

**YHTEISÖLLISYYS SUOMALAISESSA KONEMUSIIKKIKULTTUURISSA
HARRASTAJIEN NÄKÖKULMASTA**

Mari Vainikka
Kandidaatintutkielma
Musiikkitiede
4.5.2011
Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Mari Vainikka	
Työn nimi – Title Yhteisöllisyys suomalaisessa konemusiikkikulttuurissa harrastajien näkökulmasta	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Kandidaatintutkielma
Aika – Month and year 5/2011	Sivumäärä – Number of pages 29
Tiivistelmä – Abstract Konemusiikkikulttuurissa ilmenevää yhteisöllisyyttä on tutkittu Suomessa melko vähän. Tutkimuksessani olen pyrkinyt selvittämään kuinka konemusiikin harrastajat kokevat yhteisöllisyyden sekä kuinka yhteisöllisyys ilmenee ja miten sitä ylläpidetään. Kyseessä oli kvalitatiivinen eli laadullinen tutkimus. Toteutin tutkimuksen survey-tutkimuksena teemahaastattelun muodossa, jota varten haastattelin kahta konemusiikin harrastajaa sähköpostitse. Haastateltavien kertomusten perusteella yhteisöllisyys koetaan yhteenkuuluvuuden tunteena, yhdessä tekemisen ja välittämisenä kautta sekä hyvänä olona ja ilmapiirinä. Yhteisöllisyys näyttäisi ilmenevän postmodernille ajallemme tyypillisenä emotionaalisuuteen ja hetkessä elämiseen perustuvana yhteisöllisyytenä. Yhteisö on suvaitsevainen, hedonistinen sekä vapaavalintainen. Myös Internetillä on keskeinen rooli yhteisöllisyyden ylläpitäjänä. Konemusiikin valtavirtaistuminen 2000-luvulla on osaltaan vähentänyt yhteisöllisyyttä. Ravekulttuuri on muuttunut klubikulttuuriksi. Konemusiikkikulttuuri ei ole enää yksiselitteisesti alakulttuuri, sillä se on saavuttanut suuren yleisön suosion. Konemusiikki jakautuu jatkuvasti yhä uusiin genreihin, joilla kaikilla on oma kuulijakuntansa ja bilekulttuurinsa. Suurten tapahtumien ohella kulttuuri näyttäisi kuitenkin säilyttäneen jossain määrin alakulttuurisen luonteensa ja undergroundbileitä; reivejä järjestetään edelleen.	
Asiasanat – Keywords konemusiikki, rave, klubikulttuuri, alakulttuuri, skene, postmoderni yhteisöllisyys, uusheimolaisuus	
Säilytyspaikka – Depository JYX	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	4
2 KONEMUSIIKKI JA REIVIT	5
3 TEOREETTINEN TAUSTA	
2.1 Yhteisö	7
2.2 Alakulttuuri	8
2.3 Skene	11
2.4 Postmoderni yhteisöllisyys ja uusheimolaisuus	13
2.5 Uusheimolaisuus ja konemusiikkikulttuuri	14
4 MENETELMÄ JA AINEISTO	19
5 TULOKSET	21
6 PÄÄTÄNTÖ	25
LÄHTEET	27
LIITE	29

1 JOHDANTO

Tutkimukseni kohteena on yhteisöllisyys suomalaisessa konemusiikkikulttuurissa. Kiinnostuin kyseisestä aiheesta koska olen harrastanut konemusiikkia aktiivisesti vuosina 2007-2010 ja käyn edelleen konemusiikkitapahtumissa satunnaisesti. Lisäksi olen ollut mukana järjestämässä konemusiikkitapahtumia kotipaikkakunnallani Jyväskylässä ja käynyt aktiivisesti myös muilla paikkakunnilla bileissä. Jo alusta asti minua on kiehtonut kyseinen kulttuuri ja tapahtumissa vallitseva rento ilmapiiri. Tanssilattialla saattaa nähdä niin hoppersin, hipin, punkkarin kuin gootinkin tanssivan vierekkäin. Samoissa bileissä voi siis olla edustettuna ihmisiä monista eri (ala)kulttuureista.

Tarkoitukseni on selvittää tutkimuksessani, kuinka tämä ainutlaatuinen kulttuuri yhdistää niin monentyyliisiä ihmisiä. Keskeisin tutkimuskysymykseni on: kuinka konemusiikin harrastajat kokevat kyseisessä kulttuurissa ilmenevän yhteisöllisyyden? Pyrin myös selvittämään mistä tekijöistä yhteisöllisyys koostuu, miten se ilmenee ja kuinka sitä ylläpidetään. Pyrin siis tarkastelemaan konemusiikkikulttuuria musiikkisosiologisesta näkökulmasta ja tutkimaan konemusiikin ja yhteisöllisyyden *merkityksiä* konemusiikin harrastajille. Aiemmin aihetta on tutkittu Suomessa melko vähän. Ulkomailla ja varsinkin Iso-Britanniassa sen sijaan aiheesta on tehty useampiakin tutkimuksia.

Ravekulttuuri alkoi laittomana alakulttuurina mutta on nykyään valtavirtaistunut ja se on monelle suosittu vapaa-ajanviettotapa. Valtavirtaistumisen myötä konemusiikkikulttuuri on jakautunut useisiin eri musiikkigenreihin, joiden kaikkien ympärille on muotoutunut omanlaisena skene. Internetin myötä myös virtuaalisella skenellä on olennainen osa konemusiikin yhteisöllisyyden ylläpitäjänä. Kulttuurissa vallitseva yhteisöllisyys näyttäisi ilmenevän postmodernille ajallemme tyypillisenä emotionaalisuuteen ja hetkessä elämiseen perustuvana yhteisöllisyytenä. Kyseessä on varsin mielenkiintoinen ja ainutlaatuinen yhteisöllisyyden muoto, jossa yhdistyy sekä yhteisöllisyys että yksilöllisyyden kunnioittaminen. Kyseinen piirre on hyvin olennainen osa konemusiikkikulttuuria. Perinteisen kiinteän alakulttuurin sijaan voidaankin puhua uusheimolaisuudesta.

Tutkimusta varten haastattelemini henkilöiden vastauksista nousi usein esille bileiden, tanssimisen ja musiikin tuottamat myönteiset tunnekokemukset. Musiikin onkin todettu vaikuttavan tunteisiin

voimakkaasti monin eri tavoin. Saarikallion (2010) mukaan musiikillisten tunnekokemusten psykologista merkityksellisyyttä voidaan tarkastella yksilön tarpeiden ja tavoitteiden näkökulmasta. Musiikki luo positiivisia tunne-elämyksiä edistämällä varsin monenlaisia psyykkisiä tavoitteita. Niitä ovat *yhteenkuuluvuuden tunteen vahvistuminen, minäkuvan ja identiteetin työstäminen sekä itsemääräämisen ja itsehallinnan kokemus* esimerkiksi musiikillisten harrastusten kautta. (Saarikallio 2010, 283-284.) Musiikkisosiologisesta näkökulmasta tarkasteltuna psyykkiset tavoitteet liittyvät myös sosiaalisuuteen ja yhteisöllisyyteen. Musiikki voi olla voimakas yhteisöllisyyden ja yhteenkuuluvuuden tunteen vahvistaja.

2 KONEMUSIIKKI JA REIVIT

Elektroninen musiikki eli konemusiikki on joko kokonaan tai osittain tietokoneavusteisesti tuotettua musiikkia, joka koostuu lukuisista eri alagenreistä; esimerkkeinä techno, trance, house ja drum'n'bass. Rislakkin (1994) mukaan elektroninen musiikki on ääntä, joka perustuu johonkin sähköiseen perusvälineeseen – mediaan – kuten syntetisaattoriin, ääninauhoihin, sähköisesti muunneltuihin soittimiin sekä äänitysstudion mahdollisuuksiin itsenäisenä instrumenttina (Rislakki 1994, 177). Alunperin konemusiikki ei kuitenkaan ollut digitaalista, vaan analogista kuten esimerkiksi saksalaisen 1970-luvulla uransa aloittaneen Kraftwerk -nimisen yhtyeen tuotannossa. Kyseisellä yhtyeellä on ollut suuri vaikutus konemusiikin kehitykseen.

1980-luvun puolivälissä alkoivat Detroitissa ja Chicagossa mustat, hip hopin parissa puuhastelleet DJ:t tehdä uusia miksauksia tutuista tanssihiteistä ja luoda omaa musiikkiaan. Levyjä ja nauhoja tuotettiin suurten yhtiöiden ulkopuolella ja paljolti omin kustannuksin. Näin syntyi house-musiikki (lyhenteenä sanonnasta My Own House Music). Pitkään house pysyi pääasiassa afroamerikkalaisten miksaajien ja DJ:iden käsissä, mutta acid house -suuntaus vuonna 1988 löi itsensä läpi jo Euroopassakin, erityisesti englantilaisissa klubeissa. Vuonna 1989 Englannissa alkoi valtaisa house-buumi, joka levisi nopeasti myös manner-Eurooppaan. Sittemmin house on jakautunut useiksi eri alalajeiksi ja tyyliuunniksi, joita ovat mm. minimalistinen *acid house*, soul- ja funk-vaikutteinen *deep house* sekä nopeatempoinen *techno house*. (Grönholm, 1994, 23.)

Sanalle `rave` (reivit) on aina ollut useita eri määritelmiä. Raamatussa termi `to rave` (reivata) tarkoittaa `ennustaa`. Sanan `raving` juuret ovat Jamaicalla, joka viittaa sanontaan `letting loose on the weekend` (irroitella viikonloppuna). Sanakirjat ovat perinteisesti määritelleet reivaajan

`estottomaksi mielihyvää rakastavaksi ihmiseksi`. Vasta 1980-luvun lopulla Englannissa sana `rave` liitettiin tiettyyn alakulttuuriin. Canadian Oxford Dictionary (1998) määrittelee reivit seuraavasti: `suuri, usein laiton koko yön kestävä juhla tai tapahtuma, joka usein järjestetään varastohallissa tai avoimella pellolla, jossa tanssitaan kovaäänisen nopeatempoisen elektronisen musiikin tahdissa.` Reivit voivat kestää muutaman tunnin, koko yön tai koko viikonlopun. Reivit voivat olla sisätiloissa järjestetty tapahtuma, jossa on mukana 50 ihmistä tai ulkoilmatapahtuma, jossa on mukana 15,000 ihmistä. Tapahtumassa voi olla kaksi dj:tä tai enemmän, jotka voivat soittaa mitä tahansa konemusiikin genreä. Jotkut reivaajat saattavat käyttää Ekstaasia, LSD:tä, marihuanaa; jotkut eivät käytä mitään huumeita. (McCall 2001, 333.)

