

**"KUOLOMETALLIVETERAANIT TYKITTELEVÄT TAAS"
- MASKULIINISUUDEN REPRESENTAATIOITA SOUN-
DIN JA RUMBAN LEVYARVIOISSA VUONNA 2018**

Jussi-Pekka Lehtinen
Maisterintutkielma
Musiikkitiede
Musiikin, taiteen ja kulttuu-
rin tutkimuksen laitos
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2021

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Jussi-Pekka Lehtinen	
Työn nimi "Kuolometalliveteraanit tykittävät taas" - Maskuliinisuuden representaatioita Soundin ja Rumban levyarvioissa vuonna 2018	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Maisterintutkielma
Aika Kevät 2021	Sivumäärä 66
<p>Tiivistelmä</p> <p>Tässä tutkielmassa tarkasteltiin maskuliinisuuden representaatioita Soundi- ja Rumbalehtien levyarvioissa vuonna 2018 hegemonisen maskuliinisuuden sekä maskuliinisen rock-ideologian autenttisuuden teorioiden pohjalta. Tutkielma sijoittuu sukupuolentutkimuksen ja tarkemmin kriittisen mies- ja maskuliinisuustutkimuksen teoreettiseen viitekehykseen.</p> <p>Tutkimusaineistona käytettiin levyarvioita Rumban numeroista 1-4/18 sekä Soundin numeroista 1-6/18. Aineistoa analysoitiin kriittisen diskurssianalyysin menetelmin. Analyysin keskiössä olivat erilaiset representaatiot maskuliinisuudesta, feminiinisyydestä sekä sukupuolitetusta ja rodullistetusta musiikkiin tai musiikintekijöihin liittyvästä autenttisuudesta.</p> <p>Tutkimuksen tuloksista voidaan päätellä aineiston levyarvioiden toistavan maskuliinisuutta korostavan rock-ideologian autenttisuuskäsitystä. Maskuliinisuuden voidaan todeta rakentuvan levyarvioiden autenttisuuden diskursseissa suhteessa marginalisoituihin maskuliinisuuksiin sekä feminiinisyyteen ja korostuvan eri musiikkigenreissä eri tavoin.</p>	
Asiasanat musiikkitiede, maskuliinisuus, diskurssianalyysi, musiikkikritiikki, levyarvot	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	KRIITTINEN MIES- JA MASKULIINISUUSTUTKIMUS	3
	2.1 Sukupuolentutkimus	6
	2.2 Sukupuolen representaatiot.....	7
	2.3 Maskuliinisuus ja feminiinisyys.....	9
3	AUTENTTISUUS JA ROCK-KULTTUURI.....	11
	3.1 Autenttisuus ja musiikki	12
	3.1.1 Musiikkiteollisuuden myytit.....	12
	3.2 Musiikkijournalismi	14
	3.3 Suomalainen musiikkijournalismi.....	17
4	TUTKIMUSASETELMA, -AINEISTO JA -MENETELMÄT	19
	4.1 Tutkimuskysymykset	19
	4.2 Tutkimusaineisto	19
	4.3 Diskurssianalyysi.....	20
5	MASKULIINISUUDEN REPRESENTAATIOITA SOUNDIN JA RUMBAN LEVYARVIOISSA	23
	5.1 Paras rock on heittäytyvää ja mautonta.....	23
	5.2 Tykitellään luulot pois ja pölläytetään hilseet tukasta heti kättelyssä.....	33
	5.3 Suoraan lähteestä pulppuavaa aitoa suuren hengen puhetta.....	40
	5.4 Utuisesti sensuelli ääni tuntuu huoneessaan unelmoivan ujon teinitytön kiteytymältä.....	48
6	DISKUSSIO.....	55
	LÄHTEET	60

1 JOHDANTO

”Kyllä tämä hyvä bändi on! Kunnan rokenrollia eikä mitään syntikoita”, kommentoi silloinen ulkoministeri ja perussuomalaisten puheenjohtaja Timo Soini Turun Sanomille AC/DC-yhtyeen Hämeenlinnan-keikkaa vuonna 2015. Sinänsä huvittavan sitaatin taakse kätkeytyy kuitenkin kokoelma ennakko-oletuksia ja arvolatauksia, joita rockmusiikin ja laajemman rockkulttuurin sisälle on rakentunut vuosikymmenien saatossa. Syntetisaattorit, eli tuttavallisemmin ”syntikat”, ovat kohdanneet etenkin 1970-luvulla instrumentteina kritiikkiä sekä rockyhtyeiden itsensä että yhtyeiden fanien sekä musiikkikriitikoiden toimesta. Näyttävimpiä esimerkkejä syntetisaattoreiden performanssiin asti menevästä karttamisesta on Queen-yhtyeen vuoden 1975 *A Night At The Opera* -albumin kansista löytyvä teksti ”No synthesizers!” - ”Ei syntikoita!”.

Mistä tämä kritiikki syntetisaattoreita kohtaan sitten oikeastaan kumpuaa? Sinänsä epäuskottavia selityksiä tälle on tarjottu ”kuuntelijoiden huijaamisesta” lähtien, mutta asiaa valottaa Walser (1993, 130) nostamalla esiin Anthrax-yhtyeen rumpalin haastattelun, jossa rumpali toteaa syntetisaattorien käyttämisen levyillä olevan yksinkertaisesti ”homoa”. Syntetisaattorit ovat kosketinsoittimina koodattu feminiinisiksi ja niiden käyttäminen miesvaltaisessa, maskuliinisessa ja kitarakeskeisessä heavy metal -kontekstissa herättää hänen näkökulmastaan epäilyksiä homoseksuaalisuudesta. (Walser 1993, 130.)

Soinin populaarimusiikin kentällä elämään alkanut sitaatti on hyvä esimerkki siitä, miten maskuliinisuuden ja autenttisuuden diskurssit ovat kietoutuneet yhteen rockkulttuurissa. On kuitenkin tärkeää kysyä mikä tekee jostain musiikkityylistä maskuliinista tai miehistä? Miten rockkulttuuri representoi miehiä ja maskuliinisuutta? Entä miten maskuliinisuus rakentuu rockkulttuurin sisällä suhteessa feminiinisyteen?

Tämä tutkielma ei ole ensimmäinen teksti, joka kysyy näitä kysymyksiä, eikä varmasti viimeinenkään. Maskuliinisuuden ja populaarimusiikin suhdetta on käsitelty tutkimuskirjallisuudessa ainakin 1970-luvulta lähtien tähän päivään saakka esimerkiksi populaarikulttuurin (Horrocks 1995; McLeod 2001; Frith 1998; de Boise 2016, rockmusiikin (Horrocks 1995; Larsen 2017; Frith 1981), heavy metal -musiikin (Walser 1993), rapmusiikin (Li 2019) kuin myös indie-musiikkikulttuurienkin (Bayton 2013) näkökulmista.

Rockkulttuurin näkyvimpiä toimijoita ovat populaarimusiikkiin keskittyneet lehdet ja niiden artikkelit ja levyarviot. Suomalaisestakin näkökulmasta levyarvioita ja niiden sukupuolittuneita merkityksiä käsittelevää tutkimusta on tehty paljon, mutta maskuliinisuuden representaatioihin keskittyvää kriittistä diskurssianalyttistä tutkimusta on tehty harvemmin.

Tässä tutkielmassa tarkastellaan maskuliinisuuden representaatioita Soundin ja Rumban sivuilla vuonna 2018 julkaistujen levyarvioiden pohjalta. Aihetta käsitellään kriittisen mies- ja maskuliinisuustutkimuksen teoreettisesta viitekehuksesta, jota käsitellään tarkemmin seuraavassa luvussa 2. Työn kontekstina toimivaa rockjournalismia ja sen autenttisuuskäsitystä käsitellään luvussa 3. Aineiston analyysimenetelmäksi valikoitunutta kriittistä diskurssianalyysiä käsitellään tarkemmin osiossa 4.3.

2 KRIITTINEN MIES- JA MASKULIINISUUSTUTKIMUS

Kriittinen mies- ja maskuliinisuustutkimus tunnetaan englanninkielisessä tutkimuskirjallisuudessa nimellä *critical studies on men and masculinities* ja lyhenteellä CSMM. Edwards (2006, 2) jakaa kriittisen mies- ja maskuliinisuustutkimuksen päälinjat kolmeen aaltoon. Akateemisen miestutkimuksen syntyä Yhdysvalloissa 1970-luvulla voidaan pitää vastareaktiona niin sanotulle toisen aallon feminismille (Edwards 2006, 22, Ojala & Pietilä 2013, 23). Tämä miestutkimuksen ensimmäinen aalto keskittyi toisen aallon feminismin sukupuolirooliparadigman innoittamana maskuliinisuuden sosiaalisesti rakentuvaan luonteeseen, ja siihen miten kulttuurista, sosialisatiosta ja sosiaalisesta kontrollista riippuvaiset sukupuoliroolit vaikuttavat miehiin fysiologisesti, psyykkisesti ja emotionaalisesti. (Edwards 2006, 2.)

Toisen aallon feminismin ja ensimmäisen aallon miestutkimuksen vastakkainasettelu johti konflikteihin tutkimusalojen sisällä etenkin rahoituskysymysten vuoksi, mutta myös osaltaan miestutkijoiden suhtautumisesta feminismiin. Feminismivihamielisten ja feminismimyönteisten tutkijoiden välisten ristiriitojen myötä miestutkimuksesta irtautui myöhemmin 1980- ja 1990-luvuilla erilaisia miesasialiikkeitä, kuten Robert Blyn vuoden 1991 *Iron John: A Book About Men* (suom. *Rautahannu: Matka miehuuteen*) -teoksen innoittama ”alkuperäistä, aitoa ja puhdasta miehuutta” peräänkuultava mytopoeettinen miesliike. (Edwards 2006, 22, Jokinen, 2003, 8–9.) Nämä konfliktit sekä alan sisällä että alojen välillä johtivat osaltaan nykyaikaisen kriittisen mies- ja maskuliinisuustutkimuksen kehittymiseen.

