu; merkitykset eivät niinkään tihenny vaan muodostuvat ja siirtyvät epävakaasti, asettuvat rinnakkain eivätkä sisäkkäin (hajaantuminen). Näre (1995) mukaan nimenomaan modernissa merkitykset kytkeytyvät narraatioon ja symbolisaatioon (jokin objekti edustaa jotain merkitystä). Semanttiset, mielikuviin ja tunneprosesseihin liittyvät merkitykset eivät vaadi juonellista esittämistä. Myytti sen sijaan edellyttää narraatiota. (Näre 1995, 44-49.)

Näre käyttää myytin ja arkkityypin käsitteiden sijaan ja niitä mieluummin fantasman käsitettä. Fantasmat ilmentävät paremmin liikkeessä ja muutostilassa olevia kollektiivisia representaatioita. Fantasmat kääntävät sisäiset, yksilölliset kokemukset kollektiivisesti kommunikoitavaan muotoon ja välittävät toiveita, pelkoja, muistoja, torjuntaja sekä muita psyykkisiä merkityksiä. Fantasmat sitovat ryhmän jäseniä toisiinsa, yhteisiin kokemuksiin ja merkityksiin. Näin fantasmat tulevat välittäneiksi yhteisöllistä ja yksilöllistä. Itsen muuttuminen yhä enenevässä määrin reflektiiviseksi projektiksi, fantasmajen ja narraatioiden privatisoituminen postmodernissa, johtaa juoniulottuvuuden korvautumiseen tunnela-  
tauksella. Modernin kiihtyessä tunnetalous, tunnepääoman merkitys kasvaa; tunnepääoma, yksilön kyky ilmaista ja käsitellä rakentavasti tunteitaan sekä eläytyä

muiden tunteisiin, on yksilöitymisen tärkeä ehto ja emotionaalisen vaihdon väline. Kulttuuri on paitsi julkisia symboleja, ennen kaikkea yksityisesti koettuja emotioita ja elämyksiä, joita yhteisön jäsenet yhdessä tai toisistaan tietämättä jakavat. (emt., 13 -21 & 44-49.)

Fantasman käsite on käyttökelpoinen postmodernin kulttuurin analyysissä, koska se toimii tunneprosessien imaginaarisena välittäjänä kiinnittymättä selvään narratioon, kerronnallisuuteen (syntagmaattinen). Pikemminkin yksilöiden voisi tulkita enenevässä määrin valikoivan kulttuurituotteista elämyksiä semanttisten merkitysten kautta (paradigmaattinen). (Näre 1995, 17-18.)

### **3.6.1 Sukupuoli modernissa ja postmodernissa**

Kulttuurisessa diskurssissa ´naisen´ suhde moderniin dualistiseen subjektiin ja siihen sisältyvään mieli/ruumis-, järki/tunteet, julkinen/yksityinen, tietoinen/tiedostamaton - dikotomioihin on erilainen kuin ´miehen´ (Kosonen P. 1996, 7-20). Sukupuolet asettuvat modernin subjektin eri puolille; ´nainen´ luonnon, ruumiillisen, tunteiden, yksityisen puolelle, ´mies´ järjen, mielen, kulttuurin puolelle. Näin ollen ´miehen´ ja ´naisen´ identiteettiprosessit muotoutuvat subjektia määrittelevän kulttuurisen diskurssin sisällä erilaisiksi. Naistutkijat ovat kritisoineet kauan vallinnutta lähtökohtaa määritellä sukupuoli biologisista lähtökohdista käsin. Toisaalta pelkästään yhteiskunnallisilla ja kulttuurisilla tekijöillä ei voi selittää naisen ja miehen erilaisuutta. Erottautuminen toisesta sukupuolesta on arkaainen tarve (Badinter 1993, 96).

Sternin mukaan sukupuoli-identiteetti alkaa muotoutua verbaalisen minuuden muotoutumisen vaiheessa (Stern 1985, 166). Korostaessaan minuuden muotoutu-

mista vuorovaikutuksellisessa prosessissa Stern ei kytke kysymystä sukupuolen muotoutumiseen. Näin ovat tehneet esimerkiksi Nancy Chodorow (1978) ja Elisabeth Badinter (1993), jotka korostavat sitä, miten kulttuuri määrittelee tyttö- ja poikalapsen identiteetin kehittymistä. Aluksi sekä tyttö- että poikalapsi samastuvat äitiinsä, hoitajaansa (koska lähinnä äiti hoitaa lapset) yksilöllistyen tästä lähtökohdasta erilaisten prosessien kautta. Naisellisuuden kehittyminen tapahtuu primäriobjektiin samastumalla; näin ollen naisellisuuden kehitystä luonnehtii jatkuvuus ja suuntautuminen suhteiden ylläpitoon ja toisiin ihmisiin. Sen sijaan miehiksi kasvavan pojan täytyy irrottautua primäriobjektistaan negaation kautta. Tätä tyttöjen ja poikien erilaista identiteetin rakentumisen prosessia on tarkasteltava nimenomaan kulttuurisen diskurssinsa sisällä, sillä muuten se on liian universalistinen ja essentialistinen (Vuori 1995).

Sternin teoriaa vauvan minuuden kehittymisestä voi tarkastella myös kulttuurisesta näkökulmasta sikäli, että kulttuurit vaihtelevat hoitokäytännöiltään ja esimerkiksi tyttö- ja poikalapseen suhtaudutaan eri tavalla eri kulttuureissa; tarpeiden tyydyttämisen nopeus, koskettelun ja sylissä pitämisen määrä, imetykäytännöt, itkuun reagoiminen. Näin ollen vitaaliaffektikokemukset muotoutuvat erilaisiksi. On havaittu, että jo toiseen kuukauteen mennessä vanhemmat suhtautuvat eri tavoin poika- ja tyttölapseen; tyttölapsille sallitaan laajemman emotionaalisen tunneskaalan käyttö samalla kun heidän annetaan ymmärtää, ettei negatiivisten tunteiden, vihan ja aggressioon ilmaiseminen sovi, mikä taas sallitaan poikalapsille (Landman 1996, 89).

Edellä totesin, että moderni subjekti kytkeytyy kulttuurissamme maskuliinisuuden tuottamiseen autonomisena ja individualistisena. Siksi miehen identiteettiprosesseissa korostuu tälle vastakkainen prosessi, yhteisen kokemuksellisuuden etsiminen ja tuottaminen. Postmoderni kulttuuri kietoutuu Lähteenmaan (1995) mu-

kaan sukupuolen konstruointumiseen siten, että postmoderni kulttuuri itsereflektiota ja itsekontrollia vaativana suosii tyttöjä. Tytöt oppivat sosiaalisuudessaan postmodernissa vaadittavia kvalifikaatioita. Tytöille ominainen sosiaalinen joustavuus ja suvaitsevaisuus voisi olla osaltaan kulttuurista seurausta psyykkisestä rakenteesta, ns. tyttöjen relationaalisesta minuudesta, joka on kehittynyt alunperin tyttöjen läheisessä, jatkuvuudesta syntyvässä äitisuhteessa.

"Kun itseä ei koeta maailmasta irrallaan olevaksi - siinä määrin kuin mikä on ominaista suurempaan autonomiapyrkimykseen sosiaalistuneille pojille ja miehille - ja kun itsetunto ei ole ennen kaikkea autonomisuuden kokemisen vaan pikemminkin suhteiden sujumuuden varassa, "rajoja" ulkoiseen, vieraaseenkaan, ei ole tarvetta vetää niin totaalaisesti, saati aggressiivisen torjuvasti, kuin mikä on pojilla ja miehillä tendenssinä." (emt., 46)

Tytöt ovat poikia valmiimpia keskenään ristiriitaisiltakin näyttäytyvien asioiden yhdistelyyn omassa kulttuurissaan ja elämässään, ovat sosiaalisesti joustavia ja suvaitsevaisia. Ristiriitaisiin tilanteisiin ja ambivalentteihin tilanteisiin joutuminen saattaa toisaalta kasata paineita tytöille, jotka ovat sosiaalistuneet herkiksi reagoimaan ympäristön odotuksille aiheuttaen psyykkisiä ongelmia, esim. syömishäiriöitä ja itsetuhokäyttäytymistä. Pojat reagoivat niihin tyttöjä useammin aggressiivisesti, esimerkiksi puolustamalla postmodernin hajottamia perinteisiä arvoja ja rakenteita, traditioiden murenemistä (esim. skinheadit). Lähteenmaan tulkinnan mukaan skinikulttuurin kasvualusta on pitkälti psyykkinen; se liittyy heikkoon miesidentiteettiin, jonka taustalla ovat vaikeudet isään samastumisessa. (emt.)

### 3.7 Aikaisempia tutkimuksia

Teen tässä kappaleessa katsauksen tutkimuksiin, joissa tarkastellaan musiikin saamia kulttuurikontekstin huomioivia merkityksiä tietyn ryhmän kannalta. Referoimissani tutkimuksissa tarkastellaan yleensä suomalaisten (suomalaisten sukupolvien musiikkimaku, tangon merkitys suomalaisille) sekä erilaisten ryhmien (ravintola-asiakkaiden, radionkuuntelijoiden, ruotsinsuomalaisten, kirjastonhoitajien, nuorisoryhmän, tyttöjen) tärkeäksi koettua musiikkia erityyppisissä tutkimusasetelmissä.

#### 3.7.1 Suomalaisille tärkeä musiikinlaji: tango

Pirjo Kukkonen (1996) tarkastelee teoksessaan 'Tango Nostalgia' tangon merkitystä suomalaisille semioottisesta näkökulmasta vertaamalla argentiinalaista, eurooppalaista ja suomalaista tangoa toisiinsa. Kulttuurisemiotiikka on merkkien ja niiden merkitysten tutkimista kulttuurisessa kontekstissa. Hän tarkastelee tangotekstejä sekä kielellisinä että kulttuurisina diskursseina, jossa erilaiset merkit aktualisoivat merkityksiä tietyssä kulttuurissa. Tangolyriikka heijastelee kulttuurin, tietyn aikakauden ja paikan henkistä ilmapiiriä, johon ihmiset peilaavat omaa elämäänsä, historiaansa, traditioitansa, tunteitaan. Musiikki ja lyriikat ovat henkisen elämämme, unelmiemme, muistojemme, toiveidemme ja ajatustemme tulkkeja. Populaarimusiikin ja lyriikoiden kautta ihminen käy läpi oman elämänsä vaiheita; mennyttä, lapsuutta, nuoruutta suhteessa nykyiseen ja tulevaan. Rakkaus, ilo ja suru ovat universaalisia teemoja, joita kansallisen kulttuuri ilmentää representatioissaan. Suomalaisessa iskelmässä nostalgia, kaipaus menneeseen, on eräs tärkeimmistä teemoista, joihin kytkeytyy sekä iloa että surua. (Kukkonen 1996, 7-13.)

Vaikutteita Kukkonen on saanut semiotiikasta (Peirce, Lotman), fenomenologiasta (Martin Heidegger) ja etnomusikologiasta (Alan P. Merriam).

Kukkonen käyttää 1930-90 -lukujen yhteensä 865 suomalaisen tangotekstin analysoimisessa A. J. Greimasin aktanttimallia, analysoidessaan tangodraaman sisältöä ja sen toiminnan puitteita (subjekti, objekti, lähettäjä, vastaanottaja, auttaja, vastustaja). Subjektin suhdetta, usein yksipuolista, objektiin määrittelee rakkaus. Lähettäjä viestittää, samalla apurinaan ja vastustajanaan toimivan, Eroksen, Rakkauden, Onnen, Luonnon, Jumalan, Kohtalon voimalla rakkauden sanomaa vastaanottajalle, rakkauden kohteelle (nainen, mies, luonto). Subjekti on tavallisesti yksin ja tavallisesti "minä", joskus "me". (emt., 11-16.)

Suomalainen tango on muodostunut omaksi genrekseen ja etääntynyt kauas alkuperäisestä argentiinalaisesta tangosta saaden vaikutteita pikemminkin saksalaisista marssisävelmistä, venäläisistä tangoista ja amerikkalaisesta jazz-traditiosta. Suomalainen tango jatkaa kansanrunouden traditioita poiketen näin ollen radikaalisti urbaanista argentiinalaisesta vastineestaan. Tangojen merkitys on Kukkonen tulkinnan mukaan siinä, että ne mahdollistavat tunteiden ilmaisun hiljaisille ja sisäänpäinkääntyneille suomalaisille. Luonto toimii viestin viejänä. Tangoista nousee esille myös ajan teema; elämä syklisenä prosessina, elämä/kuolema. Tangojen metaforisella kielellä toistetaan loputtomasti myyttistä kertomusta, josta ihmiset löytävät itsensä ja mikä luo turvallisuuden tunteen. (emt.)

Tangotkin kuitenkin muuttuvat yhteiskunnallis-kulttuuristen muutosten myötä. Kukkonen tarkastelee suomalaista tangoa eri aikakausina, joita ovat 1915-39 välinen aika, 40-luku, 50- ja 60 -luvut sekä 70-, 80- ja 90 -luvut. 30-luvulla tangotekstit olivat hyvin sentimentaalisia ja romanttisia, mutta usein lyhyitä ja niiden instrumentaaliosuudet olivat pitkiä. Tunnetuin tango-orkesteri oli tuolloin Dallapé. 40-



luvun tangotyylin loivat Toivo Kärki sanoittajanaan Kerttu Mustonen. 40-luvulla tangoihin tuli luonnonsymboliikkaa ja elämän tien lyhydestä kertovia teemoja. Ajan tunnetuin tango on Kärjen ´Siks oon mä suruinen´, jossa, verrattuna 30-luvun romanttiseen tangoon, mennään syvälle nostalgian ja melankolian syövereihin. Siten 40-luvulla tango ottaa askeleen sosio-kulttuurisempaan suuntaan; ´Syyspihlajan alla´ -tango kuvaa metaforisella kielellään (punainen, veri, lintu) sota-ajan tunnelmia ja vapauden kaipuuta. Sotateemaa (eksplisiittisenäkin) oli myös muissa tangoissa; niiden sävy ei ole vain epätoivoinen vaan niissä on paljon optimismia ja toivoa paremmasta, mitä luonto ja kevät symbolisoivat. Sota-ajasta johtuen tangoa suosituimpia musiikinlajeja olivat iloisemmat valssi ja foxtrot. (emt., 108-153.)

Tangojen nais- ja mieskuva alkaa muotoutua sota-aikana. Rakkauden kohde, nainen, on viaton, kaunis, puhdas ja häntä kuvataan luonnon kautta (kuu, taivas, aurinko, tähdet). Suomalainen tango on siten kunnianosoitus suomalaiselle naiselle. Tapahtumapaikkana on joko suomalainen luonnonmaisema tai jokin eksoottinen paikka. Mies on tangoteksteissä aktiivinen osapuoli. Tangoja pidetäänkin miesten kulttuurina; ne ovat miesten säveltämiä, enimmäkseen miesten sanoittamia ja niitä esittävät miehet. Moni tango onkin saanut nimensä naisen nimestä (Anna-Liisa, Anneli, Sinikka, Marketta jne). ´Kotkan ruusu´ on harvinainen poikkeus sikäli, että sen subjekti (hän-muotoinen) on naispuolinen ja sen on säveltänyt nainen, Helvi Mäkinen. ´Kotkan ruusu´ tuo esille synnillisen puolen iskelmän naisessa. Nainen esitetään tangoissa näin ollen kaksijakoisena, hyvä-paha -akselilla. (emt., 149-153.)

50- ja 60- lukujen tangot ovat harvemmin yliromanttisia, sentimentaalisia ja paiteettisia kuten 30- ja 40 -lukujen tangot. Tämä johtuu siitä, että tunteiden ilmaisu saa vaatimattomamman kielen, mikä sopi siihen kulttuuriseen tilanteeseen, jota

elettiin sotien jälkeisessä jälleenrakennuksen Suomessa. Normaalin elämänsä häiriintyminen, sota-aika, vaikutti suuresti siihen muutokseen, joka tangolyriikassa tapahtui sotien jälkeen. Tangoa sävellettiin ja sanoitettiin paljon ja usein aikakauden tangot henkivät voimakkaasti suomalaisuutta. Unto Mononen säveltää 60-luvulla tunnetuimmat tangonsa, jotka ovat hyvin melankolisia ja pessimistisiä. Toivo Kärjen tangoissa on positiivisempi ja valoisampi elämänasenne. Lauluja hallitsee kaipaus kotiin ja maaseutuympäristöön ilmentäen näin sodanjälkeistä muuttoa kaupunkeihin ja juurien etsimistä. Tangoa ja siihen kytkeytyvää suomalaista mentaliteettiä myös parodioitiin, ja mikä mielenkiintoista, tangoa parodioivan kappaleen subjektina on tällöin nainen (esim. 'Tango amerikkalaisittain'). (emt., 156-202.)

60-luvun Suomessa tapahtuneiden rakenteellisten muutosten jälkeen tangoon tulee uusia teemoja ja ominaisuuksia. Tangon tavallisimmaksi kuuntelijakunnaksi tulee tällöin keski-ikäiset maalla asuvat ihmiset. 70-luvulla suomalainen tango menettää suosiotaan, tanssilavoja suljetaan kunnes 80-luvulla alkaa uusi tangon nousukausi. Vuonna 1985 perustetuilla Seinäjoen tangofestivaaleilla alettiin vuosittain valita tangokuningas ja vuodesta 1988 lähtien myös tangokuningatar. Uusia tangotekstien tekijöitä tosin ei ole ilmaantunut. Tangoon on tullut uusia yksinäisyyden ja kiireisen arkielämän teemoja sekä sosiaalikritiikkiä. Enimmäkseen aikakauden tangot kuitenkin jatkavat edellisten vuosikymmenien tangojen nostalgista perinnettä. Laulujen tapahtumapaikkana on edelleen maaseutu. Kevät ja kesä ilmentävät iloa ja onnea, syksy ja kylmä talvi unohdusta ja hylättyä rakkautta. Uusissa tangoissa on usein intertekstuaalisia viitteitä vanhempiin suomalaisiin tangoihin. (emt., 211-221.)

Kukkonen näkee toiston tangojen suosion ja tärkeyden takana; toisto luo turvallisuuden tunteen, tunteen siitä, että edes jokin pysyy samana yhteiskunnan muut-

tuessa. Populaarimusiikki vie meidät kerta toisensa jälkeen pois nykyhetkestä - lapsuuteen, nuoruuteen, Paratiisiin, Onnenmaahan, Monrepos´n taivaan alle. Dikotomioilla, täällä/siellä, nyt/sitten onkin tangotekstien keskeinen perusta eivätkä ne välttämättä ilmennä romanttista pakoa vaan nostalgia on luova voima, se antaa kuulijalle mahdollisuuden käydä dialogia menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden kautta. Tango auttaa menetysten ja kaipauksen kokemusten läpikäymisessä ja vaikeasti verbalisoitavien asioiden esille tuomisessa. Argentiinalaiseen tangoon, jossa korostuu nykyhetki ("Elämä on tango") verrattuna suomalaisesta tangosta nousee esille elämä "matkana" tai "tienä". (emt., 225-229.)

### 3.7.2 Sukupolvien musiikkimaku

Salminen (1989) soveltaa tutkimuksessaan etnomusikologista, musiikkisosiologista ja kulttuuriantropologista tutkimustietoa tarkastellessaan radiomusiikin ja yleisön suhdetta. Hän määrittelee musiikin mm. John Blackingin ja Alan P. Merriamin käsittein kulttuuriseksi ilmiöksi, joka syntyy yksilöllis-kulttuurisena prosessina pyrkien mahdollisimman laaja-alaiseen musiikkinäkömukseen. Jokaisella ihmisellä on jonkinlainen musiikkia koskeva maailmankuva, joka koostuu tärkeäksi koetuista ja läheisistä musiikilajeista sekä niihin liittyvistä kokemuksista. Salminen puhuu musiikkimausta, joka kertoo ihmisten kokemusmaailmasta, ja johon liittyy mieltymyksiä, sekä rajaamista ja torjumista. Musiikkimaku on siis musiikin kokemista ja arvottamista, ja se perustuu lähtökohdiltaan kognitiivisiin ja tiedollisiin tekijöihin ja niihin kytkeytyviin miellyttäviin ja epämiellyttäviin tunnereaktioihin. Musiikkimaku liittyy näin ollen musiikillisten kokemusten kognitiivisiin, emotionaalisiin ja asenteellisiin prosesseihin. (Salminen 1989.) Myöhemmässä jul-

kaisussaan Salminen (1991) puhuu siitä, kuinka musiikki olemukseltaan, universaalilla symbolisella kielellään kykenee välittämään tunteenomaisia merkityksiä.

Salminen (1991) tarkastelee musiikkia J.P. Roosin sukupolvijaottelun kautta etsien tietyn sukupolven musiikkimakua. Musiikkimaku on paitsi yksilöllinen myös riippuvainen ajankohtien ja paikkojen kulttuurisällöstä ja siitä on löydettävissä ikäryhmittäin yhteneväisiä piirteitä. 200:lle 20-75 -vuotiaalle, eri puolilla Suomea asuville ja erilaisia ammattiryhmiä edustaville, suomalaiselle lähetettiin musiikinäyttekasetti, jolle mukaan otettuja 25-60 sekunnin mittaisia musiikinäytteitä (45) vastaajat arvioivat pidän oikein paljon - en pidä ollenkaan -asteikolla. Musiikinäytteissä olivat edustettuina kaikki keskeiset musiikinlajit (rock, taide-musiikki, etninen musiikki jne). Odotetulla tavalla sukupolvet erottuivat toisistaan pidetyimmän ja ei pidetyimmän musiikin suhteen. Vanhin (60-75 -vuotiaat) ja toiseksi vanhin (50-60 -vuotiaat) sukupolvi piti perinteisestä iskelmästä (Eino Grön, Paula Koivuniemi), kansanmusiikista sekä esim. hengellisestä musiikista. Erityisen suosittu oli Straussin valssi ja Sihvon sotilasmarssi, epäsuosituimman osa koki heavy ja musikaali. 35-40 -vuotiaiden sekä 40-50 -vuotiaiden musiikkimaku muistuttaa toisiaan. He kokevat iskelmän myönteisenä ja suosittua on myös afroamerikkalainen ja moderni populaarimusiikki. Beatles ja Leonard Cohen ovat näissä ikäryhmissä suosittuja. 30-35 -vuotiaat suosivat pop-iskelmää. Suosittuja ovat myös Eino Grön ja Abba sekä The Beatles. Ikäryhmän valinnat ovat edelliseen ikäryhmään, 25-30 -vuotiaisiin verrattuna, maltillisemmat, joka myös kuuntelee rock-iskelmää (Madonna, Richard Marx, Abba). Myös Eino Grön vanhemman iskelmämusiikin edustajana on suosittu. Nuorin ikäryhmä, 20-25 -vuotiaat, ei arvosta suomalaista perinteistä iskelmämusiikkia, sen sijaan rockiskelmä menestyy hyvin. (Salminen 1991.)

Ammattiryhmien suhteen oli myös havaittavissa eroja; esim. työväestö suosi keskimääräistä enemmän populaarimusiikkia, toimihenkilöt pitivät wienervalssista, rock-iskelmästä sekä ainoana ryhmänä heistä enemmistä piti Beethovenin 9. sinfoniasta, maatalousyrittäjät pitivät eniten Eino Grönin ja Paula Koivuniemen musiikinäytteistä. Pääkaupunkiseudulla asuvat pitivät keskimääräistä enemmän ulkomaisista näytteistä kun taas muualla suosittiin kaikkia iskelmän muotoja. Naisten ja miesten musiikkimaussa ei ilmennyt mitään selkeää eroa, lukuunottamatta sitä, että miehet turvautuivat naisia useammin "en osaa sanoa"-vastausvaihtoehtoon. (emt., 28-29.)

Salminen tutkimuksessa on arveluttavaa se, miten hän ottaa yhden kappaleen ja puhuu sen jälkeen musiikkityyleistä. Salmisen tulkinta on, että jos joku pitää Johnny Cashistä hän pitää country-musiikista. Lisäksi näyttää siltä, että hän ei saa kunnan eroja aikaiseksi valitsemallaan ikäryhmittelyllä. Avoimempi kysymyksenasettelu olisi lisäksi voinut tuottaa toisenlaisia tuloksia.

### 3.7.3 Ryhmälle tärkeä musiikki

Suomalaiset sosiologit lähtivät Lähiöravintola-tutkimuksellaan (1985) selvittämään sitä miten lähiöravintolan vakituiset asiakkaat, lähinnä työväen kulttuuria edustavat miehet, jäsentävät elämäänsä, minkälainen merkitys ravintolalla, sen toiminnoilla on ja mikä on lähiöravintolassa aikaansa kuluttavien ihmisten suhde alkoholiin. Osakysymyksenä nousi myös lähiöravintolan jukeboxissa soivan musiikin merkitys. Musiikin saamia merkityksiä tarkasteltiin osana elämismailmaa; ravintolan musiikki kertoo siitä, mikä siellä käyvien ihmisten elämässä on tärkeää ja millä tavalla he itse sen jäsentävät. Tutkimuksen kohteena olleen toisen tamperealaisen lähiön asukkaat ovat pääosin alle 45-vuotiaita ja työväestön sekä eronneiden

naisten ja yksinhuoltajien osuus on suuri. Toisessa lähiössä asuu paljon nuoria lapsiperheitä. Aineisto on kerätty osallistuvalla havainnoinilla ja haastatteluilla. (Lähiöravintola 1985.)

Musiikki soi lähiöravintolassa usein taustalla, tuskin kuuluen läpi voimakkaan hälinän ja puheensorinan. Siitä huolimatta musiikilla on lähiöravintolan toiminnossa aivan erityisiä tehtäviä eikä niistä vähäisin ole se kuinka, musiikki välittää yhteisen kokemuksen tunnelmaa. (emt.)

Musiikki on tärkeää monella lailla:

“Viikonloppuisin, jolloin naiset tulevat ravintolaan, se on tärkeää tanssin vuoksi ja sillä tavoin se antaa aiheen ja muodon välittömälle kosketukselle seremoniaan osallistujien kesken. Toisinaan jokin tietty kappale saattaa olla henkilökohtaisesti tärkeä jollekin yksinäiselle istujalle. Toisinaan taas jonkin kappaleen sanat ja tunnelma soveltuvat hyvin luonnehtimaan kuulijan omaa elämänkohtaloa. ” (emt., 103.)