Reivit alkoivat vaihtoehtoisena, undergroundina, kapinallisena kulttuurina, joka piiloutui poliisilta ja medialta. Englannissa vuonna 1988 kehittynyt acid house -skene oli reivien edeltäjä. Siinä miksattiin yhdysvaltalaisista acid house ja tekno musiikkia suosittua tanssimusiikkia kanssa. Danny Rampling avasi Shoom-nimisen klubin Lontooseen. Samoihin aikoihin Lontoon West Endillä järjestettiin ilmaisia koko yön kestäviä `Hedonism` -nimisiä juhlia tyhjässä varastohallissa. Yhdessä nämä kaksi skeneä olivat acid housen ja reiviskenen alku. (McCall 2001, 333-334.)

Acid house promoottorit alkoivat kokeilla spontaaneja ulkoilmatapahtumia, jotka alettiin tuntea reiveinä. Promoottorit salasivat tietoja tulevasta reiveistä muutama tuntiin saakka tapahtumasta välttääkseen poliisien tuloa lopettamaan tapahtuman. Tapahtumia mainostettiin salaisesti merirosvoradiossa, flyereilla ja puskaradion kautta. Promoottorit yrittivät päihittää toinen toisensa tekemällä reiveistä yhä vaikuttavampia esimerkiksi käyttämällä erikoisefektejä ja strobovaloja. Reivit eivät pysyneet enää kauaa salaisina ja niitä alettiin tuoda suurelle yleisölle. Ne muuttivat suurimmille, yksityisille joskus käyttämättömille varastohalleille. 1990-luvulla oli suuri riski että poliisi lopettaisi tapahtuman ja sakottaisi, joten promoottorit alkoivat tuoda reivejä mainstreamklubeille. (McCall 2001, 334.)

Kesällä 1992 Iso-Britanniassa reiveissä kävi yli 20,000 ihmistä. Niihin aikoihin, kun reivit olivat loppuneet joillain alueilla Lontoossa, samanlaisia skenejä ilmaantui ei ainoastaan muissa kaupungeissa mutta myös muissa maissa, kuten Yhdysvalloissa. Kun ravekulttuuri levisi, omaksui se uusia muotoja, varmistaen sen pitkäikäisyyden. Kun reivien koko ja määrä lisääntyi, promotiofirmat alkoivat tulla erikoistuneimmiksi musiikillisesti ja saattoivat ottaa huomioon tietyn housen tai teknon alagenren. Tapahtumissa oli usein useampia lavoja tai huoneita, jotka kaikki esittelivät konemusiikin eri tyylejä. (McCall 2001, 334-335.)

Myös Suomessa reivit alkoivat luvattomina undergroundbileinä 1990-luvun alussa. Rave-bileet alkoivat Suomessa, kuten muuallakin Euroopassa, spontaanisti luvattomista, pienelle kaveriporukalle järjestetyistä warehouse- eli varastohallijuhlista. Aktiivisinta toiminta oli Turussa, josta villitys levisi ensin Helsinkiin ja Tampereelle, sittemmin Lahteen, Raumalle ja Mikkeliin. (Grönholm 1994, 22 .) Reivit saavuttivat suuren yleisön suosion Suomessakin jo varhain 1990-luvun alussa. Reivit ovat vähitellen siirtyneet suurille tapahtumapaikoille ja laillisille klubeille. Voidaan puhua ravekulttuurin muuttumisesta klubikulttuuriksi. Pienempiä, laittomia bileitäkin järjestetään edelleen; esimerkkinä päätapahtuman jälkeen alkavat, usein aamuun asti kestävät jatkobileet.

3 TEOREETTINEN TAUSTA

3.1 Yhteisö

Lehtosen (1990) mukaan empiirisen yhteisötutkimuksen vakiintuneen käsitteellisen kolmijaon mukaan yhteisö voidaan käsittää alueellisesti rajattavissa olevana yksikkönä, sosiaalisen vuorovaikutuksen yksikkönä sekä yhteenkuuluvuuden tunteiden ja muiden symbolista yhteisyyttä osoittavien ilmiöiden yksikkönä (Lehtonen 1990, 17). Aluksi vallitsi sukuyhteisöjen aika. Varhaisissa eurooppalaisissa sukuyhteisöissä yksilöllisyys oli kollektiiviseen sukuyhteisyyteen verrattuna toisarvoinen tekijä. Yksilölle oli tärkeämpää se, mihin sukuun hän kuului kuin se, mikä hän itse oli. Lisäksi miesten valta-asema oli ehdoton ja siihen nojasivat kotitaloudellisen tuotantoyksikön sukupuoleen perustuvat työnjakosuhteet. (Lehtonen 1990, 51-75.)

Seuraava vaihe yhteisöllisyyden historiassa on statusyhteisöjen aika. Statusyhteisöllisyyden huippukausi sijoittuu statuksen mukaan järjestäytyvän sääty-yhteiskunnan aikaan: statusyhteisöllisyys oli keino statuksen hankkimiseen tai kohottamiseen. Euroopan keskiajalla kaikenlainen toiminta organisoitui yhteisöllisesti. (Reynolds 1984, 2, Lehtosen 1990, 78 mukaan.) Silloin kun yhteisöt olivat – ja aika usein ne olivat – ulkoisen uhan ja uuden valtarakenteen paineesta syntyneitä järjestelmiä, niiden oli pakko korostaa toiminnassaan yhteisöllisiä arvoja ja toimintaperiaatteita. Sukulaisuuden korvasivat *veljeys* ja *ystävyyys*, joilla (käsitteellisesti) lujitettiin ja normalisoitiin jäsenten keskinäiset suhteet ja joiden avulla jäsenet erottautuivat muista, ”ulkopuolisista”. (Reynolds 1984, 67; Weber 1978, 365, Lehtosen 1990, 80 mukaan.) Solidaarisuus ja positiivinen asenne rajoittuivat siis yhteisön jäseniin ja sekundaaristi heidän perheiden jäseniin.

Ulkopuolinen maailma koettiin periaatteessa – ehkä aiheellisestikin – vihamieliseksi. *Keskinäinen avunanto* ja *vastavuoroisuus* olivat ne toimintaperiaatteet, joilla edistettiin jäsenten taloudellista, poliittisia ja sosiaalisia intressejä ja jotka viime kädessä konkretisoivat yhteisöjen toiminnassa veljeyden ja ystävyyden. (Lehtonen 1990, 80-81.) Veljeyden ja ystävyyden edellytettiin realisoituvan keskinäisenä avunantona ja vastavuoroisuutena. Toisinaan ne kytkettiin yhteen jopa valalla, joka satoi tiukasti kunkin jäsenen oikeudet ja velvollisuudet (Simmel 1982, 283; Sirjamäki 1964, 66, Lehtosen 1990, 81 mukaan).

Yhteisöllisyys oli siis luonteeltaan aluksi tarkkarajaista ja jäseniään sitovaa. Nykypäivän (eli modernin ajan) yhteisö on Lehtosen mukaan *mikä tahansa vuorovaikutusmuodoste, jonka toimijoilla voidaan olettaa olevan jotakin yhteistä* (Lehtonen 1990, 199). Hänen mukaansa kapitalistisen arkitietoisuuden normaaliyhteisöt ovat muun muassa perheyhteisö, paikallisyhteisö ja työyhteisö. Niissä perheyhteisön jäsenille yhteistä on kotitalous, paikallisyhteisön jäsenille asuinpaikka ja työyhteisön jäsenille työpaikka (Lehtonen 1990, 199). Yhteisöllisyys on saanut nykyaikaan tultaessa postmoderneja piirteitä ja muuttunut vapaaehtoisemmaksi.

Petersonin ja Bennettin (2004) mukaan käsite *yhteisö* on liitetty musiikkiin kahdella eri tavalla kuvailtaessa musiikin merkitystä jokapäiväisessä elämässä. Yhteisöllisyyteen liittyy tässä yhteydessä olennaisesti alueellisuus. Lewiksen (1992) mukaan ihmiset voivat pitää tietyillä alueilla tiettyjä musiikkeja yhteisön, yhteenkuuluvuuden ja jaetun menneisyyden symbolisina ankkureina. Toisekseen musiikki voidaan nähdä myös *elämäntapana* ja yhteisöllisyyden perustana; esimerkkinä hippiliike ja poliittinen rock 1960-luvulla sekä indiemusiikki. (Peterson ja Bennett 2004, 224.) Tässä tapauksessa yhteisöllisyyden perustana on konemusiikki.

3.2 Alakulttuuri

Alakulttuuri on hyvin keskeinen käsite tutkittaessa konemusiikkikulttuuria, koska ainakin konemusiikin ja reivien syntyaikoihin kyseinen ilmiö oli lähempänä alakulttuuria kuin mainstreamkulttuuria. Reivit olivat aluksi vaihtoehtoiset, pienen porukan laittomat bileet.

Bennett (1999) on tutkinut urbaania tanssimusiikkikulttuuria (eli konemusiikkikulttuuria) Englannissa, Newcastlella vuosina 1994 ja 1995. Hänen esittää sellaisten musiikillisten ja

tyyllisten piirteiden, joita nuoret urbaanin elektronisen tanssimusiikkikulttuurin jäsenet ilmentävät, olevan ennemminkin selkeitä esimerkkejä myöhäismodernin sosiaalisuuden muodosta kuin kiinteästä, pysyvästä alakulttuurisesta ryhmästä. (Bennett 1999, 599.) Aiemmin eli 1970-luvulla ja 1980-luvun alussa sosiologiset selitykset nuorten, tyylin ja musiikin välisistä suhteista nojasivat vahvasti alakulttuuriseen teoriaan, jonka kehitti Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies; CCCS. Siinä tutkittiin aluksi lähinnä nuorisojengejä ja oletettiin esimerkiksi alakulttuurin jäsenten pukeutumistyylin olevan homogeeninen. Tätä lähestymistapaa on kuitenkin kritisoitu.