Edwardsin (2006, 2) mukaan kriittisen mies- ja maskuliinisuustutkimuksen toinen aalto 1980-luvulla oli käytännössä vastareaktio ensimmäisen aallon saamaan kritiikkiin. Toiseen aaltoon liitetyt tutkijat olivat pääasiassa feminismimyönteisiä ja pyrkivät liittoutumaan feministien kanssa, monet myös määrittelivät itsensä feministeiksi. Toinen aalto sanoutui irti sukupuolirooliparadigmasta, sillä sen nähtiin oletettavan yhdenvertaiset mahdollisuudet sukupuolten välillä. Ensimmäisen aallon maskuliinisuuskäsityksen nähtiin rajoittuvan sen valkoiseen, länsimaalaiseen ja keskiluokkaiseen ilmentymään. (Edwards, 2006, 2.) Osaksi ensimmäisen aallon maskuliinisen sukupuoliroolikäsityksen saamasta kritiikistä, mutta myös marxilaisen valtarakenne- ja sukupuoliroolikritiikin innoittamana muodostui käsitys hegemonisesta maskuliinisuudesta (Connell 1987), eli eriarvoisissa asemassa olevista maskuliinisuuksista ja niiden suhteesta valtaan ja valtarakenteisiin.

Hegemonia on käsitteenä alun perin peräisin Gramscin (1975/1992) kirjoituksista. Sillä tarkoitetaan tässä kontekstissa saavutettua johtoasemaa sosiaalisessa vallankäytössä, mitä ylläpidetään ja oikeutetaan sosiaalistamalla ihmiset ideologiaan, joka oikeuttaa tietyn ihmisryhmän toiminnan (Jokinen 2000, 214). Toisin sanoen tietyt maskuliinisuuden muodot, arvot, ihanteet, käytännöt ja käyttäytymismallit, joita tuotetaan ja uusinnetaan institutionaalisen vallan, vuorovaikutuksen, performanssin ja kulttuurin kautta, tehdään "luonnollisiksi", normatiivisiksi kuvauksiksi verrattuna heikompiin maskuliinisuuksiin (de Boise 2015, 11; Ojala & Pietilä 2013, 24; Jokinen 2000, 122).

Hegemoniseen maskuliinisuuteen nähden heikommassa asemassa - esimerkiksi etnisen taustan, seksuaalisuuden tai yhteiskuntaluokan perusteella - olevia maskuliinisuuksia Connell (1995/2005, 78-81) kutsuu alisteisiksi (engl. *subordinate*), marginalisoiduiksi (engl. *marginalised*) tai tukeviksi (engl. *complicit*). Maskuliinisuuden hegemonisia ideaaleja ovat etenkin "valta, voima, menestys, tunteiden hallinta ja heteroseksuaalisuus", sekä väkivalta, joka ei itsessään ole ideaali, mutta se on hyväksytty voiman, menestyksen ja vallankäytön väline. (Jokinen 2000, 217.) Maskuliinisuus ideaalina viestii siitä, että maskuliinisuuden tavoittelulla miehet saavuttavat jonkinlaista hyötyä. Hegemoninen maskuliinisuus rakentuu suhteessa kaikkiin muihin

maskuliinisuuksiin mutta myös feminiinisyyksiin, mutta keskittää silti yhteiskunnallisen vallan ensisijaisesti miehille.

Hegemoninen maskuliinisuus on käsitteenä kriittisen mies- ja maskuliinisuustutkimuksen kentällä saavuttanut itsekin hegemonisen aseman. Sitä on ajan saatossa muotoiltu uudestaan Connellin itsensä toimesta yhdessä Messerschmidtin kanssa (2005), mutta myös muiden, kuten esimerkiksi Aboimin (2010) ja Hearnin (2004) toimesta (de Boise 2015, 11; Ojala & Pietilä 2013, 25). Kriittiköä käsite on saanut kriittisen mies- ja maskuliinisuustutkimuksen sisällä Ojalan ja Pietilän (2013, 25) mukaan pääasiassa kolmesta syystä: hegemoninen maskuliinisuus tulkitaan ensinnäkin helposti universaaliksi, globaaliksi rakenteeksi, joka ilmentää sukupuoliessentialismia samalla tavalla kuin sukupuolirooleihin perustuva käsitys sukupuolista. Se pitäisi ennemminkin ymmärtää eri kulttuureissa ja konteksteissa vallalla olevina moninaisina sukupuolen ihanteina, ei vain yhtenä tietynä ideaalina. Toinen ja kolmas kritiikki johtuvat käsitteen epämääräisyydestä: hegemonisen maskuliinisuuden on tulkittu tarkoittavan poliittista mekanismia, tiettyjä miesryhmiä tai joitakin tiettyjä ominaisuuksia, mikä on nostanut esiin hegemonisen maskuliinisuuden käsitteen tietoteoreettisia ongelmia (Ojala & Pietilä 2013, 25–26).

Edwardsin (2006, 2) mukaan kriittisen mies- ja maskuliinisuustutkimuksen kolmatta aaltoa on feminismien kolmannen aallon tapaan vaikea määrittellä sen monialaisuuden vuoksi. Kolmas aalto on saanut vaikutteita poststrukturalismista etenkin sukupuoleen liitettyjen normatiivisuuden, performatiivisuuden ja seksuaalisuuden käsitteiden kohdalla. Monialaisuus näkyy kolmannessa aallossa esimerkiksi kulttuurin ja median tutkimuksen yhdistymisessä yhteiskuntatieteisiin. Yksi yhdistävä teema kolmannen aallon tutkimuksessa Edwardsin mukaan on representaatiot, niiden historiallisuus, muutos ja jatkuvuus. (Edwards 2006, 2.) De Boise (2015, 12) täydentää kolmannen aallon alle diskursiivisen tiedon siitä, miten sukupuolitettuja kehoja ja käytäntöjä tuotetaan ja ylläpidetään, lisäten että sukupuolitettut kehot itsessään ovat valtarakenteiden tuotoksia. 2000-luvulla kriittiseen mies- ja maskuliinisuustutkimukseen on yhdistetty myös intersektionaalisuus, joka on osaltaan murentanut hegemonisen maskuliinisuuden hegemonista asemaa kriittisen mies- ja maskuliinisuustutkimuksen kentällä (Ojala & Pietilä 2013, 26; Aboim 2010, 46; de Boise 2015, 10).

Intersektionaalisuudella tarkoitetaan tässä kontekstissa näkökulmaa, jonka mukaan sukupuoli itsessään ei riitä analyysin perustaksi, koska se ei rakennu irrallaan muista kategorioista kuten yhteiskuntaluokasta, etnisestä taustasta tai seksuaalisuudesta.

Nykymuodossaan kriittinen mies- ja maskuliinisuustutkimus sijoittuu sukupuolentutkimuksen kentälle ja eroaa kansainvälisessä merkityksessään muusta miestutkimuksesta Ojalan ja Pietilän (2013, 20) mukaan siten, että se hyödyntää nais- ja sukupuolentutkimuksen kentällä kehiteltyä teoretisointia sukupuolesta ja sen suhtautumisen feminismiin ja feministiseen tutkimukseen on muuta miestutkimusta myönteisempi. Jokinen (1999, 8) kertoo tutkimusalan kuitenkin eroavan omaksi alueekseen sukupuolentutkimuksen kentällä muun muassa siksi, että miesten ja naisten suhde valtaan on erilainen. Oman tutkimukseni katson näistä syistä sijoittuvan kriittisen mies- ja maskuliinisuustutkimuksen teoreettiseen viitekehykseen.

2.1 Sukupuolentutkimus

Länsimainen käsitys sukupuolesta ja ruumiin sukupuolittamisesta on vaihdellut aikojen saatossa paljonkin. Salomäen (2011, 269) mukaan biologisesta sukupuolesta ei ole vallinnut lääketieteen ja biologian tietenhistoriassa täyttä yksimielisyyttä, ja se on muotoutunut poliittisesti ja diskursiivisesti. Sukupuolikäsitys on muuttunut antiikista 1500-luvulle asti vallalla olleesta yhden sukupuolen mallista valistusajalle tultaessa biologisin, anatomisin ja fysiologisin erojen pohjalta tehtyyn kahtiajakoon, jossa mies ja nainen on nähty kahtena eri sukupuolena (Rossi 2010, 24; Salomäki 2011, 247). Niin ikään patriarkaalista valtaa on perusteltu eri aikoina biologisilla, psyykkisillä tai temperamenttisilla eroilla: yhden sukupuolen mallissa nainen nähtiin alikehittyneenä miehenä ja oli siksi vähempiarvoinen, kun taas 1700-luvulta eteenpäin todisteita miesten ja naisten hierarkiasta on etsitty milloin Darwinin evoluutioteoriasta, milloin taas sisäelinten, luurangon tai aivojen koon vertailuista (Salomäki 2011, 254). Sukupuolen jakoa kahteen on myös kritisoitu ja sukupuolikategorioita on esitetty lisää muun muassa intersukupuolisuutta tutkineen Fausto-Sterlingin (1993) toimesta. Sukupuolten kahtiajako näkyy Rossin (2010, 24) mukaan biologian nykytulkinnoissa ”pysähtyneen

kehityksen kertomuksena”, jossa sukupuolet ovat kehittyneet tarkoituksenmukaisiksi varhain, ja säilyneet sittemmin ennallaan.