Jukeboxien kappaleet olivat lähinnä kotimaisia ja niiden ulkomaiset kappaleet olivat hyvin tuttuja ja kuluneita. Sen sijaan nuorison suosimissa ravintoloissa ulkomaisten listakappaleiden osuus oli suurempi. Lähiöravintolan paljon soitettut kappaleet olivat, tutkijoiden tulkinnan mukaan, suoraa jatkoa lähiössä eletylle arkielämälle ja niiden kielelliset ainekset oli otettu suoraan arkipuheesta. Tämän tutkijat tulkitsevat kertovan siitä, että ravintolaelämä on paljon kiinteämmin yhteydessä lähiöelämän arkeen kuin ulkopuolinen luulisi, eikä suinkaan pakopaikka maailmasta kuten yleensä ajatellaan. Ravintolassa paljon soitettut kappaleet ovat suoraa jatkoa sille keskustelulle, joka ravintolassa liikkuu elämän arkisten tapahtumien ympärillä; sanoituksissa kopioidaan arkisia lähiöelämän tilanteita. Ravintola on nimenomaan sellainen paikka, jonne tullaan keskustelemaan; pu-

huminen on sen tärkein toiminta ja elämän arkiset tapahtumat sen tärkein puheenaihe. Jopa niin, että paljon soitetuissa iskelmissä käytetään dialogia. Tavallisin suosikkisanoituksen muoto on nimittäin juuri keskustelu; iskelmässä on roolihenkilö joka puhuu toiselle, yleensä kuvitteelliselle, roolihenkilölle. (emt. 104-115.)

Kappaleiden sanoituksissa liikutaan muutaman keskeisen teeman ympärillä; niitä ovat erotiikka ja rakkaus, parisuhteeseen sisältyvien erilaisten tilanteiden, ristiriitojen ja onnenhetkien kuvaukset sekä ero, parisuhteen kariutuminen ja siihen liittyvät tunteet. Myös yksinäisyydestä lauletaan paljon. Kappaleista muodostuu tarina, jonka rungon ulkopuolelle analysoidusta 31 kappaleesta jäi vain viisi; rakastumisesta vihille, vihiltä arkeen, arjesta eroon, yksinäisyyteen ja uuteen rakkauteen. (emt., 115-139.)

Suomalaiselle iskelmälle ominainen kuvitteellinen kerronnallisuus, myyttisine sankarikuvauksineen (‘Reppu ja reissumies’ -tyyliin) on lähiöravintolan suosituissa kappaleissa harvinaista. Ihmiskohtaloita ei niissä pueta kertomuksen sankarihahmon seikkailuiksi vaan todellisen elämän antisankarien tavallisiksi mietteiksi. Kappaleissa käytetään usein monimielisiä kuluneita ja arkipäiväistyneitä ilmauksia, jotka saavat lähiöravintolassa oman erityisen tulkintansa. Kaksitulkintaisuudella ja kuluneilla kielikuvilla on määrätty tarkoitus; ne toisaalta luovat tuttuuden ilmapiirin ja antavat virikkeitä keskusteluihin tutuista asioista, toisaalta ne tekevät mahdolliseksi puhua omista henkilökohtaisista ja itselle tärkeistä asioista lainaismerkeissä, toisten sanoin ja samalla omaa elämäntilannetta analysoiden. (emt., 104-115.) Kaiken kaikkiaan musiikki ilmentää elämää jäsentäviä kulttuurisia merkityksiä.

Sanna Karttunen (1992) pyrkii löytämään lisensiaatintyössään yleisten kirjastojen musiikkikirjastonhoitajien musiikkia koskevasta puheesta kulttuuriselle tietoisuudelle tyypillisiä tapoja ymmärtää, jäsentää ja luokitella musiikillisia ilmiöitä ja musiikkiharrastusta. Tutkimuksen toisena tavoitteena oli saada tietoa siitä, minkälaisia musiikkia ja musiikkiharrastusta koskevia oletuksia ja ihanteita musiikkikirjastonhoitajilla on. Työ rakentuu siis toisaalta musiikkiharrastuskeeman ja toisaalta musiikkiarvojen skeeman ympärille. Aineisto koostuu 15 eri-ikäisen, sekä kauan ammatissa toimineiden että vasta uraansa aloittaneiden, musiikkikirjastonhoitajan teemahaastattelusta. (Karttunen 1992.)

Kaikki musiikkikirjastonhoitajat määrittelivät musiikkiharrastuskeeman yhteydessä musiikin itselleen hyvin tärkeäksi ja korostivat sen elämyksellisiä, elämänlaatuun, mielialaan, liittyviä аспекteja. Kognitiivinen, musiikkia erittelevä kokemus nousi esille muutamasta vaastauksesta. Musiikkisuhteesta nousi esille puhetapoja, joissa korostui musiikin taiteellis-esteettinen tai olemuksellinen puoli sekä spontaanien ja ei-spontaanien käsitysten ristiriitaisuus. Jotkut korostivat musiikin olevan osa minuutta, ei vain "harrastus". (emt., 54-69.)

Musiikkiarvojen skeeman yhteydessä haastateltavia pyydettiin piirtämään musiikin luokittelua kuvaava kartta, jolloin lähes kaikki käyttivät länsimaiselle kulttuurille tyypillistä kolmijakoa länsimaiseen taidemusiikkiin, etnomusiikkiin ja kevyeen musiikkiin tehden myös jonkin verran omia tulkintoja luokittelun pohjaksi. (emt., 70-73.)

Kaikilla niillä haastatelluilla, jotka nuorena olivat kuunnelleet ns. "listamusiikkia" oli musiikkimaku muuttunut vähitelle aikuisikään tultaessa usein aika totaalisesti; klassinen musiikki on alkanut kiinnostaa, rockmusiikin harrastus on siirtynyt muihin rocklajeihin. Siirtymävaihe pois nuorisokulttuurisesta musiikkihar-



rastuksesta on alkanut vastaajilla noin 16-18 -vuotiaana päättyen 19-25 -vuoden iässä. Suurin osa vastaajista lisäksi kertoi musiikkimakunsa muuttuvan yhä, osittain työnkuvaan liittyen tietoisesti, kohti valikoivampaa, laajentuvaa ja monipuolisempaa musiikkimakua. (emt., 74- 89.)

Ennakkoluulottomuus, monipuolisuus ja suvaitsevaisuus eivät kuitenkaan arvoina heijastuneet henkilökohtaisia mieltymyksiä koskevassa puheessa, sillä vastaajat suhtautuivat negatiivisesti iskelmämusiikkiin, kaupalliseen popmusiikkiin ja discomusiikkiin. Selkeimmin vähiten pidetyksi musiikinlajiksi nousi hevirock. (emt., 89-104.)

Karttunen saa teemahaastatteluilla esille musiikkikirjastonhoitajien puheesta varsin syvällisiä vastaajien musiikilliseen maailmankuvaan kuuluvia arvoja, luokittelevia, käsitteitä.

Pekka Suutari (1994) on lisensiaatintutkielmassaan tanssimusiikin merkityksestä Göteborgin seudun ruotsinsuomalaisille käyttänyt (v. 90-91) osallistuvan havainnoinnin menetelmää sekä tanssipaikoilla haastatellut (strukturoitu ja avoin haastattelu) muusikoita, asiakkaita ja henkilökuntaa selvittääkseen musiikin merkitystä ryhmän identiteettikanavana. Maastamuuton seurauksena ihminen joutuu pohtimaan omaa kulttuuri-identiteettiään, suhdettaan kansalliseen identiteettiin. Musiikki on eräs kulttuuri-identiteettiin kytkeytyvä elementti. (Suutari 1994.)

"Tanssimusiikki on selkeä esimerkki ruotsinsuomalaista kulttuuri-identiteettiä rakentavasta avainsymbolista. Se on useimmille tavalla tai toisella tuttua ja 60-luvulta lähtien tanssit ovat ilmeisesti olleet merkittävien suomalaissiirtolaisten yhteisöllinen ajanviettotapa. Tämän lisäksi tanssimusiikki on erityisen paljon merkityksillä ladattua, se on tunteisiin vetoavaa ja luo voimakkaita assosiaatioita ruotsinsuomalaisille

kuulijoilleen - monille se onkin sovelias tapa toteuttaa omaa ruotsisuomalaista identiteettiään. " (emt., 147.)

Tanssimusiikki on Suutarin tulkinnan mukaan eräs keskeisimmistä ruotsinsuomalaisuuden merkityksillä ladatuista, tunteisiin vetoavista, voimakkaita normeja ja sanktioita sisältävistä avainsymboleista. Musiikin merkitykselliset ja toisaalta musiikissa olevat torjuttavat piirteet määräytyvät siirtolaisuuden perusteella. Elämä ruotsinsuomalaisena Ruotsissa vaatii omien kulttuuristen erityispiirteiden korostamista ja esilletuomista. Ruotsinsuomalaisella tanssimusiikilla on tarve erottua ympäröivistä musiikeista, jotta se voisi elää omana laajityyppinään monikulttuurisessa ympäristössä. Göteborgissa ovat suosittuja useimmiten samat suomalaiset muoti-iskelmät kuin Suomessa, tosin parin vuoden viiveellä. Sekä nuoret että vanhat siirtolaiset toivovat kuulevansa tanssiravintolassa traditionaalista suomalaista iskelmää. Ne ominaisuudet, jotka katsotaan erityisen suomalaisiksi ja jotka vahvistavat siten omaa tunnetta suomalaisuudesta, kuuluvat pisimpään säilyviin tyylipiirteisiin. Perinteinen tanssimusiikki - polkka, jenkka, humppa, valssi, foxtrot ja tango - on suositumpaa ruotsinsuomalaisten, myös nuorten, keskuudessa kuin Suomessa, missä etenkin "rockiskelmä" valtaa vanhan tanssimusiikin aluetta. (emt., 143-177.)

#### **3.7.4 Nuoret ja musiikki**

Väitöskirjassaan 'Initiaatio ja alakulttuuri' Airi Mäki-Kulmala (1993) tarkastelee tamperelaisen nuorisoryhmän ryhmän sisäisiä ja ryhmän ulkopuolisiin ilmeneviä sääntöjä, jotka ohjasivat ryhmää. Hän on kiinnostunut siitä, missä olosuhteissa erilliset yksilöt muodostavat ryhmän ja alakulttuurin. Hän jäljittää toisaalta subjektiivisia, yksilörationaalisia sekä kollektiivisia, ryhmää koossa pitäviä asioita.

Aineisto on kerätty yksilö- ja ryhmähaastatteluin sekä osallistuvalla havainnoinnilla alakulttuurin jäsenten keskuudessa vuosien 1982-1987 aikana. Aineiston pääosan muodostaa ryhmän 16 keskeisen jäsenen (8 tyttöä ja 8 poikaa) kaksivaiheiset yksilö- ja ryhmähaastattelut. (Mäki-Kulmala 1993, 54-71.)

Initiaation käsite soveltuu Mäki-Kulmalan mukaan nuorisokulttuurien tarkasteluun siksi, että käsitteen avulla on mahdollista murtaa jako siihen, että alakulttuureita tarkastellaan vain joko marginaalisoituvina, epäsosiaalisten nuorten ryhminä tai vain kulttuurisena voimana, juhlintana ja haasteena. Initiaatio-käsite mahdollistaa myös nuoruusajan tarkastelun eri vaiheina (irtaantumis-, siirtymä- ja kiinnittymisvaihe) suhteessa lapsuuteen ja aikuisuuteen. Initiaatiolla tarkoitetaan nuoruusikään kuuluvia kehitystehtäviä ja niiden kohtaamista, missä nuorten alakulttuureilla on tärkeä merkitys. (emt., 15-23.)

Mäki-Kulmala kritisoi 80-luvulla noussutta brittiläistä kulttuurintutkimusta (Paul Willis), joka on keskittynyt työväenluokkaisten poikien ja heidän kulttuuristen käytäntöjen tutkimiseen. Kulttuurisia käytäntöjä tarkastellaan brittiläisen, birminghamilaisen kulttuurintutkimuksen piirissä nuorison maailmassa ja itse nuoruudessa 80-luvulla meneillään olleen tärkeän muutoksen näkökulmasta, uudelleenlaiseen yhteiskunnallisuuteen liittyvästä uudentavasta mieltä maailmaa ja itse elämää. Tätä uutta Mäki-Kulmala lähti jäljittämään valitsemansa nuorisoryhmän merkityksenannosta. Birminghamilaisen kulttuurintutkimuksen innoittaman tehtiinkin myös Suomessa tutkimuksia nuorisokulttuureista. Mäki-Kulmala on kriittinen birminghamilainen kulttuurintutkimusta kohtaan, sillä suuntaus ei tarpeeksi problematisoi alakulttuuriin kuulumista ja siinä elämistä nuoren itsensä kannalta. Sen lisäksi se jättää tarkasteluissaan sukupuolen lähes tulkoon huomioimatta glorifioiden maskuliinisia nuorisokulttuurin piirteitä. Alakulttuurit ovat poikavaltaisia kulttuureja ja tyttöjen osallistumattomuus ala-

kulttuureihin, ja siten siihen muutoksia tuottavaan haasteeseen, jota alakulttuurit vallitsevaa kulttuuria kohtaan esittävät, tulkitaan passiivisuudeksi ja välinpitämättömyydeksi. Myös Suomessa viittaukset alakulttuureihin ovat tarkoittaneet ennen kaikkea poikia. (emt., 9-54.)

Mäki-Kulmala tarkoittaa alakulttuurilla nuorten keskinäistä, epävirallisesti organisoitua primääriryhmää, joka pyrkii luomaan sekä ryhmän että siihen kuuluvien jäsenten käyttäytymistä säätelevät normit. Näin ymmärrettynä alakulttuuri on oma erityinen pienoismaailmansa, joka asettaa yleisten normien ja moraalien tilalle omat norminsa ja oman moraalinsa. (emt., 41.)

Kodista/lapsuudesta irrottautumisen jälkeen seuraavassa siirtymävaiheessa keskeisinä alakulttuurisina aktiviteetteina, kielen/kommunikaation muotoina, näyttäytyivät musiikki, slangi, teksti sekä ei-sanallinen viestintä (emt., 13-14). Musiikki näyttäytyi ryhmän peruselementtinä, johon liittyi ryhmän olemassaoloa ja kehitystä määrääviä tärkeitä toimintoja ja käyttäytymistapoja (kieli, tavat, omat tuotteet, julkisuus). Musiikin välityksellä kulttuurista muodostui kokonainen kulttuurijärjestelmä. Rock-musiikkiin liitetyt autenttisuuden, vilpittömyyden, ei-kaupallisuuden vaatimukset tulivat voimakkaasti esille. Musiikki näyttäytyi paitsi keskeisenä myös erittäin kompleksisena asiana. (emt., 205-207.)

### **3.7.5 Sukupuoli ja musiikki**

Mäki-Kulmalan (1993) tutkiman nuorisoryhmän keskeinen elementti, musiikki oli eri tavalla keskeinen pojille ja tytöille. Pojilla musiikkiin on latautunut niin monenlaisia merkityksiä, että musiikista puhuminen oli lähestulkoon mahdotonta. Musiikki oli ryhmän pojille arvo sinänsä, koko maailma, tapa mieltää maailma,

tapa olla olemassa. Musiikista puhuminen edellytti ylisanoja tai vertauksia muihin vahvoihin kokemuksiin (esim. seksuaalisuuteen). Musiikkiin liittyi pojilla myös ammatillisia haaveita. Moni haaveili muusikon urasta, vaikkakaan unelmat eivät olleet kovinkaan realistisia tai eriytyneitä. Tytöt tunnistivat musiikin keskeisyyden ja tärkeyden ryhmälle. He analysoivat musiikkia ryhmän kulttuurisena elementtinä, sekä omaa että ryhmänsä suhdetta musiikkiin. Musiikilla oli tytöille useita erilaisia merkityksiä. Suhde musiikkiin jäi tytöillä etäisemmäksi, pikemminkin musiikin kulutukseen kuin tuottamiseen/luomiseen liittyväksi. Ajatuksia tyttöbändin perustamisesta oli ollut, mutta ne eivät olleet toteutuneet. Tytöille oli olemassa myös muita oman identiteetin luomisen tapoja kuin musiikki, esim. koulutus ja työelämä. (Mäki-Kulmala 1993, 205-218.)

Ollakseen olemassa ryhmä tarvitsi sekä tyttöjä että poikia. Pojat tavallaan loivat alakulttuurin ethoksen, hengen, jonka varassa syntyi juuri tälle ryhmälle ominainen erityispiirre ja elämäntapa. Tutkimuksensa alkuvaiheessa Mäki-Kulmala olikin ajautumassa birminghamilaiseen ajatukseen tyttöjen vähempiarvoisesta panyaksesta ryhmässä, sillä pojat olivat niitä, jotka näkyivät ja kuuluivat ja jotka näyttivät tekevän enemmän. Näytti siltä, että tytöt pyrkivät vain myötäillen omaksumaan ryhmän kulttuurisia piirteitä ilman, että olisivat olleet mukana luomassa niitä. (emt. 309.)

Osallisuus ryhmään hyödytti tyttöjä pitkällä tähtäimellä antamalla "kulttuurista pääomaa, erilaisia kulttuurisia koodeja, rikkautta, uusia tulkintakehikoita, joita he todennäköisesti kykenevät hyödyntämään myöhemmin elämässään ja erityisesti työelämässä". Ryhmään osallistumisen ohella tytöt kävivät koulua, osallistuivat työelämään ja ottivat vastuulleen jokapäiväistä asioiden hoitoa samalla säilyttäen kontaktinsa merkittäviin aikuisiin. Tytöt perustivat usein perheen ja hankkivat lapsia irtaannuttuaan alakulttuurista. Alakulttuuri kehitti tytöissä kulttuurista sy-

vänäkemystä. Kvalifikaatioilla, joita ryhmä tarjosi, on ollut käyttöä myös alakulttuurin jälkeen. Naisen asema ja määritykset ovat olleet heille riittävän väljiä eikä heidän ole tarvinnut hylätä sitä kulttuurista pääomaa, jota heille karttui alakulttuurin aikana. Näin alakulttuurista on tullut heille sukupolvikysymys; sukupolvi-merkitykset viittaavat sellaisiin asioihin, jotka siirtyvät myös muihin ikävaiheisiin. Toisaalta on mahdollista, että tyttöjen tapa niveltää työ, koulunkäynti ja harrastukset toisiaan täydentäviksi kokonaisuuksiksi sopeuttaa tyttöjä yhteiskuntaan opettamalla kompensoimaan yhdellä elämänaluella koettuja vastoinkäymisiä ja epäkohtia panostamalla toiseen elämänalueeseen. (emt., 50 & 302-315.)

Pojat hyötyivät ryhmästä lyhyellä tähtämellä, "tässä-ja-nyt" panostamalla alakulttuurin sisäisiin arvoihin ja niissä pätemiseen (lojaalisuus, rehellisyys, kunniallisuus). Ryhmän hajotessa ongelmaksi muodostuikin poikien kohdalla se, onko alakulttuurin sisällä hankitulla kulttuurisella pätevyydellä arvoa ryhmän ulkopuolella, kuten he olivat ajatelleet. Poikien olikin vaikea hyväksyä ryhmän hajoamista ja joutua testaamaan kvalifikaatioitaan työelämässä, mihin poikien pätevyys oli rajallinen koulunkäynnin keskeytymisen takia. Alakulttuurista haluttiin pitää kiinni sen hajoamisen jälkeenkin; epävirallisissa keskusteluissa nousi halu kasata bändi, joka ei ollut harjoitellut vuosiin, uudelleen pyrkimällä näin pitämään kiinni niistä toiminnoista, jotka olivat alakulttuurivaiheen aikana antaneet elämälle hohtoa ja täyttymyksen tunteja, edustaneet vapauden valtakuntaa. Pojille alakulttuurissa omaksuttu elämäntapa kytkeytyikin ikäkausimerkityksiin, tietyssä ikävaiheessa tärkeisiin ja merkityksellisiin asioihin. Elämä alakulttuurissa merkitsi nuoruutta ja nuoruus itsessään voimantuntoa, vapautta ja subjektiivisesti säädeltyä epäsovinnaisuutta sekä käsitystä miehisyydestä eräänlaisena miehuudentuntona. Alakulttuurista luopuminen edellytti siksi poikien kiinnittymistä sellaiseen miehen rooliin, joka ei vastannut heidän kuvaansa omasta itsestään. Pojat eivät alakulttuurista irtaannuttuaan juurikaan perustaneet perheitä. Tuolle mie-

heyden kuvalle rock tarjosi puitteet olla kriittinen ja leppymätön. Koulun miehisyyden diskurssin sijaan rock-musiikki tarjosi pojille mahdollisuuden luoda omaa miehisyytensä tarjoten samalla foorumin harjoittaa tuota miehisyyttä. (emt., 50 & 302-315.)

"Vaihtoehtoisen miehisyyden rakentaminen oli siirtymävaiheessa myös palkinnut poikia monin tavoin. Se oli antanut pätevyyden tunnetta, huumoria, oivalluksia ja rohkeutta pyrkiä toteuttamaan unelmiaan erityisesti työelämän suhteen. Kiinnittymisvaiheessa alkoi käydä selväksi, että vaihtoehtoisen miehisyyden aineksilla ei olisikaan suurta kysyntää työmarkkinoilla, mutta ei välttämättä juuri muillakaan virallisilla foorumeilla. Näin siirtymävaiheen "alakulttuurinen juhla" alkoi muuttua virallisen kulttuurin negatiiviseksi marginaalisuudeksi". (emt., 313.)

Mäki-Kulmala esittää vaihtoehtoja ryhmän merkityksestä pojille myöhemmässä elämässä. Rakenteeltaan jäykässä yhteiskunnassa työelämään valmentautumatta jättäminen saattaa syrjäyttää alakulttuurin sosiaalistamat pojat yhteiskunnasta. Toinen vaihtoehto on, että alakulttuurin jäsenet pitävät vanhetessaankin kiinni omaksumastaan elämänasenteesta ja muodostavat näin ollen rakenteeltaan jäykän yhteiskunnan sisälle erilliskulttuurin, joka ei ole täysin yhteiskunnan vastainen kulttuuri, mutta luo oman käyttäytymistään ohjaavat normit. Mikäli yhteiskunta muuttuu rakenteiltaan joustavammaksi ja roolimalleiltaan, etenkin miehiä koskien, laaja-alaisemmaksi alakulttuurin sosiaalistamat pojat löytävät uudelleen tulkittujen roolimallien sisältä itselleen pätevyysalueita ja yhteiskunta saa näin ollen heidän luovan kapasiteetin käyttöönsä. (emt., 310.)

Sosiologi ja muinaisen Tavaramarkkinat-yhtyeen jäsen Jaana Lähteenmaa (1989, b) tarkastelee tutkimuksessaan 6- ja 9 -luokkalaisten hensinkiläisten tyttöjen ja poikien suhdetta musiikkiin. Hänen 80-luvun puolivälissä keräämänsä aineisto koostuu kyselyistä (N= 443), (12 tytön) haastatteluista ja koululaisten kirjoittamista ai-

neista. Tutkimuksellaan hän lähti selvittämään sitä, mikä on tutkittujen suhde rock-kulttuuriin; miten he sen kokevat, mitä he siitä unelmoivat. Lähteenmaa kritisoi birminghamilaisen kulttuurintutkimuksen tapaa jättää tytöt tarkasteluissa taka-alalle tai määritellä tyttöjen suhde rock-kulttuuriin ja alakulttuureihin passiivisuutena ja oma-aloitteisuuden puutteena.

Lähteenmaa havaitsi, että rockmusiikki on yhtä lailla tärkeää tytöille ja pojille; tytöt ja pojat käyttivät yhtä paljon aikaa rockin kuunteluun. Tyttöjen ja poikein rock-maut poikkeavat kuitenkin toisistaan selkeästi. Tytöille tärkeintä musiikkia hempeä tenipop tai discopop (Madonna, Michael Jackson, DuranDuran), kun taas pojat kuuntelevat mieluiten rajumpaa musiikkia, etenkin heavyä (W.A.S.P., Kiss, Hanoi Rocks). Ero tuli selkeästi esiin etenkin nuorempien ryhmässä. Sen sijaan 9-luokkalaisten tyttöjen ja poikien rock-maut lähenevät toisiaan. Reilua perusrockia (Popea, Sleepy Sleepers, Bruce Springsteen, Dire Straits) kuuntelivat etenkin 9-luokkalaiset pojat, mutta esim. Eppu Normaali oli myös tyttöjen suosiossa. Tytöt olivat poikia suvaitsevaisempia eri musiikkityylejä, progressiivista rockia, punkia, mustaa musiikkia ja klassista musiikkia, kohtaan. Tytöt harrastivat erilaisten instrumenttien soittoa poikia (sähkökitara, rummut) paljon laaja-alaisemmin. Haaveissa kitaran ja rumpujen soitto oli poikien kohdalla vielä suositumpaa, tytöt ilmoittivat mieluiten haluavansa harrastaa kitaran soittoa ja laulua. Lähes puolet tytöistä oli haaveilut rocklaulajan urasta. (emt., 54-59 & 97-101.)

Tarkasteltaessa laulettua musiikin elementtejä tytöt kertoivat musiikkia kuunnellessaan kiinnittävänsä eniten huomiota laulujen sanoitukseen ja tulkintaan, niihin tunteisiin, joita laulun esittäjä välittää. Sen sijaan pojat, etenkin 9-luokkalaiset, kiinnittivät huomiota musiikillisiin aspekteihin, erillisiin instrumentteihin. Siinä, miten tytöt ja pojat kiinnittivät huomiota rytmiin ja melodiaan, ei havaittu eroa. Poikien kiinnostusta musiikin tekniseen puoleen voi selittää sillä, että miespuoli-



set rockinstrumentalistit tarjoavat pojille samastumiskohteita. Lähteenmaa kritisoi sellaista ajatusta, ettei tyttökuuntelija voisi samastua miespuolisen esiintyjään tämän sukupuolen vuoksi. Konserttikäyttäytymisessä tytöillä painottui emootioiden ilmaiseminen, "rockkonsertissa riehuminen" ja pyrkimys koskettaa esiintyjää ja pojilla hallittuihin rituaaleihin osallistuminen. (emt., 59-61.)

Alakulttuurisamastumiset ovat selvästi eriytyneitä sukupuolen mukaan; tyttöjen alakulttuurisuuntaus on fanius ja poikien hevarius. Faniudessa ja hevariudessa yhteistä on intohimoinen suhtautuminen tiettyyn rocklajiin ja usein tiettyyn rocktähteen, joiden kuvia he pitävät seinällä ja ihailtuun tähteen pyritään saamaan kontakti. Faniien koulumenestys on hyvä, heavier sen sijaan keskimääräistä heikompi. Ideaalityyppisenä konstruktiona fanius on keskiluokkaisesti painottunut, sopeutuva tyttöjen alakulttuuri, kun taas hevarius on ennen kaikkea työväenluokkaisesti painottunut, kapinallinen poikien alakulttuuri. Lähteenmaa löysi faniudesta ulkoapäin ohjautuvuuden sijaan luovan aspektin sen rikkaan puhunnan ja fantasioiden vapauden takia. Fantasioissa mies (Dingon Neumann) nähtiin suomalaisen perusmiehen vastakohtana; pehmeänä, kotitöitä tekevänä, ei juopottelevana. Fanius voidaan siis nähdä tilanraivausprosessina, elämää rajoittavien sosiaalisten pakkojen ylityksinä. (emt., 66-86.)