Varhaiset brittiläiset nuorisotutkimukset keskittyivät nuorten jengien poikkeavien käyttäytymistapojen ja jengien esiintymisalueiden välisiin yhteyksiin. Myöhemmin CCCS:n tutkimustyön myötä brittiläiset nuorisotutkimukset alkoivat siirtyä pois nuorisojengien tutkimisesta kohti tyyliin perustuvia nuorisokulttuureja; esimerkkinä rokkarit. Myös alueellisuuteen keskittyminen tutkimuksissa hylättiin alakulttuurisen mallin nojalla. CCCS:n mukaan nuorisokulttuurien ja alakulttuurien poikkeava käyttäytyminen piti ymmärtää nuorten itsensä, tai ennemminkin työväenluokan nuorison, kollektiivisena reaktiona niille rakenteellisille muutoksille joita oli meneillään britannialaisessa sodanjälkeisessä yhteiskunnassa. (Bennett 1999, 600.) CCCS:n tutkimustyötä on kritisoitu myös sen vähäisestä huomiosta tyttöjen ja nuorten naisten suhteesta alakulttuureihin (Bennett 1999, 602).

Bennett näkee alakulttuuri -käsitteen olevan nykyään paljon enemmän kuin pelkkä yleispätevä termi jokaiselle näkökulmalle sosiaalisesta elämästä jossa nuoriso, tyyli ja musiikki kohtaavat (Bennett 1999, 599). Bennett nostaa esiin Maffesolin (1996) käsitettä *tribus* (heimot), ja väittää että ne ryhmät, jotka on perinteisesti nähty yhtenäisinä alakulttuureina, voidaan ymmärtää paremminkin lyhytaikaisten kokoontumisien sarjoina, joita ilmentävät häilyvät rajat ja vaihtuva jäsenyys (Bennett 1999, 599-600).

Bennettin mielestä alakulttuurin käsite on ongelmallinen ja sen mahdollisesti muuttuessa monimerkitykselliseksi sosiologisessa diskurssissa on media osaltaan lisännyt sen määrittelyn ongelmaa. Hänen mukaansa media on supistanut alakulttuurin yleispäteväksi termiksi jolla kuvataan monia erilaisia kollektiivisia yhteisöjä joilla ei selkeästi ole muuta yhteistä kuin se että niissä on mukana nuorisoa. Bennettin mukaan on erittäin vähän todisteita siitä että sitoutuneimmatkaan nuorisoryhmät olisivat millään tavalla niin yhtenäisiä ja pysyviä kuin termi alakulttuuri antaa ymmärtää. (Bennett 1999, 603-605.) Bennet nostaa esille Shieldsin (1992) termin ”postmoderni persoona” sekä Maffesolin (1996) käsitteen ”heimot”. Maffesolin mukaan uus-

heimolaisuus sisältää ”rationalisoidun sosiaalisuuden” korvaamisen empaattisella ”sosiaalisuudella”, jota ilmaistaan ympäristön, tunteiden ja tuntemusten sarjoina. Tähän liittyy myös huomio niiden muuttuvuudesta. (Bennett 1999, 605-608.)

Bennett väittää että kun kuluttajat selaavat läpi erilaisia musiikkityylejä ja artisteja, valitsisivat he luonnollisesti kappaleita jotka vetoavat nimenomaan heihin. Silloin tyyllisistä rajoista tulisi vähemmän tärkeitä verrattuna merkitykseen joka koko musiikilla kokonaisuutena on kuulijalle. Bennett esittää että valitsemalla tiettyjä musiikkityylejä ja visuaalisia imagoja, yhteisöjen ja sosiaalisten kokoontumisten muodot joihin nuoret osallistuvat eivät olisi tiukasti sidottuja ”alakulttuuriseen” yhteisöön vaan edellyttäisivät ennemminkin vaihtelevampaa ja monisyisempää uusheimolaista luonnetta. (Bennett 1999, 610-614.)

Bennettin mielestä siis uusheimolaisuus olisi kuvaavampi käsite kuin alakulttuuri puhuttaessa nuorisokulttuureista. Olen samaa mieltä koska uusheimolaisuus on moniulotteinen käsite; sillä ei pyritä rajaamaan nuorisokulttuureja kovinkaan tarkasti tieteellisessä diskurssissa. Joidenkin alakulttuurien saavutettua suuren yleisön suosion 2000-luvulla on niiden merkitys muuttunut. Myöskään konemusiikkikulttuuria ei voida enää yksiselitteisesti pitää alakulttuurina, vaan kyse on ennemminkin kulttuurista, jossa on havaittavissa sekä kaupallisia että ’alkuperäisiä’, alakulttuurisia piirteitä. Ravekulttuuri on muuttunut joiltain osin klubikulttuuriksi. Nykyään järjestetään paljon suuria massatapahtumia esimerkiksi laillisilla klubeilla mutta myös laittomia reivejä, joiden tarkoituksena ei ole tuottaa järjestäjilleen voittoa.

Toni Hämäläinen (2009) on haastatellut Pohjois-Suomalaisia konemusiikin harrastajia ja bilejärjestäjiä opinnäytetyössään *Nostatus – Kun rave- ja klubikulttuuri nousi pohjoiseen*. Petri Mikkonen muistelee ravekulttuurin alkuaikojen meininkejä:

”Kun sen jälkeen oli ne Impulssin karkkihallibileet, niin ei sielläkään mitään muuta ollut. Savua halli täyteen ja strobot ympäri kattoa. Ei mun mielestä reivit oikeastaan muuta kaipaa. Silleen se homma toimii. Semmoista vanhaa räyhäkkää meininkiä ei tahdo enää löytyä mistään. Musiikki on mennyt mainstreamin suuntaan, ja tästä asiasta oli jo silloinkin puhetta, mutta tänä päivänä voidaan puhua niin kaupallisesta tavarasta että huh huh. Vanhaan aikaan kun soitettiin baarissa tuon tyylin musiikkia, niin illassa oli se yksi 20-minuuttinen, milloin tuli kaikki rankemmat biisit putkeen. Se oli se hetki. Ja yleensä se hetki oli juuri ennen viimeisiä hitaita. Mä oon jopa Kaapon (Kari Päivärinta) kanssa kantanut omia levyjäni aikoinaan Vieskaan, kun sieltä saatiin ihan ravintolapäälliköltä lupa, että DJ saa soittaa sellaisen vähän rankemman hetken illassa. Vähän

semmoista märisemistä ja piipitystä tuntuu olevan tämä nykymeininki. Kun ennen oli bileet, niin sinne vaan mentiin jotkut saatanan Adidaksen verkkarit ja sarkatakki päällä. Ja oli kova meininki! Kun sinne tuli Taunuksella joku tyyppi, joka tamppasi siellä kuin viimeistä päivää Koffin lippis takaraivolla, niin olihan se helvetin hauskaa ja huvittavaa, mutta ei sitä kukaan kattonut kieroon. Siellä oli hyvä meininki ja that`s it. Kaikki mahtuivat saman katon alle, eikä kellekään ollut mitään napisemista mistään. Ainoat, jotka siitä napisi, oli ne vanhemmat ihmiset niissä yleisönosastokirjoituksissa.” (Hämäläinen 2009, 33.)

3.3 Skene

Petersonin ja Bennettin (2004) mukaan skenen käsite voidaan jakaa kolmeen eri alakategoriaan: lokaaliin eli paikalliseen, translokaaliin eli alueiden väliseen ja virtuaaliseen. Skenen alkuperä on Strawin (1991) esseessä joka kuvailee skeneä kulttuuriseksi tilaksi, joka voi orientoitua niin tyyllillisen ja/tai musiikillisen assosiaation kuin kasvotusten tapahtuvan vuorovaikutuksen ympärille jollain tapahtumapaikalla, klubilla tai jossain muussa urbaanissa ympäristössä. Strawin mukaan skene voi olla sekä paikallinen että alueiden välinen ilmiö. Se rakentuu tällöin laajemmista ja dynaamisimmista sosiaalisten suhteiden sarjoista kuin ne, jotka yhdistetään *alakulttuuriin*. Strawin mukaan skenen jäsenyys ei välttämättä ole rajoittunut luokan, sukupuolen tai etnisyyden mukaan mutta voi sivuta niitä. (Straw 1991, Bennettin 2004, 225 mukaan.) Bennettin mielestä skene tarjoaa mahdollisuuden tutkia musiikillista elämää laaja-alaisemmin, esimerkiksi sekä tuotannollisesta että kuluttamisen näkökulmasta (Bennett 2004, 226).

Kruse (1993) käyttää termiä *trans-local* (alueiden välinen) kuvaillessaan tapaa jolla nuoret ihmiset omaksuvat musiikillisia ja tyyllillisiä ominaisuuksia tietyissä paikallisissa konteksteissa ja samalla ylläpitävät yhteenkuuluvuuttaan samansuuntaisen musiikkimaun ja tyyllillisten preferenssien kanssa joita ilmenee muissa maissa ja alueilla (Kruse 1993, Bennettin 2004, 229 mukaan). Hodkinson (2002) on tehnyt empiiristä tutkimusta englantilaisesta goottikulttuurista. Hän on havainnut tutkimuksissaan goottikulttuurin trans-lokaalin luonteen. Vaikka gootit ovatkin keskittyneitä kotikaupungeissaan tiettyihin alan klubeihin, kauppoihin jne. niin heillä on kontakteja myös muihin gootteihin sekä Englannissa että muualla.

Hodkinson havainnollistaa kuinka gootit keskenään vahvistavat toistensa identiteettiä muun muassa

symbolein, tapahtumin ja kollektiivisin keskusteluin goottimusiikista. Hodkinsonin mukaan tämä goottikulttuurin trans-lokaali ominaisuus on vahvistunut viime vuosina esimerkiksi Internetin avulla, jonka kautta on syntynyt monia uusia goottisivustoja. Nämä sivustot antavat skenen jäsenille mahdollisuuden kommunikoida alueiden välisesti muiden goottien kanssa ja jakaa tietoa esimerkiksi goottiryhmistä, levyistä, keikoista ja kaupoista. (Hodkinson 2002 Bennettin 2004, 229 mukaan.) Suomessa goottikulttuuriin keskittyviä sivustoja ovat esimerkiksi www.clubschatten.net ja www.gootti.net -sivustot.