Sukupuolentutkimuksessa sukupuoli on vakiintunut ennen kaikkea kulttuuriseksi ja sosiaalisesti ilmiöksi, joka voidaan ymmärtää myös ruumiillisesti. Kaksi erilaista ruumista, mies- ja naisruumis erotetaan biologisesti kahdeksi vastakkaiseksi sukupuoleksi, mutta puhe biologisesta sukupuolesta on sosiaalisesti tuotettua – biologiallakin on tieteenalana vakiintuneet diskurssit ja käytännöt, eikä siten viittaa objektiivisesti luonnon tilaan (Rossi 2010, 23–24; Jokinen 2000, 208). Toisin sanoen luonto ei viittaa siihen mitä sukupuolen *tulisi* olla (Salomäki 2011, 37). Biologinen perusta on Jokisen (2000, 209) mukaan tukenut eri aikoina erilaisia sukupuolikonstruktioita, mutta biologinen sukupuoli rakentuu tiedon, vallan ja kielen järjestelmissä. Kyse ei ole niinkään biologian tai materiaallisen ruumiillisuuden kieltämisestä, vaan ruumiillisuuden muuttuvasta merkityksestä kulttuurissa ja yhteiskunnassa. (Rossi 2010, 24.)

Tiedon, vallan ja kielen järjestelmät siis kietoutuvat erottamattomasti sukupuolen käsitteeseen. Rossin (2010, 21–22) mukaan jo kielellinen ympäristö muokkaa tapaa puhua sukupuolista: suomen kielessä ei ole sukupuolittain erotettavia persoonapronomineja (vrt. englannin he/she tai ruotsin han/hon) tai kieliopillisia sukuja kuten esimerkiksi saksan kielen maskuliini, feminiini ja neutri. Suomen kielessä ei myöskään ole kuin yksi sukupuolta tarkoittava sana, joten englannin kielessä biologisiin, suvunjatkamiseen liittyviin asioihin käytetty termi *sex* ja sosiaalsiin ja kulttuurisiin asioihin liittyvä *gender* erotetaan puhumalla biologisesta ja sosiaalisesta sukupuolesta (Rossi 2010, 22). Sex-gender-jakoa on tosin myös kritisoitu muun muassa kulttuurin ja biologian asettamisesta vastakkain sekä biologisen sukupuolen näkemisenä muuttumattomana ja pysyvänä sekä historiattomana ilmiönä. (Salomäki 2011, 36; Rossi 2010, 28.)

2.2 Sukupuolen representaatiot

Valta ja kieli muodostavat diskursseja eli ajattelun, kielenkäytön ja toimintatapojen historiallisesti ja alueellisesti kehittyneitä käytäntöjä, joita yhteiskunnalliset institutiot vahvistavat, arvottavat ja järjestävät hierarkioihin (Jokinen 2000, 112).

Foucaultilaisessa ajattelussa diskurssi nähdään yhteiskunnalle ja sen järjestelmille alisteisena, ja sitä luodaan ja ylläpidetään kollektiivisesti (Remes 2004). Instituutiot ja organisaatiot tuottavat valtaa, joka asemoi ihmiset yhteiskuntaan ja vuorovaikutukseen. Foucaultin mukaan diskurssit syntyvät yhteiskunnan ja kulttuurin käytännöillä. Diskurssi on kulttuuria, instituutioita ja ihmisten välistä toimintaa. Diskurssit eivät kuitenkaan ole muuttumattomia totuuksia: foucaultilainen diskurssianalyysi on kiinnostunut näiden käytäntöjen näkyväksi tekemisestä sekä diskursiivisten rakenteiden muutoksen esittämisestä. (Mills 1995, 26–27). Jokisen (2000, 112) mukaan diskurssien voidaan ajatella muodostavan oman resurssipankkinsa, jossa tieto tietyistä objekteista säilytetään. Sukupuolta tuotetaan, toistetaan ja muovataan diskursseissa, ja näitä diskursseja voidaan tarkastella tutkimalla niissä tuotettuja sukupuolen representaatioita.

Representaatio tarkoittaa kirjaimellisesti uudelleen esittämistä. Paasonen (2010, 40–47) mukaan representaatiot ovat symbolisia merkkejä, toimintoja ja tekoja jotka viittaavat johonkin muuhun ja edustavat ja kuvaavat sitä. Representaatioanalyysi pyrkii hahmottamaan symbolisten esitysten ja materiaalisen todellisuuden suhteita. Representaatiot pohjaavat aina aikaisempiin kuviin, joita ne samanaikaisesti muovaavat, kuten myös arkisen elämän ilmiöiden hahmottamisen tapoja. Sukupuolta rakennetaan representaatioilla paitsi taiteessa ja kulttuurisissa teksteissä (elokuvat, tv-sarjat, musiikki, kirjallisuus), myös institutionaalisissa käytännöissä, kuten koululaitoksessa, uskonnossa, ja perheympäristössä, sekä arkisissa teoissa kuten pukeutumisessa ja puhetoimissa (Paasonen 2010, 40–47). Butler (1990) on kehittänyt tämän pohjalta ajatuksen sukupuolesta performatiivisena tapahtumana.

Sukupuolen tuottaminen performatiivisena tarkoittaa sukupuolen tuomista näkyväksi tekemisen ja toiston kautta. Tiettyyn sukupuoleen kulttuurisissa ja sosiaalisissa normeissa liitetyt eleet, puhutavat, työt, harrastukset tai mielipiteet ovat Butlerin mukaan sukupuoliesityksiä, jotka ovat olemassa ennen, ylittävät, ja myös rajoittavat yksilöä (Jokinen 2001, 26; Rossi 2010, 26–27). Performatio viittaa Jokisen (2001, 26) mukaan tiettyjen vakiintuneiden sukupuoliesitysten toistamisen olennaisuuteen, mikä luo vaikutelman luonnollisuudesta ja sukupuolittuneista toimintamalleista, mutta toisaalta Rossin (2010, 27) mukaan myös mahdollistaa muutoksen toisintekemisen myötä. Performatio on siis eri asia kuin performanssi, joka Jokisen (2001, 26) mukaan

viittaa sukupuolittavien merkkien tietoiseen sekä tahalliseen liioitteluun tai jopa parodiaan. Butlerin ajatus sukupuolesta performansiona on lähellä 1900-luvun puolivälissä käytyä sukupuoliroolikeskustelua, jonka juuret ovat liberaalifeminismin tasa-arvopolitiikassa.

Sukupuoliroolit jakavat mies- ja naissukupuolen kussakin ajassa silloin vallalla olevien kulttuuristen ja sosiaalisten normien mukaan maskuliinisiin ja feminiinisiin rooleihin, jotka opitaan sosialisatiossa. Rossin (2010, 26) mukaan sukupuoliroolikeskustelussa ei niinkään keskustella biologisista eroista, vaan biologian perusteella tapahtuvan jaottelun sosiaalisista seurauksista. Maskuliinisuus ja feminiinisyys muodostavat keskenään luonnollisena nähdyn dikotomian, mutta niiden nähdään myös olevan täydentävässä suhteessa toisiinsa. Eroja maskuliinisuuden ja feminiinisuuden välillä on korostettu tai häivytetty eri aikakausina. Käsitteinä maskuliinisuuden ja feminiinisuuden käyttötavat vaihtelevat eri tieteenaloilla sekä arkikielessä, ja niitä on tämän tutkimuksen osalta avattava enemmän.

2.3 Maskuliinisuus ja feminiinisyys

Connellin (2005, 21) mukaan tutkimusta miehen ja naisen sukupuolierojen välillä on tehty 1890-luvulta saakka, ja mitattavat erot miehen ja naisen välillä selittyvät ennemminkin kulttuurisilla tekijöillä, kuten sosiaalisella vallalla, kuin biologisilla, psykologisilla tai fysiologisilla tekijöillä. Mieheen ja maskuliinisuuteen kohdistetut kulttuuriset odotukset rakentuvat ennen kaikkea erona naiseen ja feminiinisyyteen, mutta eri kulttuureissa ja eri aikakausina maskuliinisuus ja feminiinisyys ovat määrittyneet vaihtelevasti (Fausto-Sterling 2012, 66, 89; Jokinen 2000, 210). Jostain asiasta tulee maskuliinista, kun se nimetään tai koodataan sellaiseksi, ja siten termit 'maskuliinisuus' ja 'feminiinisyys' ovat jatkuvan muutoksen kohteena.

Kulttuurinen maskuliinisuus opitaan sosialisatian kautta, eikä kyse ole niinkään synnynnäisestä ominaisuudesta tai evoluution muovaamasta miehuudesta (Jokinen 2000, 210). Jokinen (2003, 10) toteaa, ettei maskuliinisuus ei merkitse pelkästään sitä, mitä jonkin kulttuurin keskuudessa pidetään miehisenä, vaan myös sitä, mitä ihanteita miehisyteen liitetään. Länsimaissa maskuliinisia ominaisuuksia ovat

esimerkiksi rationaalisuus, toiminnallisuus, kilpailu, hallitsevuus, suoriutuminen, fyysinen voima ja väkivalta, kun taas feminiinisiä ominaisuuksia ovat passiivisuus, emotionaalisuus, yhteisöllisyys ja empaattisuus. Kulttuuriset ja sosiaaliset odotukset painottavat sitä, että miehessä tulee olla enemmän maskuliinisuutta kuin feminiinisyttä. (Jokinen 2003, 8-10). Mieskeskeisissä kulttuureissa maskuliinisuuden ja miehyyden normittaminen on tärkeää, mutta suurin osa ihmisistä jää tosiasiallisesti absoluuttisen maskuliinisuuden ja feminiinisuuden ääripäiden väliin.