Näre ja Lähteenmaa (1992) tulkitsevat tyttöjen suhdetta musiikkiin postmodernissa kulttuurissa. Heidän mukaansa "tytöt yhdistävät kulttuurissaan modernia yksilöllisyyttä luovaan yhteisöllisyyteen" (Näre & Lähteenmaa 1992, 329). Tytöt oppivat sosiaaliseen vastuunottoon samalla kun tyttöjen identiteettiprosessissa korostuu individualismi; sosiaalinen kontrolli edellyttää tytöiltä oman elämän hallintaa. Tytöt oppivat näin ollen luovimaan itsensä toteuttamisen ja sosiaalisen vastuunoton ristiriitaisessa välimaastossa. Tytöt tasapainoilevat poikia marginaalisemmassa asemassa suuntautuen siksi monenlaisiin harrastuksiin ja elämäntapakokeiluihin

välttären sitoutumista äärimmäisyyksiin tai totaalisiin vaihtoehtoihin. (emt., 329-337.)

#### IV PSYKIATRISTEN POTILAIDEN TÄRKEÄKSI KOKEMA MUSIIKKI JA MUSIIKKIKOKEMUS AINEISTON VALOSSA

Musiikki merkityksellistyy psykiatristen potilaiden vastauksissa tärkeäksi koetusta musiikista useassa eri kokemuksellisessa viitekehyksessä, joita tarkastelen edellisen kappaleen teoreettisen pohdinnan valossa. Ensinnäkin tarkastelen valittuja kappaleita niistä kootulla "hittilistalla", kappaleiden metaforia ja kytkeytymistä suomalaisen kulttuurin ja toisaalta sukupolvien merkityksiin. Sen jälkeen tarkastelen erikseen miesten ja naisten valitsemaa musiikkia. Tärkeäksi musiikin merkityksellistymisen ajankohdaksi osoittautuu nuoruus. Tarkastelen siksi aineiston nuorimpien vastaajien musiikkivalintoja, jotka ilmentävät myös sukupuoli-identiteetin kiihkeätä muotoutumisen vaihetta. Lopuksi tarkastelen musiikkia biografisena, elämänkaarelle kytkeytyvänä prosessina.

Tarkastelen paitsi psykiatristen potilaiden valitsemia kappaleita myös heidän vastauksiaan musiikkivalintojen syitä koskevaan kysymykseen. Tarkastelen annettuja vastauksia sisällönanalyttisesti etsimällä musiikkisuhdetta kuvaavia merkityksiä. Etsin vastauksista toistuvia tai temaattisesti samaan merkitysjoukkoon kuuluvia ilmiöitä sekä musiikkiin liittyviä puhetapoja; miten suhde musiikkiin artikuloiduu vastauksissa.

Tarkastelun kohteena on siten identiteetin rakentuminen suhteessa musiikkiin, se miten oman identiteetin rakentaminen ja muuttuminen kytkeytyy musiikkikokemukseen.

#### 4.1 Psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokemat musiikkikappaleet tarkasteltuna "hittilistalla"

Aineistosta nousee voimakkaasti esille suomalaisuuteen kytkeytyvä identiteetti. Sen sijaan, että psykiatriset potilaat muodostaisivat oman selkeästi erottuvan musiikinkuluttajaryhmän, he valitsevat mielimusiikkilistoilleen musiikkia, jota moni muukin olisi valinnut, musiikkia, joka soi hittilistoilla ja joita suomalaiset yhteen ääneen laulavat Toivelaulukirjoista. Näin ollen valitsijat ilmentävät mielimusiikkinsa kautta kiinnittymistä suomalaiseen kulttuuriin. Valintojen perusteella kootulla "hittilistalla" toistuvat suomalaiset hitit 40-luvulta 90-luvulle.

Seuraavalla "hittilistalle" on koottu vastauksissa useimmin toistuneet kappaleet. Listalle pääsyn kriteerinä on viisi mainintaa.

Taulukko 3: Psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokema musiikkikappaleen nimi, esittäjän/säveltäjän, julkaisuajankohdan, valintojen määrän, valitsijoiden keski-ikä ja sukupuolen mukaan:

Kappaleen nimi ja esittäjä/säveltäjä	Julkaisuvuosi	Valintoja	Keski-ikä	Sukupuoli	
				M	N
1. Kuurankukka Joel Hallikainen	1992	15	39	6	9
2. Rentunruusu Irwin	1988	12	41	12	-
3. Kuka keksi rakkauden Kaija Koo	1993	10	33	7	3
4. Surun pyyhkit silmistäni Kirka	1988	8	36	4	4
5. Yesterday	1965	8	34	5	3

Beatles					
6. Puhelinlangat laulaa	1964	7	45	6	1
Katri-Helena					
7. Kerran	1994	6	34	2	4
Laura Voutilainen					
8. Lumi teki enkelin eteiseen	1974	6	31	2	4
Hector					
9. Hotel California	1975	5	34	4	1
Eagles					
10. Elämä juoksuhaudoissa	1940	5	56	4	1
M.Louhivuori/A.Saijonmaa					
11. Finlandia	1940	5	26-77v	2	3
Sibelius					
12. Rakastan sinua elämä	1963	5	54	3	2
K.Käyhkö/G.Ots					
13. Satumaa	1955	5	46	5	-
E.Rahkonen/R.Taipale/T.Tammi					

---

Psykiatristen potilaiden mielimusiikki ei juurikaan poikkea suomalaisten mielimusiikista yleensä. Listan suosituin kappale Joel Hallikaisen 'Kuurankukka' on ollut viime vuosien menestyneimpiä kappaleita. Aineiston keruun aikaan se ei kuitenkaan enää ollut aivan listojen kärjessä, vaan pari vuotta vanha hitti. Sen sijaan Kaija Koon 'Kuka keksi rakkauden' soi aineiston keruun aikaan tiuhaan radiossa. Edelleen, 'Yesterday' on varmasti Beatlesin eräs tunnetuimmista kappaleista. Muutenkin suurin osa listan kappaleista on aikakautensa "hittejä" ja muodostunut näin ollen osaksi suomalaisen kevyen musiikin historiaa. Listassa kuitenkin kiinnittää huomiota sen menneisiin "hittibiiseihin" keskittyminen ja tämänpäivän hittien pieni osuus. Toisaalta mietityttää joidenkin nimien puuttuminen; esimerkiksi Juicen kappaleiden (esim. Syksyn sävel) pieni suosio.

Olen kerännyt useimmin valituksi tulleet kappaleet kasetille ja kuunnellut niitä eikä niiden yksinäisyydestä ja kaipauksesta kertovien mollivoittoisten ja melankolisten tarinoiden edessä voi olla hätkähtämättä. Rakenteeltaan ne toistavat iskelmälle tai yleensäkin populaarimusiikille tyypillistä rakennetta. Sanoituksissa käytetään paljon luontometaforia; tunne saa muotonsa kukkana, laineina, tähtinä, kuumana eli luonnonelementteinä ja -ilmiöinä.

#### 4.2 Metaforisella ´musiikin sillalla´

Korostettaessa musiikissa olevaa universaalina aluetta ja sellaista todellisuuden aluetta, joka on vaikeasti verbalisoitavissa ja tietoisesta minämme rationalisuuden takia matkan päässä ollaan lähellä maailmankuvaa, jota työni teoriaosuudessa nimettiin karteesiolaiseksi. Todellisuuden kahtiajakautuminen sekä subjektiviteetin ja musiikkikokemuksen määrittely sitä kautta nostaa esille musiikkisuhteen, jossa musiikki mahdollistaa dualistisen maailmankuvan pimeälle, alitajuiselle, tunteiden puolelle pääsyn. Tästä tavoittelemisesta on kyse, kun puhutaan musiikkikokemuksesta, joka tapahtuu usein käytetyssä metaforassa ´musiikin sillalla´. ´Musiikin sillalla´ syntyvä musiikkikokemus on metafora, jossa musiikki vie lähemmäksi vaikeasti tavoitettua todellisuuden aluetta.

Katkos ruumiilliseen, vitaaliaffekteihin dualistisen maailmankuvan ja individualistisen subjektin hallitsemassa todellisuudessa tekee metaforasta tarpeellisen määrittellessämme itseämme ja suhdettamme musiikkiin. Jo metaforaan sinänsä liittyy subjektin pyrkimys yhdistää erillään olevat todellisuuden alueet toisiinsa. Musiikkikokemuksemme määrittyy dualistista maailmankuvaa vasten kytkeytymällä identiteetin rakentumisen prosessiin, jossa etsitään kokonaisvaltaisuutta ja omia piiloon jääviä tunteita. Tuolle toiselle puolelle, musiikkikokemustamme

kuvaamaan käytetyn metaforan mukaan, ´musiikin silta´ johdattaa. Silta -metafora kytkeytyy siis Mikko Lehtosen analysoiman modernin subjektin peruspilareihin; sillalla oma identiteetti ei ole hajallaan ja kokija identifioi mielikuvissaan itsensä osaksi luontoa. Silta mahdollistaa myös kommunikaation muiden kanssa.

Siikalan (1991) mukaan "tapa havainnoida ja jäsentää ympäröivää todellisuutta sekä antaa havainnoille merkityksiä vaihtelee eri kulttuureissa. Näin maailmaa ja sen ilmiöitä koskevat näkemykset hahmottuvat erilaisiksi tietojen, mielikuvien ja tunteiden komplekseiksi tai rakenteiksi" (Siikala 1991, 50). Musiikillinen maailmankuvamme ilmentää maailmankuvaamme yleensä. (Karttunen 1992) Musiikkikokemus, joka syntyy metaforisella ´musiikin sillalla´ on eräs tällainen maailmankuvaamme ja musiikkisuhdettamme ilmentävä rakenne.

Psykiatristen potilaiden valitsemissa kappaleissa on paljon metaforista ilmaisullisuutta; taivaan kappaleita, lintuja, enkeleitä, kukkia (Lehtonen & Niemelä 1997, 69), jotka kappaleiden sanoituksissa kytkeytyvät erilaisiin tunnetiloihin. Metaforinen kerronta valituissa kappaleissa sisältää luontosymboliikkaa; tunne sidotaan luonnontapahtumiin ja -elementteihin. Lintu metaforana ilmentää vapautta (´Satumaa´: "siivetönnä en voi lentää / vanki olen maan"), vuorokaudenajoista aamu toivoa ja uuden elämän aloittamista (´Surun pyyhkit silmistäni´: "tule vielä kerran / aamu sarastaa /anna mulle voimaa / kestää tulevaa"). Luonto puhuu ihmisen kokemuksista metaforisilla tähdillä, merellä, kuutamolla. Suosituimmissa kappaleissa toistuvat etenkin kukat. Kukka metaforana ilmentää niissä onnea ja seesteisyyttä (´Metsäkukkia´: "missä kukat kauneimmat / luo aina loistetaan), kaiken katoavaisuutta (´Metsäkukkia´, ´Rentun ruusu´), katoavaa nuoruutta ja kaipausta (´Kerran´), yksinäisyyttä ja menetyksiä (´Kuurankukka´). Metaforinen kerronta vie ihmisen lähemmäksi luontoa, palauttaa katkenneen luontoyhteyden (ks. Lehtonen, M. 1994)

‘Silta’-metafora toistuu mielenkiintoisella tavalla valituissa kappaleissa. Silta toimii esim. Kaija Koon kappaleessa ‘Kuka keksi rakkauden’ paikkana, jossa omiin kokemuksiin ja tuntemuksiin voi ottaa etäisyyttä, tarkastella matkan päästä. Myös Hectorin kappaleessa ‘Lumi teki enkelin eteiseen’ silta on ratkaisujen ja etäisyyden noton paikka. Olavi Virran ‘Hopeinen kuu’ -kappaleessa "kuu piirtää merelle siltaa", jotta rakkauden ja unelmien kohde pääsisi kaipaavan luo.

Psykiatristen potilaiden listalla kolmanneksi nouseva Kaija Koon ja Markku Impiön sanoittama ja Kaija Koon esittämä kappale ‘Kuka keksi rakkauden’ (Liite 1) on metaforiselta ilmaisultaan hyvin rikas. Kappaleessa, kuten iskelmissä muutenkin yleisesti, tunne sidotaan luonnontapahtumiin ja -elementteihin. Tarinan minä tarkastelee itseään ja elämäänsä sillalla, josta näkyvät kaupungin valot, lokit kirkuvat ja tummat aallot uivat merelle päin. Laulun minä etsii vastausta kysymyksiensä luontometaforien kautta. Kaipaus hellittää lintuna lentäen ("kaipuuni nousee siivilleen"); tunteen voi antaa tulla esille ("ne ikäväni pintaan sai"); oman epävarmuuden ilmaiseminen on mahdollista ("tähti harhautuu radaltaan"). Sillalla "muodonmuutokset" ja irrottautumiset, identiteetin etsimisprojektit, ovat mahdollisia. Sillalla voi pysähtyä, kokea intuitiivista ja tunteenomaista varmuutta.

Kulttuuriset, symboliuniversumin, merkitykset kytkeytyvät yksilölliseen merkityksenantoon metaforisella ‘sillalla’, jolla ihminen saa kosketuksen sillan "toiselle puolelle" jääneeseen todellisuuden alueeseen. Metaforan keskeisyys tässä prosessissa nousee erityisellä tavalla esille. Verrattuna lähiöravintola-tutkimuksessa musiikista esiin nouseviin merkityksiin, arkinen kielenkäyttö on psykiatristen potilaiden valitsemisissa kappaleissa vähäistä. Sen sijaan niissä korostuu voimakkaasti metaforinen kerronta.



Berger ja Luckmann toteavat, että "tärkein todellisuutta ylläpitävä ja tuottava mekanismi on keskustelu; yksilön jokapäiväisessä elämässä keskustelu ylläpitää, muuntaa ja rakentaa alati uudelleen hänen subjektiivista identiteettiään" (Berger & Luckmann 1985, 172). Iskelmien metaforinen kerronta korvaa psykiatrisesta sairaalasta puuttuvan normaaliin arkiseen elämäntilanteeseen liittyvän ja lähiöravintolassa todellisuutta ylläpitävän ja rakentavan keskustelun. Keskustelun "korvaa" iskelmien metaforinen kerronnallisuus. Musiikki on kielen tavoin vakiintunut johdonmukainen ja jatkuvuutta ilmentävä merkkijärjestelmä, jolla ihmiset pitävät yllä todellisuutta toinen toisilleen.

#### **4.3 Musiikki ja elämäntilanteen hallinta; suomalainen kulttuuri musiikkikokemuksen kehyksinä**

Vastaajat puhuvat suomalaisuudesta valitsemiensa itselleen tärkeiden kappaleiden yhteydessä. Vastaajat kytkevät suomalaisuuden vastauksissaan esimerkiksi tangoon. *"Tangomusiikki on lähellä sydäntäni koska se on niin suomalaista"* toteaa 35 -vuotias nainen. 26-vuotiaan miehen mielestä Juice Leskisen kappaleessa *'Syksyn sävel'* *"on jotakin perisuomalaista mikä puhuttelee"*. Myös Eppu Normaalin kappaleen *'Kitara, taivas ja tähdet'* sekä Jean Sibeliuksen *'Finlandian'* edellinen vastaaja liittyy suomalaisuuteen.

Luonto on suomalaiselle tärkeä; mielikappaleissa saattaakin puhutella se luonnon tunnelma minkä kappale välittää. 53-vuotias nainen kirjoittaa pitävänsä Arja Havakan esittämästä kappaleesta *'Lokki'*, koska se *"tuo mieleen luonnon, kalareissut, veneilyn ja yleensä luonnossa olemisen"*... *"Souvareiden musiikki"*, hän jatkaa, *"tuo mieleen Lapin ja sen kairat, hiihtoretket, marjastamiset."*

Kiinnittyminen musiikin, perisuomalaisen iskelmän, kautta suomalaiseen kulttuuriin on tulkintani mukaan psykiatrisille potilaille erityisen tärkeä oman identiteetin rakentumisen lähtökohta. Sairastuminen psyykkisesti merkitsee kulttuuristen merkitysten alueelta ulos joutumista, syrjäytymistä niistä elämismaailman merkityksistä, joita ns. "terveen" ihmisen elämään kuuluu (työelämä, perhe, harrastukset). Elämä psykiatrisessa sairaalassa jäsentää arkisen elämänkulun uudelleen. Musiikki voi toimia katkenneen yhteyden uudelleenrakentajana ja luoda sosiaalisen kentän, jonka sisällä kokea elämä mielekkääksi ja jatkuvuuteen kytkeytyväksi (Berger & Luckmann 1995; Harre 1983; Stern 1985). Harren mukaan yksilön ongelmana voi olla toisaalta sosiaalisen identiteetin saavuttaminen tai toisaalta persoonallisen identiteetin säilyttäminen. Sosiaalisen identiteetin saavuttaminen on Harren (1983) mukaan "marginaalisten ihmisten" huolena. Niiden huolena, joilla on "liikaa" sosiaalista identiteettiä taas on se, kuinka erottautua joukosta, olla ainutlaatuinen. (Harre 1983, 23-24; ks. myös Tolonen 1991, 15-18.) Psykiatriset potilaat voinee luokitella Harren mainitsemiin "marginaalisiin ihmisiin", ihmisiin, jotka ovat joutuneet erilleen kulttuurisista merkityksistä. Heidän musiikkikokemuksessaan korostuu tällöin musiikin mahdollistama ja heidät muiden ihmisten merkityksiin kytkevä merkityksenanto eli näin ollen sosiaalisen identiteetin saavuttaminen musiikin kautta. Valitessaan mielimusiikkilistoilleen tuttuja ja suomalaisessa kulttuurissa tunnettuja ja toisaalta aika lailla sovinnaisia, ei musiikillisiin ääri-ilmiöihin kuuluvia kappaleita, tämä sosiaalinen identiteetti on hieman lähempänä.

Psykiatrinen sairaala saattaa alkaa muodostaa elämismaailman kehyksen tässä uudessa elämäntilanteessa, jonka sisällä elämän merkityksellisyys rakennetaan uudelleen. Tietty musiikki ja tietyt kappaleet saattavat antaa aineksia tuolle merkityksenannolle. Aineistossa tämä näkyi siinä, että tietystä sairaalasta tulleissa vastauksissa toistuivat tietyt, samat kappaleet. Esimerkiksi Laura Voutilaisen esittämä kappale

‘Kerran’ nousi listalle lähes pelkästään yhdestä psykiatrisesta sairaalasta tulleiden vastausten perusteella; arvatenkin vastauksia oli mietitty yhdessä tai sitten kyseisellä kappaleella on jokin erityinen merkitys juuri kyseisessä sairaalassa. Jaettu musiikkikokemus ilmentää yhteistä kokemuksellisuuden aluetta, jonka kehyksiksi on muodostunut psykiatrinen sairaala.

Populaarimusiikkikokemukseen saattaa siten kytkeytyä merkityksiä, jotka ilmentävät samana ja toistuvasti toteutuvana näyttäytyvää todellisuuden aluetta. Yhdessä koettuna musiikki lisäksi mahdollistaa oman sosiaalisuuden ilmentämisen. Maffesolin sanoin "sulautuessaan ja hukuttautuessaan sielujen yhteisöön yksilö tietää voittavansa lisäolemista, joka syntyy osallistumisesta menetyksensä voitoksi kääntävään yhteisöön" (Maffesoli 1995, 89). Psykiatrisille potilaille populaarimusiikkikokemus kytkeytyy erityisellä tavalla elämänhallinnan problematiikkaan; tuttuus, toisto ja niiden aikaansaama turvallisuuden tunne saattaa olla musiikkikokemuksessa erityisen tärkeää. Suomalaisessa kulttuurissa tuttu ja tarkkaan koodattu musiikinlaji, iskelmä puhuttelee psykiatrisia potilaita siksi, että se mahdollistaa kuulumisen ja liittymisen tunteen, avaa oven kulttuuristen merkitysten sisälle.

Kevyen musiikin nähdään ilmentävän kulttuurissamme eläviä myyttisiä arvoja ja elämäkatsomusta. Iskelmää on suomalaisissa tutkimuksissa tarkasteltu pitkälti ja lähinnä suomalaisen mentaliteetin ja hengen ilmentäjänä. Iskelmä on niin suomalainen ilmiö, ettei sitä voi irrottaa omasta ajastaan ja kulttuuristaan; siitä elämissä maailman kohteistista, jossa se on syntynyt ja tullut tulkituksi. Iskelmämusiikkia tutkitaankin paljon siitä näkökulmasta miten, iskelmä ilmentää suomalaista mentaliteettia ja kytkeytyy suomalaiskansalliseen merkityksenantoon. Luontoteemoineen, mollivoittoisena se ilmentää nimenomaan suomalaista mentaliteettia. (von Bagh 1986; Jalkanen 1992; Kukkonen 1996.) Jokinen (1996) toteaa analysoidessaan tavallisten suomalaisten lukijoiden mielikirjallisuutta ja

-kirjailijoita, että "kansallisen tason identiteettiskeemat eivät näytä kadonneen minnekään". (Jokinen 1996, 10) Lukijat odottavat kirjoilta aitoutta ja totuudenmukaisuutta; niiden tulee kytkeytyä tavalliseen suomalaiseen arkeen, kertoa tavallisista ihmisistä (emt.). Kuten suomalainen kirjallisuus myös suomalainen kevyt musiikki ja sen synnyttämä musiikkikokemus kytkeytyy voimakkaasti suomalaiseen elämänmuotoon. Psykiatristen potilaiden mielikappaleissa puhuu vastaavasti suomalainen luonto ja suomalainen elämänkokemus.

Ruotsinsuomalaiset, omasta kulttuuristaan erilleen joutuneena, hakeutuvat suomalaisen elämänmuodon äärelle suomalaisen iskelmän avulla (Suutari 1994). Suomalaiset elokuvaohjaajat (esim. Aki Kaurismäki elokuvassaan 'Kauas pilvet karkaavat') luovat elokuvaan syvyyttä ja uutta merkityksellisyyttä iskelmän avulla; musiikki muotoilee valkokankaalla elettyä elämää ja ihmiskohtaloita. Katri-Helena keräsi kesällä 1996 ennätysyleisön Kaustisilla etnoiskelmällään. Tangokuningas Jari Sillanpää on puhunut "helmikuun ihmeestä"; tavanomaisen tanssilavakäyttäjyymisen sijaan yleisö alkoi hänen keikoillaan seisoskella lavan edessä Sillanpäättä tiivistä tarkkaillen. Suurelle yleisölle iskelmä ei ole yhdentekevää, tutkijoille se on ollut sitä pitkään. Iskelmä, suomalaiselle kulttuurille ominaisine piirteineen, merkityksellistää elämää; liittää kokijan osaksi omaa kulttuuriaan ja mahdollistaa kaikenlaisille "rajanylittäjille" omaan kulttuuriin kytkeytyvän merkityksenannon.

#### **4.3.1 Suomalainen iskelmä**

Suomalaisen iskelmän sanoitukselliset teemat ja ratkaisut liittävät iskelmätekstin suomalaiseen kansanperinteeseen. Iskelmätekstien metaforisuus on jatkoa kansanperinteen käyttämille metaforille. Metaforiselle ajattelulle on tyypillistä kahden

kokemusalueen kytkeytyminen toisiinsa; luonnontunnelma ja ihmiselämän vertaaminen on yleinen kuvallisen ilmaisun ydinkeino. Iskelmä rinnastuu tässä kansankulttuuriin; kansanlauluissa luontokuva rinnastetaan johonkin ihmiselämän tapahtumaan, ilmiöön ja tunnelmaan (Harvilahti 1992, 259). Nimenomaan suomalaiselle iskelmälle on tyypillistä runsas luontokuvaston käyttö (Kukkonen 1993).

Myyttinen ja kansanperinteeseen sitoutunut aines näkyy valituissa kappaleissa vaikkakaan, kuten Tarasti (1985, 15) toteaa myyttisyyden kriteerinä ei ole eksplisiitinen yhteys kansanperinteeseen. Iskelmät rakentuvat kansanperinteen kerronnalle; toisto on keskeinen elementti iskelmässä. Esimerkiksi Kaija Koon kappaleessa 'Kuka keksi rakkauden' on sadulle tyypillistä kolmen magiikkaa. Kolmen säkeistön ajan kappaleessa kysytään "kuka" kunnes kysyjä lopulta saa vastauksen. Kappaleessa on lisäksi matkalle lähtemisen teemaa, joka on tyypillistä kansanperinteessä ja saduissa.

Myös iskelmäväeltäjät ammentavat suomalaisesta perinteestä. Jalkasen (1992) mukaan suomalaisen iskelmän juuret löytyvät kalevalaisesta muinaiskulttuurista sekä gregoriaanis-protestanttisesta kirkkomusiikista. Iskelmien mentaliteetti selittyy tähän perinteeseen sitoutuneen myyttisen aineksen avulla. Iskelmän melankolia periytyy kalevalaisesta muinaiskulttuurista, kalevalaisesta laulusta ja iskelmän raskasmielisyys taas pohjautuu uuden ajan alun gregoriaanis-protestanttisen koraalin yksilökeskeiseen syntikäsitteeseen, kuoleman ja helvetinpelkoon. Kalevalaisessa laulussa ja gregoriaanis-protestanttisissa koraaleissa käytetty laskeva kvinttimotiivi on siirtynyt iskelmiin. Samalla niihin on siirtynyt tuosta perinteestä nouseva kärsimyksen ja ahdistuksen ilmapiiri. Iskelmät rakentuvat vanhakantaisen mollipentakordi- ja kvinttiytimen varaan kansanlaulun ja kärsimyskoraalin viitoittamalla tiellä. Myöhemmin, 1800 -luvulla synnintuntoisen kvinttimotiivin vastapainoksi kansanlauluun tulee seksti-intonaatio, nouseva so-mi. Tällöin sentimentaalisuu-

teen yhdistyy seksti-intonaation sosiaalinen mentaliteetti ja näistä ajoista on lähtöisin iskelmän kaksijakoinen sentimentaalinen-hilpeä -vastakkaisuus. Tietty melodiakulku on alkanut ilmentää tietynlaista tunnetta. Jalkasen mukaan musiikillinen rakenne on lähempänä myyttisiä syvärakenteita kuin sanat, jotka liittyvät ensisijaisesti ilmiön pintatasoon.