Kun aiemmat musiikkiskenet ovat olleet paikallisia tai alueiden välisiä ilmiöitä, on Internet luonut mahdollisuuden virtuaalisen skenen syntymiseen. Virtuaaliset skenet eivät muodostu konkreettisissa paikoissa kaupunkiympäristössä vaan virtuaalisissa paikoissa Internetissä, joten skenen jäsenten ei tarvitse edes koskaan tavata kasvokkain. Virtuaalisen skenen ja ”perinteisen”, konkreettiseen paikkaan sijoittuvan musiikkiskenen väliset erot liittyvät esimerkiksi visuaaliseen osallistumiseen. Samankaltaisuuksia on myös havaittu. Esimerkiksi virtuaalisen musiikkiskenen jäsenet usein huomaavat samoja jäsenyyteen liittyviä ja sosiaalisia sääntöjä kuin konkreettisen, paikallisen skenen jäsenet. (Bennett 2004, 230-232.)

Jyväskyläläinen Efekti ry on esimerkki paikallisesta musiikkiskenestä. Siihen kuuluu suurimmaksi osaksi paikallisia dj:tä, promoottoreita ja muita alan harrastajia, jotka järjestävät aktiivisesti bileitä kotipaikkakunnallaan. Suomalainen konemusiikkikenttää voidaan pitää alueiden välisenä skenenä, jossa eri kaupunkien konemusiikin harrastajat tekevät yhteistyötä esimerkiksi järjestämällä yhteisiä bileitä. Klubitus.org on konemusiikin harrastajille suunnattu Internetissä toimiva sivusto. Sitä voidaan pitää esimerkkinä virtuaalisesta skenestä. Sivuston forumilla käydään aktiivisesti keskustelua muun muassa musiikista, bileistä ja monilta muilta elämänalueilta. Sivusto on merkittävä keskustelu- ja ilmoituskanava suomalaisessa konemusiikkiyhteisössä. Sen asema on kuitenkin heikentynyt hieman Facebookin myötä.

Klubitus.org on Suomen suurin Internetissä toimiva tanssi -ja klubikulttuuriin keskittynyt portaali. Sivusto on perustettu syyskuussa 2000, jolloin sen nimi oli *Klubbaajan opas Helsinkiin*, mutta vuoden 2001 vaihteessa sivuston nimi muutettiin nykyiseen muotoonsa. Klubitus tarjoaa pääasiassa elektronisen tanssimusiikin ystäville erilaista informaatiota ja palveluja, joihin kuuluvat muun muassa keskustelualue, blogit ja tapahtumajärjestäjille mahdollisuus ilmoittaa tulevista tapahtumista kaikkien nähtävillä olevaan kalenteriin. Palvelu ei edellytä rekisteröitymistä, mutta rekisteröimällä nimimerkin saa käyttöönsä lisäominaisuuksia, kuten musiikin tuottajien sekä DJ:den sivustolle

lataamien kappaleiden sekä miksausten lataamisen ja keskustelualueelle kirjoittamisen sekä blogien käytön. Sivusto on saatavilla suomeksi ja myös englanniksi, sillä englanninkielisten käyttäjien määrä on huomattava. (www.wikipedia.org/wiki/Klubitus) Huhtikuussa 2011 rekisteröityneitä käyttäjiä oli 20217. (<http://klubitus.org/rekisteri.php>)

3.4 Postmoderni yhteisöllisyys ja uusheimolaisuus

Postmodernisti Michel Maffesolin (1995) mukaan postmodernissa yhteisöllisyydessä kyse on empatiasta, *yhteisöllisyyden* halusta, yhteisestä mielenliikutuksesta ja eräänlaisesta samalla aaltopituudella olemisesta. Hänen mukaansa tämä monisäikeinen yhteiskunta nojaa joukkoon arvoja, joille ei aiemmin ollut tilaa sosiaalisessa elämässä ja ne oli parhaimmillaankin eristetty yksityisen alueelle. Maffesolin mukaan käynnissä on jatkuva muodonmuutos, joka toteutuu ennalta olemassa olevien siementen pohjalta joita ovat: heimollistuminen, tunteen kulttuuri, elämän estetisoituminen ja arkipäivän valta-asema. (Maffesoli 1995, 18-34.)

Maffesolin mukaan tehokkuus ei ole ilmeistä, se on jopa joskus täysin olematonta; sen sijaan yhteisöissä vaikuttaa enemmän tai vähemmän tiedostetusti yhdessä olemisen muoto, joka ei enää ole suuntautunut kohti kaukaisuutta, kohti täydellisen yhteiskunnan tulevaa toteutumista, vaan jossa pyritään muokkaamaan nykyhetkeä, tekemään siitä niin hedonistinen kuin mahdollista. Sosiaalinen elämä ei enää perustu voittoisaan järkeen eikä se ole suuntautunut tulevaisuuteen, vaan kyseessä on emotionaalinen, jaettu tunne, yhteinen intohimo, jotka viittaavat nykyhetkeen, maalliseen hedonismiin. (Maffesoli 1995, 25-27.)

Maffesolin mukaan emootiota ei voida rajoittaa pelkästään yksityiseen sfääriin, vaan se koetaan yhä enemmän kollektiivisesti; esimerkkinä tv, kansalliset muistojuhlat ja kuninkaalliset häät. Kyseessä on *affektiivinen ympäristö*, jossa kärsimykset ja nautinnot koetaan yhdessä. (Maffesoli 1995, 89.) Esimerkiksi TV suosii eräänlaista yhteisöä; kuva toimittaa yhdessä läsnäolon virkaa (Maffesoli 1995, 148). Maffesolin mukaan postmoderni tyyli on lähellä barokkia. (Maffesoli 1995, 90). Yhtenä esimerkkinä tästä on Jumalan hylkääminen; ei olemassa tuonpuoleista, jotenka merkitystä vain nykyhetkellä ja siitä nauttimisella (Maffesoli 1995, 156). Maffesoli puhuu myös *tunteen kulttuurista* ja ”*kollektiivisesta egosta*”, joka ravitsee itseään jokapäiväisellä elämäkokemuksella. Maffesolin mukaan postmodernin tyyli perustuu synkretismiin, lajityyppien sekoittamiseen ja ”vanhan hyvän ajan” elementtien monimuotoiseen uudelleen käyttöön; esimerkkinä musiikkivideoiden ja mainosten tapa käyttää mytologiaa. (Maffesoli 1995, 26-36.) Maffesolin mukaan tällä ”heimojen

aikakaudella” yhdessä ja nykyhetkessä näkemisen, tuntemisen, rakastamisen ja innostumisen tyyli vie vaivatta voiton tulevaisuuteen suuntautuneista rationaalisista representaatioista. Myös immateriaalinen ja mystinen vaikuttavat tiiviisti arkielämässä; esimerkiksi tavallinen, omalla alallaan pätevä työläinen voi olla samaan aikaan kiihkeä new agen kannattaja. (Maffesoli 1995, 44-52.)

Hetkellisyys on keskeistä ja se ilmenee roolista toiseen siirtymisenä. Siirtyminen roolista toiseen on sarja perättäisiä vilpittömyyksiä. Ihminen saattaa antautua esimerkiksi ammatille, rakkaussuhteelle tai ideologialle. Peliinpantu autenttisuus on kuitenkin vain hetkellistä. Roolin saturoitumisen seurauksena aletaan esittää toista roolia. (Maffesoli 1995, 92.) Postmodernille yhteisöllisyydelle on siis tyyppillistä rationaalisuuden korvaaminen emotionaalisuudella yhdessäolemisessä sekä mieltymys nykyhetkeen ja jaettuun nautintoon (Maffesoli 1995, 80- 98).

3.5 Uusheimolaisuus ja konemusiikkikulttuuri

McCallin (2001) mukaan reivaajat kuvailevat reivejä usein utopistisena ja anarkistisena koska niissä huumeiden käyttö on tervetullutta ja sosiaaliset rajat hylätään. PLUR (peace, love, unity and respect) on yksi epävirallisista reivien uskontunnustuksista. Kyseinen dogma reiveissä on antanut heteromiehille mahdollisuuden tuntea itsensä tarpeeksi estottomaksi halata toisiaan avoimesti ilman pelkoa julkisesta paheksunnasta. Naisille reivit taas ovat mahdollistaneet niin sukupuolirooleista vapaan ympäristön että he voivat halata miehiä, tanssia ja jutella vapaasti olematta huolissaan objektiksi leimautumisesta ja treffeille pyytämisestä. McCallin mukaan reivien `viba` syntyy sekoituksesta ihmisiä, musiikkia ja energiaa joka luo yhteisöllisyyden tunteen. (McCall 2001, 334.)

Monet ovat syyttäneet reivejä siitä että ne ovat epäpoliittisia, tarkoituksettomia ja hedonistisia. Kukaan ei voi väittää reivaamisen biletystarkoitusta vastaan mutta ehkä nimenomaan reivien pelkkä hedonismi on merkityksellistä ja poliittista. Se merkitsee kieltäytymistä sopeutua sosiaalistettuihin sukupuolirooleihin tai määriteltyihin vuorovaikutuksen ja henkilökohtaisen käyttäytymisen sääntöihin. Reivit nähdään enemmän tai vähemmän alueena jossa teinit ja nuoret aikuiset voivat leikkiä. Reivaaminen on pääasiassa viikonloppuharrastus, joka antaa osanottajille mahdollisuuden olla mitä tahansa he haluavat olla arkena ja `reivaaja` viikonloppuisin. (McCall 2001, 333-334.) Reivaamiseen liittyy siis olennaisesti post-modernille tyyllille ominainen identiteetin moninaisuus.

Konemusiikin harrastaja voi olla samaan aikaan myös vannoutunut punkkari ja ammatiltaan esimerkiksi lastentarhanopettaja.