3 AUTENTTISUUS JA ROCK-KULTTUURI

Sana 'autenttisuus' pohjaa muinaiskreikan sanaan *autos*, 'itse'. Sanalla on kaksi johdannaista, *authenteo*, joka tarkoittaa valtaa tai auktoriteettia sekä *authentikos*, mikä tarkoittaa ensisijaista, aitoa ja väärentämätöntä (Anttonen 2019, 66). Vaikka sana pohjakin muinaiskreikkaan, ja esimerkiksi Sokrateen, Platonin ja myöhemmin Augustinuksen voidaankin tulkita kirjoittaneen itseystään ja sen kokemuksesta, autenttisuus käsitteenä on modernin ajan tuotos (Guignon 2004, 13–15; Anttonen 2019, 66). Anttosen (2017, 23) väitöskirjan mukaan autenttisuuden käsitteen syntyyn vaikuttivat osaltaan niin kristinuskon reformaatio, valistusaika ja länsimaisen yksilökäsityksen synty, sekä etenkin taiteen eri aloilla erityisesti romantiikan aika ja neromyytti 1700-1800-luvuilla. Muun muassa filosofien Jean-Jacques Rousseau'n ja Johann Gottfried von Herderin kirjoitukset edesauttoivat autenttisuuden ideaalin iskostumista länsimaiseen ajatteluun (Anttonen 2017, 23).

Vaikka autenttisuus on musiikintutkimuksessa ja laajemmin kulttuurintutkimuksessa vakiintunut käsite, sitä on vaikea määritellä yksiselitteisesti. Kielitoimiston sanakirja (2019) tarjoaa sanalle seuraavat määritelmät: *aito, väärentämätön, luotettava*. Lisäksi muut lähteet, kuten Anttonen (2019, 67; 2017, 25) tarjoavat autenttisuudelle lisämäärittelyjä tai vaihtoehtoisia termejä kuten *uskottavuus* ja *aitous*. Aitousdiskurssia rakentavat populaarimusiikin kohdalla esimerkiksi musiikkilehdistö ja -kritiikki, mutta myös osaltaan musiikintutkimus ja akateeminen keskustelu (Tagg 2000; Frith 2007, 260; Anttonen 2019, 65). Autenttisuutta rakennetaan Anttosen (2019, 68) mukaan paitsi aitousdiskurssin, myös usein dikotomioiden kautta: *aito – epäaito, taide –*

kaupallisuus, rock – pop, ja niin edelleen. Guignonin (2004, 43) mukaan kaikkia näitä dikotomioita hallitsee 'ylädikotomia', jako *sisäiseen* sekä *ulkoiseen*. Sisäinen pitää sisällään aitouden, puhtauden ja omaperäisyyden, kun taas ulkoinen on varjo sisäisestä, epäpuhdas ja toisarvoinen. Tämän kahtiajaon mukaan autenttisuus siis määrittyy olemalla yhteydessä omaan subjektiiviseen sisäiseen *minään* – aitoon minuuteen, jota kukaan muu ei voi nähdä. (Guignon 2004, 43.)

3.1 Autenttisuus ja musiikki

Kuten edellisessä osiossa mainittiin, autenttisuutta ja sen eri diskursseja luodaan, toistetaan ja ylläpidetään etenkin musiikkilehdistössä. Muun muassa Davies (2001), Moore (2002) sekä Frith (2007) ovat kirjoittaneet aiheesta. Musiikin autenttisuutta ja autenttisuuskursseja voidaan tarkastella paitsi musiikkilehdistön, myös musiikkiteollisuuden ja musiikintutkimuksen tuottamina.

3.1.1 Musiikkiteollisuuden myytit

Frithin (2007, 260–261) mukaan populaarimusiikkijournalismin, etenkin rockjournalismin keskiössä on kokoelma myyttejä: myytti nuoruudesta, myytti luovasta taiteilijasta, ja niin edelleen. Nämä myytit ovat yhteydessä romantiikan ajalta tuttuun nero-myyttiin, joka loi kuvaa taiteilijasta luovana subjektina, joka on uskollinen itselleen ja siten myös autenttinen (Anttonen 2017, 28). Myyttien luoma autenttisuus luo kuvaa (musiikki-)taiteilijasta transsendentaalisena hahmona, tai *auteurina*, joka luo jotain yksilöllistä, todellista ja aitoa epäaidon musiikkiteollisuuden hallitseman musiikin kentän läpi (Frith 2007, 260). Myyttien lisäksi musiikin autenttisuuskurssiin liittyvät dikotomiat *rock – pop, taide – kaupallisuus* sekä vastakkaiset musiikkiteollisuuden toimijat, itsenäiset levy-yhtiöt ja monikansalliset levy-yhtiöt.

Autenttisuus ja myytti tai myytit ovatkin selkeästi paradoksaalisessa suhteessa toisiinsa, ja onkin tärkeää tarkastella musiikkiteollisuuden roolia autenttisuuden rakentamisessa. Anttonen (2017, 30–31) mukaan musiikin genrejaot ovat omiaan paitsi luomaan sääntöjä musiikin eri muodoille ja kategorisoimaan musiikkia, myös luomaan mielikuvia eri alakulttuurien, sosiaalisten ryhmien ja instituutioiden yhteydestä

tiettyihin genreihin. Fabbrin (1982) mukaan genrejen luomat ja ylläpitämät musiikilliset konventiot eivät pitäydy pelkästään musiikillisessa materiaalissa, vaan määrittävät myös artistin hyväksytyt ja oletetut roolit ja toimijuuden tiettyjen genrejen sisällä. Musiikkiteollisuus ylläpitää näitä toimijuuden identiteettejä luodakseen autenttisuuden ilmapiirin artistin ympärille. Frith (2007, 261) toteaa autenttisuuden myytiin olevan ideologinen osa musiikkiteollisuuden markkinointikoneistoa. Rocktähtiä markkinoidaan artisteina tai taiteilijoina ja heidän musiikkiaan identiteettinä. Rockjournalismi puolestaan legitimoit näitä arvovalintoja, mutta ei niinkään kyseenalaista sitä, mistä nämä valinnat oikeastaan kumpuavat. (Frith 2007, 261.)

Jo useamman kerran tässäkin tekstissä mainitut dikotomiat rock – pop sekä taide – kaupallisuus ja vaihtoehtoinen tai itsenäinen verrattuna monikansallisiin levy-yhtiöihin ovat yleisiä autenttisuuden diskurssissa musiikkijournalismin kentällä. Davies (2001, 301) kuitenkin toteaa, että jako näiden kategorioiden välillä on harhaanjohtava, sillä artistit joita musiikkilehdistössä kuvataan 'vakavasti otettaviksi' ja siten autenttiksiksi, lähes poikkeuksetta myyvät satoja tuhansia levyjä ja monet vaihtoehtomusiikkisikin kuvatut artistit toimivat monikansallisten levy-yhtiöiden alaisuudessa. Jako 'vakavasti otettavaan' ja 'ei vakavasti otettavaan' tai 'viihteelliseen' musiikkiin on yksi tapa luoda sekä autenttisuutta että kulttuurista pääomaa (Davies 2001, 301; Bourdieu 1984). Anttonen (2017, 43) toteaa, että suurin osa autenttisena pidetystä musiikista on epäautenttista juuri siitä syystä, että pelkästään se, että tiedämme jonkin musiikin olemassaolosta, viestii implisiittisesti musiikkiteollisuuden tai median osallisuudesta. 'Autenttisuus' musiikkijournalismissa viittaa keinotekoiseen rakennelmaan arvoista, joita musiikkijournalismi ja -teollisuus määrittelevät ja toistavat jatkuvasti erilaisten myyttien avulla.

Anttonen (2017, 33–37) listaa tapoja joilla musiikkijournalismissa luodaan autenttisuutta. Ensimmäisenä näistä Anttonen esittelee Lindbergin ja kollegoiden (2005) artikkelin kuusi autenttisuuskurssia:

- Folklorinen autenttisuus
- Autenttisuus itseilmaisuna
- Autenttisuus negaationa

- Autenttinen epäautenttisuus
- Kehollistunut autenttisuus
- Autenttisuus jokapäiväisyyden ylittämisenä

Folklorisella autenttisuudella tarkoitetaan jonkin yhteisön arvojen ja kokemusten ilmaisemista musiikin avulla, josta esimerkkinä annetaan blues ja r&b. Autenttisuus itseilmaisuna viittaa romantiikan neromyyttiin ja autenttisuuteen omaperäisyytenä, kuten John Lennonin, Jimi Hendrixin ja Bob Dylanin kohdalla. Autenttisuus negaationa tarkoittaa vastustusta musiikkiteollisuutta kohtaan: taiteellisen itsenäisyyden saavuttamisen vuoksi artistin täytyy kapinoida ja välttää 'itsensä myymistä'. Autenttinen epäautenttisuus viittaa tietynlaiseen *metarehellisyyteen* ja itsensä ja musiikkinsa uudelleenluomiseen ja -rakentamiseen: Madonna ja David Bowie ovat esimerkkejä artisteista jotka ovat autenttisia huolimatta siitä, että ovat muuttaneet sekä identiteettiään että musiikkiaan useasti uransa aikana. Kehollistunut autenttisuus tarkoittaa sekä artistin ulkonäköä, sukupuolta, ikää ja etnisyyttä, kuin myös musiikin kehollista kokemista. Autenttisuus jokapäiväisyyden ylittämisenä viittaa etenkin konserttikokemukseen: jokapäiväisestä irtaantumista ja ajantajun unohtamista, eli keskittymistä pelkkään musiikkiin ja konserttitilanteeseen. (Anttonen 2017, 33–37.)