Jalkasen mukaan nämä musiikilliset metaforat ovat populaarimusiikin kaavoja, iskelmän kieliopeja, joita tosin iskelmän tekijät eivät voi käyttää kaavamaisesti vaan soveltaen, spontaanisuutta ja luovuutta käyttäen. (emt.) Aineiston kappaleiden joukosta löytyy kappaleita, joissa on käytetty näitä Jalkasen mainitsemia perinteisiä suomalaisessa kulttuurissa merkityksellistyviä musiikillisiä rakenteita. Kvinttimotiivia on kappaleissa 'Kuurankukka' (Timo Koivusalo) ja 'Satumaa' (Unto Mononen) sekä seksti-intonaatiota kappaleessa 'Täysikuu'.

Myös kappaleen esittäjä ja hänen tulkintansa kappaleesta ovat osa kappaleen metaforista ilmaisullisuutta. Paljon kuunneltu, ikivihreäksi muodostunut kappale kuullaan mielellään alkuperäisen esittäjän laulamana; laulaja alkaa edustaa tiettyjä asioita kuulijoiden mielissä. Aineiston suosituimpien kappaleiden esittäjien joukossa onkin monia vankan aseman suomalaisella iskelmätaivaalla saavuttaneita laulajia. Heistä mainittakoon Eino Grön, Tapio Rautavaara, Katri-Helena, Hector ja Kirka. Iskelmä on aina kokonaisuus, joka muodostuu esittäjän persoonallisesta kappaleen tulkinnasta, kappaleen sanoituksesta ja sävelmästä. Jos tunnen hyvin jonkin kappaleen sitä on mahdotonta kuulla pelkästään sanoina; yrittäessäni lausua sanoitusta kappaleen melodia antaa sanoille rytmin. Sanoitus onkin eri asia kuin runo (Davis 1989). Kokemuksellisesti sävelmä, sanoitus ja tulkinta ovat erotamattomat.

Metaforat tuottavat sitä jatkuvuutta, joka modernissa, lineaarisessa maailmankuvassamme ei helposti löydä ilmaisukanavaa. Apon (1974) mukaan iskelmälyriikka ammentaa aineksensa kulttuurisesta metaforien varastosta ja tulee kuulijansa elämäkokemuksen kautta tulkituksi yksilöllisesti. Apo (emt., 174) kritisoii iskelmää sanoitusten abstraktisuudesta, epähavainnollisuudesta ja ihmeellisyyksien tuottamisesta; metaforat ovat kliseytyneet niin, ettei kuulija enää tunnista niitä metaforiksi. Tällainen kritiikki ei huomioi sitä, että kuulija ymmärtää tarinan, metaforan oman elämänsä kautta. Siksi tarinan kertojan kannattaa valita monimerkityksellisiä sanoja, sanoja jotka eivät suoraan viittaa mihinkään kuulijan kokemusmaailmassa. Tällöin kuulijalle jää enemmän tilaa tuoda omaa kokemustaan musiikin hänessä synnyttämään prosessiin (Guillaume 1995, 6). Metaforinen kieli jättää enemmän tilaa tunteille ja kokemuksen yksityiskohdille (Kukkonen 1993, 108).

Apon näkemykset iskelmälyriikan hämäryydestä ja epärealistisuudesta liittyvät adornolaiseen massakulttuurinäkemukseen, joka Söderholmin (1995, 170) mukaan ilmentää sidonnaisuutta dualistiseen maailmankuvaan, jossa populaarimusiikki nähdään alempana, so. kaupallisena musiikinlajina. Tällöin myös musiikin vastaanottaja nähdään passiivisena kuluttajana ilman, että hän kuullessaan antaisi merkityksiä ja tekisi tulkintoja. Arkisista käytännöistä lähtevä sosiologinen tutkimus on ottanut toisenlaisen näkökulman siihen mikä näyttäytyy adornolaisittain pelkästään kaupallisena. Kulttuurituotteissa representoituu se, miten maailma hahmotetaan (Karvonen 1992). Musiikki artikuloi niitä kulttuurisia jäsenyyksiä, joiden varassa musiikkia kuuntelevat ihmiset suuntautuvat todellisuuteensa (Lähiöravintola 103-104 & 115).

#### 4.4 Sukupolvien musiikkikokemus

Otettaessa mukaan ikämuuttuja ja tarkasteltaessa sen kautta psykiatristen potilaiden musiikkivalintoja aineisto kutsuu tarkastelemaan niitä sukupolven näkökulmasta. Tiettyä sukupolvea edustavat valitsijat nimittäin valitsevat mielimusiikkilistoilleen usein samoja kappaleita siten, että aineistosta löytyy selkeästi tietyn musiikinkuuntelijasukupolven lempikappaleet.

Kappaleet ovat ajallisesti peräisin 1940-luvulta 1990-luvulle. Useimmin valituksi tulleiden kappaleiden (ks. Lehtonen & Niemelä 1997, 58) joukossa on eniten 60-luvun kappaleita (10) ja toiseksi eniten aineiston keruuajankohdan, 90-luvun kappaleita (6).

Taulukko 5: Psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokema musiikki tarkasteltuna kappaleen levytysajankohdan mukaan:

Kappale ja sen tunnetuksi tehnyt esittäjä/säveltäjä:	Levytysvuosi	Valitsijoiden keski-ikä
Elämä juoksuhaudoissa M.Louhivuori	1940	56
Finlandia Sibelius	1940-l.	26-77v
Satumaa R.Taipale	1962	46
Rakastan sinua elämä K.Käyhkö	1963	54
Puhelinlangat laulaa Katri-Helena	1964	45
Yesterday Beatles	1965	34



Lumi teki enkelin eteiseen Hector	1974	31
Hotel California Eagles	1975	34
Rentun ruusu Irwin	1988	41
Surun pyyhit silmistäni Kirka	1988	36
Kuurankukka Joel Hallikainen	1992	39
Kuka keksi rakkauden Kaija Koo	1993	33
Kerran Laura Voutilainen	1994	34

---

Kappaleen valinneiden vastaajien keski-ikä ja levytysvuotta verrattaessa näkyy piirre, joka leimasi koko aineistoa; itselleen tärkeitä kappaleita nimetessään vastaajat valitsevat usein oman nuoruutensa musiikkia. Tämä ilmenee aineistossa siten, että kuulijakunta ikääntyy sitä mukaa kuin kappaleen levytysvuosi vanhenee.

Nuoruus onkin oman identiteetin muotoutumisen kannalta keskeistä aikaa. Nuorena omaksuttu maailmankuva on usein melko pysyvä ja maailmankuva muuttuu vain vähän iän myötä. Musiikki on osa maailmankuvaamme ja reagoimme herkästi omiin musiikkimieltymyksiimme kohdistuvaan kritiikkiin. Musiikillisten merkitysten ehdottomimmat vaiheet kuuluvat nuoruuteen, jolloin musiikki ilmentää voimakkaasti omaa identiteettiä ja usein myös ryhmäidentiteettiä tai alakulttuuria. (ks. Karttunen 1992; ks. Mäki-Kulmala 1993.) Toisaalta elämänsä kaaren käsitteeseen liittyy keskeisenä ajatus oman identiteetin muotoutumisen jatkumisesta nuoruudenkin jälkeen; ihminen muuttuu jatkuvasti elämäkokemuksensa myötä. Lisäksi nopeat yhteiskunnalliset muutokset edellyttävät identiteettiä,

joka on valmis joustamaan ja oppimaan uuden tilanteen edellyttämiä toimintatapoja.

Mäki-Kulmala (1993) erottaa toisistaan ikäkauden ja sukupolven. Ikäkausimerkitykset viittaavat hänen mukaansa niihin asioihin, jotka ovat tärkeitä ja merkityksellisiä tietyssä ikävaiheessa, mutta joita ei siirretä toiseen ikävaiheeseen. Sukupolvimerkitykset puolestaan viittaavat sellaisiin asioihin, jotka siirtyvät myös muihin ikävaiheisiin. (Mäki-Kulmala 1993, 51-52 & 306.) Aineistosta esiin nouseva musiikkisuhde kertoo sukupolvimerkityksistä; tärkeä musiikki kytkeytyy nuoruuteen ja nuorena kuunnellut kappaleet nousevat esille muistoista tämän kaltaisen kyselyn kontekstissa.

Musiikkivalintojen perusteluissa vastaajat puhuvat usein iloisesta nuoruudesta, joka on takanapäin. 30-vuotias nainen toteaa Beatlesin 'Yesterday' kappaleen yhteydessä, että kappale "*liittyy nuoruuteen positiivisessa mielessä*". Tietty musiikki liittyy "*iloiisiin nuoruudenmuistoihin* " (18-vuotias nainen), jolloin kaikki oli vielä hyvin. Iloiset muistot ovat vastaajille samalla myös kipeitä; tavallaan mennyttä unelmien maisemaa, johon ei enää ole paluuta. Joillekin nuorimmistakin vastaajista tuntui iloinen nuoruus olevan takanapäin. Sairastuminen kietoutuu näin ollen vastauksissa nuoruudessa tapahtuvaan identiteetin muotoutumisen prosessiin näyttäytyen vastauksissa elämänvaiheena, johon liittyy mielikuvia omasta vahvasta identiteetistä; sellaisesta elämänvaiheesta, jolloin kaikki oli vielä viatonta ja harmitonta - ja kunnossa.

Suomalaisessa yhteiskunnassa voidaan Roosin (1988) mukaan puhua sukupolvista, yhteisestä elämäkokemuksesta, kulttuurissamme tapahtuneiden suurten historiallisten muutosten seurauksena. Sukupolvella tarkoitetaan sellaista ihmisryhmää, jota yhdistävät samankaltaiset elämäkokemukset, jolla on siis ajallisesti

yhtenäinen kulttuuritausta. Sukupolven "kesto" riippuu olennaisesti kulttuurin ja yhteiskunnan muutoksen nopeudesta. Täysin muuttumattomassa yhteiskunnassa ei ole sukupolvieroja, on vain ikä- ja elämänvaihe-eroja. Sukupolvi voidaan ulottaa myös tietyn erikseen määrätyn toiminnan alueelle tai rajata johonkin ryhmään. (Roos 1988, 25-31 & 49.)

Roos (1988) ymmärtää sukupolven käsitteen kokonaisyhteiskunnallisesti. Sukupolvi ilmentää kulttuurista ja historiallista muutosta - tai muuttumattomuutta - sekä laajojen ihmisryhmien yhteisiä kokemuksia. Hän ei liitä sukupolvia siis luokkarajoihin. Hän mainitsee myös sukupuolen kokemuksellisuuteen liittyvänä asiana mutta ei kyseisessä teoksessa pohdi sukupolvia sukupuolen näkökulmasta, mikä pitäisi (Roosinkin mielestä) ehdottomasti tehdä.

Yksilöllisen elämäkokemuksen sijoittuminen symboliuniversumin sisälle mahdollistaa Bergerin ja Luckmannin (1985) mukaan eri elämänvaiheiden järjestämisen ja elämän jaksottumisen viittaamalla inhimillisten merkitysten kokonaisuuteen. Lapsuus, nuoruus, aikuisuus legitimoidaan erityisinä symboliuniversumissa olemisen tapoina mikä saa aikaan turvallisuuden ja yhteenkuuluvuuden tunteen syntymisen. Muistellessaan mennyttä elämäänsä yksilö kokee elämänsä ymmärrettäväksi ja mielekkääksi, mikä auttaa häntä suuntautumaan tulevaisuuteen. (Berger & Luckmann 1985, 115.)

Roos (1988) löytää suomalaisesta yhteiskunnasta neljä sukupolvea. Sotien ja pulan sukupolveen kuuluvat vuosien 1910-40 välillä syntyneet (yli 55-vuotiaat). Tuolle ajankohdalle oli leimallista selkeät luokkarajat: porvaristo/vanha keskiluokka/työläiset, viljelijät. Suuren murroksen sukupolveen kuuluvat vuosien 1940 - 55 välillä syntyneet (40 - 55-vuotiaat). Leimallisinta tuolle ajanjaksolle on uusien keskiluokan ryhmien ilmaantuminen. Kolmanteen sukupolveen, lähiösuku-

polveen kuuluvat vuosien 1955-65 välillä syntyneet (30 - 40-vuotiaat). Tällöin uusi keskiluokka ja rahvaan uudet ryhmät ovat keskeisessä asemassa ja kulttuuriset piirteet korostuvat koulutuksen kautta. Neljänneksi Roos nimeää rocksukupolven, johon hän määrittelee kuuluvaksi vuoden 1965 jälkeen syntyneet (alle 30-vuotiaat). (Roos 1985, 49-54.)

Sukupolvia leimaavat Roosin (emt.) mukaan habitustyyppit. Habitus on sisäistettyä kulttuuria, joka antaa meille yhteisöltä omaksutun kyvyn tuottaa uusia mutta ymmärrettäviä itseilmaisun ja -ymmärryksen tapoja. Habitustyyppit kuvaavat ihmisten perussuhtautumista elämään, ihmisten kokonaisvaltaista elämänotetta. Sukupolvijaottelun mukaisesti voidaan löytää tietyille sukupolvelle tyypilliset habitus-ulottuvuuden vastakkaiset päät. Ne ovat:

- pakkorako, elämään tyytyminen vs. pitkälle viety elämän hallinta (sotien ja pulan sukupolvi)
- seikkailu vs. turvallisuus (suuren murroksen sukupolvi)
- tiukka julkisivu vs. mitään ei peitellä (lähiösukupolvi)

Koko aineiston läpi kulkee piirre, joka vahvasti puhuu musiikkisukupolvien puolesta, sillä tietyn ikäiset ihmiset valitsevat tiettyjä musiikkikappaleita mielimusiikkilistoilleen. Tietyn aikakauden musiikki toimii näin ollen yhteisen kokemuksellisuuden ilmentäjänä: tietty musiikki alkaa merkitä tiettyjä asioita oman ajallis-kulttuurisen kontekstinsa sisällä.

Sodan ja pulan sukupolven kuuluvia 55 - 76-vuotiaita vastaajia aineistossa on 20, miehiä ja naisia yhtä paljon. Tämän ikäryhmän suosikkiesittäjäksi nousee ehdottomasti Tapio Rautavaara. Vanhimman polven eniten valitsemista kappaleista listalle nousevat 'Elämää juoksuhaudoissa' (Matti Louhivuori) ja 'Rakastan sinua elämä' (Kauko Käyhkö ja Georg Ots). Sodan ja pulan sukupolvea edustavat vastaa-

jat ovat lisäksi valinneet seuraavia kappaleita: 'Hopeinen kuu' (Olavi Virta), 'Kultainen nuoruus' (Vilho Vartiainen), 'Metsäkukkia' (Eino Grön, Tapio Rautavaara).

Suuren murroksen sukupolvea, 40 - 55-vuotiaita puolestaan puhuttelee kappaleet 'Rentun ruusu' (Irwin), 'Puhelinlangat laulaa' (Katri-Helena) ja 'Satumaa'. 30 - 40-vuotiaita, ns. lähiösukupolvea taas 'Kuurankukka' (Joel Hallikainen), 'Kuka keksi rakkauden' (Kaija Koo), 'Surun pyyhkit silmistäni pois' (Kirka), 'Yesterday' (Beatles), 'Kerran' (Laura Voutilainen), 'Lumi teki enkelin eteiseen' (Hector) ja 'Hotel California' (Eagles). Alle 30-vuotiaiden vastaajien valinnat eivät keskittyneet tarpeeksi, jotta olisivat nousseet listalle, mikä voi johtua siitä, että nuorimpien vastaajien musiikkisuhde on vielä voimakkaan muotoutumisen vaiheessa.

Vanhempien ihmisten mielimusiikkia on yleensä heidän nuoruudenaikainen musiikki tai tyyllilajiltaan samanlainen nykymusiikki. Otan seuraavaksi esimerkkejä tiettyä sukupolvea edustavan yksittäisen vastaajan vastauksista. 65 -vuotiaan, sotien ja pulan sukupolven kuuluvan naisen listalta löytyy 'Mummon kaappikello', 'Elämäni on lauluni' (Mauno Kuusisto), 'Rakastan elämää' (Georg Ots) ja 'Kodinkynttilät' (Metrotytöt). Vastaaja on ollut kyseisten kappaleiden levytysaikaa, 50-luvulla 25-vuotias. 60-luvulla nuoruutensa elänyt, suuren murroksen sukupolven kuuluva mies valitsee listalleen Rolling Stonesia ('As tears go by'), Simon & Garfunkelia ('Sound of Silence'), Beatlesia ('Yesterday', 'Help'). 70-lukulinainen nainen taas CCR:ää ('Cottonfields'), Animalsia ('House of the rising sun'), Kirkaa ('Leijat').

Tietyn kappaleen suosiota tietyn ikäisten kuulijoiden keskuudessa voi selittää myös tyyllilaji, jota kappale edustaa. Esimerkiksi 'Jätjän humppa', joka on tuore levytys (vuodelta 1977) kuuntelija on keski-ikältään 50-vuotias. Myös 'Rentun ruu-

sun´ kuulijakunta on keski-ialtään vanhaa kappaleen levytysvuoteen verrattuna. Tätä selittää varmasti Irwinin vankkumaton suosio vanhempien (mies)henkilöiden keskuudessa. Vastaavasti kappale ´Vanhoja poikia viiksekkäitä´ (levytysvuosi 1980) on keski-ialtään 53-vuotiaan vastaajan lempimusiikkia. Kyseisten kappaleiden tyyllilaji vastaa sitä musiikillista tyyllilajia, jota kyseistä sukupolvea edustavat vastaajat ovat nuorempana tottuneet kuuntelemaan.

Toisaalta listalla on joitakin vanhempia kappaleita, jotka tuntuvat olevan nuorten vastaajien suosiossa. Esimerkiksi Hectorin ´Lumi teki enkelin eteiseen´ on levytetty vuonna 1973 ja sen keskivertokuuntelija on 31-vuotias eli levytysaikaan vasta 9-vuotias. Tämä Hectorin kappale puhuttelee siis aina uusia musiikinkuuntelijaikäpolvia. Myös Kirkan Leijat (1960-l., 34 v). ´Leijat´ ja ´Lumi teki enkelin eteiseen´ edustavat tuoreena pysyvää musiikillista tyyliä. Kirkan ja Hectorin aktiivinen edelleen jatkuva pitkän linjan muusikon ura toisaalta houkuttelee nuorempia kuuntelijoita kyseisten artistien vanhemman tuotannon ääreen. Näin ollen musiikki saattaa ylittää sukupolvirajoja.

Musiikki liikkuu ajassa. Musiikki on kuulonvarainen taidelaji, sitä ei voi pysäyttää tarkempaa tarkastelua varten vaan musiikkia on keskityttävä kuuntelemaan silloin kun se soi. Nimenomaan populaarimusiikki liikkuu voimakkaasti omaan aikakauteensa, sen muoti-ilmioihin, musiikillisiin tyyllilajeihin, laulutapaan, sovitystyyleihin, instrumenttivalikoimaan yms. Siksi populaarimusiikki kiinnittyy tietyntyyppinä ajankohtana eläneiden ihmisten yhteiseen elämänkokemukseen.

#### 4.5 Sukupuolten musiikkikokemus

Miesten ja naisten musiikkisuhde näyttäytyy aineistossa erilaisena. Näkyvimmin tämä ero syntyy siitä, että miesten vastauksissa esiintyy toistuvasti samoja musiikkikappaleita, kun taas naisten musiikkivalinnat eivät keskity, vaan hajoavat. Musiikki ja identiteetti kytkeytyvät siis eri tavoilla toisiinsa tarkasteltaessa miesten musiikkisuhdetta ja naisten musiikkisuhdetta. Miesten musiikkikokemus näkyy aineistossa yhtenäisenä, miesidentiteettiin kytkeytyvänä. Naisten valintojen hajoamisen takia tuntuu siltä, etteivät valitut kappaleet kytkeydy samalla lailla naisidentiteettiin, vaan naisten musiikkisuhde saa merkityksensä muulla tavalla. Musiikki ei naisille ole kuitenkaan vähemmän merkityksellistä kuin miehille; tästä kertoo jo se että naiset ovat yhtä usein kuin miehet vastanneet tutkimusryhmämme kyselyyn.

Otan ensin tarkastelun kohteeksi erikseen miesten ja naisten mielikappaleet, tiettyihin kappaleisiin kohdistuvat mies- ja naisvalinnat havainnollistaakseni miesten musiikkivalintojen keskittymistä ja naisten musiikkivalintojen hajoamista. Sen jälkeen lähdän etsimään erilaisia mahdollisuuksia tulkita tätä eroa. Pohdin aluksi musiikkia nimenomaan miesten itsensäilmaisun alueena; tällöin etsin selitystä naisten vastausten hajoamiselle naisten marginalisuudesta musiikin kentällä. Seuraavaksi otan lähemmän tarkastelun kohteeksi kaksi miesten listalla korkealle nousevaa kappaletta ja tarkastelen niiden kytkeytymistä miesidentiteettiin. Vertaan lisäksi nuorimpien mies- ja naispuolisten vastaajien valintoja toisiinsa. Lopuksi pohdin miesten ja naisten musiikkikokemusta kytkeytyneenä länsimaiseen subjektikäsitelyyn sekä moderni/postmoderni -tulkintoihin.

#### 4.5.1 Miehillä ja naisille tärkeä musiikki

Naisten ja miesten musiikkisuhteen ero näkyy listalla (ks. s. 102-103), jolle on koottu useimmin mainitut kappaleet. Tarkasteltaessa listaa sukupuolimuuttujan näkökulmasta naisten ja miesten musiikkikokemuksen ero näkyy miespuolisten valitsijoiden valintojen keskittymisenä tiettyihin kappaleisiin. Naisvalitsijoiden tiettyyn kappaleeseen kohdistuneet valinnat jäävät määrältään alhaisemmiksi. Näin ollen aineiston pohjalta koottu hittilista kertoo paljon enemmän miesten suhteesta musiikkiin kuin naisten. Listalla ei ole yhtään pelkästään naisäänin valittua kappaletta, sen sijaan sieltä löytyy parikin vain miesten valitsemaa kappaletta. Koottaessa naisten ja miesten mielimusiikki erillisiksi listoiksi havaitaan, että pidettäessä rajana neljää mainintaa, naisten mielimusiikki mahtuu puolta lyhyemmälle listalle kuin miesten.

Taulukko 5: Miesvastaajille tärkeä musiikki: kappaleen nimi ja esittäjä, levytysvuosi, valitsijoiden keski-ikä sekä kappaleeseen kohdistuneiden valintojen määrä:

Kappaleen nimi ja esittäjä	Levytysvuosi	Keski-ikä	Valintoja/kpl
1. Rentun ruusu Irwin	1988	41	12
2. Kuka keksi rakkauden Kaija Koo	1993	36	7
3. Kuurankukka Joel Hallikainen	1992	37	6
4. Puhelinlangat laulaa Katri-Helena	1964	48	6
5. Satumaa E.Rahkonen/R.Taipale/T.Tammi	1950	46	5



6. Yesterday Beatles	1965	35	5
7. Hopeinen kuu Olavi Virta	1960	58	4
8. Hotel California Eagles	1975	31	4

---

Korkeimmalle miesten listalla nousevat siis Irwinin esittämä 'Rentun ruusu' ja Kaija Koon esittämä 'Kuka keksi rakkauden'. Jälkimmäinen niistä oli aineiston keuruun aikaan, keväällä 1995, suosittu kappale muutenkin. 'Rentun ruusu' sen sijaan on hitti useamman vuoden takaa. Miesten listalle nousee kaksi naislaulajaa Katri-Helena ja Kaija Koo. Myös englanninkielinen pop/rock tulee miesten listalla edustetuksi; Beatles ja Eagles nousee muuten suomenkielellä laulettuun musiikkiin rinnalle.

Kappaleeseen, joka miesten listalla nousee ykköseksi, ei ole kohdistunut yhtään naisvalintaa. 'Rentun ruusun' minä on selkeästi miespuolinen. Lisäksi se kuvaa elämäkokemusta, joka saattaa sen valinneille miehille olla tuttu. Kulttuurisessa diskurssissa se antaa äänen syrjäytyneen eikä elämässä kovin hyvin selviytyneen ihmisen elämäkokemukselle. Alkoholilla on keskeinen sija laulun minän elämässä ja miehen ja naisen suhdetta kuvataan alkoholi-teeman kautta. Myöskään 'Satumaan', miesten listan 5. kappaleen, ei yksikään naisvastaaja ole ilmoittanut olevan itselleen tärkeä kappale. 'Satumaa' kertoo täyttyneiden toiveiden maasta, jossa "huolet huomisen voi jäädä unholaan" mutta jonne pääsee vain unelmisaan. Satumaa sijaisee saavuttamattomissa, "aavan meren tuolla puolen".

Taulukko 6: Naisvastaajille tärkeä musiikki: kappaleen nimi ja esittäjä, levytysvuosi, valitsijoiden keski-ikä sekä kappaleeseen kohdistuneiden valintojen määrä:

Kappaleen nimi ja esittäjä:	Levytysvuosi	Keski-ikä	Valintoja/kpl
1. Kuurankukka Joel Hallikainen	1992	41	9
2. Kerran Laura Voutilainen	1994	32	4
3. Lumi teki enkelin eteiseen Hector	1974	30	4
4. Surun pyyhit silmistäni pois Kirka	1988	38	4

Naisten tärkeimpien kappaleiden listalle nousee siis vain neljä kappaletta, jotka kaikki ovat suomenkielisiä. Beatlesin kappale 'Yesterday' yltää ei-kotimaisena kappaleena melkein listalle sillä siihen on kohdistunut kolme naisvalintaa. Kolmeen ääneen yltävät lisäksi Kaija Koon 'Kuka keksi rakkauden', Olavi Virran 'Vihreät niityt', Dannyn 'Tämä taivas, tämä maa' ja Riki Sorsan 'Joki'.

Yksikään listalle nouseva kappale ei ole tullut valituksi pelkästään naisten taholta vaan kaikkiin naisten valitsemiin kappaleisiin on kohdistunut myös miesvalintoja. Yhteisellä listalla 13 suosituimman kappaleen joukossa on vain kolme kappaletta, joihin on kohdistunut enemmän nais- kuin miesvalintoja. Ne ovat Joel Hallikaisen 'Kuurankukka', Laura Voutilaisen 'Kerran' ja Hectorin 'Lumi teki enkelin eteiseen'.

Naisten listaa johtaa ylivoimaisesti Joel Hallikaisen 'Kuurankukka'. Kappaleessa lauletaan kaipauksesta ja siitä, miten sydän on jähmettynyt kuurankukkien lailla. Laulussa kuitenkin lohdutetaan, menneisyyteen ei kannata takertua vaan on katsottava eteenpäin: "Turhaa on jälkiänsä käydä seuraamaan ...". Samaa kuurankukateemaa jatkaa Hector kappaleessaan 'Lumi teki enkelin eteiseen'. Laulun minä, pieni tyttö näkee kylmän eteisen ikkunan kuurankukissa enkelin. Enkeli lohduttaa köyhyyden, kylmyyden ja kuoleman keskellä.