Grönholmin (1994) mukaan rave-bileissä on paljolti kyse eskapismista, oman egon ympärille kietoutumisesta ja hällä väliä – asenteesta suhteessa maailman murheisiin. Toisaalta ekokatastrofi, ihmisen ja teknologian suhde, loputon väkivalta ja monet muut polttavat kysymykset ovat jatkuvasti läsnä teknomusiikin muodossa ja sisällössä. Ikävätkin asiat muuttuvat abstraktioiksi, joiden päällä voi tanssia mielensä mukaan. Yleisesti ottaen house- ja teknorave-kulttuurissa ylimpinä arvoina ovat vapaus ja tasa-arvo sekä ennen kaikkea pyrkimys suurimpaan mahdolliseen mielihyvään. Bailaushysteriaa on verrattu paljon mm. hippiliikkeeseen, josta sen kuitenkin erottavat esim. yksilöllisyyden ja fyysisyyden korostaminen. (Grönholm, 1994, 22-23.)

Yksi mielenkiintoinen piirre, joka puoltaa konemusiikin uusheimolaista luonnetta, on bileiden kävijöiden moninaisuus; se että bileissä käy monentyylisiä ihmisiä. Kyseinen piirre näyttää olleen osa konemusiikkikulttuuria jo varhain. Esimerkiksi Grönholm (1994, 22) toteaa bileiden vetävän väkeä kaikista yhteiskuntaryhmistä.

Myös Bennett (1999) mainitsee saman piirteen artikkelissaan: *Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste*. Kun huomattiin reiveissä jossain määrin ilmenevä visuaalisen tyylin sekoittuminen, olivat monet teoreetikot sitä mieltä että urbaanin tanssimusiikin (konemusiikin) saapuminen oli johtanut perinteisen 'alakulttuurisen' tradition särkyemiseen kun nuorison huomattiinkin olevan oletettua vähemmän kiinnostunut visuaalisen tyylin ja musiikkimaun yhteensopivuudesta. Esimerkiksi Redhead (1993), pohtiessaan acid housen vaikutusta nuorisoon, huomasi kuinka siihen liittyi 'sekoitus' kaikenlaisia tyylejä samalla tanssilattialla. Bileet näyttivät houkuttelevan monia ennen vastakohtaisia alakulttuureja jalkapallohuligaaneista New Age hippeihin. (Redhead 1993, Bennettin 1999, 613 mukaan.)

Bennettin mielestä kyseinen ilmiö ei tarkoita alakulttuurisen 'traditon' loppua. Sen sijaan urbaani tanssimusiikki (konemusiikki) avaa kokonaan uusia tapoja ymmärtää kuinka nuoret ihmiset ilmentävät musiikkimaun ja visuaalisen tyylin suhdetta. Se on vastaan käsitystä kiinteästä homologisesta suhteesta musiikkimaun ja tyyllisten preferenssien välillä. Kyse on ennemminkin mukautuvuudesta ja vaihtelevuudesta, jota yksilöt ilmentävät kuluttajan valinnan kautta. Bennettin käsitys ei hylkää täysin ideaa, jonka mukaan yksilön ulkonäön ja musiikkimaun välillä voi esiintyä symmetriaa. Sen sijaan voidaan huomata että musiikkimaun ja visuaalisen ulkonäön välinen suhde

on paljon löyhemmin määritelty kuin joskus ollaan luultu. (Bennett 1999, 613.)

Samanlainen piirre tulee esille myös Hämäläisen (2009) haastateltavien puheista. Pasi Kyrösaari muistelee Losing Controll -nimisiä bileitä ”...Ei siellä (Losing Controllissa) mitään patsastelua tai seiiniin nojaamista ollut, kaikki oli aidosti messissä, amisjätkät, hippimimit, punkkarit ja teknohörhöt. Moni ei oikein tiennyt tuollaisesta hommasta paljoa, sitä pidettiin vähän mystisenä ja siitä oli kaikenlaista legenda liikenteessä. Totta kai kaikki halusivat tulla sinne katsomaan, että mikä homma tämä oikein on. Eikä mitään ollut edes paskana bileitten jälkeen.” (Hämäläinen 2009, 36.)

Anni Oikari (2007) on tutkinut gradussaan *Klubikulttuuri postmodernin yhteisöllisyyden ilmentymänä* konemusiikkikulttuuria ja siinä vallitsevaa yhteisöllisyyttä muun muassa tarkastelemalla klubbaajien Internetin keskustelufoorumeilla käytyjä keskusteluja. Yksi hänen tutkimuksensa tehtävistä on tuoda esille elektronisen musiikin tai niin kutsutun konemusiikin harrastajien eli klubbaajien arvoja, asenteita ja elämäntyyliä ja tarkastella heitä postmodernin yhteisöllisyyden näkökulmasta, yhtenä esimerkkinä postmodernista yhteisöstä. (Oikari 2007, 2.) Myös hän nostaa esiin Maffesolin (1995) käsitteen uusheimolaisuudesta: ”Uusheimot perustuvat empatialle, yhteisöllisyyden halulle, yhteiselle mielenliikutukselle ja samalla aaltopituudella olemiselle, eivät niinkään jonkin tavoitteen saavuttamiselle, niin kuin modernissa utilitaristisessa yhteiskunnassa. Avainsana on nykyhetki, siinä eläminen ja sen tekeminen mahdollisimman nautittavaksi.” (Maffesoli 1995, 18-58 Oikarin 2007, 34 mukaan.)

Oikarin mukaan Maffesolin teorian pohjalta klubikulttuuri näyttäisi olevan varsinainen malliesimerkki postmodernin maailman elämäntyylistä. Ensinnäkin klubimusiikki, joka on klubikulttuurin olemassaolon välttämätön perusta, on täynnä synkretismiä, lajityyppien sekoittamista ja vanhoista hyvistä biiseistä lainattuja katkelmia. Myös esteettisyys on tärkeässä asemassa, ja se näkyy mm. bilekansan pukeutumisessa ja yleisessä itsensä koristelussa, sekä klubien dekoraatiossa ja valaistuksessa. Klubikulttuurissa yhteisöllisyys perustuu yhteiseen musiikin kokemiseen ja siitä saataviin elämyksiin, eikä niinkään tavoitteen saavuttamiseen. (Oikari 2007, 35.)

Uuden postmodernin sosiaalisuuden myötä yksilön ei tarvitse enää tiukasti sitoutua johonkin tiettyyn alakulttuuriin tai yhteisöön ylipäänsä, vaan postmodernille yhteisöllisyydelle on juuri tyypillisempää löyhempi sitoutuminen yhteisöihin (Oikari 2007, 62-63). Oikarin kokemuksen

mukaan kyseessä on edelleen suhteellisen pysyvä joukko ihmisiä, jotka käyvät klubeilla ja kirjoittavat nettifoorumeille. Hän arvioi yhteisöllisyyden muuttuneen siten, että se ilmenee vain esimerkiksi bileissä silloin kun ihmiset kokoontuvat nauttimaan musiikista. Muina aikoina he taas keskittyvät olemaan muiden yhteisöjen jäseniä. (Oikari 2007, 63.) Jäsenyys ei siis ole sitovaa. Lisäksi yhteisöllisyys ilmenee yksilöllisyyden ja erilaisuuden arvostamisena (Oikari 2007, 63). ”Klubikulttuurin keskuudessa yksilöllinen tyyli on arvostettua mutta silti myös yhteisöllisyyden tunne vaikuttaa olevan tärkeä osa klubbaajien elämäntyylä.” (Oikari 2007, 65.) Klubikulttuurissa siis sekä yksilöllisyys että yhteisöllisyys ovat keskeisessä asemassa.

Marjo Mäkipään (2008) gradussa tutkimuskohteena on ollut Turun elektronisen musiikin kenttä myöhäismodernina alakulttuurina. Hän on siis tutkinut lokaalia skeneä. Mäkipää on haastatellut dj:tä ja bilejärjestäjiä ja näin tavoitellut asiantuntijanäkökulmaa tutkimukseensa. Mäkipään mukaan nykyinen Turun konemusiikkikulttuurin kenttä koostuu eri puolia painottavista osakulttuureista: underground-, klubi ja trance-puolista (Mäkipää 2008, 129). Myös Mäkipään mukaan konemusiikkikulttuuri yleisesti on jakautunut ja yhä jakautuu useampiin keskenään kilpaileviin alatyyleihin. Myyttinen ”me”-henki konemusiikkikulttuurin sisällä pitää kuitenkin eri alakulttuureja yhdessä. Tästä esimerkkinä ovat muun muassa konemusiikin festivaalit jotka kokoavat eri alatyilien kannattajat yhteen. (Mäkipää 2008, 16.)

Myös Mäkipään mukaan postmoderni ravekulttuuri voidaan mieltää uusheimoksi Michel Maffesolin (1995) kehittämän teorian mukaan. Uusheimo voidaan ymmärtää postmodernin ajan uusyhteisöllisyytenä, jossa yhdessäolo perustuu haluun olla samankaltaisten ihmisten kanssa. Yhteisön jäsenille on tärkeää sellainen yhdessäolo, jolla ei ole varsinaista päämäärä: viihtyminen sekä rentouttava tekeminen ovat keskeisiä uusyhteisöllisyyden perusteita. (Mäkipää 2008, 14.)

Yksi keskeinen Mäkipään tutkimuksen tulos on Turun elektronisen musiikkikulttuurin harrastajien ikärakenteen muutos. Useat kentän toimijat ovat iältään jo kolmenkymmenen ikävuoden molemmin puolin. Turun osalta voidaankin todeta, että konemusiikkiin keskittynyt alakulttuuri on jo kasvanut täysi-ikään. Tämä on vaikuttanut myös kentällä tapahtuvaan toimintaan, kuten esimerkiksi eri tyylien ilmaisuun. (Mäkipää 2008, 128.) Mäkipään mukaan Turun kenttää ei voida enää yksiselitteisesti hahmottaa nuorisokulttuuriksi. Esimerkiksi performatiivinen esiintyminen, ulkonäöllä viestiminen ja huumeiden käyttö ovat nykyisessä Turun konemusiikin alakulttuurissa vähäisiä.