Autenttisuus ja autenttisuuskurssit ovat olennainen osa musiikkia sekä myös laajempaa taidemaailmaa. Autenttisuus on ominaisuus, joka näennäisesti kumpuaa ihmisen sisimmästä ja joka viestitään ulkomaailmaan, ja jota rakennetaan ja ylläpidetään eri autenttisuuskurssien avulla sekä musiikkilehdissä että musiikkiteollisuudessa. Autenttisuuskurssit ovat monimuotoisia ja jatkuvan muutoksen kohteena sitä mukaa kun niitä toistetaan, kyseenalaistetaan ja muovataan uudelleen. Tämän tutkimuksen kohdalla olennainen osa analyysiä on kehollistunut autenttisuuskurssi ja sukupuolittunut autenttisuus sekä sukupuolen representaatiot.

3.2 Musiikkijournalismi

Populaarimusiikkilehdistön juuret ovat uuden nuorisokulttuurin synnyssä maailmansotien välisenä ja jälkeisenä aikana 1900-luvun alkuvuosikymmeninä länsi-

Euroopassa sekä Yhdysvalloissa. Populaarimusiikkilehdistöllä on pidempi historia Isossa-Britanniassa kuin Yhdysvalloissa (Frith 1981, 165–166), mutta musiikkijournalismin juuret voidaan jäljittää taidemusiikin kritiikin ja massamittaisen musiikin jake-lun alkuun 1800-luvulle (Kärjä 2003, 150–151). Britannian populaarimusiikkilehdistön vanhin edustaja Melody Maker aloitti vuonna 1926 jazz- ja tanssimuusikoiden ammattilehtenä. 1952 perustetun, teini-ikäisille suunnatun New Musical Expressin eli NME:n kohdeyleisö oli teini-ikäiset lukijat, joille kirjoitettiin aikalaispoptähdistä.

Varsinaista kritiikkiä lehdissä ei kuitenkaan esiintynyt, vaan musiikista ja sen esittäjistä kirjoitettiin musiikkiteollisuuden ehdoilla 1930-luvun yhdysvaltalaisen elokuvalehdistön tyyliin esimerkiksi lyhyin haastatteluin: *"Mikä on lempivärisi?"* (Frith 1981, 166–167). Brittiläisen musiikkiteollisuuden kiinnostus populaarimusiikkilehdistöön heräsi 1950-luvulla NME:n ja Melody Makerin aloitettua yhdysvaltalaisen musiikkialan ammattilehden Billboardin innoittamana levymyyntitilastojen julkaisemisen. Levymyyntin top-listat olivat tärkeä markkinointikanava 1950-luvun Isossa-Britanniassa, sillä muita kanavia musiikkiteollisuuden markkinointiin ei ollut – ainoa kuuluvuusalueella oleva populaarimusiikkiin keskittynyt radiokanavakin oli vuoteen 1973 saakka BBC:n lakisääteisen monopolin ulkopuolelta Luxemburgista lähettänyt Radio Luxembourg. (Frith 1981, 166.)

Yhdysvalloissa ei juuri ollut musiikkialan ammattilehdistön, kuten Billboardin, ja "teinipoppareiden" lehtien kuten Hit Paraderin lisäksi varsinaista populaarimusiikkilehdistöä 1950-luvulta 1960-luvun alkuun saakka (Frith 1981, 168; McLeod 2001, 48). Suhtautuminen rockmusiikkiin oli näissä lehdissä, kuten myös Ison-Britannian musiikkijulkaisuissa, 1960-luvulle saakka nihkeä. Rockmusiikki löysi kuitenkin arvostusta Yhdysvalloissa underground-lehdistöstä ja fanzineistä: vaihtoehtokulttuurin edustajat ottivat julkaisuissaan ilomielin vastaan valtavirtakulttuurin hylkimän rockmusiikin, jonka nähtiin olevan uuden radikaalin nuorisoyhteisön arvojen edustaja. (Frith 1981, 168–169.)

1960-luvun loppuun mennessä yhdysvaltalaisen underground-lehdistön rockkritiikistä kehittyi autenttisuutta, alkuperäisyyttä ja rock-musiikkia taiteena korostava rock-ideologia, joka kodifioitiin julkaisujen kuten Village Voicen, LA Free Pressin, Berkeley Barbin sekä vuonna 1967 perustetun Rolling Stonen sivuilla (Frith 1981, 169;

McLeod 2001, 49; Atton 2009, 53). Rock-ideologia rakentuu McLeodin (2001, 49) mukaan kolmesta osasta, joista ensimmäinen on rockmuusikon uran rakentuminen kankuksien ansaitsemisesta, eli taitojensa hiomisesta usean vuoden ajan. Toinen osa rock-ideologiaa näkee rockin kompleksisena taiteenalana sekä autenttisen alakulttuurin ja sukupolvikokemuksen ilmentäjänä. Ideologiaan liitetään kolmanneksi artistin ja yleisön muodostaman siteen eli rockyhteisön käsite. Attonin (2009, 53–54) mukaan Frithin toteamus yhdysvaltalaisista rock-kriitikoista mytologisoijina pohjaa käsitykseen rockmusiikista ”suuren valtion suurten miesten” musiikkina, jota värittävät individualismi ja itsenäisyys.

Rock-ideologian autenttisuuskäsitys korostaa maskuliinisuutta (Frith & McRobbie 1990, 319; McLeod 2001, 54; Davies 2001, 313), mutta maskuliinisuus näkyy myös musiikkiteollisuuden työpaikkojen sukupuolijakaumassa. Musiikki on miesvaltainen ala, jonka toimijoiksi muiden sukupuolten edustajien on ollut hankalampaa päästä (Frith & McRobbie 1990, 321; McCarthy 2006, 72). McLeodin (2001, 54) mukaan tämä näkyy etenkin maskuliinisen, autenttisen ja ”vakavan” rockmusiikin kontrastoimisena ”ei-vakavaan”, feminiiniseen pop-musiikkiin, mutta myös tavoissa puhua ja kirjoittaa musiikista ja musiikin tekijöistä. Selkeimmin tämä tulee ilmi tarkastellessa populaarimusiikkikritiikkiä ja sen diskursseja.

Rock-ideologian rinnalla kehittyi rock-kritiikin ideologia. Frith (1981, 165) toteaa rockmusiikin paradoksin olevan, että vaikka rock kulttuurisesti painottaa jaettava kokemusta, musiikki itsessään on suurimman osan ajasta henkilökohtainen kokemus. Fanit määrittävät musiikin merkityksen muusikoita tai musiikkiteollisuuden liikemiehiä ymmärrettävämmin. Tästä syystä musiikkijournalismin portinvartijoita, merkityksenluojia ja arvottajia ovat ammattilaisfanit eli musiikkikriitikot. Negusin (1996, 154–155) mukaan rock-kritiikin ja rock-ideologian kodifioinnin tärkeimpiä hetkiä oli The Beatles -yhtyeen vuoden 1967 albumin *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* julkaisu, jonka tulkitsijoina, legitimoijina ja välittäjinä uusi ammattiryhmä toimi.

Frithin (1981, 170) mukaan Yhdysvaltojen rocklehdistö integroitui musiikkiteollisuuteen viimeistään 1970-luvun alussa. Rocklehdistön tehtävä on Frithin mukaan toimia kulutusoppaana ja rakentaa vaikutelmaa rockyhteisöstä sekä rockista autenttisenä nuorisokulttuurisena tuotteena – levyjä arvotetaan yhä niiden

merkityksellisyydestä nuorisokulttuurille, jota ei enää ole olemassa. Tuloksena tästä on rock-kritiikin konservatiivisuus ja mystifiointi: rockmusiikin suurimmat nimet ovat yhä samoja kuin silloin kun rockmusiikki sai alkunsa. Tätä myyttistä alkusysäystä vastaan verrataan kaikkia myöhempiä 'rock-kokemuksia' (Frith 1981, 176–177). McLeod (2001, 54–55) korostaa tästä syntyviä ristiriitoja: kriitikot ja lehtien lukijat määrittelevät itsensä tyypillisesti valtavirta/marginaalimusiikin akselilla enemmän "valaistuneeseen marginaaliin", mutta lehtien top-listojen kärjessä ovat usein moniplatinaa myyneitä, monikansallisten suurten levy-yhtiöiden artisteja.

3.3 Suomalainen musiikkijournalismi

Suomalainen musiikkilehdistö koostui 1970-luvulle asti lähinnä nuorisokulttuuriin, iskelmä-, pop- ja tanssimusiikkiin keskittyneistä aikakauslehdistä kuten Intro, Iskelmä ja Suosikki. Vuonna 1934 aloittanut Rytmi oli pisimpään julkaistu musiikkilehti. Se keskittyi lähinnä jazziin, mutta laajensi myöhemmin myös rockmusiikkiin. Blues- ja rautalankamusiikin suosion myötä 60-luvulla alettiin julkaista rytmimusiikkiin keskittyviä lehtiä kuten Stump (1966) sekä Melody Makerin jalanjäljissä kulkenut Blues News (1968). Ensimmäinen varsinainen rocklehti oli vuonna 1972 säännöllisen julkaisutahdin aloittanut Musa, jonka sivuilla julkaistiin myös levyarvosteluja. Suurin osa Musan kirjoittajista päätoimittajaa mukaan lukien erosi muutamaa vuotta myöhemmin ja perusti Soundin vuonna 1975. (Soundi 1/1975.)