Laura Voutilaisen 'Kerran' kertoo nuoruuden päättymisestä ja sen hyväksymisestä sekä rakkaudesta, joka tulee vain kerran. Kappaleen sävy on haikea mutta elämän tosiasiat hyväksyvä. Myös Kirkan 'Surun pyyhit silmistäni pois' on elämänuskoinen ja positiivinen vaikkakin haikea rakkauslaulu. Laulun minä kaipaa kerran kokemaansa rakkautta ja uskoo rakkaansa kerran palaavan.

#### **4.5.2 Naiset ja miehet musiikin tekijöinä**

Naisten esittämä musiikki on suosituimpia kappaleita tarkasteltaessa vähemmistössä. 26 suosituimman kappaleen (ks. Lehtonen - Niemelä 1997, 58) joukossa on seitsemän naisartistin esittämää kappaletta ja yhteensä viisi naislaulajaa. He ovat Kaija Koo (Kuka keksi rakkauden), Katri-Helena (Puhelinlangat laulaa, Anna mulla tähtitaivas, Syysunelma), Laura Voutilainen (Kerran), Arja Saijonmaa (Elämää juoksuhaudoissa) ja Arja Havakka (Lokki). Nämä naisartistit eivät suinkaan ole listalla naisten äänin vaan - miesten. Esimerkiksi Katri-Helenan 'Puhelinlangat laulaa' on valinnut listalleen kuusi miestä ja vain yksi nainen. Myös Kaija Koon 'Kuka keksi rakkauden' on enemmän miesten kuin naisten mieleen (7/3). Naisten valinnat eivät siis keskity edes naisten esittämiin kappaleisiin.

Muutamasta vastauksesta ilmenee kuitenkin, että naislaulajien esittämällä kappa-leilla on naisille erityinen merkitys. Vanhempi naisvastaaja kirjoittaa valitessaan Tina Turnerin kappaleen mielimusiikkilistalleen toivovansa laulajan energisyyttä itselleen. Myös toinen naisvastaaja (31-vuotias) kertoo, että naislaulajat, joista hän mainitsee Anneli Saariston, Liisan Tavin ja Tina Turnerin, *"antavat omasta persoonastaan ja vahvuudestaan jotain minullekin "*.

Psykiatristen potilaiden musiikkivalinnoissa eniten, iskelmän painottuessa, näkyvät kevyttä musiikkia, iskelmää, laulavat naiset. Suomalainen naisrock loistaa poissaolollaan; lähinnä kyseiseen kategoriaan voisi luokitella valituiksi tulleet Vicky Rostin ja Maaritin. Ulkomaista rockia edustavat mielimusiikkilistoilla esimerkiksi Bonnie Taylor, Maggie Reilly, Diana Ross (kolme valintaa kukin), Janis Joplin, Suzy Quattro, Tina Turner (kaksi valintaa). Viihdemusiikkia edustavat mm. Barbara Streisand ja Edith Piaf.

Naiset eivät vastauksissaan juurikaan viittaa omaan musiikkiharrastukseensa. Sen sijaan miesvastaajat kertovat esikuvistaan, jotka ovat vaikuttaneet oman musiikkiharrastuksen muotoutumiseen. Eräs nuori mies säveltää ja hän onkin ottanut oman kappaleensa, 'Flyin' Destroyer' omalle tärkeän musiikin listalleen. Toinen nuori miesvastaaja kertoo harrastavansa musiikkia ja rumpujen soittoa. Hänen listalta löytyykin mm. Hurriganes-yhtyeen laulaja/rumpalina toimineen Remu Aaltosen soololevy. Miehillä on musiikin alueella esikuvia ja itselle tärkeä musiikki kytkeytyy omaan musiikin harrastukseen.

Musiikkivalintojen perusteluissa nousee miesten vastauksista esille musiikin merkityksellistymisen taso, jolla jokin tietty musiikkikappale merkityksellistyy jonkin tyyllilajin tai musiikillisen aikakauden edustajana. Vastauksissa saatetaan myös verrata ko. kappaletta esittäjän aikaisemmin levyttämiin kappaleisiin.

Miesvastaajat liikkuvat tällöin Stefanin (1985) musiikillisen kompetenssin mallin sisällä musiikillisten tekniikoiden, musiikkityylien ja yksittäisten teosten tasolla, jotka edustavat kompetenssin kolmea ylintä tasoa. Esimerkiksi 41 -vuotias mies kertoo pitävänsä 70-luvun musiikista, jota hänen musiikkivalinnoissaan edustaa Abba, Frederik (‘Pettävä nainen’), Lea Laven (‘Vie minut tangoon’), ja Irwin Goodman (‘Meidän Lawstoori’) perustellen valintojaan seuraavasti: *”Orkesterisovitukset on tehty instrumenteilla, ei rytmikonetta ole tunnettu näihin aikoihin”*. Toista, 31 -vuotiasta miesvastaajaa puhuttelee Yes-yhtyeen kappale ‘The Gates Of Delirium’ siksi, että *”kappaleen naiivius kääntyy sen eduksi. Persoonallista yhteen soittamista, jonka vimmaisissa välisosissa on aina jotakin mukaansa tempaavaa kunnes se kääntyy yllättävään kauniiksi loppuhäivytykseen asti.”* Miesvastaajien musiikkikokemuksesta nousee esille musiikin merkitysten tuottamisen taso, joka ilmentää musiikkikäsitteistön tuntemusta.

Tämä musiikin merkityksellistymisen taso oli yleinen nimenomaan miesten vastauksissa. Kyseisen tason sisällä vastauksista 76% oli miesten. Kaiken kaikkiaan 19% vastauksista ilmensi musiikillisten tyyllilajien ja teosten tasolla tapahtuvaa musiikkikokemusta. Miehet käyttivät myös musiikin rakenteisiin (rytmi, melodia, sanoitus) viittaavia ilmauksia kertoessaan musiikkikokemuksestaan enemmän kuin naiset; esimerkiksi 26-vuotias mies kirjoittaa kappaleesta ‘Joki’ (Riki Sorsa), että *”siinä on hyvä melodia ja hyvät sanat .”*

Naiset ovat musiikin kentällä marginaalissa sekä musiikintekijöinä että -esittäjinä, sekä taidemusiikin että populaarimusiikin alueella. Klassisella puolella naissäveltäjä on harvinaisuus, mikä ei kuitenkaan tarkoita sitä etteivätkö naiset olisi työskennelleet musiikin kentällä; suomalainen musiikkihistoria vain ei tunne heitä. Myös musiikin tutkimus on keskittynyt alueille, jossa naiset eivät näy. Musiikkianalyysi käyttää feminiinisiä ja maskuliinisia määreitä arvioidessaan

naissäveltäjien työtä. (Irjala 1992, 2-4.) Maskuliininen musiikissa ilmentää vahvuutta, objektiivisuutta, normaaliutta. Feminiininen taas heikkoutta ja subjektiivisuutta. Duuri "luonnollisena" yhdistetään maskuliinisuuteen, molli "ei-luonnollisena" taas feminiinisyteen. Kuitenkin se mikä milloinkin määritellään feminiiniseksi ja maskuliiniseksi vaihtelee aikakaudesta riippuen. Näin ollen puhuttaessa musiikin teoriassa musiikin feminiinisistä ja maskuliinisista piirteistä käytetään ajallis/kulttuurisia määritelmiä universaalisti ja essentialistisesti. (McClary 1991.)

Rockmusiikki on klassiseen musiikkiin verrattuna jopa enemmän miesten aluetta. 70-luvun lopulla naisrock murtautui esiin punkrockin nousun myötä. Bändeissä alettiin nähdä naisia muutenkin kuin laulajina. Niinpä tyttöjen rockin soitto lisääntyi hetkellisesti Suomessakin 80-luvun alussa tasaantuen vuosikymmenen loppuun mennessä pysyväksi, mutta vain pientä vähemmistöä koskevaksi ilmiöksi. Tällä hetkellä rockin soittajista tyttöjen osuus on noin 10%. (Irjala 1992, 4; Lähteenmaa & Näre 1992, 216-217.)

Rock määrittyy seksuaalisuuden, aggressiivisuuden ja kapinallisuuden kautta; asioita jotka liitetään maskuliinisuuteen. Rock on diskurssi, tieto- ja käsitysmuotojen sekä käytäntöjen yhteenkietoutuma, jossa maskuliinisuus ja feminiinisyys ovat tiettyissä asemissa. Rockin historiaa voidaan tarkastella maskuliininen/feminiininen painotusten kautta. Tyttöjen ja poikien asema rockdiskurssissa on erilainen; rockin maailma on kollektiivista miesten aluetta, kun taas tytöille tarjoutuu individualistisen kuuntelijan rooli. (Lähteenmaa 1989, 21-41; Lähteenmaa & Näre 1992, 218.)

Naismuusikkous kevyen musiikin alueella on harvinaista. Lähinnä naisen rooli rajoittuu laulajan rooliin. (Irjala 1992, 4-5) Tästä säännöstä basisti/laulaja Arja Havakka muodostaa kiintoisan ja hämmentävän poikkeuksen. Havakan esittämä

kappale 'Lokki' mainitaan psykiatristen potilaiden mielimusiikkilistoilla neljä kertaa. Laulajinakin naiset jäävät populaarimusiikin kentällä kuitenkin marginaaliin. Lassila (1990) on tutkinut suomalaisia hittilistoja ja toteaa, että ainoa aikakausi, jolloin naislaulajat ovat olleet hyvin edustettuna kevyen musiikin listoilla oli 50-luvun loppu. Kyseinen aika oli naislaulajien kulta-aikaa. Tuolloin pinnalla olivat mm. Brita Koivunen, Laila Kinnunen ja Vieno Kekkonen, joiden menestys ounasteli Lassilan mukaan nuorisomusiikin syntyä. Naiset hallitsivat listoja vuodet 1958 ja -59. Vuonna 1963 naisartistejä oli listoilla enää muutama prosentti. (Lassila 1990, 29 & 79.)

#### **4.5.3 Musiikki ja miesidentiteetti: kahden miehille tärkeän musiikkikappaleen tarkastelu**

Tarkastelen seuraavaksi kahta selkeästi miespuolisten vastaajien valitsemaa kappaletta lähinnä sanoituksen ja rakenteen osalta sekä sitä, miten kappaleet kytkeytyvät miesidentiteettiin.

Laulun tarina kerrotaan yleensä minä-muodossa (Davis 1989, 85). Miesten listalla korkeimmalle nousevassa 'Rentun ruusu' kappaleessa kerrotaan hyvin selkeästi miehen tarina. Katri-Helenan 'Puhelinlangat laulaa' sitä vastoin kerrotaan poikkeuksellisesti hän-muodossa. Kappaleen "hän" on kuitenkin myös miespuolinen, "kulkijapoika". Kappaleita on mielenkiintoista verrata toisiinsa toisaalta niiden rakenteellisen samankaltaisuuden takia ja toisaalta selkeästi miesidentiteettiin kytkeytymisen vuoksi.

Molemmat kappaleet alkavat B-osalla, mikä ei populaarimusiikissa ole kovin yleistä (Davis 1989, 57). Kertosäkeiden rakenne on samanlainen; kappaleen nimi tulee esille kertosäkeen alussa ja toistuu kaksi kertaa. Tämä on Davisin (emt., 46) mukaan "vahvin" paikka kappaleen nimen esiin tulolle; kuulijan odotukset täyttyvät ja kappaleen sisältö tulee ymmärretyksi. Kertosäkeellä aloittaminen herättää huomion; kuulija saa heti kiinni kappaleen sisällöstä (emt., 57).

Kertosäkeellä alkavaan kappaleeseen on helppo yhtyä ja lähteä laulamaan mukana sillä kertosäkeistö on iskelmissä (kuten edellä mainituissakin) usein mieleenpainuva. 'Rentun ruusun' kertosäe kuuluu seuraavasti:

"Saat multa horsman se rentun ruusu on /  
 Sen poimin tuolta maantien ojasta /  
 Saat multa horsman se rentun ruusu on /  
 Kun juoppolalli tuli pojasta".

'Puhelinlangat laulaa' -kappale kertoo tarinaa kulkijapoijasta:

"Puhelinlangat laulaa ja taivaalla loistaa kuu /  
 Maantietä vihellellä kun kulkijapoika käy /  
 Puhelinlangat laulaa ja pilvistä katsoo kuu /  
 Kulkijan taipaleella ei huolien häivää näy".

Alkaessaan yhteislauluun innostavalla kertosäkeellä kappaleet herättävät kuulijassa yhteisen kokemuksellisuuden. Tätä mielimusiikin kautta ilmenevää miesten yhteistä, kollektiivista kokemusta Berger & Luckmann (1995) kutsuvat mieheyteen liittyväksi lähes biologispohjaiseksi liittymisen tarpeeksi verraten sitä äidin ja vastasyntyneen intensiiviseen suhteeseen. Erilaiset poikien ja miesten ryhmittymät



ovat tärkeitä mieheyden kokemisen ja tuottamisen paikkoja. Miesten musiikkikokemus näyttää näin ollen kytkeytyvän Harren (1983) persoonallinen/kollektiivinen jaottelua hyödyntäen sosiaalisen identiteetin kollektiiviselle puolelle; kyselyyn vastanneiden miesten identiteetin rakentumisessa ja musiikkisuhteessa on tärkeällä sijalla musiikin aikaansaama yhteenkuuluvuuden tunne ja musiikin mahdollistama yhteisen kokemuksellisuuden jakaminen. Tämä yhteinen kokemuksellisuus ilmenee jo siinä, että miesten mielimusiikkilistoilta löytyy samoja, toistuvasti valittuja kappaleita, mihin viittasin tämän kappaleen alussa.

Miesten musiikkisuhteesta löytyy myös erilliskulttuurinen ulottuvuus, jota voi tarkastella kytkeytyneenä tietyn ikäisten miesten musiikkivalintoihin hyödyntäen J.P. Roosin sukupolvi- jaottelua; kappaleet tarjoavat paikan peilata omaa miesidentiteettiä ja niitä vaatimuksia joita yhteiskunta miehelle asettaa. 'Rentun ruusun' mielimusiikkilistalleen valinneiden miesten keski-ikäsi tulee 41 vuotta, 'Puhelinlangat laulaa' kappaleen valinneiden miesten keski-ikä on 48 vuotta. Nämä miehet kuuluvat sukupolveen, jota J.P. Roos kutsuu suuren murroksen sukupolveksi (Roos 1988).

Turvallisuus/seikkailu -habitustyyppi ilmentää Roosin mukaan vuosina 1940 - 55-syntyneiden, nyt neli-viisikymppisten, suuren murroksen sukupolven maailmankuvaa ja kyseisen sukupolven yhteistä kokemusta (emt.). Sodan ja epävarmuuden aika ei ole kaukana; siksi turvallisuuden tunne ei ole kovin vankalla pohjalla. Tarkastelemani miesten listalla korkealle nousevat kappaleet kerrotaan turvallisuus/seikkailu-tematiikan kautta. Kappaleissa seikkailee "antimies", jonka kautta on mahdollista kyseenalaistaa kulttuurissamme tarjoutuvaa miehen mallia. Nimenomaan mies on kulttuurisessa kuvastossa turvan antaja ja miehestä, joka hylkää tuon perheen elättäjän ja tukipilarin roolin, tulee seikkailija. Aineistossa usein 1. ja 2. sukupolven kuuluvien vastauksissa mainituksi tuleva Tapio

Rautavaara on tuon seikkailijamiehen prototyyppi, reissumies joka heittää repun olalleen ja lähtee. Myös ´Puhelinlangat laulaa´-kappaleessa seikkailee viheltelevä kulkijapoika, joka kulkee taivaan linnun lailla huolia vailla vain kuu seuranaan. Kappale on levytetty ensimmäistä kertaa heti sodan jälkeen (Suuri Toivelaulukirja 1, 220) ja se kytkeytyy selkeästi ilmapiiriin, jota hallitsee epävarmuus ja kaiken alusta aloittaminen; kuinka helppoa olisikaan vain lähteä ja jättää arkihuolet taakseen.

´Rentun ruusu´-kappaleessa horsmankukkaa rakkaalleen ryyppyreissun jälkeen tarjoileva "renttu" ei lupaaile muutosta tai parannusta vaan horsmankukka ilmentää kaiken, lupaustenkin, katoavaisuutta ("pian se kuihtuu, ei se maljakossa kestä / niin käy joka lupauksenkin"). Kappaleen tarinassa sille, että tulee taas aika, jolloin mies lähtee omille reissuilleen ei voi mitään.

Mielenkiintoisella tavalla parisuhdetta kuvataan ´Rentun ruusu´ -kappaleessa kulttuurisia merkityksiä kyseenalaistavalla tavalla, jossa mieheys asettuu kahlittomattoman luonnon, naiseus kurinalaisuuden puolelle. Kappaleen mies kapinoi kulttuurissamme määriteltyä miehen roolia vastaan asettumalla puolelle, joka kulttuurisesti on määritelty naiselle. Hän ei huoli individualistisen sankarimiehen roolia. Kappaleen nainen edustaa kulttuurista järjestystä ja kuria. Vastakulttuurisena mallina kappaleessa näyttäytyvä mieheys on kuitenkin jo muotoutunut stereotyyppiseksi, vakiintuneeksi maskuliinisuuden malliksi, jossa Tigerstedtin mukaan "yhteiskunnalla on - lähinnä naisen tuottaman ulkoisen kontrollin kautta - kesyttävä ja sivilisoiva vaikutus miehen sisäsyntyiseen luontoon" (Tigerstedt 1994, 69). Maskuliinisuus on toisaalta rationaalisuutta, vastuullisuutta ja itsehillintää, samalla kun siihen kuuluu yhtä lailla miesten irrationaalisuuden ja vastuuttomuuden hyväksyminen (Lehtonen, M. 1995, 35).

‘Rentun ruusun’ teema on alkoholi. Alkoholiongelman yleisyyden takia psykiatristen miespotilaiden keskuudessa alkoholi-teema puhuttelee 4-kymppistä miestä erityisellä tavalla. Laulun minä vertaa itseään horsmankukkaan, joka ei "kauan maljakossa kestä"; yhtä nopeasti kuin horsma kuihtuu karisevat myös lupaukset kunnollisuudesta tai raittiudesta. Mies ei kuitenkaan kadu tai tunne syyllisyyttä vaan kappaletta vie eteenpäin eräänlainen katuojan pohjia rypevän luontokappaleen uho tyyliin "katsokaa-tällainen-minä-olen-enkä-tästä-muuksi-muutu".

Elämäkertatutkijat ovat havainneet, että alkoholilla on keskeinen osuus useissa elämäkerroissa (Tigerstedt 1990, 101). Tämä saattaa kytkeytyä elämäntavan muutokseen, jossa itsehallinnasta ja -hillinnästä on tullut nykyihmisen elämänasennetta kuvaava sisältö. Ihminen on muuttunut ulkoohjautuneesta sisäisesti ohjatuksi; sisäinen kontrolli on kasvanut. Se mikä näyttää vapaudelta, so. elämäntapojen kirjo ja valinnanmahdollisuuksien kasvu, perustuukin siihen, että meillä on niin vahva itsekontrolli. (Roos 1988, 51-57.) ‘Rentun ruusun’ mies ei pyri kulissien tai puhtoisin julkisivun säilyttämiseen tai sisäiseen itsehallintaan, ei häpeile elämäntapaansa; on siis tavallaan asettunut elämäntapamallien ulkopuolelle. Edellä analysoimieni kappaleiden suosio miesten keskuudessa ja niistä esille nousevat teemat kertovat niiden tarjoamasta erilliskulttuurin alueesta valtakulttuurin sisällä. Erilliskulttuurin sisällä vallitsevat omat arvot, maailmankatsomus ja käsitys itsestä. (ks. Mäki-Kulmala 1993.)

Iskelmät näyttävät siis tarjoavan miehille sfäärin tarkastella omaa miesidentiteettiään suhteessa kulttuuriseen miehen malliin. Päinvastoin kuin miesten kirjoittamissa elämäkerroissa iskelmän mies ei pyri sankaruuteen tai edistykseen. Elämäkerroissa tyypillinen kerronnan rakenne, vaikeuksien-kautta-voittoon, ei toteudu iskelmien miesten tarinoissa. Kulttuurisen selviytymistarinan sijaan iskelmässä on tilaa toisenlaiselle kerronnan rakenteelle. Oman heikkoutensa ja puut-

teensa myöntävä, etenkin ´Rentun ruusussa´ näyttäytyvä eräänlainen "antimies", saattaakin puhutella kohderyhmän, itsensä kenties syrjäytyneeksi kokevia miehiä. Iskelmän tarjoama toisenlainen identifioitumisen mahdollisuus puhuttelee erityisesti niitä miehiä, jotka eivät ole kyenneet täyttämään yhteiskunnan ja kulttuurin miehille asettamia vaatimuksia. 40-vuotias mies, joka on valinnut ´Rentun ruusun´ mielimusiikkilistalleen toteaa kuvaavasti Irwinin olevan hänelle "*artistina läheinen koska käytän itse samaa tyyliä.*". 56-vuotias mies puolestaan toteaa, että on "*kai itsekin kokenut saman*".

Naisten valitsemissa kappaleissa vain Hectorin kappaleessa ´Lumi teki enkelin eteiseen´ on naisminä, tyttö joka "näki sillalta kuinka mustaa / vesi oli alhaalla josakin". Laulun tarina kerrotaan pääasiassa hän-muodossa (välillä mukana on "minä"), "tytön" tarinana mutta, toisin kuin hän-muodossa kerrotussa kulkijapojan tarinassa, tunnelma on lohduton. Kappaletta onkin tulkittu itsemurhatarinana, jossa tyttö kantaa pienillä hartioillaan kappaleessa kuvatun perheen synkkiä alkoholien käytön sävyttämiä elämänkohtaloita ja perheen hajoamista koettaen selvitä ja jatkaa.

#### **4.5.4 Nuorten mies- ja naispuolisten vastaajien tärkeäksi kokema musiikki**

Aineistossa musiikki kytkeytyy voimakkaasti sukupuoli-identiteetin rakentumisen prosessiin. Aineiston nuorimpien vastaajien, 17-25 -vuotiaiden miesten ja naisten mielimusiikki poikkeaa lähes hämmästyttävällä tavalla toisistaan. Olenkin koonnut nuorimpien mies- ja naispuolisten vastaajien mielimusiikin erillisille listoille havainnollistaakseni tätä eroa. 25 vuoden ikä määritellään yleensä nuoruuden "yläikärajaksi" (ks. Mäki-Kulmala 1993, 26), siksi olenkin ottanut tässä tarkastelun

kohteeksi alle 25-vuotiaat. Aineiston nuorin miespuolinen vastaaja on 18-vuotias, nuorin naispuolinen on 17-vuotias.

Taulukko 7: 18-25 -vuotiaiden miesvastaajien tärkeimmät musiikkikappaleet, esittäjä ja mainintojen määrä:

<u>Laulaja/bändi</u>	<u>Musiikkikappale</u>	<u>Mainintoja</u>
1. Metallica	Creeping Death Enter Sandman Eye of the Beholder Nothing else Matters Master of Puppets One	6
2. Eppu Normaali	5. toukokuuta Hunningolla Njet Njet Mekin tehtiin rakkautta Myrkkyä	5
3. Beatles	Help Hey, Jude Please, please Me Yesterday	4
4. Kiss	I stole your love I was made for lovin' you (2x) Who wants to be lonely	4
5. Megadeth	Addicted Chaos Countdown to Extinction Family Tree Symphony of Destruction	4
6. Elvis	Guitarman If I can Dream Separate Ways	3

Nuorten miesten tärkeän musiikin listalla korostuu heavymusiikin suosio. Nuorten miesten listalle nousevat molemmat kyselyn teon aikaan pinnalla olleet heavy-bändit Metallica ja Megadeth. Vanhempaa heavyn ja glamrockin välimuotoa listalla edustaa Kiss. *"Heavy on parasta!"*, kertoo vastauksessaan nuori mies huutomerkin kera. Toinen nuori mies taas toteaa kuuntelevansa *"kaikkea muuta paitsi heavyä"*. Heavyn kuunteleminen on jo muodostunut normiksi. Nuorten naisten listalla taas heavyksi luokiteltavaa musiikkia ei löydy:

Taulukko 8: 17-25 -vuotiaiden naisvastaajien tärkeimmät musiikkikappaleet, esittäjä ja mainintojen määrä:

<u>Laulaja/bändi</u>	<u>Musiikkikappale</u>	<u>Mainintoja</u>
1. Kaija Koo	Kuka keksi rakkauden 2x	7
	Niin kaunis on hiljaisuus 2x	
	Tule lähemmäs beibi	
	Tuulikello	
	Viimeinen lento	
2. Gun's'n Roses	My Michelle	5
	November Rain	
	The Jungle	
	Night Train	
	Paradise City	
3. Doors	Hello, I love you	4
	Light my Fire	
	People are strange	
	Riders on the Storm	
4. Police/Sting	Every Breath You take	4
	I've been Watching you	

	Fields of Gold	
	Moon over Bourbon Street	
5. Yö/Jussi Hakulinen	Enkelille	4
	Joutsenlaulu 2x	
	Särkynyt enkeli	
6. Ace of Base	All that she wants	4
	Happy Nation 2x	
	Senser	
7. Ismo Alanko	Ameba	3
	Demokratiaa	
	Kun Suomi putos puusta	

---

Nuorten miesten heavyyn keskittymisen sijaan nuorten naisten mielimusiikki liikkuu pikemminkin toisaalta popiskelmän alueella (Kaija Koo, Yö, Ace of Base) ja toisaalta ei niin sokerisen rockin alueella (Doors, Police, Ismo Alanko). Yksittäisiä heavymainintoja nuorten naistenkin mielimusiikkilistoilta toki löytyy. Sellaiset aika rankat heavybändit kuin Sentenced ja Corrosion of Conformity on mainittu nimenomaan tyttöjen vastauksissa.

Ykköseksi tyttöjen listalla nousee siis Kaija Koon iskelmällinen, kyselyn teon aikaan paljon listoilla soinnut musiikki. Ulkomaista pop/rockia edustavat tyttöjen listalla Gun's Roses ja Ace of Base. Hieman yllättäen Doors mainitaan usein nuorten naisten listoilla; mielenkiintoista olisikin pohtia sitä mikä Jim Morrison-kultissa (ks. Söderholm 1990) puhuttelee nimenomaan nuoria naisia. Myös Police ja myöhemmin soolouralle lähtenyt Sting mainitaan usein tyttöjen listalla. Suomipopin/rockin edustajista tyttöjen listalle nousee Yö ja Ismo Alanko. Muutenkin tyttöjen listalla on paljon suomalaista pop/rockia. Sellaiset nimet kuin Kauko Röyhkä, Ismo Alanko, Neon 2, 22 Pistepirkko, Leevi & the Leavings, Dingo, Mamba puuttuvat kokonaan poikien listoilta. Vastaavasti pojat kuuntelevat suo-

mipop/rockin edustajista Klamydiaa, Tuomari Nurmio, Kingston Wallia, Sikadua.