Alakulttuuristen merkkien vähentymisen myötä on myös alakulttuurin rajojen löytyminen vaikeutunut: alakulttuurit ovatkin muuttuneet joustavammiksi, eivätkä rajat ei-alakulttuurisiin elämäntyyliin ole enää niin ilmeisiä. Rajojen löytäminen on vaikeaa myös siksi, että kentän sisältä löytyy useita eriäviä mielipiteitä valtakulttuuria kohtaan: esimerkiksi mielipiteet populaarikulttuurista tai kaupallisuudesta vaihtelevat suuresti kentän eri toimijoiden välillä.(Mäkipää 2008, 128.) Mäkipään mukaan Turun konemusiikkikulttuurin muuttunut kenttä tukee myöhäismoderneja teorioita, jotka painottavat sosiaalisten rakenteiden jakautumista ja muuttumista häilyvimmitiksi.

4 MENETELMÄ JA AINEISTO

Päädyin tekemään aiheesta survey-tutkimuksen teemahaastattelun muodossa. Kyseessä on kvalitatiivinen eli laadullinen tutkimus. Laadullinen tutkimusmetodi sopi aiheen tutkimiseen parhaiten, sillä tahdoin selvittää mitä merkityksiä konemusiikilla ja yhteisöllisyydellä on konemusiikin harrastajille.

Hirsjärven, Remeksen ja Sajavaaran (1997) mukaan kvalitatiivinen tutkimus on luonteeltaan kokonaisvaltaista tiedonhankintaa, jossa aineisto kootaan luonnollisissa, todellisissa tilanteissa. Tiedon keruun instrumenttina suositaan ihmistä ja tutkija luottaa enemmän omiin havaintoihinsa ja keskusteluihin tutkittaviensa kanssa kuin mittausvälineillä (esim. kynä – paperi-testeillä) hankittavaan tietoon. Tutkimuksessa käytetään induktiivista analyysia. Lähtökohtana ei ole teorian tai hypoteesien testaaminen vaan aineiston monitahoinen ja yksityiskohtainen tarkastelu. Sitä, mikä on tärkeää, ei määrää tutkija. Lisäksi tutkimuksessa suositaan metodeja, joissa tutkittavien näkökulmat ja ”ääni” pääsevät esille. Muun muassa teemahaastattelu ja osallistuva havainnointi ovat esimerkkejä tällaisista metodeista. Kohdejoukkoa ei valita satunnaisotoksen menetelmää käyttäen, vaan tarkoituksenmukaisesti. Lisäksi tutkimussuunnitelma muotoutuu tutkimuksen edetessä. Tutkimus toteutetaan joustavasti ja suunnitelmia muutetaan olosuhteiden mukaisesti ja tapauksia käsitellään ainutlaatuisina ja aineistoa tulkintaan sen mukaisesti. (Hirsjärvi et al. 1997, 155.) Laadullinen tutkimus on siis enemmän teoriaa luova kuin teoriaa testaava. Sille on myös ominaista se, että tutkija on osa tutkimusta; tutkija ja tutkittava ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Laadullinen tutkimus ei pyri selvittämään ehdottomia totuuksia, vaan merkityksiä.

Oma taustani konemusiikin harrastajana auttoi tutkimustani koska minulla oli jo tiettyjä oletuksia ja käsityksiä aiheesta. Myös haastateltavien löytäminen oli helppoa. Toisaalta taas minun oli vältettävä subjektiivisuutta; etteivät omat käsitykseni vaikuttaisi tutkimukseen liikaa. Tutkimuksen haastatteluaineiston keruu tapahtui maaliskuussa 2011 jolloin haastattelin kahta konemusiikin harrastajaa sähköpostitse. Olin pyytänyt heiltä aiemmin Facebookin kautta suostumuksen haastatteluun. Pyysin haastateltaviksi kyseiset henkilöt, koska tiesin heidän olleen mukana konemusiikkikulttuurissa aktiivisesti ja omaavan paljon tietoa ”kentältä”. Menetelmäksi valitsin teemahaastattelun koska mielestäni aiheen kannalta oli tarkoituksenmukaisinta kun haastateltavat pääsivät kertomaan aiheesta mahdollisimman paljon omin sanoin.

Kyseessä on puolistrukturoitu haastattelumenetelmä, jota Hirsjärvi ja Hurme (2000, 47) kutsuvat teemahaastatteluksi. Heidän näkemyksensä mukaan teemahaastattelu-nimi ei sido haastattelua tiettyyn leiriin, kvalitatiiviseen tai kvantitatiiviseen. Heidän mukaansa haastattelussa on sen sijaan oleellisinta se, että yksityiskohtaisten kysymysten sijaan haastattelu etenee tiettyjen keskeisten teemojen varassa. Tutkijan näkökulma ei näin ollen ole niin keskeinen ja tutkittavien äänet pääsevät kuuluviin. Heidän mukaansa teemahaastattelu ottaa huomioon sen, että ihmisten tulkinnat asioista ja heidän asioille antamansa merkitykset ovat keskeisiä, samoin kuin sen, että merkitykset syntyvät vuorovaikutuksessa. (Hirsjärvi ja Hurme 2000, 48.)

Teemahaastattelu on lähempänä strukturoimatonta kuin strukturoitua haastattelua. Teemahaastattelu on puolistrukturoitu menetelmä siksi, että yksi haastattelun aspekti, haastattelun aihepiirit, teema-alueet, on kaikille sama. Muissa puolistrukturoiduissa haastatteluissa esimerkiksi kysymykset tai jopa kysymysten muoto ovat kaikille samat. Teemahaastattelusta puuttuu strukturoidulle lomakehaastattelulle luonteenomainen kysymysten tarkka muoto ja järjestys, mutta se ei ole täysin vapaa niin kuin syvähaastattelu. (Hirsjärvi ja Hurme 2000, 48.)

Puolistrukturoidun teemahaastattelun periaate ei aivan toteutunut koska päädyin toteuttamaan haastattelut sähköpostitse. Tutkimuksen kannalta parasta olisi ollut kasvokkain tapahtuva haastattelu, koska silloin tilanteessa olisi ollut enemmän tilaa vuorovaikutukselle ja lisäkysymyksille. Teemat olivat samat molemmille haastateltaville mutta haastattelun luonne muuttui kuitenkin sähköpostitse toteuttamisen myötä strukturoidummaksi kuin mitä oli alunperin tarkoitus. Sähköpostihaastattelu osoittautui kuitenkin tässä tilanteessa kätevimmäksi vaihtoehdoksi, sillä haastateltavat asuvat eri paikkakunnilla kuin haastattelija. Haastattelun teemat olivat: haastateltavien tausta, konemusiikin merkitys haastateltavien elämässä, bileet ja niiden ilmapiiri, yhteisöllisyys, yhteenkuuluvuuden tunne, tanssiminen, konemusiikin harrastajien välinen vuorovaikutus ja huumeet.

Aineiston analyysi tapahtui merkitysten tiivistämisellä, joka tarkoittaa sitä, että haastateltavan esiin tuomat merkitykset puetaan lyhyempään muotoon (Hirsjärvi & Hurme 2000, 137).

5 TULOKSET

Aluksi pyysin haastateltavia kertomaan taustoistaan; ikä, sukupuoli ja harrastuneisuus konemusiikin parissa, eli kaunko on harrastanut konemusiikkia, kuinka usein käy bileissä ja tekeekö itse konemusiikkia. Ensimmäinen haastateltava on 27-vuotias Antti (nimi muutettu), joka kävi bileissä ensimmäisen kerran 16-vuotiaana ja tekee nykyään itse konemusiikkia. Toinen haastateltava on 21-vuotias Tiina (nimi muutettu) ja hän kertoo harrastavansa klubbaamista. Hän kävi ensimmäisen kerran bileissä vuonna 2004. Hän sanoo rakastuneensa heti bileisiin ja on siitä lähtien käynyt niissä melko säännöllisesti. Hänen mukaansa se, mihin bileisiin tulee mentyä riippuu bileistä ja artisteista; mitkä `kolahtaa`. Hän ei itse tee konemusiikkia mutta kuuntelee sitä mielellään.

Seuraavaksi kysyin miksi he käyvät bileissä. Antti vastasi käyvänsä niissä sosiaalisen elämän ja musiikin takia.

Tiina: Se saa minut tuntemaan suuria tunteita, fiiliksiä, positiivisella tavalla. Saan sieltä energiaa ja onnellisuutta. Se on myös hyvää kuntoilua, hah hyvä sanonta on: ”Reivit pelasti minut Zumbalta”.

Koska konemusiikki koostuu monista eri alagenreistä, joiden bileet voivat erota merkittävästi toisistaan, tahdoin tietää minkä genren bileissä haastateltavat käyvät eniten. Antti käy drum'n'bass ja psytrance bileissä ja Tiina enimmäkseen psy, hardtrance, chill ja reggae bileissä.

Kysyttäessä minkälainen rooli konemusiikilla on haastateltavien elämässä, käy ilmi, että se on molemmille erittäin tärkeä osa elämää:

Antti: Sen tekeminen on rakkain harrastus.

Tiina: Se vie paljon aikaa ja rahaa, mutta se ei haittaa. Äitini sanoo minulle hyvin usein että ”Sä vain käyt bileissä, onhan tässä elämässä muutakin tekemistä kun bileitä vain!” No tottakai on, mutta se on minun harrastus.

Minua kiinnostaa konemusiikkikulttuurissa varsinkin se, mikä bileissä on niin erityistä. Kysyin, miten klubi-ilta eroaa haastateltavien mielestä tavallisesta baari-illasta. Antin mukaan ainakin vuosituhannen vaihteessa ns. reiveissä tanssilattia oli selvästi musiikista nauttimiseen tarkoitettu, siinä missä yökerhoissa se on enemmän vastakkaisen sukupuolen seuranhakua tai itsensä esiin tuomista. Hänen mukaansa nykyisin suurikin yleisö ymmärtää konemusiikkia, joten sitä on vähän joka paikassa, ja aiemmin selvä reivit vs. yökerhot -raja on muuttunut häilyvämmäksi. Tiina pitää klubi-illoja ylivoimaisena verrattuna tavalliseen baari-iltaan. Klubilla keskeisessä roolissa ovat

nimenomaan tanssiminen ja musiikki, kun taas baari-illassa rentoutuminen ja tuttavien kanssa seurustelu on keskeisempää.