Pop Media Oy osti Soundin A-Lehdiltä vuonna 2013, ja seuraavana vuonna yhtiön julkaisema Suomen kolmanneksi luetuin musiikkilehti Rytmi yhdistettiin Soundiin. Vuonna 2018 Pop Media Oy omistaa kolme Suomen luetuimmista populaarimusiikkilehdistä, Soundin, Rumban, sekä raskaampaan musiikkiin keskittyvän Infernon.

Soundi on pitkän julkaisuhistoriansa aikana vakiinnuttanut asemansa Suomen luetuimpana populaarimusiikkilehtenä. Soundin laajasta arvostuksesta kertoo myös sen pitkäaikaiselle päätoimittajalle vuonna 2012 myönnetty valtion journalistipalkinto. Vuodesta 1983 julkaistua Rumbaa arvostetaan myös laajalti, mistä kertoo Rumban printtijulkaisun lakkauttamispäätöksestä kertovien uutisten käyttämät ilmaisut

kuten "legendaarinen musiikkilehti" sekä "merkittävä julkaisu", jonka sivuilla "moni merkittävä toimittaja" on aloittanut uransa (Juuti 2019).

Soundin ja Rumban arvioitu lukijamäärä on yhteensä noin 150 000 – 200 000 ihmistä (Pop Media Oy 2013; Pop Media Oy 2014). Pop Media Oy:n verkkosivujen (2019) omien sanojen mukaan yhtiön lehdet "tavoittavat yhteensä satoja tuhansia lukijoita, jotka ovat pääosin 25-50-vuotiaita miehiä." Varsinaisten printtijulkaisujen lisäksi Pop Media Oy:n lehdet toimivat aktiivisesti myös verkossa.

4 TUTKIMUSASETELMA, -AINEISTO JA -MENETELMÄT

4.1 Tutkimuskysymykset

Tämän tutkimuksen keskeisenä tutkimuskysymyksenä on miten maskuliinisuutta representoitiin Soundin ja Rumban levyarvioissa vuonna 2018? Tämän varsinaisen pääkysymyksen lisäksi etsitään vastausta myös lisäkysymykseen, miten autenttisuutta käsitellään maskuliinisen rock-ideologian näkökulmasta?

Maskuliinisuuden representaatioita käsitellään kiinnittämällä huomiota paitsi hegemoniseen maskuliinisuuteen, myös sille alisteisiin marginalisoituihin maskuliinisuuksiin sekä feminiinisyteen. Tutkimusaineisto, joka esitellään seuraavassa osiossa, analysoitiin kriittisen diskurssianalyysin metodein, jota käsitellään osiossa 4.3.

4.2 Tutkimusaineisto

Tutkimusaineistooni kuuluvat vuoden 2018 Soundi-lehden numeroiden 1–6 sekä Rumba-lehden numeroiden 1–4 levyarviot. Soundi ilmestyy 11 kertaa vuodessa, ja jokaisessa numerossa lyhyehköjä levyarvioita on noin 50 kappaletta. Lisäksi lehdessä arvioidaan lyhyemmin valikoituja single- ja EP-julkaisuja, sekä varsinaisen levyarvio-osion ulkopuolelle sijoitettu ajoittainen klassikkolevyarvio, jossa tiettyä vanhempaa

julkaisua arvioidaan retrospektiivisesti, jotka on tämän tutkimuksen kohdalla jätetty aineiston ulkopuolelle.

Rumban levyarviot ovat verrattain Soundin levyarvioita pidempiä, mutta niitä on myös vähemmän, noin 7 kappaletta numeroa kohden. Tutkimusaineiston keruun lopputuloksena aineistoon kuuluu 355 kappaletta levyarvioita, joita kaikkia ei kuitenkaan tämän tutkimuksen puitteissa tulla käymään yksityiskohtaisesti läpi.

Aineistoa ei ole jaoteltu musiikkilehtien mukaan, vaan niitä käsitellään analyysiosiossa rinnakkain. Kahta eri lehteä vertaileva analyysi ei mielestäni ole tässä tapauksessa perusteltua, sillä lehtiin kirjoittavat kriitikot ovat suurimmaksi osaksi samoja.

4.3 Diskurssianalyysi

Aineiston analyysimenetelmäksi olen valinnut kriittisen diskurssianalyysin. Diskurssi ja diskurssit voidaan käsittää kirjaimellisessa mielessä keskusteluna, tekstinä tai puheena. Diskurssit käsitetään erilaisina eri tieteenalojen konteksteissa (ks. Mills 1997, 3), ja yhtä kattavaa määritelmää diskurssille onkin vaikeaa löytää (Mills 1997, 1–6). Samoin diskurssianalyysillä on eri koulukuntia, jotka voidaan karkeasti jakaa saksalaisen väiteanalyysin, brittiläiseen keskusteluanalyysin ja ranskalaiseen kriittisen analyysin traditioihin (Remes 2004). Näiden eri diskurssianalyysin koulukuntien välillä on paitsi metodologisia eroja, myös eroja diskurssi-termin määrittelyssä (Pynnönen 2013, 24–25). Diskurssin merkitys ei siis ole kiveen kirjoitettu, mutta Pietikäisen ja Mäntynen (2009, 26) mukaan yhteistä kaikille tutkimusaloille on, että kieli nähdään resurssina, jota voidaan käyttää monin tavoin ja eri seurauksilla.

Kriittinen diskurssianalyysi on kehittynyt ranskalaisesta diskurssianalyysin perinteestä 1970-1980-lukujen taitteessa, ja sen tärkeimpinä teoreetikoina pidetään englantilaisen M. A. K. Hallidayn ja yhdysvaltalaisen Dell Hymesin lisäksi ranskalaisia Michel Foucaultia sekä Pierre Bourdieuta (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 24). Tämän tutkimuksen osalta tukeudun Foucault'n diskurssikäsitteeseen sekä analyysiin. Foucault'n diskurssit tarkoittavat kiteytyneitä, kulttuurisesti jaettuja

merkityksellistämisen puhe- ja ajattelutapoja, jotka muokkaavat puhunnan kohdetta, eli kielenkäytössä ilmenevää käsitystä todellisuudesta (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 25–26).

Kriittinen diskurssianalyysi perustuu funktionaaliseen kielikäsitteeseen, eli siihen että kielelliset merkitykset ovat tilannesidonnaisia ja syntyvät sosiaalisessa vuorovaikutuksessa. Kriittinen diskurssintutkimus ei ole kuitenkaan pelkkää tekstianalyysia, vaan myös yhteiskunnallisten rakenteiden ja valtasuhteiden tutkimista. (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 14, 21).

Foucault'n ajattelussa diskurssi nähdään yhteiskunnalle ja yhteiskunnan järjestelmille alisteisena, ja sitä luodaan ja ylläpidetään kollektiivisesti (Remes 2004). Organisaatiot tuottavat valtaa, joka asemoi ihmiset yhteiskuntaan ja vuorovaikutukseen. Foucault'n mukaan diskurssit syntyvät yhteiskunnan ja kulttuurin käytännöillä. Diskurssi on kulttuuria, instituutioita ja ihmisten välistä toimintaa. Diskurssit eivät ole muuttumattomia totuuksia, vaan foucault'lainen analyysi on kiinnostunut näiden käytäntöjen näkyväksi tekemisestä sekä diskursiivisten rakenteiden muutoksen esittämisestä. (Mills 1997, 26–27.)

Diskurssien, kielenkäyttötilanteen ja toimijoiden risteyskohdassa on *representaatio*. Diskursseilla on voima kuvata maailmaa nimeämällä, hierarkisoimalla, nostamalla esiin ja sivuuttamalla ilmiöitä ja ihmisiä. Representaatio on keskeinen käsite diskursiivisen vallan tutkimuksessa, sillä representaatiot kertovat siitä, millaisena jokin asia esitetään, kenen toimesta, missä kontekstissa ja mitä tehdään näkyväksi, ja mitä jätetään ulkopuolelle. Representaatioihin liittyy konstruktivistinen käsitys kielen kyvystä kuvata maailmaa: kielen avulla ilmaistaan tunteita, ajatuksia, kokemuksia, tapahtumia, ja niin edelleen, mutta niiden merkitykset eli representaatiot esitetään laatuilla ilmaisuilla tai sanavalinnoilla. Representaatiot ovat diskurssien tavoin kontekstisidonnaisia, ja niiden merkitykset rakentuvat suhteessa aiempiin representaatioihin, joita vahvistetaan toisintamalla tai muunnetaan esittämällä niitä eri tavalla. (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 55–56, 62.)

Diskurssijärjestyksellä tarkoitetaan diskurssien järjestäytymistä hierarkkisesti sosiaalisin ja yhteiskunnallisin perustein. Nämä järjestykset ja yhteenliittymät joihin diskurssit asettuvat, ja se, mitä tiedostetusti tai tiedostamatta jää niiden ulkopuolelle,

muodostavat tietoa, joka koetaan itsestäänselvyytenä, arvostettuna ja läheisenä, ja sulkevat muuta tietoa ulkopuolelle. Tähän kiteytyy näkemys diskursiivisesta vallasta. Diskurssijärjestys ei sekään kuitenkaan ole staattinen, vaan se on jatkuvassa muutoksessa, mitä voi luonnehtia diskurssijärjestysten rajojen uudelleenmäärittymisenä sosiaalisen ja kulttuurisen muutoksen myötä. (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 58–59; Pynnönen 2013, 20.) Tämä diskurssijärjestysten muutos voi olla myös konfliktin aihe, Fairclough (1995, 56) kuvaakin diskurssijärjestyksiä potentiaalisen kulttuurihegemonian tilana, jossa vallassa olevat ryhmät yrittävät ylläpitää vallalla olevia rakenteita.