Heavy erottelee siis nuorten miesten ja naisten suhdetta musiikkiin. Lähteenmaan (1991) mukaan nimenomaan heavy kytkeytyykin sukupuoli-identiteetin muotoutumiseen. 80-luvun puolivälissä muodiksi nousseen hevარიудen taustalla oli Lähteenmaan tulkinnan mukaan sukupuolijärjestelmän järkkäminen, mies- ja naisroolien problematisoituminen. Hevarius on ennenäkemättömän poikavaltainen alakulttuuri. Hevარიудen kanssa samaan aikaan vallalla ollut Dingo-mania taas oli täysin tyttövaltainen ilmiö. (Lähteenmaa 1991, 261.)

Hevారిудen keskittymisen sijaan nuorten naisten listoilla on monenlaista musiikkia. Monessa tutkimuksessa onkin havaittu, että tyttöjen suhde musiikkiin on monipuolisempi kuin poikien. Lähteenmaa (1992) on havainnut, että tytöt ovat suvaitsevaisempia eri musiikin-, varsinkin eri rocklajien suhteen kuin pojat. Tytöt kuuntelevat monipuolisemmin musiikin eri tyyliä, ilmaisevat harvemmin voimakkaita antipatioita eri musiikinlajeja kohtaan kuin pojat sekä harrastavat musiikkia monipuolisemmin poikiin verrattuna. Tytöt myös sietävät poikien suosimia musiikinlajeja paremmin kuin pojat tyttöjen suosimia. (Lähteenmaa 1992, 214-216.) Myös Erja Kosonen (1996) on havainnut omassa tutkimuksessaan, että 13-15 -vuotiaiden poikien soittoharrastus kiinnittyi pop/rock/heavy-musiikkiin.

Airi Mäki-Kulmalan mukaan (1993) nuorisoryhmän pojilla musiikkiin oli latautunut niin monenlaisia merkityksiä, että musiikista puhuminen oli lähestulkoon mahdotonta. Tytöt taas kykenivät analysoimaan omaa ja ryhmänsä suhdetta musiikkiin. (Mäki-Kulmala 1993.)



Musiikki ja musiikkiharrastukset kokoavat miehiä yhteen jo nuorena. Miehillä musiikki on yhdessä soittamista ja tekemistä, se kiinnittyy kollektiiviseen. Pojat soittavat bändeissä, tytöt keskittyvät yksilösuoritukseen ja soittavat klassista musiikkia. Hoikkalan (1997) mukaan "treenikämpä on miehisen vapauden viimeinen linnake; poikien bändit edustavat samaa kaverisocialisuutta ja miehistä vapautta kuin hirvimetsälle meno ja tikanheitto". Kososen (E. 1996) tutkimuksessa pojilla musiikillinen kontaktimotivaatio nousi keskeiseksi soittamisen motivaatioulottuvuudeksi; yhdessä soittaminen oli pojille tärkeää.

Lähteenmaan (1991) mukaan pojilla ryhmät ovat eri tavoin identiteettityön palveluksessa kuin tytöillä. Pojat hakevat tukea miehille itsetunnon samanmielisten ryhmään kuulumalla: tämä tulee esille monissa poika- ja mieskulttuurinkin piirteissä, ajatellaanpa vaikka eri urheiluseurojen kannattamista jne. Samastamalla samanmielisten ryhmään pojat saavat tarvitsemaansa tukea miehille kasvulleen. Tytöt tekevät identiteettityötään muilla tavoilla kuin samanmielisten joukkoihin samastamalla: "tytöt eivät samalla tavoin tarvitse johonkin selvästi identifioituvan ja erottautuvan ryhmään kuulumista identiteettityönsä tueksi kuin pojat". (Lähteenmaa 1991, 262.)

Musiikinlajeista siis nimenomaan heavy-musiikki tarjoaa sfäärin poikien identiteettityölle. Heavyille tyypillistä maskuliinisuuden korostamista, jopa ylikorostamista voi tarkastella myös maskuliinisuudella ja miesmytologioilla leikkimiseksi. Rockmusiikin lajeista erityisesti heavy metal hyödyntää tehokkaasti ja ennen kaikkea äärimmäisen tietoisesti länsimaisen kulttuurin mytologisia ja muita folkloreperäisiä aiheita (Söderholm 1990, 328; viite 141). Oman identiteetin muotoutuminen on hyvin moniaineellinen prosessi. Identiteetin muotoutumisessa on paradoksaalisesti olennaista se, että yksilö tunnistaa sen minkä hän kieltää. Identiteetin muotoutuminen sisältää ristiriitaisia aineksia, jossa on sekä myöntymisen että kiel-

tämisen aineksia. (Mäki-Kulmala 1993, 37.) Erottautuminen onkin eräs tehokas identiteetin rakentamisen keino; jos emme tiedä tarkkaan ottaen mitä olemme, niin pyrimme ainakin tekemään selväksi sen, mihin emme kuulu (Laitila & Turtiainen 1996, 19).

Tiettyjen musiikkityylien kytkeytyminen voimakkaasti alakulttuureihin sekä nuorisomusiikin nousu saattavat aiheuttaa sen, että musiikki kiinnittyy ikäkausimerkityksiin eri tavalla kuin aikaisemmin; niitä musiikkityylejä, joita nuorena kuunnellaan ei enää välttämättä suosita vanhempana.

Mikäli oletetaan, että musiikinlajit kytkeytyvät sukupuoli-identiteetin muotoutumiseen, voisi kysyä, ilmentääkö aineiston nuorten miesten ja naisten näinkin erilaiset musiikkivalinnat vielä yli 20-vuotiaana, sukupuoli-identiteetin keskeneräisyyttä. Musiikkivalintojen eriytyminen sukupuolen mukaan saattaa kertoa sukupuoli-identiteetin muotoutumisen hitaudesta psyykkisten ongelmien kohdatessa. Lähteenmaahan (1989) havaitsi tutkimuksessaan musiikkimakujen lähentyvän toisiaan iän karttuessa; jo 9-luokkalaisten maut olivat lähentyneet toisiaan verrattuna 6-luokkalaisten sukupuolen mukaan eriytyneisiin makuihin. Tällaista lähentymistä ei näy tässä aineistossa.

#### **4.5.5 Sukupuolten musiikkikokemus ja moderni/postmoderni**

Naisten musiikkikokemusta voi tarkastella kytkeyteenä postmoderniin ja miesten kytkeytyneenä moderniin. Musiikkivalintojen keskittymisen takia miesten musiikkikokemus kytkeytyy kollektiiviseen, miesten yhteisen kokemuksellisuuden alueeseen. Postmodernissa identiteetit eivät enää rakennu niin voimakkaasti ryh-

mäidentiteeteille kuin modernissa. Siksi naisten musiikkivalintojen hajoaminen ilmentää pikemminkin postmodernia.

Naiset näyttävät tekevän valintansa miehiä yksilöllisemmin, ei ryhmäidentiteettiin kytkeytyen. Naiset etsivät musiikista sitä, mikä koskettaa henkilökohtaisesti. Naisten vastauksista musiikkivalintojen perusteluja koskevaan kysymykseen nouseekin esille musiikin merkityksellistymisen taso, jolla musiikista puhutaan musiikin aikaansaaman tunnevaikutuksen näkökulmasta; musiikki vaikuttaa iloisuudellaan tai surullisuudellaan. Tällä merkityksellistymisen tasolla musiikki saa merkityksensä 12 %:ssa vastauksista, joista 73% on naisten, enimmäkseen nuorten naisten. Moni puhuu siitä kuinka musiikki *"rauhottaa"*: *"Musiikilla on rauhoittava vaikutus kun on mieli maassa tai kun on muuten vaikeaa tai on sairaana"* kertoo 37-vuotias nainen. 29-vuotias nainen kertoo, että kuunnellessaan Aki Sirkesalon kappaletta *'Mielenrauhaa'* *"mieli tulee rauhalliseksi"* .

Naisten musiikkisuhteen voi nähdä ilmentävän Maffesolin (1995) sanoin "kevyttä yhteisöllisyyttä", mielikuvien ja symbolien muutosta, jolloin ihminen määritellään kokonaisvaltaisemmin, ei vain järjellä ohjautuvana, vaan yhteisöllisyys perustuu yhteisten tunnetilojen syntymiselle. Yhteisöllisen, yhteisen kokemuksellisuuden etsintä ei näytä naiselle olevan yhtä tärkeää kuin miehelle siksi, että naisilla on primäärisosialisaation luonteen takia kokemus jatkuvuudesta, liittymisen tunteesta. Sosiaalisatioprosessissa tytön ei tarvitse irrottautua äidistä omaa identiteettiä luodessaan niin kipeän prosessin myötä kuin pojan.

## 4.6 "Tämä laulu kertoo minusta": musiikki biografisena prosessina

### 4.6.1 Musiikkikokemuksen tasot

Musiikkivalintojen perusteluista, vastauksista kyselyn toiseen kysymykseen, nousi voimakkaasti esille itselle tärkeän musiikin näyttäytyminen biografisena prosessina. Kertoessaan itselleen tärkeästä musiikista vastaajat samalla kertovat omasta elämästään, tärkeistä ihmissuhteistaan, elämäkokemuksestaan. Noin puolessa vastauksista (45,5 %) musiikki saa merkityksensä kytkeytyen keskeisiin tapahtumiin vastaajan elämänkaarella. Biografinen kerronta nousi esille naisten vastauksista hieman useammin (54%) kuin miesten (46 %).

Kysymys "Miksi jokin musiikki sinua puhuttelee, on sinulle tärkeää" esitettiin identiteetti-problematiikan näkökulmasta tarkoituksena löytää musiikin kokemuksen tapoja; miten musiikkikokemuksesta puhutaan, minkälaisia asioita vastaajat ottavat esille puhuessaan heille tärkeästä musiikista. Kaiken kaikkiaan kyselyyn vastasi 194 vastaajaa ja heistä 90, eli alle puolet (46.4 %), vastasi myös toiseen kysymykseen. Naiset (41) ja miehet (49) kutakuinkin yhtä usein; naisista 45.5 % ja miehistä 54.4 %. (ks. taulukko 2.)

Miksi-kysymykseen annettujen vastausten sisällönanalyysin kautta vastauksista löytyy erilaisia musiikkikokemusta ilmentäviä merkitystasoja. Vastauksille on ominaista moniaineksisuus, siksi puhun musiikkikokemuksen tasoista enkä luokista; yhdestä vastauksesta löytyy monenlaista musiikkisuhdetta ilmentävää puhetta. Olen jakanut vastaukset merkitystasoihin sen mukaan, minkälainen vastaustyyppi vastauksessa korostuu.

Aineistosta löytyy myös muita musiikin merkityksellistymisen tapoja kuin biografinen musiikin merkityksellistymisen taso. Niihin olenkin tekstissä jo viitannut aikaisemmin. Musiikki merkityksellistyy musiikin rakenteina, musiikkityyleinä, tekniikoina ja aikausina sekä kytkeytyneenä omaan tunnetilaan. Biografista merkityksellistymisen tasoa lukuunottamatta miehet ja naiset eroavat toisistaan sen mukaan minkälainen vastaustyyppi miesten ja naisten vastauksissa korostuu.

---

MUSIIKKITYYLIT, AIKAKAUDET, TEKNIIKAT	MUSIIKIN RAKENTEET	TUNNETILAAN LIITTYVÄ	BIOGRAFINEN
---19 %---	----23 %----	-----12 %-----	-----45.5 %-----
- miehiä 76 %	- miehiä 62 %	- naisia 73 %	- miehiä 46% - naisia 54 %

---

Kuvio 1: Kysymykseen "Miksi valitsemasi musiikki on sinulle tärkeää" annettujen vastausten merkitystasot ja niiden kytkeytyminen sukupuoleen

Musiikin merkityksellistymisen moninaisuutta ja sitä kuinka vaikea välillä oli löytää vastauksessa korostuva musiikin merkityksellistymisen taso kuvaa seuraava 25-vuotiaan naisen vastaus, jossa on samassa vastauksessa mukana useita musiikin merkityksellistymisen tasoja ja jonka olen tulkinut ilmentävän lähinnä tunnetilaan liittyvää tasoa: *"Kuuntelen mielelläni sekä suomalaista että ulkomaista musaa. Tämän hetken suosikkini on teknomusa. Teknomusa vie mukanaan, ei tarvitse ajatella mitään. Kaija Koo on myös suosikkini. Hänen kappaleensa ovat hyvin rytmikkäitä ja melodisia .... Pidän musiikista en tulisi toimeen ilman sitä.*

*Raskaan tai onnettoman päivän jälkeen on miellyttävä uppoutua musiikin maailmaan. Rakkauslauluihin sisältyy aina joitakin muistoja ja joskus rupeaa ihan itkettämään... ”*

Edellisen vastauksen olisi voinut nähdä ilmentävän myös biografista musiikin merkityksellistymisen tasoa. Mikäli otan mukaan kaikki vastaukset, joissa biografisen musiikin merkityksellistymisen taso on mukana, huolimatta siitä että jokin toinen taso korostuisi, biografista merkitystasoa edustaa tällöin 57 vastausta eli 63.3 % miksi-kysymykseen annetuista vastauksista.

Niiden vastausten, joista puuttui musiikkikokemusta erittelevä vastaus, voisi tarkastella ilmentävän vaikeasti verbalisoitavissa olevaa musiikkikokemuksen tasoa. Sitä, että musiikkikokemusta voi olla vaikea pukea sanoiksi ilmentää eräs vastaus, jossa vastaaja listaa kymmenen itselleen tärkeää kappaletta ja toteaa sen jälkeen: *”Pidän näistä kappaleista, syytä en tiedä”*.

Lisäksi tiivistäen musiikkityyliin ja teosten tasoa sekä musiikin rakenteiden tasoa voisi tarkastella yhdessä ilmentämässä musiikkikulttuurista musiikkikokemuksen tasoa, jolloin kokemuksessa tärkeällä sijalla on musiikkiin liittyvä kognitiivinen prosessointi. Musiikkikokemusta kuvaavat tällöin erilaiset musiikillista kompetenssia ilmentävät osatekijät. Toisaalta emotionaalista ja biografista musiikkikokemuksen tasoa voisi tarkastella yhdessä ilmentämässä tunnepuoleen ja elämäkokemukselliseen puoleen liittyviä merkityksiä musiikkikokemuksessa, jossa myös ovat mukana erilaiset tietystä kulttuurissa muotoutuneet tavat tarkastella ja kokea musiikkia. Kokemuksellisesti tätä musiikin vaikutuksen emotionaalisia ja kognitiivisia merkityksiä ei voi erottaa toisistaan.

#### 4.6.2 Musiikki ja muistot

Kokijalleen tärkeä musiikki kytkeytyy niihin muistoihin, joita kappaleet nostavat mieleen, ja jotka saattavat olla yhtä aikaa sekä iloisia että katkeria. Musiikissa tartutaan siis sellaiseen henkilökohtaiseen ainekseen, joka koskettaa ja on muuttunut näin osaksi kuulijan omaa identiteettiä. 22-vuotias nainen kirjoittaa, että musiikki *"saa muistelemaan menneitä ja laulun sanoissa on se tietty henkilökohtainen sanoma"*. 28-vuotias nainen kertoo *'Levoton Tuhkimo'* (Dingo) kappaleesta, että *"siinä voi hyvin samastaa huonot hetkensä leikkimällä mielessään levotonta tuhkimoa. Se auttaa vaikeissa tilanteissa ja antaa elinvoimaa"*.

22-vuotias mies kirjoittaa kappaleen *'Mirror'* (Dream Theatre) olevan *"sinänsä teksteiltään kiehtova, koska se auttaa hieman peilaamaan oman tyttöystäni ja minun välistä suhdetta, siitä löytää kukin aika paljon itseään"*.

31-vuotias mies kirjoittaa valitsemistaan kappaleista, että *"kaikki liittyvät erilaisiin elämänvaiheisiin/tunteisiini. Biisit ovat jossakin vaiheessa "sanomaltaan" (=kokonaisuus, ei sanoitus) & tunneilmastoltaan osuneet kohdalleen. Voisin myös yllä olevilla (ja muillakin) biiseillä "sanoa" jotakin jollekin"*.

Biografinen musiikin merkityksellistymisen prosessi on yksilöllis/kulttuurinen; mielimusiikki kytkeytyy subjaktiivisen elämänkulun varrelle, tiettyihin muistoihin ja elämäkokemukseen ilmentäen samalla sosiaalista identiteettiä ja kulttuurin historiaa, jossa tiivistyy tietylle historialliselle ajankohdalle (objektiivinen todellisuus) keskeiset merkitykset.

Berger ja Luckmann (1995) viittaavat useassa kohtaa teostaan elämäkulun käsitteeseen. He puhuvat siitä, kuinka yksilölliset elämäntapahtumat, kokemukset ja muistot merkityksellistyvät yhteiskunnallisten ehtojensa sisällä. Elämäkulku käsitteenä pitää sisällään subjektiiviset kokemukset ja objektiiviset rakenteet. Subjektiivinen elämäkulku merkityksellistyy sosiaalisesti artikuloitun ja jaetun objektiivisen instituutiorakenteen sisällä (Berger & Luckmann 1995, 78).

Jokapäisen elämismaailman aikarakenne on pakottava, kirjoittavat Berger ja Luckmann (emt.). Aikarakenne on jokapäiväisen elämän historiallisuuden perusta; ihminen syntyy, aloittaa koulunkäynnin, siirtyy työelämään tiettyinä historiallisina ajankohtina. Elämismaailman aikarakenne määrittää elämäkulua kokonaisuudessaan ja tämän aikarakenteen kehystämänä arkielämä säilyttää todellisuusluonteensa. (emt., 38-39.)

Musiikkikokemusta voi tarkastella liittyneenä ajallisesti ja tilallisesti jäsenyviin merkityksiin, jossa yhteiskunnallinen ja yksilöllinen kohtaavat. Tiettyssä historiallis/kulttuurisessa tilanteessa eläneiden yksilöiden henkilökohtaiset, tiettyyn kappaleeseen liittyvät muistot eivät koskaan ole identtiset mutta kappaleen ilmestymisajankohtaan liittyvät kulttuuriset ja yhteiskunnalliset olosuhteet luovat kehykset henkilökohtaisille kokemuksille. Noiden kehysten sisällä tiettyyn musiikkikappaleeseen liittyvät kokemukselliset merkitykset yhdistävät ihmisiä ja mahdollistavat kokemusten jakamisen.

Muistot, omaan elämäkokemukseen ja -vaiheisiin perustuva tieto sijoittaa ihmiset sosiaalisiin verkostoihin ja luo yhteisiä sosiaalisia identiteettejä. Samalla kun musiikki yhdistää ihmisiä se herättää kokijassaan tunteen omasta ainutlaatuisuudesta. (Gibson 1996.)



Tapahtumat elämänkulun varrella säilytyvät muistiin kerrostumina, tunnistettavina ja muistettavina kokonaisuuksina. Kerrostuminen on intersubjektivistista; usean yksilön elämänhistoriassa on yhteisiä kokemuksia, jotka liitetään osaksi yhteistä tietovarantoa. Intersubjektivistista kerrostumista voidaan pitää varsinaisesti sosiaalisena vain, kun se on objektivoitunut jonkinlaisessa merkkijärjestelmässä. Vasta silloin syntyy mahdollisuus jaettujen kokemusten toistuvaan objektivoimiseen ja vasta silloin nämä kokemukset voivat välittyä sukupolvelta sukupolvelle ja yhteisöltä toiselle. Bergerin ja Luckmannin (1995) mukaan "objektiivinen merkkijärjestelmä tekee kerrostuneista kokemuksista alkeismuotoisesti yksilöitymättömiä irrottamalla ne alkuperäisestä sidonnaisuudestaan yksilön konkreettiseen elämänhistoriaan ja tekemällä niistä yleisesti ymmärrettäviä kaikille, jotka käyttävät tai saattavat tulevaisuudessa käyttää kyseistä merkkijärjestelmää --- Yhteisen merkkijärjestelmän myötä kokemuksista tulee helposti välitettäviä". (Berger & Luckmann 1985, 81.)

Yksilön elämänkulku kytkeytyy koko historiallisen yhteiskunnan merkityksiin symboliuniversumin sisällä. Juuri tämä mahdollistaa yksilöllisten kokemusten jakamisen. Yksilö voi paikantaa omat yksilölliset elämäkokemuksensa symboliuniversumin koordinaatistoon (emt. 111-112).

Jo Berger ja Luckmann (emt.) viittaavat teoksessaan itsen kysymyksen aktualisointumiseen ollen näin aikaansa edellä, sillä laajemmin kysymys on noussut esille postmodernin kulttuurisen tilanteen kuvauksissa. Tiedonjaoltaan monimutkaisessa yhteiskunnassa identiteetit eivät enää muotoudu niin itsestäänselvästi ja selkeärajaisesti kuin yksinkertaisissa yhteiskunnissa. Työn- ja tiedonjaoltaan yksinkertaisissa yhteiskunnissa muotoutuneet henkilöt eivät etsi itsestään "salattuja syvyyksiä" modernissa psykologisessa mielessä. (emt., 184-186.) Modernista ja post-

modernista käydyssä keskustelussa tämä liitetään näkemykseen itsestäänselvien identiteettimallien häviämisestä.

Etenkin nuorten naisvastaajien ja 3-kymppisten miesvastaajien musiikkia koskevasta puheesta löytyy paljon itsereflektiota. *"Kauko Röyhkän musa on parasta. Siinä on hyvät sanoitukset ja ne laulut on kuin minusta tehdyt"*, toteaa 17-vuotias tyttö mielimusiikistaan. 38-vuotias mies kirjoittaa, että Beatlesin kappaleessa 'Love me Do' *"pyydetään rakkautta, samalla tavoin kuin itsekin pyydän"* ja jatkaa *"tajuun kappaleen merkityksen hyvin läheiseksi itselleni"*.

Aikaisemmin tarkastelin naisidentiteetin rakentumista postmodernissa mutta tässä yhteydessä myös miesidentiteettiä voi tarkastella kytkeytyneenä postmoderniin. Miesidentiteetti on käymistilassa ja traditionaalisten sosiaalisten ryhmittymien hajoaminen on nostanut myös miesten kokemusmaailmassa biografisen keskeiseksi identiteetin rakennuspuuksi. Aineiston pohjalta näyttäisi siltä, että naisten kohdalla tämä "biografinen projekti" ajoittuu nuorelle iälle, kun se miehillä ajankohtaistuu vähän myöhemmin, 3-kymppisenä.

#### 4.6.3 Musiikki elämänkaarella

Aineistossa on pari mielenkiintoista kuvausta siitä miten musiikki kytkeytyy tapahtumiin elämänkulun varrella. 40-vuotias mies kertoo elämänvaiheistaan mielimusiikkinsa kautta seuraavasti. Hän aloitti kansakoulun ('Satumaa', Reijo Taipale), koki ensirakkauden ('Love Story', Andy Williams) ja vanhempien avioliittokriisin ('Mamy Blue', Kirka). *"Uhmaiässä, 17 -vuotiaana"*, hän ei käynyt vuo-teen kotona ('Daa-da-daa-da'), hän kiinnostui discomusiikista ('Maantieltä taloon',

Danny). Viimeisin musiikkimaininta liittyy hänen elämänkaarella sairastumiseen, "*tulin ensi kertaa tähän taloon*" ('Koskaan et muuttua saa').

Keskeisiksi tapahtumiksi mielimusiikin kautta nousevat edellisessä vastauksessa koulun aloittaminen, nuoruuden itsenäistymisvaihe, ensirakkaus - ja normaalin elämäkulun katkeaminen sairastumiseen.

Samoista tapahtumista, joita kyseinen miesvastaaja nostaa omasta elämästään esille mielimusiikkivalintojensa yhteydessä, kirjoittavat elämäkertatutkijoiden mukaan ihmiset omaelämäkerroissaan. Elämäkertatutkijat ovat havainneet, että elämä kerrotaan kertomuksena tietynlaisella kaavalla. Hajanainen, jäsentymätön, yksityiskohtia sisältävä elämä jäsentyy elämäntarinoissa kertomukseksi, jolla on koherentti muoto. Elämäntarina on kirjoittajan oman kulttuurinsa konventioiden sisällä rakentama konstruktio omasta elämästään (Roos 1995, 140).

Ensimmäisenä suurena tapahtumana lapsuudessaan mainitsevat lähes kaikki kirjoittajat kansakouluun menon; koulun aloittaminen on taitekohta, jolloin elämä laajenee kodin ulkopuolelle (Roos, 1988, 175). Tähän keskeiseen lapsuuden tapahtumaan tarkastelemani miesvastaaja liittää Reijo Taipaleen esittämänä 'Satumaan', joka on ensi kerran levytetty vastaajan syntymävuonna 1955.

Myös nuoruuden itsenäistymisvaihe ja kotoa pois muuttaminen näkyy elämäkerroissa voimakkaasti (Roos 1988, 180-187). Vastaajan kotoa irrottautumisvaihetta kuvaa miesvastaajan mielimusiikkilistalla oleva Sammy Babitsinin kappale 'Daa daa ...', jossa liikutaan lähtemisen ja liikkeellä olemisen tunnelmissa ("kiittää alla autostraada/aina kiire, kiire jonnekin on").

Nuoruuden tapahtumien jälkeen vastaaja kertoo sairastuneensa. Koska hän on nyt 40-vuotias sairastuminen on tapahtunut nuoren aikuisuuden tai keski-ian kynnyksellä. Vastaaja ei puhu tähän elämänvaiheeseen normaalisti kuuluvista tärkeistä asioista; suhteestaan työelämään, perheen perustamisesta tai lasten syntymisestä (ks. Roos 1991, 189). Näiden normaaliin elämäntapaan kuuluvien suurten elämänmuutosten sijaan vastaaja kertoo sairastuneensa. Sairastumisvaiheeseen (*"tulini ensikerran tähän taloon"*) hän liittyy kappaleen 'Koskaan et muuttua saa'. Kappaleen levytti Pasi Kaunisto vuonna 1969 ja sen kertosäkeessä lauletaan kohta-  
lokaasti:

"Aika jos vaihtuu, pois haaveetkin haihtuu /  
niin koskaan et muuttua saa/  
Aika on aikaa, mut taika on taikaa/  
sä koskaan et muuttua saa."