Tiina: Noh, tavallinen baari ilta ei voita mitenkään klubi iltoja! Klubille (reiveihin) mennään tanssimaan ja fiilistelemään artistin soittamaa konemusiikkia ja artisteja. Klubi bileissä en hirveesti edes jutustele tuttujen kanssa, tai no kuulumiset vaihdan mutta se siinä. Eihän klubi illoissa edes kunnolla kuule toisen puhetta kun konemusiikki pauhaa lujalla :D Tavallisissa baari illoissa itse ainakin rentoudun ja otan alkoholia ja seurustelen tuttavien kanssa.

Seuraavaksi pyysin haastateltavia kuvailemaan bileiden ilmapiiriä. Antilta en saanut vastausta mutta Tiina kuvaili ilmapiiriä erittäin myönteiseen sävyyn.

Tiina: Se on hyvin loistava. Klubbaaja kavereita kun näkee niin heti ollaan halaamassa ja hymyilemässä :) Ikinä ei ole riita pukareita nurkissa tai mitään. Kaikilla on hyvä fiilis!

Siihen, mikä merkitys musiikilla on ilmapiirin muodostumisessa, eivät kumpikaan osanneet vastata. Kysyin, kuulostaako konemusiikki erilaiselta kun sitä kuuntelee yksin kotona ja siihen molemmat vastasivat kuitenkin myöntävästi. Antin mukaan kotona musiikista saa tietysti paremmin selvää, joten kotona voi keskittyä paremmin kappaleiden yksityiskohtiin, bileissä niiden energiaan. Tiinan mukaan siinä on huomattava ero.

Tiina: Bileissä bassot jyskyttää ja se kuulostaa hyvältä! Kotona kuuntelen myös suht lujalla musiikkia mutta ei saa niin hyvää fiilistä kuin bileissä.

Tiinan mielestä bileissä on helppo tutustua uusiin ihmisiin koska ilmapiiri on loistava. Hän kertoo saaneensa paljon uusia tuttavuuksia bileiden kautta. Antin mielestä ihmiset ovat bileissä sosiaalisemmalla tuulella kuin yleensä.

Molempien haastateltavien mielestä konemusiikin harrastajat ovat suvaitsevaisempia kuin muut. Antti kuitenkin huomauttaa, että eri tyyllisillä musiikeilla on eri kuulijakunnat, mutta keskimäärin konemusiikin harrastajat ovat hänen mielestään suvaitsevaisempia. Molemmat haastateltavat ovat tunteneet ainakin jonkinalaista yhteenkuuluvuutta bileissä muiden kanssa.

Seuraava teema oli tanssiminen. Pyysin haastateltavia kuvailemaan tyypillistä bileissä tapahtuvaa tanssitilannetta. Antti ei vastannut kysymykseen. Tiina kuvaili tilannetta seuraavalla tavalla:

Tiina: haha, noh.. klubbaajat seisovat tanssilattialla ja kuuntelevat biisin nousu kohtaa, sitten kun setin nousu kohta jatkuu niin porukka alkaa tanssimaan ja fiilistelemään musiikkia ihan täysillä! :)

Tanssiminen on erittäin olennainen osa klubi-iltaa. Kysyttäessä mikä merkitys tanssimisella on

haastateltaville, kuvailivat he tanssimisen tuottamaa oloa myönteiseksi:

Antti: Hyvä olo tietysti. Eläydyn musiikkiin fyysisesti. En osaa eritellä sitä sen tarkemmin.

Tiina: Minulle tulee älyttömän hyvä olo! Saan siitä niin hyvää oloa etten osaa edes kuvailla.. Monissa bileissä moni ihminen on tullut kehuaan ja kättelemään että jaksoin niin hyvin ja koko illan tanssia tanssilattialla. Arvostan tällaisia kehuja. Saan myös hyvää fiilistä siitä kun näen jonkun tanssivan hienosti ja fiilistellen konemusiikkia. Niin sanotusti vaipuvan tällaiseen tanssi transsiin, se on hienoa :)

Kysyttäessä, voisivatko haastateltavat kuvitella tanssivansa yksin tai kahdestaan kaverin kanssa kotona ja miten se eroaa bileissä tanssimisesta sain seuraavanlaiset vastaukset:

Antti: Kahdestaan se voisi tuntua vähän hassulta. Yksin ei ole ongelmaa, ja joskus tulee tehtyäkin.

Tiina: Kaverin kanssa ollaan otettu nn. Battle tilanteita kotosalla :D konemusiikin tahdissa. Se on hauskaa! mutta bileissä minä kyllä mieluummin tanssin yksin. Se on lähinnä yksin tanssimista bileissä.. Tai porukalla sitä voi tanssia, mutta bileissä ei tanssita pareittan, luulisin ainakin näin..

Antti ei osannut sanoa, minkälainen olisi hänen mielestään täydellinen bilepaikka. Kuitenkin hän mainitsi hyvän paikan edellytyksiksi sen, että siellä on tilaa tanssia ja äänentoisto on melko hyvä. Monesti myös järjestäjät vaikuttavat hänen mukaansa paikan visuaaliseen ilmeeseen, joka on plussaa, joskaan ei välttämätöntä. Tiinan mielestä taas täydellinen bilepaikka olisi ulkona auringon paisteessa. Esimerkkinä hän mainitsee Konemetsän, joka on hänen mielestään loistava konemusiikkifestivaali.

Tiina: Saa olla ulkona ja metsässä <3 aivan loistavaa. Ja metsässä on aivan loistava äänieristys! Bassot ja äänet pysyvät metsän sisällä :)

Tiina ei osannut vastata, mistä tekijöistä suomalainen konemusiikkiyhteisö hänen mielestään koostuu. Antin mielestä puolestaan se koostuu soittajista, järjestäjistä ja bileissä kävijöistä. Hän myös lisää, että jotkut näistä ovat niitä kaikkia samanaikaisesti. Hänen mukaansa eri musiikkigenreillä on eri yleisöt, ja tietysti myös kävijöistä on pitkä lista erilaisia stereotyyppisiä. Hän antoi linkin klubitus.org -sivuston forumille, jossa keskustelun aiheena on `teknoskenen stereotyyppiaraati` eli stereotyyppioita konemusiikin harrastajista: http://klubitus.org/forum_aihe.php?id=76910;pid=1335054

Molempien haastateltavien mielestä bileissä ilmenee ainakin jonkinlaista yhteisöllisyyttä. Antin mukaan konemusiikin valtavirtaistuminen on vaikuttanut yhteisöllisyyteen ainakin suurissa

tapahtumissa. Tiinan mukaan yhteisöllisyys ilmenee bilettäjien keskinäisenä välittämisenä ja bileiden rauhallisuutena, eli siinä ettei bileissä esiinny juurikaan järjestyshäiriöitä.

Antti: Onhan sitä, konkreettisesti se näkyy esim. siinä että ihmiset tunnistavat nettiforumien nimimerkit. Abstraktimmin se voi ilmentyä jonkinlaisena vaihtelevana yhteenkuuluvuuden tunteena. Viime vuosien aikana konemusiikki on saavuttanut suuren yleisön ja sen myötä ainakin isompien tapahtumien yhteisöllisyys on vähenemään päin.

Tiina: Underground bileissä se ilmenee yhdessä tekemällä ja välittämällä siitä että kaikilla olisi hyvä olla ja bileet toimii. Tavallisissa bileissä kyllä sielläkin mutta se ehkä ilmenee vain sillä että ei tule mitään väli kohtauksia ns: tappeluita...niinkuin monessa tällaisissä tapahtumissa missä on paljon nuoria yleensä tapahtuu.. Yhteen vetona-bileissä välitetään toisistaan. Ja se on suht aina yhteisöllisyyttä....

Molemmat haastateltavat pitävät yhteyttä muihin konemusiikin harrastajiin myös bileiden ulkopuolella Internetissä. Tiinan mukaan Facebookin ja klubitus.orgin kautta on helppo ottaa yhteyttä bileistäviin. Antti pitää yhteyttä netissä ja kavereihin muutenkin.

Antti ei osaa sanoa, onko huumeiden käyttö konemusiikin harrastajien keskuudessa muuttunut konemusiikin synnyn alkua ajoista. Tiina ei ole törmännyt bileissä huumeiden käyttöön ainakaan suuressa määrin.

Antti: Paha sanoa.

Tiina: Ennen en huomannut bileissä porukan käyttävän oikein mtn. Mutta nyt kun muutamat vuodet on pyörinyt bileissä niin ei se hirveästi ole mielestäni muuttunut. Mutta ei siitä ole ollut haittaakaan. Huumeita bileissä käyttävät ihmiset osaavat olla kunnolla, perus baari illassa känniläiset eivät osaa.

6 PÄÄTÄNTÖ

Molemmat haastateltavat ovat kokeneet yhteenkuuluvuutta bileissä muiden kanssa ja kokevat bileissä ilmenevän ainakin jonkinlaista yhteisöllisyyttä. Haastateltavien vastauksista keskeisimpinä teemoina nousivat esille konemusiikista ja tanssimisesta saatu hyvä olo, konemusiikin tärkeä rooli molempien elämässä, bileiden mukava ilmapiiri, suvaitsevaisuus sekä konemusiikin valtavirtaistuminen ja sen vaikutukset yhteisöllisyyteen.

Haastateltavien kertomusten perusteella yhteisöllisyys koetaan yhteenkuuluvuuden tunteena, ainakin pienemmissä bileissä yhdessä tekemisen ja välittämisen kautta, hyvänä fiiliksenä ja ilmapiirinä. Myös Internetillä näyttäisi olevan keskeinen rooli nykyajan konemusiikkikulttuurissa. Molemmat haastateltavat kertovat pitävänsä yhteyttä muihin konemusiikin harrastajiin myös bileiden ulkopuolella Internetissä. Toinen heistä mainitsee yhteydenpitokanavaksi Facebookin ja klubitus.org -sivuston. Lisäksi bileissä saatetaan tunnistaa sivustojen käyttäjät nimimerkkien perusteella. Klubitus.org -sivustolla oli kokemukseni mukaan ennen erittäin suuri rooli virtuaalisen skenen ylläpitäjänä muun muassa musiikin, forumin keskustelujen ja tapahtumakalenterin takia. Nykyään sen asema on hieman heikentynyt Facebookin myötä. Se on edelleen tärkeä kanava mutta esimerkiksi tapahtumien mainostaminen tapahtuu ensisijaisesti Facebookissa. Virtuaalisen yhteisöllisyyden syntymisen myötä myöskin alakulttuurit ovat saaneet uusia muotoja ja monet niistä, kuten konemusiikkikulttuuri, ovat valtavirtaistuneet.