Kriittinen diskurssianalyysi tarkastelee valtaa ja kieltä sosiaalisina ja yhteiskunnallisina tuotoksina ja vaikuttajina (Mills 2003, 54; Pynnönen 2013, 28–29; Van Dijk 2015, 466). Tässä tutkimuksessa kriittistä diskurssianalyysiä käytettiin aineiston teksteissä esiintyvien kielenkäytön tapojen tarkastelemiseen kriittisen mies- ja maskuliinisuustutkimuksen ja laajemmin feministisen musiikintutkimuksen teoreettisesta viitekehystä. Keskeinen tarkastelun kohde oli maskuliinisuus ja sen rakentuminen hegemonisen maskuliinisuuden teoriaa mukaillen alisteisiin tai marginalisoituihin maskuliinisuuksiin ja feminiinisyteen nähden. Tässä analyysissä sovellettiin löyhempää tulkinnallista otetta, jolla pyrittiin kuvaamaan, selittämään ja tulkitsemaan maskuliinisuusdiskursseja ja niiden rakentumista aineiston teksteissä.

5 MASKULIINISUUDEN REPRESENTAATIOITA SOUNDIN JA RUMBAN LEVYARVIOISSA

Kuten luvussa 2 todettiin, hegemoninen maskuliinisuus tekee tietyt maskuliinisuuden muodot, arvot, ihanteet, käytännöt ja käyttäytymismallit normatiivisiksi kuvauksiksi vallan, vuorovaikutuksen, performanssin ja kulttuuristen representaatioiden kautta. Hegemoninen maskuliinisuus rakentuu paitsi erontekona feminiinisyyteen, myös hegemoniseen maskuliinisuuteen nähden alisteisessa tai marginaalisessa asemassa – esimerkiksi etnisen taustan, seksuaalisuuden tai yhteiskuntaluokan perusteella – oleviin maskuliinisuuksiin.

Aineiston analyysi on jaettu tätä silmällä pitäen neljään osioon. Ensimmäisessä osiossa 5.1 käsitellään rock-ideologian maskuliinisuutta ja autenttisuuden diskursseja laajemmin. Seuraavassa osiossa 5.2 keskitytään maskuliiniseen rockdiskurssiin heavy metal -genren näkökulmasta. Osio 5.3 keskittyy hegemoniselle maskuliinisuudelle alisteisten, marginalisoitujen ja toiseutettujen maskuliinisuuksien käsittelemiseen. Viimeisessä analyysiosiossa 5.4 käsitellään maskuliinisuutta erontekona feminiinisyyteen.

5.1 Paras rock on heittäytyvää ja mautonta

Aineiston levyarvioissa rockin autenttisuutta korostetaan erityisen maskuliinisesta näkökulmasta. Tämä on ymmärrettävää, koska Keightleyn (2001, 109–110) mukaan rockia on vuosikymmenten ajan pidetty ennemminkin musiikkikulttuurina kuin

pelkkänä musiikin genrenä. Rockiksi on kuvailtu vuosikymmenien aikana artisteja, joita yhtä helposti voisi kuvata jollain muullakin termillä: muun muassa Bob Dylan, Kraftwerk ja Run-DMC ovat esimerkkejä artisteista ja yhtyeistä, joita on aikojen saatossa kutsuttu rockiksi. Onkin perusteltua väittää, että tietyt historialliset kontekstit, yleisöt, diskurssit ja musiikkiteollisuus ovat muovanneet käsitystä siitä mitä rock on, ennemmin kuin ajatella rockin kuvaavan jotain yhdistävää musiikillista piirrettä näiden artistien välillä. Rock-kulttuurin kehittyessä 1960-luvun puolessa välissä vakava, maskuliininen ja kova *rock* asetettiin vastakohtaksi pehmeälle ja feminiiniselle *popille*. Samaan aikaan termistä *rock'n'roll* tiputettiin '*n'roll*-loppuosa pois, ja jäljelle jäi luonnollista kovuutta merkitsevä *rock*. (Keightley 2001, 117.)

Rock kuvaa samaan aikaan paitsi musiikkikulttuuria ja sen ideologiaa, myös musiikkikulttuurin sisään hyväksytyä musiikkityyliä tai esiintyjää. Keightley (2001, 111) toteaaakin, että rock-kulttuuria on määrittänyt historiallisesti sen eksklusiivisuus: yksikään alagenre tai artisti ei ole automaattisesti oikeutettu rock-leimaan, vaan se täytyy ansaita osoittamalla autenttisuutta, merkittävyyttä ja vakavuutta. Kuten aiemmin todettiin, rock-ideologian eksklusiivisuus näkyy myös erontekona sellaisiin musiikin aspekteihin, jotka nähdään kaupallisena, valtavirtaisena sekä triviaalina pop-musiikkina. Rockin vastakkainasettelu valtavirtaa vastaan käydäänkin usein sukupuolittunein termein: tunteellisuus ja kauneus ovat synonyymejä mitättömyydelle, kun taas kovuus ja voima ovat kehuja. Tästä voikin päätellä, että rock-kulttuuri ja sen ylläpitäminen on kovin ristiriitainen prosessi: rock on musiikkina ja musiikkikulttuurina massakulttuuria, jonka pyhimät artefaktit, albumit CD- ja LP-muodossa ovat massatuotantona valmistettuja kulutushyödykkeitä. Voisikin sanoa, että rock on massasuosiota nauttivaa anti-massamusiikkia. (Keightley 2001, 111, 117, 125.)

Rockin massakulttuurikritiikkiä ei voida kuitenkaan pitää varsinaisena kritiikkinä kapitalistista talousjärjestelmää kohtaan. Keightley (2001, 129) toteaaakin rock-kulttuurin olevan kiinnostunut ennemminkin makueroista ja erottautumisesta, kulttuurisesta pääomasta, kuin yhteiskunnallisen muutoksen ja toiminnan eri muodoista. Rockin "kapinallisuus" ja oppositio ei-vakavaa musiikkia ja kulutusyhteiskuntaa kohtaan syntyy rockin vakavuuden korostamisesta, eikä niinkään toisin päin.

Populaarimusiikin ottaminen vakavasti erottaa tiedostavan kuulijan niistä, jotka kuuntelevat musiikkia hovin vuoksi tai funktionaalisesti, eli triviaalisesti. (Keightley 2001, 129-130.)

Vakavasti otettavuus, kaupallisuuden vastustaminen ja luovuus ovat määreitä, joita rockin autenttisuuteen on liitetty. Omien kappaleiden tekeminen ja "aidon" tunteen esittäminen ovat keskiössä siinä, mikä mielletään autenttiseksi ja siten taiteelliseksi arvoksi rockmusiikissa. Autenttisuus ei ole kuitenkaan staattinen määre, vaan autenttisuuden uudelleenmäärittely voi tapahtua myös retrospektiivisesti (Keightley 2001, 131). Autenttisuutta rakennetaan levyarvioissa kapinallisuuden lisäksi esimerkiksi nuoruuden, aidon tunteen ja kovuuden korostamisella, kuten seuraavassa lainauksessa:

- (1) [...] Vasta vähän aikaa sitten teini-ikänsä jättäneet kaverit tarttuvat post punk -vaikutteiseen kitararockiin samalla vimmallalla kuin vielä hiukan nuorempi The Strypes rhythm & blues -traditioon omalla Snapshot-debyyttillään.

Vitkastelematta äänitetyllä Songs Of Praisella Shame on röyhkeä ja häpeämätön itsensä. Äänekäs, arvaamaton, välillä epämukavuuden rajoille saakka räiskyvä ja brutaali niin soitossa kuin lyriikoissa. Laulusolisti Charlie Steen sylkee asiansa kipakan pidättelemättömästi kuin nuori Joe Strummer tai The Fallin vast'ikään edesmennyt Mark E. Smith. Sean Coyle-Smithin ja Eddie Greenin täyteläinen kitarointi tyrmää heti voimariffin kera jyräävästä avauksesta Dust On Trial lähtien.

Shamen piittaamattomuus romanttisen rakkauden ja toimivien ihmissuhteiden perinteisestä auvoisuudesta käy ilmi pitkin Songs Of Praisea. Lievästi U2-soundisen kitaran siivittämällä One Rizlalla Steen tekee tylyn tunnustuksen. [...]Ratkaisevan armoniskun antaa alle kaksiminuuttinen Donk. [...] Väkevät yhteiskunnalliset näkemyksensä Shame ilmaisee niin ikään pienen ihmisen näkökulmasta.

[...] Albumin pisimpänä raitana Angie välittää bändin herkkyyttä ja voimaa edelleen kuultua pysäyttävämmin.