Vastaavan ikäinen nainen (39 -vuotias) kertoo mielikappaleidensa kautta avioeros-  
taan ('Surun pyyhki silmistäni', Kirka & 'Älä jätä minua', Mamba) sekä miehen ja  
naisen välisestä suhteesta ('Suolaheinä', Liisa Ruuska). Hän kertoo elämästä sairaa-  
lassa; kuinka kuuli 'Summer of Love' -kappaleen (Helen Hofner) päiväsairaalassa  
vuosi sitten. Kappale oli täynnä vapauden ja rakkauden kaipuuta. Abban kasetti soi  
osastolla, vastaajan toimesta, hänen ollessaan siellä 5 kuukautta; Abban 'Honey,  
honey' "kertokoon ikävästä ja kaipuusta sen osaston henkilökuntaan ja potilaisiin,  
jotka tulivat jo tutuiksi". Kappale 'Bye, Bye Baby (CatCat) "liittyy erääseen potilas-  
toveriin ja tämän kappaleen näin videolta päiväsairaalassa ja tunnelma oli mu-  
kaansatempaava". Vastaaja kertoo myös suhteestaan lapseensa; "sain Abban kase-  
tin tyttäreltäni joulun 1994 alla lahjaksi " & "'Rock Stoe' (Bon Jovi) on 17-vuotiaan  
tyttärenti lempikappale. Pidän siitä myös erittäin paljon " .

Lisäksi vastaaja kertoo omasta musiikkiharrastuksestaan. Paitsi että hän kuuntelee musiikkia kasettisoittimellaan (‘Varkain rakastuneet’, Timo Turpeinen, Abba) hän myös kertoo laulavansa ja soittavansa itse. Hän kertoo laulavansa ‘Suolaheinää’ *"kun kasetti soi "* ja sovittaneensa kappaleen ‘Pallade pour Adeleine’ (Richard Glyderman), jonka oli kuullut 11 vuotta sitten *"sairaalan musiikkiterapiaosastolla"* uruille ja soittelee sitä *"omaksi ilokseen ja muiden harmiksi"*. Kappale ‘Suolaheinä’ ilmentää myös hänen suhdettaan Jumalaan. Hän viittaa laulun sanoitukseen toteamalla, että *"me ollaan loppujen lopuksi tuollaisia suolaheiniä kaikki, niin vahvoja ettei katketa vaikka tuuli riepottelee ja Taivaan Isä koettelee. Hän tietää kuitenkin kuinka paljon meitä voi odottaa ja Hän rakastaa ja suojelee meitä."*

Naisvastaaja on valinnut listalle lapsensa mielikappaleen sekä kappaleen kasetilta, jonka hän on saanut lapseltaan lahjaksi. Lapsen lempikappale on myös hänelle itselleen tärkeä. Suhdetta musiikkiin määrittelee näin ollen tärkeä ihmisuhde, lapsi ja mielikappaleet valikoituvat tuon tärkeän suhteen kautta.

Roosin (1991) mukaan naisten elämäkerroissa on paljon mainintoja lapsista; lapset tuovat naisen elämänkaareen piirteitä, jotka poikkeavat miesten elämän kokemuksista. Naisten elämäkerroissa elämää eletään usein lasten kautta; lapsen elämän tapahtumat, arkiset ilot ja surut, ovat osa omaa elämäkertaa. Sen sijaan miesten elämäkerroissa lasten syntyminen jää usein pelkäksi maininnaksi. Jos lapsesta puhutaan lapsi on miehelle se, joka saavuttaa kaiken sen, mitä itse ei ole saavuttanut. (Roos 1991, 191-193.) Toisaalta on havaittu nuorempien miesten kohdalla, että elämäkerroissa perhe-elämä ja lapset ovat nousseet tärkeälle sijalle työelämän kuvausten jäädessä taka-alalle tai kokonaan pois (Tigerstedt 1994).

Naisten elämäkerroissa kertomuksen ydintä ovat naisen suhteet muihin ihmisiin. Lisäksi naiset usein käyttävät monikon 1. persoonaa tai passiivimuotoa kirjoittaessaan elämästään, jolloin elämäntarinan subjekti on 'me', eräänlainen kollektiivinen subjekti. (Vilkko 1987, 82-84.)

Naisvastaajan suhdetta musiikkiin ilmentää myös elämän merkityksellistyminen psykiatrisessa sairaalassa. Normaali elämäntarina ei ole toteutunut mutta tilalle on tullut sairaala yhteisönä; musiikkiharrastuksensa kautta nainen luo suhteita muihin sairaalayhteisössä oleviin soittamalla mielimusiikkiaan kaseteiltaan muillekin ja koskettimilla "muiden harmiksi", kuten hän humoristisesti toteaa.

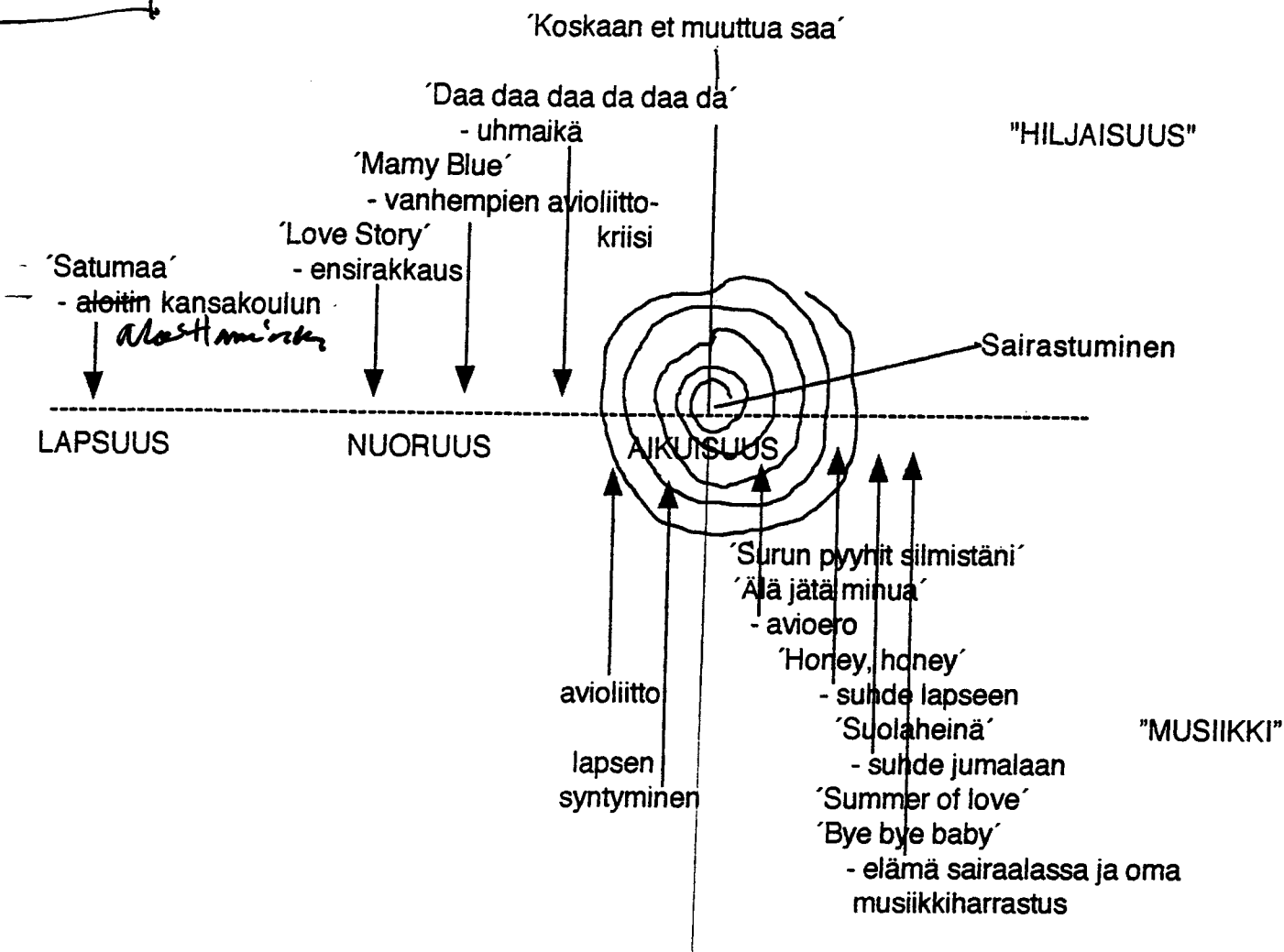
Naisvastaajan elämässä on musiikkia ja näin ollen myös sisältöä sairastumisen jälkeenkin, sairastuminen ei ole hänelle niin lopullinen asia kuin miltä se miehen vastauksessa vaikuttaa. Vastaaja ammentaa elämäänsä sisältöä lapseensa liittyvistä muistoista, musiikkiharrastuksestaan ja uskosta. Sairaalayhteisössään hän luo kontakteja muihin musiikin avulla. Miehen vastauksessa ei näy näitä sosiaalisia kiinnekohtia. Miehen elämästä puuttuvat sekä sosiaaliset kontaktit että musiikki. Sairastumisvaiheen jälkeen hän ei nimeä yhtään mielikappaletta. On vain hiljaisuus, joka toki sekään ei ole merkityksetöntä.

Muissakin kuin 40-vuotiaan miehen vastauksessa sairastuminen on tuonut mukanaan hiljaisuuden ja musiikin loppumisen. Eräs naisvastaaja toteaa, että *"aika vähän olen viime vuosina kuuntelemalla kuunnellut musiikkia, etenkin sairastumisen jälkeen"*. Hänen vastauksensa kertoo kerran olleesta hyvin intensiivisestä musiikkisuhteesta. Hän kertoo kappaleesta 'Wuthering Heights' (Kate Bush) saaneensa sen 9-vuotiaana, *"jolloin (-76) Bush löi itsensä läpi julkisuuteen"*. Hän kertoo myös että hänellä oli *"reggae-kausi n. 4-5- vuotta sitten; tämä kappale jäi 'päälle'"* (Bob Marley: 'Could you be loved').

Hiljaisuuskin on merkityksellistä, toteaa Kukkonen (1986) omassa tangoa koskevassa tutkimuksessaan. Myös hiljaisuus on osa inhimillistä kommunikaatiota. Hiljaisuus ei paljasta merkityksiä vaan kätkee ja verhoaa ne paljastaakseen ne vielä tehokkaammin. Hiljaisuuden merkittävä tehtävä on luoda järjestystä kaaokseen, struktuuria kakofoniaan. (Kukkonen 1986, 9-11.) Samalla lailla voi ajatella musiikin rytmittävän ja järjestävän kaaosta. Hiljaisuudesta saattaa nousta aineksia uuden elämän rakentamiselle.

39-vuotiaan naisen ja 40-vuotiaan miehen suhdetta musiikkiin voi tarkastella horisontaalisena ja vertikaalisena prosessina, jossa horisontaalinen viiva kuvaa elämänkulkua lapsuudesta nuoruuden kautta aikuisuuteen ja vertikaalinen sen hetkistä elämäntilannetta. Mielimusiikki kytkeytyy elämänvaiheisiin ja näkyy sen hetkisessä elämäntilanteessa edellä kuvaamillani tavoilla. Naisen mielimusiikki liittyy sen hetkiseen elämäntilanteeseen ja takana olevaan avioeroprosessiin. Miehen mielimusiikki taas vie hänet lapsuuteen ja nuoruuteen saakka. Kuvio, jossa vertailen kyseisten mies- ja naisvastaajien vastauksia on seuraavalla sivulla.

Mies 40



Nainen 39

Kuvio 2: 40-vuotiaan miehen ja 39-vuotiaan naisen tärkeän musiikin kytkeytymisen elämänvaiheisiin

Vastaajat liittivät itselleen tärkeän musiikin voimakkaasti omaan elämäkokemukseensa; tiettyyn elämänvaiheeseen ja ihmissuhteisiin kytkeytyvän musiikin kautta. Miehen vastauksessa musiikki kytkeytyy kaukaisempiin tapahtumiin elämäkulun varrella, lapsuuteen ja nuoruuteen asti ulottuvaan elämäkokemukseen. Nainen aloittaa elämäntarinansa kertomisen mielimusiikkinsa kautta aikuis-



suudesta, avioerosta; tällöin myös hänen valitsemansa musiikki on uudempaa, vanhimmat kappaleet ovat 80-luvulta.

Miehen vastauksessa ei näy sosiaalisia, yhteisöllisiä kiinnekohtia kuten naisella suhde lapseen ja hoitoyhteisöön. Miehen sen hetkinen elämäntilanne ilmentää hiljaisuutta, siinä ei ole musiikkia mikä sävyttää naisen elämää. Musiikki ja sitä kautta syntyvä kommunikaatio ympäristön kanssa toisi myös miehen elämään niitä kiinnekohtia, joita hän tuntuisi tarvitsevan irrottautuakseen suuntautumisestaan menneisyyteen, elämän merkityksellistymisestä lapsuuteen ja nuoruuteen kuuluvien elämänvaiheiden ikeestä rakentaakseen uutta elämää ja katsoakseen eteenpäin.

## LOPUKSI

Olen tarkastellut musiikkikokemuksen syntymistä kliinisen musiikkiterapian keskeisen kohderyhmän, psykiatristen potilaiden, tärkeäksi kokeman musiikin valossa käyttämällä teoreettisena lähtökohtanani sosiaalisen identiteetin käsitettä. Käyttämäni aineisto on koottu keväällä 1995 psykiatrisessa hoidossa olleilta potilailta kysymällä heiltä mikä musiikki on heille tärkeää ja miksi. Työni lähtökohdaksi muotoutui ajatus siitä, että kulttuurista ja ajasta riippuen musiikkiin liitetään erilaisia merkityksiä ja musiikkikokemuksemme muotoutuu näin ollen erilaiseksi. Näkökulmani muotoutui tähän muotoon sillä psykiatristen potilaiden vastauksista tärkeimmäksi musiikinlajiksi nousee suomalainen hittilistoilla loistava iskelmämusiikki, jossa hyvin herkästi näkyvät erilaiset aikakauden ja kulttuurin merkit. Suomalainen iskelmä on hyvin omaleimainen ja suomalaisuutta ilmentävä musiikinlaji. Iskelmät ovat aikakautensa ilmapiirin ja tunnelmien tulkkeja ja niitä kuunnellaan sellaisina. Iskelmät kytkeytyvät lisäksi niitä kuunnelleiden ihmisten elämäkokemukseen ja ikivihreiksi jäävinä nostavat muistoista esille kuulijoidensa yhteistä kokemuksellisuutta.

Musiikkiterapia tieteenä ja käytäntönä on sidoksissa määritelmiin 'musiikista' ja 'minuudesta'. Erilaiset musiikkiterapeuttiset viitekehykset, joiden sisällä musiikkiterapiaprosessissa esille nousevia ilmiöitä tulkitaan ja arvioidaan, ovat konstruktioita siitä prosessista, jossa asiakas ja terapeutti kohtaavat ja kommunikoivat musiikin välityksellä. 'Sisäistä minuutta' ja musiikkikokemuksen universaaleja, ei-kulttuurisidonnaisia merkityksiä painottavat näkökulmat ovat tulkintani mukaan musiikkiterapiassa vallitsevana lähtökohtana tarkastella musiikkiterapiaprosessia. Tässä työssäni olen nostanut esille näkökulman, jota mielestäni käyttämäni aineisto edellyttää. Sosiaalista identiteettiä korostavassa näkökulmassa lähtökohtana ovat kokijan tietyn kulttuurin ja aikakauden arvomaailman, konventioiden, ih-

miskuvaa ja subjektiviteettiä koskevien määritelmien sisällä antamat merkitykset musiikille. Tarkastelun kohteena on siten musiikkiin kokemuksesta kertova merkityksenantoprosessi, jonka kautta subjekti määrittelee itseään ja todellisuuttaan.

Aineistosta nousee esille useita itselle tärkeään musiikkiin kytkeytyviä identiteetti-prosesseja, joita kuvaan seuraavalla sivulla olevalla kuviolla. Musiikkikokemus syntyy länsimaisessa kulttuurissa määritellyn subjektiviteetin kehysten sisällä; 'musiikin sillalla', jolla ihminen pääsee lähemmäksi tunteita, alitajuista, ruumiilista eli sitä vaikeasti tavoitettavaa todellisuuden aluetta, joka jää sillan "toiselle puolelle". Silta on väylä kohti kokonaisvaltaisempaa minuutta ja todellisuutta. Toisaalta aineistosta nouseva musiikkiin liittyvä merkityksenanto liittyy musiikkikokemuksen suomalaisen yhteiskunnan ja kulttuurin merkityksiin. Omaleimainen suomalainen iskelmä kytkeytyy sekä yksilölliseen että kollektiiviseen muistiin ja muistoihin. Näiden laajojen viitekehysten sisällä aineistosta nousee esille lisäksi iän ja sukupuolen mukaan eriytynyt musiikkikokemus. Lopuksi tärkeä musiikki kytkeytyy voimakkaasti elämäkokemukseen, tärkeisiin tapahtumiin ja ihmissuhteisiin elämänkaarella. Tätä yksilöllistä musiikin merkityksellistymisen biografista prosessia tarkastelen kulttuuristen kehystensä sisällä; kukin vastaaja kertoo omaa musiikkikokemukseen kytkeytyvää elämäntarinaansa suhteessa kulttuuriin määritelmiin 'musiikista' ja 'minuudesta'.

---

LÄNSIMAINEN KULTTUURI JA SUBJEKTIVITEETTI

---

SUOMALAISEN KULTTUURIN MERKITYKSET

---

SUKUPOLVIEN MERKITYKSET

---

SUKUPUOLTEN MERKITYKSET

---

BIOGRAFINEN MERKITYKSENANTO

---

Kuvio 3: Psykiatristen potilaiden tärkeää musiikkia koskevasta aineistosta esiin nousevat musiikin saamiin merkityksiin kytkeytyvät identiteettiprosessit

Tiettyä sukupolvea edustavien miespuolisten vastaajien musiikkivalinnat keskittyvät tiettyihin kappaleisiin ja toisaalta nuorten miesten mielimusiikiksi nousee yksittäinen musiikinlaji, heavymusiikki. Tulkintani mukaan nämä kaksi miespuolisten vastaajien musiikkisuhdetta aineistossa kuvaavaa ilmiötä kuuluvat teemaattisesti yhteen. Toisaalta saman ilmiöalueen sisälle kuuluvat naisten musiikkivalintojen hajoaminen ja nuorten naisten monipuolisemmat musiikilliset tyylijajit. Miesten musiikkikokemus painottuu identiteetin rakentumisen prosessissa sen kollektiiviselle puolelle ja naisten musiikkikokemus identiteetin persoonalliselle puolelle. Miesten musiikkisuhteessa tärkeää näyttää olevan miesyhteisössä syntyvä ja jaettava musiikkikokemus, jonka sisällä luodaan oma tulkinta miehey-

destä ja laajemminkin todellisuutta koskevia omia arvoja ja asenteita. Miesten musiikkikokemuksen voi tulkita kytkeytyvän moderniin kulttuuriseen vaiheeseen, jossa erilaiset sosiaaliset ryhmät, esim. juuri sukupuoleen kytkeytyvät, ovat tärkeitä. Miesten musiikkisuhde kytkeytyy lisäksi moderniin subjektiviteettiin tarjoamalla erilliskulttuurisen tilan määrittellä omaa itseä; etäännyä mieheyteen kulttuurissamme liitettyistä individualismin, autonomisuuden, rationalisuuden vaatimuksista. Kuvauksissa omasta musiikkisuhteesta nousee miesten vastauksia tarkasteltaessa esille oman musiikillisen kompetenssin painottamisen tärkeys musiikkikokemuksessa; musiikillisten tekniikoiden, instrumenttien, tyylien ja teosten taso. Miesten vastauksista nousee myös musiikin harrastuneisuus ja säveltäminen tärkeänä musiikkikokemuksen osatekijänä.

Naisten musiikkisuhde määrittyy pikemminkin suhteessa postmoderniin kulttuuriseen vaiheeseen eikä niin kiinteästi suhteessa moderniin subjektiviteettiin. Länsimaisen, modernin subjekti-käsityksen sisällä naiselle jää enemmän tilaa määrittellä itseään, sillä subjektiuteen liitettyjen maskuliinisten määreiden takia autonomisuuden, rationalisuuden ja erillisyyden vaatimukset eivät naisidentiteettiä rakennettaessa ole niin määräävässä asemassa. Musiikkikokemus syntyy siksi naisia tarkasteltaessa yksilöllisempänä prosessina tai toisaalta eräänlaisena kevyenä yhteisöllisyytenä. Kyse saattaa olla myöskin siitä, että yhteisöllisyys, suhde muihin ihmisiin ja omiin tunteisiin on naiselle sallitumpaa ja siksi helpompaa. Tämän vuoksi yhteisöllisyyden tai ryhmään kuulumisen tuottaminen ei nouse niin tärkeäksi naisten musiikkisuhdetta määritteleväksi piirteeksi, kuin mitä se on miehille. Naiset korostavat omasta musiikkisuhteestaan kertovissa kuvauksissa musiikin emotionaalisia vaikutuksia eivätkä naisten musiikkivalinnat keskity tiettyihin musiikkikappaleisiin siten kuin miesten.

‘Musiikin sillalla’ naisten ja miesten musiikkikokemus muodostuu siten erilaiseksi. Naisten vastausten heterogeenisyyttä ja miesten vastausten keskittymistä en tarkastele psyykkisen problematiikan näkökulmasta. Aineistosta löytyi kuitenkin sellaistaakin, jolla tarttua musiikin ja psyykkisten ongelmien kytkeytymiseen.

Musiikki kytkeytyy aineistosta tekemäni tulkinnan perusteella usealla eri tavalla psyykkiseen problematiikkaan. Aineistosta nousi esille kaikille tuttujen ja suomalaisen kulttuuriin kytkeytyvien musiikkikappaleiden tärkeys, jota tarkastelin elämänhallintaan liittyvänä kysymyksenä. Musiikki, tässä yhteydessä popularimusiikki, turvallisuuden ja jatkuvuuden tunteisiin kytkeytyneenä, on psykiatrisille potilaille erityisen tärkeää. Musiikki "rauhottaa" - tätä sanaa moni käytti kuvatesaan musiikin vaikutusta itseensä.

Nuorten miesten ja naisten musiikkivalintojen jyrkkä ero puolestaan ilmentää, psyykkisten ongelmien kohdatessa, oman sukupuoli-identiteetin työstämistä ja keskeneräisyyttä. Nuorille miehille ja naisille ovat tärkeitä musiikkityylit, jotka kytkeytyvät kulttuurissamme voimakkaasti maskuliinisuuteen ja feminiinisuuteen ja siksi ne tulkintani mukaan nousevat nuorten vastauksissa voimakkaasti esille.

Biografinen kerronta oli musiikkivalintojen syistä kertovissa vastauksissa yleistä. Omaelämäkerrallinen aines ilmentää postmodernin kulttuurisen tilanteen edellyttämää itsereflektion kasvua perinteisten merkitysten menettäessä merkitystään. Kyseisessä aineistossa se kertoo etenkin siitä, että psyykkisten ongelmien edessä itsereflektio, oman itsen pohdinta tulee tärkeämmäksi. Biografisen kerronnan määrä ei nostanut esille sukupuolieroa, päinvastoin, naiset ja miehet pohtivat yhtä usein suhdettaan musiikkiin omien elämänkokemustensa ja tärkeiden ihmissuhteiden kautta; näin tekivät etenkin aineiston kaksikymppiset naiset ja kolmikymppiset miehet.

Iskelmä, kuten populaarimusiikki yleensäkin, kytkeytyy voimakkaasti omaan kulttuuriinsa ja aikakauteen, jota tietyn ikäiset ihmiset ovat eläneet. Siten omaan elämäkokemukseen kosketuksen saaminen onnistuu parhaiten juuri voimakkaasti omaan aikakauteensa kytkeytyvän populaarimusiikin, "hittimusiikin" kautta. Tiedyt populaarimusiikin kappaleet kiinnittyvät voimakkaasti omaan aikaansa ja elävät tuossa ajassa sekä toisaalta liittyvät kuulijan tiettyyn omaan elämänvaiheeseensa ja sen tapahtumiin. Suomalainen iskelmä merkityksellistyy ainutlaatuisuutensa takia hyvin voimakkaasti nimenomaan suomalaisessa kulttuurissa liittyen suomalaiseen luontoon, kansakuntamme historiaan ja sukupolvien elämäkokemukseen. Elämäntarinat ovat tietyssä kulttuurissa tietynä aikana samanlaisia samalla kun ne ovat ainutkertaisia; yksilöllinen elämäkokemus vaihtelee tietyn kulttuurisen rakenteen sisällä. Kyse on yksilöllisen elämäkokemuksen paikantumisesta symboliuniversumin myyttisten, kollektiivisia representaatioita ilmentävien merkitysten sisällä. Psykiatristen potilaiden vastaukset, joissa vastaajat kertovat musiikkivalintojensa syistä ilmentävät prosessia, jossa on mahdollista oman elämän keskeisten tapahtumien kokeminen musiikin kautta. Musiikkikokemus toisaalta antaa tunteen omasta ainutkertaisuudesta ja toisaalta tarjoaa kiinnostuksen kulttuuriin merkityksiin ja muiden kanssa jaettuun kokemukseen. Kulttuurisia merkityksiä korostavasta näkökulmasta on problemaattista puhua sisällöltään tyhjästä, avoimista merkityksistä, joita musiikin kokija subjektiivisella kokemuksellaan "täyttää". Kulttuurisesta näkökulmasta käsin merkitykset eivät koskaan voi olla tyhjiä vaan aina tietyn aikakauden ja kulttuurin sisällä määrittyviä. Musiikki ei siten ole "merkityksistä tyhjä" musiikin sisäinen rakenne vaan pikemminkin täynnä diskursiivisia merkityksiä, joita yksilöt musiikkikokemuksessaan tulkitsevat, määrittelevät ja muuttavat.