Suomalainen konemusiikkiyhteisö koostuu toisen haastateltavan mukaan soittajista, järjestäjistä ja bileissä kävijöistä, joista jotkut ovat niitä kaikkia samanaikaisesti. Omanikin kokemukseni mukaan ainakin pienemmät tapahtumat järjestetään pitkälti talkootyöllä. Bileissä ryhmällä ja ympäristöllä näyttäisi olevan suuri merkitys musiikin kokemisen kannalta, sillä toisen haastateltavan mukaan kotona musiikista ei saa niin hyvää fiilistä kuin bileissä. Hän kertoi saavansa bileistä onnellisuutta ja energiaa. Toinen haastateltava keskittyy kotona kappaleiden yksityiskohtiin ja bileissä juurikin niiden energiaan.

Tanssimisen ja musiikin keskeinen rooli korostuu vastauksissa. Bileisiin tullaan nimenomaan nauttimaan musiikista, tanssimaan ja tapaamaan tuttuja. Vaikka bileissä tavataan tuttuja, saattaa vuorovaikutus olla vähäisempää kuin tavallisen baari-illan aikana. Myöskään seuranhaku ei

välttämättä ole keskeistä bileissä. Myös bileiden sosiaalisuus korostuu. Yhteisöllisyys näyttäisi olevan erilaista pienissä underground bileissä kuin suuremmissa bileissä. Suurissa tapahtumissa se saattaa ilmetä lähinnä ilmapiirin rauhallisuutena; illan aikana ei esiinny järjestyshäiriöitä. Undergroundbileissä on tietysti vähemmän porukkaan ja kaikki saattavat olla toisilleen entuudestaan tuttuja, joten niissä yhdessä tekeminen ja toisista välittäminen korostuu. Konemusiikin saavutettua suuren yleisön suosion toisen haastateltavan mukaan suurissa tapahtumissa yhteisöllisyys on vähenemään päin. Hänen mukaansa aiemmin selvä reivit vs. yökerhot -raja on muuttunut häilyvämmäksi. Lisäksi konemusiikkikulttuuri on jakautunut eri alagenreihin ja jakautuu jatkuvasti. Toisen haastateltavan mukaan eri musiikkigenreillä on eri yleisöt, ja tietysti myös kävijöistä on pitkä lista erilaisia stereotyyppejä.

Ravekulttuuri on siis vähitellen muuttunut klubikulttuuriksi mutta säilyttänyt jossain määrin alkuperäisen merkityksen. Termi 'undergroundbileet', kertoo siitä, että pienempiäkin bileitä järjestetään edelleen. Näkemykseni mukaan kyseessä on musiikkiin perustuva postmoderni yhteisö, jossa keskeistä on hedonismi, yhdessä tekeminen ja kokeminen sekä muiden ihmisten kunnioittaminen (vrt. Maffesoli 1995). Tutkimuksessani siis ilmeni hyvin samansuuntaisia tuloksia verrattuna aiempiin tutkimuksiin (vrt. Oikari 2007 ja Mäkipää 2008). Uusheimolaisuuden myötä perinteisen alakulttuuriteorian voidaan katsoa osittain vanhentuneen. Tyylin ja musiikkimaun suhde ei ole välttämättä niin kiinteä mitä perinteinen alakulttuuriteoria on antanut ymmärtää, sillä konemusiikkia harrastavat monentyyliset nuoret.

Jatkossa voisi tutkia tarkemmin suuremmalla otannalla, kuinka konemusiikkikulttuurin valtavirtaistuminen 2000-luvulla on vaikuttanut sen yhteisöllisyyteen ja bileissä soitettavaan musiikkiin. Voisi tutkia myös muiden maiden konemusiikkisyhteisöjä ja selvittää, onko kyseessä ominaisuuksiltaan kansainvälinen musiikkikulttuuri. Lisäksi tutkimuskohteeksi voisi ottaa muitakin alakulttuureja (esim. punk ja hip-hop) ja selvittää, sopiiko postmodernin yhteisöllisyyden määritelmä niihin.

7 LÄHTEET

- Bennett, A. (1999). "Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste". *Sociology* 33 (3), 599-617.
- Bennett, A. (2004). "Consolidating the music scenes perspectives". *Poetics* 32, 223–234.
- Grönholm, P. (1994). "Tanssia maailmanlopun tunnelmissa – Rave-juhlat ja tekno tainnuttavat desibeleillä". Teoksessa Inkinen, S. (toim.) 1994. *Tekno. Digitaalisen tanssimusiikin historia, filosofia ja tulevaisuus*. Hämeenlinna. 22-23.
- Hirsjärvi, S., Hurme H. (2000). *Tutkimushaastattelu: teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki University Press.
- Hirsjärvi, S., Remes P., Sajavaara P. (1997). *Tutki ja kirjoita*. 6-9 painos. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki.
- Hodkinson, P. (2002). *Goth. Identity, Style and Subculture*. Berg, Oxford.
- Hämäläinen, T. (toim.) (2009). *Nostatus – Kun rave- ja klubikulttuuri nousi pohjoiseen*. Oulu: Oulun seudun ammattikorkeakoulu, viestinnän koulutusohjelma. AMK-opinnäytetyö.
- Inkinen, S. (toim.) (1994). *Tekno. Digitaalisen tanssimusiikin historia, filosofia ja tulevaisuus*. Hämeenlinna
- Kruse, H. (1993). Subcultural identity in alternative music culture. *Popular Music* 12 (1), 31-43.
- Lehtonen, H. (1990). *Yhteisö*. Vastapaino, Tampere.
- Lewis, G. (1992). Who do you love?: The dimensions of musical taste. Teoksessa Lull J. (toim.), *Popular Music and Communication*. Toinen painos. Sage, London.
- Maffesoli, M. (1995). *Maailman mieli. Yhteisöllisen tylyn muodoista*. Alkuteos: *La contemplation du monde. - Figures du style communautaire*. Éditions Grasset & Fasquelle. Tammer-Paino Oy. Tampere 1995.
- McCall, Tara (2001). *Rave Culture*. Teoksessa *Continuum encyclopedia of popular music. Volume 1: Media, industry and society*. Edited by John Shepherd, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver and Peter Wicke. First published 2003 by Continuum London/ New York. 333-335.
- Mäkipää, M. (2008). *Koneiden sosiaaliset soundit. Turun elektronisen musiikin kenttä myöhäismodernina alakulttuurina*. Turku: Turun yliopisto. Pro gradu –tutkielma, sosiologia.
- Oikari, A. (2007). *Klubikulttuuri postmodernin yhteisöllisyyden ilmentymänä*. Kuopio: Kuopion yliopisto. Pro gradu -tutkielma, sosiologia.
- Redhead, S. (toim.) 1993. *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*. Aldershot: Avebury.

- Reynolds, S. (1984). *Kingdoms and Communities in Western Europe 900-1300*. Oxford.
- Rislakki, E. (1994). "Ambient goes to the museum – Aistien hiukkaskiihdyttimen historiaa ja nykyisyyttä". Teoksessa Inkinen, S. (toim.) *Tekno. Digitaalisen tanssimusiikin historia, filosofia ja tulevaisuus*. Hämeenlinna. 177.
- Saarikallio, S. (2010). *Musiikin tunnemerkit arkielämässä*. Teoksessa Louhivuori, J. & Saarikallio, S., *Musiikkipsykologia*. Atena: Jyväskylä, 283-284.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies* 5 (3), 368-388.

<http://klubitus.org/rekisteri.php> (luettu 23.4.2011)

www.wikipedia.org/wiki/Klubitus (luettu 23.4.2011)

8 LIITE

Haastattelukysymykset

1. Kerro taustastasi (ikä, sukupuoli, kauanko olet harrastanut konemusiikkia, kuinka usein käyt bileissä, teetkö itse konemusiikkia)
2. Miksi käyt bileissä?
3. Minkä genren bileissä käyt eniten?
4. Minkälainen rooli konemusiikilla ja on elämässäsi tällä hetkellä?
5. Miten klubi-ilta eroaa tavallisesta baari-illasta?
6. Miten kuvailisit bileiden ilmapiiriä?
7. Mikä merkitys musiikilla on ilmapiirin muodostumisessa?
8. Kuulostaako konemusiikki erilaiselta kun kuuntelet sitä yksin kotona?
9. Onko bileissä helppo tutustua uusiin ihmisiin?
10. Ovatko konemusiikin harrastajat mielestäsi keskimääräistä suvaitsevaisempia kuin muut?
11. Kuvaile tyypillistä bileissä tapahtuvaa tanssitilannetta.
12. Mikä merkitys tanssimisella on sinulle? Minkälainen olo sinulla on kun tanssit?
13. Oletko tuntenut yhteenkuuluvuutta bileissä muiden kanssa?
14. Voisitko kuvitella tanssivasi yksin tai kahdestaan kaverin kanssa kotona? Miten se eroaa bileissä tanssimisesta?
15. Minkälainen on mielestäsi täydellinen bilepaikka?
16. Mistä tekijöistä suomalainen konemusiikkiyhteisö mielestäsi koostuu?
17. Ilmeneekö bileissä mielestäsi yhteisöllisyyttä? Kuinka se mahdollisesti ilmenee ja onko se muuttunut vuosien aikana?
18. Pidätkö yhteyttä muihin konemusiikin harrastajiin bileiden ulkopuolella? Miten?
19. Onko huumeiden käyttö konemusiikin harrastajien keskuudessa muuttunut konemusiikin synnyn alkua ajoista?

Kiitos vastauksestasi!