Sosiaalista identiteettiä koskevien teorioiden käyttö musiikkiterapeuttisessa viitekehyksessä osoittautui hedelmälliseksi lähtökohdaksi aineistosta nousevien musiikin merkitysten tulkinnassa. Sosiaalinen identiteetti nähdään käyttämässäni teoreettisessa viitekehyksessä yksilöllisen ja kulttuurisen merkityksenannon yhteenkietoutumisena, jossa kyseisessä kulttuurisessa kontekstissa relevantit kulttuuriset merkitykset saavat yksilölliseen elämäntilanteeseen kytkeytyvän tulkintansa. Kyse on elämänhallinnallisesta prosessista, käsityksistä siitä, mitä hyvään elämään kuuluu, maailmankuvista. Siten musiikkikokemus kytkeytyy kokemukseen elämän mielekkyydestä ja jatkuvuudesta; oman yksilöllisen elämänsä merkityksellistymiseen kulttuurisen kontekstinsa sisällä. Kulttuurinen näkökulma on hyödyllinen etenkin, kun tarkastelun kohteena ovat aikuiset ihmiset. Toisaalta jo pieni lapsi tunnistaa ja käyttää musiikkikulttuurisia merkityksiä (Alvin 1995), joten sikäli näkökulman soveltamisella ei välttämättä ole "ikärajaa". Huomioideni mukaan musiikkiterapian kentällä joudutaan vastakkain musiikkikokemuksen kanssa, jonka määrittely edellyttää kulttuuristen merkitysten huomioon ottamista. Kuitenkin musiikkiterapian teoreettiselta kentältä puuttuu näkökulma, jonka kautta kliinisissä musiikkiterapiaprosesseissa esiin nousevia kulttuurisia merkityksiä voitaisiin tulkita.

Tarkastelunäkökulman valintaan vaikutti eniten se, että suomenkielellä laulettu iskelmämusiikin suosion takia kulttuuriset musiikkiin liitetyt merkitykset nousivat niin voimakkaasti esiin psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokemaan musiikkiin liittyvästä aineistosta. Ongelmallista tutkimuksessani on se, ettei tutkimusasetelma kiinnity musiikkiterapian kliiniseen käytäntöön, jolloin musiikin samoin merkityksiin pääsisi toisella lailla kiinni. Lisäksi kyselynä kerätty aineisto jättää tutkijan suhteen tutkittaviin väistämättä etäiseksi eikä mahdollista täsmentävien lisäkysymysten tekemistä. Kuitenkin avoin kysymyksenasettelu osoittautui hyväksi lähtökohdaksi, sillä tällöin tutkija ei liiaksi ohjaa aineistonkeruuprosessia. Työni



on lähinnä orientoivaa näkökulman etsimistä musiikin mahdollistaman vuorovaikutuksellisuuden ja kommunikaation tarkastelua varten. Musiikkiterapian teoreettisena orientaationa kulttuurisella näkökulmalla ja siihen kytkeytyvällä sukupuolen merkityksellistymisellä näyttäisi tutkimukseni mukaan olevan käyttöä. Lopullisesti kulttuurisen ja sukupuoleen kytkeytyvän näkökulman merkitys musiikkiterapian kliinisen työn kannalta edellyttää käytännön musiikkiterapiaprosessiin kytkeytyvää tutkimusasetelmaa.

Jatkossa näenkin tarpeelliseksi teoreettisen viitekehyksen rakentamisen ja syventämisen kytkeytyneenä musiikkiterapian käytäntöön. Kokemukseni kliinisestä musiikkiterapiatyöstä vanhusten parissa tuntuukin nostavan esille mielenkiintoisia musiikkikokemusta ilmentäviä elämäkokemukseen ja elämäkaarelle kytkeytyviä merkityksiä, joita ei mielestäni voi tarkastella ilman historiallista ja kulttuurista näkökulmaa. Vanhukset kokevat esimerkiksi sota-ajan iskelmät erittäin voimakkaasti. Ne nostavat esille muistoista dramaattistakin elämäkokemusta. Peter von Bagh (1996) toteaaakin, että sota-aikana musiikilla on erityinen merkityksensä. Vanhuksille tuntuu olevan tärkeää myös muistelu sinänsä; musiikkikappaleen, sanoittajan tai säveltäjän nimeä saatetaan miettiä pitkäänkin. Mutta mikä tärkeintä musiikin ja siihen liittyvän muistelutyön kautta voi tarkastella omaa elämäkokemusta. Paitsi että musiikki tuo mieleen menneisyyden, se myös yhteisten muistojen kautta liittää ihmisiä yhteen ja luo siten sosiaalista identiteettiä.

## KIRJALLISUUS

- AIGEN, Kenneth. 1995. Principles of Qualitative Research. Teoksessa Music Therapy Research. Quantitative and Qualitative Perspectives. Ed. by Barbara L. Wheeler. Barcelona Publishers. s. 283-311.
- AITTOLA, Tapio & RAISKILA, Vesa. 1995. Jälkisanat. Teoksessa Berger & Luckmann. Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen. Gaudeamus. s. 213-231.
- ALASUUTARI, Pertti. 1994. Laadullinen tutkimus. Tampere: Vastapaino.
- ALASUUTARI, Pertti & KYTÖMÄKI, Juha. 1991. Johdanto. Teoksessa Nykyajan sadut. Joukkoviestinnän kertomukset ja vastaanotto. Toim. Juha Kytömäki. Gaudeamus & Yleisradio, s. 7-28.
- ALVIN, Juliette. 1995. Autistisen lapsen musiikkiterapia. Helsinki: Kehitysvammaliitto ry.
- APO, Satu. 1974. Uudistuva iskelmäryiikka. Teoksessa Launonen, Hannu & Mäkinen, Kirsti (toim.) 1974. Folklore tänään. Hämeenlinna: Suomalaisen kirjallisuuden seura. s. 167-183.
- von BAGH, Peter & Hakasalo, Ilpo. 1986. Iskelmän kultainen kirja. Keuruu: Otava.
- BADINTER, Elisabeth. 1993. Mikä On Mies? Tampere: Vastapaino.
- BAUMAN, Zygmunt. 1996. Postmodernin lumo. Tampere: Vastapaino.
- BERGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas. 1995. Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen. Tiedonsosiologinen tutkielma. Gaudeamus. Alkup. teos vuodelta 1966.
- BRUSCIA, Kenneth. 1989. Defining Music Therapy. Barcelona Publishers.
- BRUSCIA, Kenneth E. 1995. Differences between quantitative and qualitative research paradigms: Implications for Music Therapy. Teoksessa Music Therapy Research: Quantitative and Qualitative Perspectives. Ed. by Barbara L. Wheeler. Barcelona Publishers. s. 65-76.
- DAVIS, Sheila. 1989. The Craft of Lyric Writing. London/New York/ Sydney: Omnibus Press.
- DURKHEIM, Émile. 1982. Sosiologian metodisäännöt. Helsinki: Tammi. 1. p. vuodelta 1895.

- DURKHEIM, Émile. 1980. Uskontoelämän alkeismuodot. Helsinki: Tammi. 1. p. vuodelta 1912.
- ERIKSON, Erik H. 1982. Lapsuus ja yhteiskunta. Jyväskylä: Gummerus.
- ERIKSON, Erik H. 1994a. Identity and the Life Cycle. New York/London: W. W. Norton & Company. 1. p. vuodelta 1959.
- ERIKSON, Erik H. 1994b. Identity. Youth and Crisis. New York/London: W.W. Norton & Company. 1. p. vuodelta 1968.
- ERKKILÄ, Jaakko. 1997. Musiikin merkitystasot musiikkiterapian teorian ja kliinisen käytännön näkökulmista. Jyväskylä Studies in the Arts 57.
- GFELLER, Kate E. 1990. Music as Communication. Teoksessa Music Therapy in the Treatment of Adults With Mental Disorders. Theoretical Bases and Clinical Interventions. Ed. by Robert F. Unkefer. New York: Schirmer Books, A Division of Macmillan, Inc. s. 50-62.
- HARRE, Rom. 1979. Social Being. A Theory for Social Psychology. Oxford: Basil Blackwell.
- HARRE, Rom. 1983. Personal Being. A Theory for Individual Psychology. Oxford: Basil Blackwell.
- HARRE, Rom & GILLET, Grant. 1994. The Discursive Mind. Sage Publications, Inc.
- HARVILAHTI, Lauri. 1992. Luonto ja mieli. Kansanlyriikan metaforakuvia. Teoksessa Metafora. Ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin. Toim. Lauri Harvilahti, Jyrki Kalliokoski, Urpo Nikanne, Tiina Onikki. Suomi 161. Suomen Kirjallisuuden Seura. s. 259-265.
- HIRSJÄRVI, Sirkka & HURME, Helena. 1982. Teemahaastattelu. 2. korjattu painos. Helsinki: Kyrrii Oy.
- HIRSJÄRVI, Sirkka, LIIKANEN, Pirkko, REMES, Pirkko & SAJAVAARA, Paula. 1992. Tutkimus ja sen raportointi. 4. uudistettu painos. Helsinki: Kirjayhtymä.
- HOIKKALA, Tommi. 1997. Pojat ansaitsevat bändinsä. Haastattelu Helsingin Sanomissa 19.3. 1997.
- HOLMSTRÖM, Reijo, KOIVISTO, Riitta- Liisa & Niemi, Päivi. 1988. Differences in adjustment among university-educated men and women. Acta Psychiatrica Scandinavica Supplementum. No. 343. Vol. 78
- IMMONEN, Kari. 1992. Populaarimusiikin historiallisuudesta. Musiikin suunta 1/1992. s. 22-36.

- IRJALA, Auli. 1992. A minority in Music. Women as professional composers and musicians. Arts Council of Finland. Research and Information Unit.
- JALKANEN, Pekka. 1992. Miksi populaarimusiikki on populaaria. Musiikin suunta 1/1992. s. 7-21
- JOKINEN, Arja, JUHILA, Kirsi & SUONINEN, Eero. 1993. Diskurssianalyysin aakkoset. Tampere: Vastapaino.
- JOKINEN, Kimmo. 1994. Marraskuun neljäntenätoista: kylmenevää, lakastuvaa, kuumetta. Teoksessa Uusi Aika. Kirjoituksia nykykulttuurista ja aikakauden luonteesta. Toim. Katarina Eskola, Kimmo Jokinen, Jussi Kotkavirta & Erkki Vainikkala. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 41. Jyväskylän yliopisto. s. 11-25.
- JOKINEN, Kimmo. 1996. Modernin käänne ja identiteetin kertomukset. Teoksessa nainen, mies ja fileerausveitsi. Miten Rosa Lixsomia luetaan? Toim. Katarina Eskola. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 49. Jyväskylän yliopisto. s. 17-49.
- JOKINEN, Kimmo & LINKO, Maaria. 1987. Uusi Tuntematon. Rauni Mollbergin ohjaaman Tuntematon sotilas -elokuvan ensi-illan aikainen vastaanotto. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 4. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä.
- JUNG C.G. 1959. The Basic Writings of C.G. Jung. Edited and with an Introduction Violet Staub de Laszlo. New York: The Modern Library.
- KARTTUNEN, Sanna. 1992. Musiikki kulttuurisessa tietoisuudessa. Kulttuuriset musiikkiskeemat musiikkikirjastonhoitajien puheessa. Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 35.
- KARVINEN, Nina & PENNALA, Päivi. 1995. "Sellaista mukavaa kuuntelumusiikkia". Tapaustutkimus musiikkimieltymyksistä ja radion kuuntelutottumuksista. Teoksessa Musta lamma. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista. Toim. Tero Koistinen, Erkki Sevänen, Risto Turunen. s. 176-198. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia n:o 8. Joensuun yliopisto. Humanistinen tiedekunta. 2. painos. Saarijärvi: Gummerus. s. 176-198.
- KARVONEN, Erkki. 1992. Odotuksen struktuurit ja populaari representaatio. Fenomenologinen tutkielma sosiaalisista odotuksista ja niiden suhteesta populaarikulttuuriseen esittämiseen. Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitos. Julkaisuja. Sarja A 80.
- KOSONEN, Päivi. 1996. Johdanto. Teoksessa Naissubjekti ja postmoderni. Toim. Päivi Kosonen. Gaudeamus. s. 7-20.

- KUKKONEN, Pirjo. 1993. Kielen silkki. Hiljaisuus ja rakkaus kielen ja kirjallisuuden kuvastimessa. Helsinki: Yliopistopaino.
- KUKKONEN, Pirjo. 1996. Tango Nostalgia. The language of love and longing. Yliopistopaino.
- LAITILA, Mikko & TURTIAINEN, Jussi. 1996. Apulannasta ja punkdiskurssista. Musiikin suunta 4/1996. s. 12-19.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. 1980. Metaphors we live by. The University of Chicago Press: Chicago and London.
- LANDMAN, Janet. 1996. Social Control of 'Negative' Emotions: The Case of Regret. Teoksessa The Emotions. Social, Cultural and Biological Dimensions. Ed. by Rom Harre and W. Gerrod Parrott. London/ Thousand Oaks/ New Delhi: Sage Publications.
- LASSILA, Juha: Mitä Suomi soittaa. Hittilistat 1954-1989. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 20/1990.
- LEHTINEN, Ville, JOUKAMAA, Matti, JYRKINEN, Teela, LAHTELA, Kari, RAITASALO, Raimo, MAATELA, Jouni & AROMAA, Arpo. 1991. Suomalaisten aikuisten mielenterveys ja mielenterveyden häiriöt. Kansaneläkelaitoksen julkaisuja AL: 33. Jyväskylä: Gummerus.
- LEHTINEN, Ville, VEIJOLA, Juha, LINDHOLM, Tomi, VÄISÄNEN, Erkki, MORING, Juha & PUUKKA, Pauli. 1993. Mielenterveyden pysyvyys ja muutokset suomalaisilla aikuisilla. UKKI-tutkimuksen 16-vuotisseurannan päätulokset. Kansaneläkelaitoksen julkaisuja. AL: 36. Tutkimus- ja kehitysyksikkö. Jyväskylä: Gummerus.
- LEHTONEN, Kimmo. 1986. Musiikki psyykkise työskentelyn edistäjänä. Psykoanalyttinen tutkimus musiikkiterapian kasvatuksellisista mahdollisuuksista. Turun yliopiston julkaisuja, sarja C, osa 56. Turun yliopisto.
- LEHTONEN, Kimmo. 1989. Musiikkiterapia teoriana. Teoksessa Musiikki terveyden edistäjänä. Toim. Kimmo Lehtonen. WSOY.
- LEHTONEN, Kimmo. 1995. Mietteitä musiikkiterapian tutkimuksesta. Teoksessa Avaa mielesi musiikille. Kohti tutkimuspohjaista musiikkiterapiaa. Toim. Jaakko Erkkilä ja Yrjö Heinonen. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 13.
- LEHTONEN, Kimmo. 1996. Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Mietteitä musiikista ja musiikkiterapiasta. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 17.

- LEHTONEN, Kimmo ja NIEMELÄ, Merja. 1996. Kielikuvista mielikuviin. Musiikin monikerroksisen kerronnallisuuden tarkastelua esimerkkiaineistona psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokema musiikki. Julkaisusarja A:177. Turun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunta.
- LEHTONEN, Mikko. 1994. Kyklooppi ja kojootti. Subjekti 1600-1900 -lukujen kulttuuri ja kirjallisuusteorioissa. Tampere: Vastapaino.
- LEHTONEN, Mikko. 1995. Pikku Jättiläisiä. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen. Tampere: Vastapaino.
- LINKO, Maaria. 1992. Outo ja aito taide. Ammattikoululaiset ja lukiolaiset kuvataiteen vastaanottajina. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja. Julkaisu 30.
- LOTMAN, Juri. 1990. Universe of the Mind: a semiotic theory of culture. London: Tauris & co.
- LÄHIÖRAVINTOLA. 1995. Sulkunen, Pekka, Aalasuutari, Pertti, Nätkin, Ritva ja Kinnunen, Merja. Otava: Keuruu.
- LÄHTEENMAA, Jaana. 1989. Tytöt & Rock. Kansalaiskasvatuksen Keskus r.y. Tutkimuksia ja selvityksiä 2.
- LÄHTEENMAA, Jaana 1991. Alakulttuuriteoria. Teoksessa: Tommi Hoikkala (toim.) 1991. Törmäävät tulkinnat. Kirja nuorista ja nuoruudesta. Helsinki: Gaudeamus. s. 255-263.
- LÄHTEENMAA, Jaana. 1992. Miten käy tytöiltä rock'n roll? Teoksessa Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa. Toim. Sari Näre & Jaana Lähteenmaa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- LÄHTEENMAA, Jaana. 1995. Postmodernit virtaukset ja helsinkiläinen nuorisokulttuuri. Ilmiöitä ja tulkintoja. Helsingin kaupungin tietokeskuksen tutkimuksia. 1995:4.
- LÄHTEENMAA, Jaana & NÄRE, Sari. 1992. Johdanto: tyttötutkimuksen palmikoita punomassa. Teoksessa Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa. Toim. Sari Näre ja Jaana Lähteenmaa. Tampere: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- LÄHTEENMAA, Jaana & SIURALA, Lasse. 1991. Esipuhe. Teoksessa. Nuoret ja muutos. Toim. Jaana Lähteenmaa & Lasse Siurala. Nuorisotutkimusseura. Tilastokeskus. Tutkimuksia 177. s. 7-12.
- MAFFESOLI, Michel. 1995. Maailman mieli. Yhteisöllisen tyylin muodoista. Gaudeamus.

- McCLARY, Susan. 1991. *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality.* Minnesota, Oxford: University of Minnesota Press.
- MERRIAM, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music.* Northwestern University Press.
- MISCHEL, Walter. 1993. *Introduction to Personality.* 5. painos. Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- MOISALA, Pirkko. 1996. *Etnomusikologian ja nk. uuden musiikintutkimuksen yhtymäkohdista.* Musiikin suunta 3/1996, s. 4-6.
- MORRIS, Brian. 1984. *Anthropology of the Self. The Individual in Cultural Perspective.* London: Pluto Press.
- MÄKELÄ, Klaus. 1990. *Kvalitatiivisen aineiston arviointiperusteet. Teoksessa Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta. Toim. Klaus Mäkelä. Helsinki: Gaudeamus. s. 42-61.*
- MÄKI-KULMALA, Airi. 1993. *Initiaatio ja alakulttuuri. Acta Universitatis Tamperensis. Ser A vol 383. Sosiologian ja sosiaalipsykologian laitos. Tampereen yliopisto.*
- NÄRE, Sari. 1995. *Etnopsykoanalyttisiä näkökulmia sukupuolikulttuuriin. Helsingin yliopiston sosiologian laitoksen tutkimusraportteja 229.*
- NÄRE, Sari & LÄHTEENMAA, Jaana. 1992. *Moderni suomalainen tyttöys; altruistista individualismia. teoksessa letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa. Toim. Sari Näre & Jaana Lähteenmaa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.*
- OAKLEY, Ann. 1981. *Subject Women.* Martin Robertson & Company Ltd: Oxford.
- PAVLICEVIC, Mercedes. 1997. *Music Therapy In Context. Music, Meaning and Relationship.* London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- PEKKILÄ, Erkki. 1982. *Etnomusikologia ja semantiikka. Teoksessa Musiikin soivat muodot. Toim. Eero Tarasti. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 2. s. 127-145.*
- ROOS, J.P. 1988. *Elämäntavasta elämäkertaan. Elämäntapaa etsimässä 2. Jyväskylä: Gummerus.*
- RUUD, Even. 1980. *Music Therapy and it's Relationship to Current Treatment Theories.* St. Louis: Magnamusic-Baton, Inc.

- RUUD, Even. 1996. Music Therapy - The Science of Interpretation. Teoksessa Music Therapy Within Multi-Disciplinary Teams. Proceedings of The 3rd Music Therapy Conference. Ed. by Inge Nygaard Pedersen ja Lars Ole Bonde. Department of Music and Music Therapy. Aalborg University. s. 15-28.
- RUUD, Even. 1997. Musikk og identitet. Oslo: Universitetsforlaget AS.
- SALMINEN, Kimmo. 1989. Musiikkimakujen muotoutuminen: musiikkikulttuuriin sosiaalistuminen ja enkulturaation ongelmat. Yleisradion tutkimusraportit. Sarja B, 1989:6. Helsinki: Yleisradio.
- SALMINEN, Kimmo. 1991. Musiikin kokemisen eri sukupolvet. 20-75 -vuotiaiden suomalaisten musiikkimaku. Tutkimusraportti 6/1991. Helsinki: Oy Yleisradio Ab.
- SCHWARTZ, Sharon. 1991. Women and Depression: A Durkheimian Perspective. Social Science & medicine. An International Journal. Vol 32, No. 2, s. 127-140.
- SIKALA, Anna-Leena. 1991. Kertomukset, kulttuurinen tieto ja kansanperinne. Teoksessa Nykyajan sadut. Joukkoviestinnän kertomukset ja vastaanotto. Toim. Juha Kytömäki. Gaudeamus & Yleisradio.
- SIKALA, Anna-Leena. 1992. Myyttiset metaforat ja shamanistinen tieto. Teoksessa Metafora. Ikkun kieleen, mieleen ja kulttuuriin. Toim. Lauri Harvilahti, Jyrki Kalliokoski, Urpo Nikanne & Tiina Onikki. Suomen Kirjallisuuden Seura. Suomi 161.
- SLOBODA, John A. 1985. The Musical Mind. The cognitive psychology of music. Oxford Psychology Series No. 5. Oxford University Press.
- STEFANI, Gino. 1985. Musiikillinen kompetenssi. Miten ymmärrämme ja tuotamme musiikkia. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja, no 3.
- STERN, Daniel. 1985. The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology. New York: Basic Book, Inc.
- SULKUNEN, Pekka. 1995. Esipuhe. Teoksessa Michel Maffesoli: Maailman mieli - yhteisöllisen tyylin muodoista. Gaudeamus.
- SULKUNEN, Pekka. 1983. Myyteistä ja kertomuksen semiotiikasta. Sosiologia 1/1983. s. 1-12
- SUURI TOIVELAULUKIRJA 1. Espoo: Fazer.



- SÖDERHOLM, Stig. 1990. Liskokuninkaan mytologia, rituaali ja rocksankarin kuolema. Jim Morrison -kultin etnografinen tulkinta. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.
- SÖDERHOLM, Stig. 1995. Musiikkimaun luonteesta. Teoksessa *Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista*. Toim. Tero Koistinen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia 5. Joensuun yliopisto, Humanistinen tiedekunta.
- TARASTI, Eero. 1978. *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- TIGERSTEDT, Christoffer. 1990. Omaelämäkertojen erillisteemojen analyysi. Teoksessa *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*. Toim. Klaus Mäkelä. Helsinki: Gaudeamus.
- TIGERSTEDT, Christoffer. 1994. Kotityö ja isyys uusina projekteina. Teoksessa *Miehen elämää. Kirjoituksia miesten omaelämäkerroista*. Toim. J.P. Roos ja Eeva Peltonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- TOLONEN, Kirsi. 1991. Minuus, minuuden rajat ja yksinäisyyden käsite. Rom Harren teoriaan pohjautuva tarkastelu. Helsingin yliopiston sosiaalipsykologian laitoksen tutkimuksia 2/1991. Helsinki: Yliopistopaino.
- VAINIKKALA, Erkki. 1993. Välitiloja/Väliintuloja. Kulttuurintutkimuksen modernit lähteet ja postmoderni sauma. Teoksessa *Uusi Aika. Kirjoituksia nykyculttuurista ja aikakauden luonteesta*. Toim. Katarina Eskola, Kimmo Jokinen, Jussi Kotkavirta & Erkki Vainikkala. *Nykyculttuurin tutkimusyksikön julkaisusarja 41*. Jyväskylän yliopisto. s. 249-265.
- VILKKO, Anni (1990) Omaelämäkertojen analysoiminen kertomuksina. Teoksessa *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*. Toim. Klaus Mäkelä. Helsinki: Gaudeamus.
- VILKKO, Anni. 1988. Tarina tarinasta. Erään naisomaelämäkerta-aineiston tarkastelua. Helsingin yliopisto. Sosiaalipolitiikan laitos. Tutkimuksia n:o 1/1988. Helsinki: Yliopistopaino.
- WILSHIRE, Donna. 1989. *The Uses of Myth, Image and the Female Body in Re-evaluating Knowledge*. Teoksessa *Gender, body, knowledge*. Ed. by Alison M. Jagger & Susan R. Bordo. Rutgers. s. 92-114.
- VUORI, Jaana. 1995. Äitiyden ja sukupuolen vaihtuvat kuviot. Nancy Chodorowin teoria feministisen kritiikin kaleidoskoopissa. *Naistutkimus* 1/1995. s. 25-37.

YOUNG, Iris Marion. 1990. The Ideal of Community and the Politics of Difference. Teoksessa Feminism/Postmodernism. Toim. Linda J. Nicholson. Routledge: New York & London.

Julkaisemattomat lähteet:

ERKKILÄ, Jaakko. 1995. Musiikki ja tunteet musiikkiterapiassa. Musiikin emotionaalisten merkitysten kolmidimensiomalli. Licensiaatin tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen laitos.

GIBSON, Faith. 1996. Muisto ja merkitys - muisteleminen ja ympäristön mahdollisuudet ikäihmisen hoivassa ja huolenpidossa. Helsinki 27.11. 1996.

GUILLAUME, Patrice. 1995. Myth, Metaphor and Magic. Internet.  
[http://www.well.com/user/bbear/myth\\_met.html](http://www.well.com/user/bbear/myth_met.html)

KOSONEN, Erja. 1996. Soittamisen motivaatio varhaisnuorilla. Musiikkikasvatuksen liseniaatintyö. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen laitos.

KUKKOLA, Kari. 1994. Suomalaisen iskelmän mieskuva. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Sosiaalipsykologian laitos.

SUUTARI, Pekka. 1994. Göta-joen jenkka. Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana Göteborgin alueella. Liseniaatintutkielma. Musiikkitiede. Helsingin yliopisto.

## LIITE 1

## KUKA KEKSI RAKKAUDEN

1. Surujen sillalta näin, tummien aaltojen uivan merelle päin  
 Ne ikäväni pintaan sai ja lokit kirkui  
 Ne karanneet on Hitchcockin linnuista kai  
 Kaipuuni nousee siivilleen  
 Kuka keksi rakkauden?

2. Nähdä surujen sillalta sain, kaupungin katolla tähtiä tuhansittain  
 Yksi lähti ja laskeutui  
 Se lensi halki taivaan ja radaltaan harhautui  
 Sille esitin kysymyksen  
 Kuka keksi rakkauden?

3. Yö oli niin valkoinen, kun puhalsi palkeet rakkauden  
 Tähdentontona kai  
 Luokseni saavuit ja kauniimman teit minun maailmastain  
 Joku kätkee kysymyksen  
 Kuka keksi rakkauden?  
 Kuka sai aikaan sen?

Surujen sillallakin se kulkee  
 Ei se lähde hengiltä millään  
 Tähtien tomuna se leijailee  
 Ja syttyy kuin itsestään  
 Joku keksi rakkauden!

4. Jos sinä et jäis, en minäkään täällä olla vois  
 Eikä ikäväni tänne jäis  
 Tähtenä lentäisin kauas ja hiljaa hiipuisin pois  
 Tyydyn vastaukseen  
 Joku keksi rakkauden  
 Ja sinä toit minulle sen