[Soundi 2/18, 59, Shame:
Songs of praise]

Röyhkeys ja häpeämättömyys, äänekkyys ja arvaamattomuus ovat määreitä, joilla rockin autenttisuus tulee ilmi tämän tutkimusaineiston levyarviossa (1). "Kaverit" ovat "vasta vähän aikaa sitten" aikuistuneet, mikä tuo musiikkiin nuoruuden vimmaa, joka näkyy niin "räiskyvinä" ja "brutaaleina" soitto- kuin "kipakan pidättelemättöminä" laulusuorituksinakin, etenkin lyriikoiden osalta. Aiheita ovatkin esimerkiksi "piittaamattomuus romanttisen rakkauden ja toimivien ihmissuhteiden [sic] perinteisestä auvoisuudesta", jotka "sylkien" laulava laulaja esittää "tylyinä

tunnustuksina” tai ”ratkaisevina armoniskuina”. Joukkoon mahtuu kuitenkin myös ”väkeviä yhteiskunnallisia näkemyksiä”, sekä bändin ”herkkyyttä ja voimaa” – aitoa tunnetta – välittävä kappale. Levyn todetaan olevan ”vitkastelematta äänitetty”, mikä viittaa musiikin ylituottamisen ja siten myös kaupallisuuden vastustamiseen. Eräänlaista kontrastia tähän esimerkkiin tuo seuraava lainaus (2):

- (2) Kapinaahan tämäkin tietysti on. Iceagen (jonka nimi lienee suomeksi ”jää kausi”) tanskalaiset pojat, sittemmin miehet, syntyivät vuosikymmen Ian Curtisin jälkeen. Manic Street Preachers ehti myös pukata debyyttisinglensä ulos ennen kuin Iagen jäsenet näkivät päivänvalon. Sen sijaan he olivat ehtineet herkkään teini-ikään, kun Editorsin, Interpolin ja Killersin kaltaiset yhtyeet jalostivat alkuperäisen post-punkin kolkon klaustrofobian stadionrockiksi.

Ei siis ihme, että Iceagen pojat olivat vihaisia. Joku oli ehtinyt varastaa ja sokerikuoruttaa heidän tulevaisuutensa soundin jo ennen kuin he olivat aloittaneet.

[...] Neljännellä albumilla vimma on läsnä, mutta tällä kertaa mukana on kosolti uusia sävyjä. Aina avausbiisi Hurrain motorik-sävyistä Plead the Fifthin preeriabluesiin Iceage vuosimallia 2018 ei takuulla pahastuisi, jos heitä kutsuisi Nick Caven pikuserkuiksi.

Iceagen kehitys kuuluu kuitenkin kirkkaimmin laulaja Elias Bender Rønnenfeltin suorituksessa. Siinä missä varhaisilla albumeilla hänen äänensä oli yksi kaaosta ruokkiva elementti, nyt hänen sanoistaan saa selvää. Nykyään Rønnenfelt kuulostaakin aivan oikealta keulakuvalta, eikä ole ankkurina vetämässä Iceagen alusta alemmaksi syvyksiin. Hänen lauluäänensä on yhtä aikaa tarttuva ja kykenemätön kantamaan melodiam, ja huokuu omanlaistaan antikarismaa.

[...]Pääösräita Beyondless syleilee vihdoinkin kakofoniaa, jonka kanssa albumi on flirttaillut koko 40-minuttisen kestopan ajan.

[Rumba 2/18, 68, Iceage:
Beyondless]

Toisin kuin lainauksessa (1), lainauksessa (2) nuoruuteen suhtaudutaan epäautenttisuuden näkökulmasta. ”Tanskalaiset pojat, sittemmin miehet” eivät olleet vielä edes syntyneet edustamansa musiikkigenren kanonisoidun ikonin Ian Curtisin kuoleman ja hänen johtamansa Joy Division -yhtyeen hajoamisen aikaan 1980-luvulla. Myös toinen iso nimi Manic Street Preachers oli ehtinyt julkaista debyyttisinglensä ennen ”tanskalaisten poikien” syntymää – puhumattakaan post-punk-genren 2000-luvulla tapahtuneesta jalostumisesta ”sokerikuorutetuksi” ”stadionrockiksi”, mikä on kiertoilmaus epäautenttisuudelle. Lainauksessa (1) mainitut röyhkeys, äänekkyyden ja arvaamattomuus tulevat kuitenkin ilmi myös lainauksessa (2): musiikkiin liitettyjä määreitä ovat ”kaaos”, ”vimma” ja ”kakofonia”. ”Aivan oikealta keulakuvalta” albumilla kuulostava laulaja ”huokuu” antikarismaa, minkä voisi nähdä viittaavan

autenttisuuteen negaationa ja siten kaupallisuuden vastustamiseen. Kaupallisuuden vastustaminen onkin läsnä myös esimerkissä (3):

- (3) [...] Soundit ovat kotikutoiset, eikä Anselmon omalla Housecore Recordsilla ole esimerkiksi Elektraan tai Roadrunneriin verrattavaa markkinointikoneistoa.

[...] Vähemmän kiillotetut soundit sopivat The Illegalsin brutaaliin musiikkiin hyvin ja ulkopuolisten levy-yhtiöiden toiveista riippumattomana Anselmo on pystynyt ilmaisemaan itseään ilman rajoituksia.

Siinä missä moni artisti seestyy vanhetessaan, menee Anselmo syvemmälle undergroundiin. *Choosing Mental Illness As A Virtue* on The Illegalsin edellistä *Walk Through Exits Only*akin (2013) raskaampi ja meluisampi levy. Välillä liikutaan jo deicedemaisen death metalin rajoilla.

Liekö Eyehategodin kanssa vietetty aika vaikuttanut Anselmon otteeseen, sillä vastaavan äärimmäistä menoa *Choosing Mental Illness*kin tarjoaa. Levyn äkäiset ja nihilistiset biisit ovat kuitenkin niin hyvin sävellettyjä ja jopa tarttuvia, ettei mitenkään vaikeasti lähestyttävästä musiikista voida puhua. [...]

[Soundi 1/18, 60, Philip H. Anselmo & The Illegals: *Choosing Mental Illness As A Virtue*]

“Äkäiset ja nihilistiset biisit”, jotka ovat edellistä levyä “raskaampia ja meluisampia” ja “äärimmäistä menoa” luovat mielikuvia voimasta ja vallasta. Voima ja valta ovat maskuliinisia määreitä, joita liitetään läheisesti heavy metal -musiikkiin, jota käsitellään tarkemmin seuraavassa alaluvussa 5.2. Kaupallisuuden vastustamisesta ja siten kapinallisuudesta viestivät tässäkin esimerkissä ilmaisut kuten “Soundit ovat kotikutoiset”, “vähemmän kiillotetut soundit” sekä musiikkiteollisuuden tarkemmin viittaavat “omalla [levy-yhtiöllä] ei ole esimerkiksi [isoihin levy-yhtiöihin] verrattavaa markkinointikoneistoa” sekä “ulkouolisten levy-yhtiöiden toiveista riippumattomana Anselmo on pystynyt ilmaisemaan itseään ilman rajoituksia”. Soundien rukkaaminen studiossa nähdäänkin vastakohtana aitoa tunnetta esittävälle Anselmolle, joka “vanhetessaan menee syvemmälle undergroundiin” eikä “seesty” kuten monet muut.

Rock-ideologian autenttisuuskurssia on tarkasteltu kolmen esimerkin verran autenttisuuden vaatimukset täyttävien yhtyeiden näkökulmasta. Miten epäautenttista musiikkia määritellään levyarvioissa?

- (4) [...] Kovassa halussa menestyä ei tietenkään sinänsä ole mitään vikaa. Etenkin rockissa se kuitenkin johtaa usein musiikkiin, joka on haaleaa, mielistelevää ja persoonatonta. Näihin ongelmiin myös Varvara kompastuu.

Go sisältää pätevää, hyvin soitettua ja melodista voimapoppia. Etenkin single-biiseissä *Anxiety* ja *Identical* on kiitettävästi koukkuja. Jos sen kehuksi kokee, Go kuulostaa toisinaan kohtuullisen paljon Foo Fightersin varhaistuotannolta.

Valitettavasti Go on myös auttamattoman tylsä levy.

Paras rock on heittäytyvää ja mautonta. Se tasapainoilee naurettavan ja nolon raja-
mailla ja on arvaamatonta ja rohkeaa. Varvara sen sijaan on liian keskittynyt tekemään
kaiken ”oikein” ja ”hyvin”. Lopputuloksena on tylsiä kappaleita ja ennalta-arvattavia
sovituksia. Musiikkia, jonka pulssi on niin hiljainen, että sen hädin tuskin havaitsee.

Lopulta levy saa pohtimaan koko menestyksen konseptia. Onko menestys sitä, että
kappale soi radiokanavilla, kuuluisat ihmiset kehuvat ja Spotify-soitot kilahtavat laa-
riin?

Vai onko se sittenkin sitä, että musiikissa onnistuu ilmaisemaan jotain todellista,
merkittävää tai samaistuttavaa? Että se löytää jonkin yhteisen inhimillisen kosketuspis-
teen esittäjän ja kuulijan välillä? Tai että se onnistuu provosoimaan ja yllättämään? [...]

[Rumba 1/18, 71, Varvara:
Go]

Rockin soittaminen ”oppikirjan” mukaan ja menestyksen jahtaaminen ilman kannuksien ansaitsemista viestii epäautenttisuudesta ja kaupallisuudesta. Siinä missä ”paras rock on heittäytyvää ja mautonta” – vaatimukset jotka vaikkapa lainaus (1) täyttää – halu menestyä on johtanut lainauksessa (4) ”ennalta-arvattavuuteen”, ”haaleuteen”, ”persoonattomuuteen” ja ”mielistelyyn”. Lopputulema onkin ”auttamattoman tylsä levy”, jota verrataan – ”jos sen kehuksi kokee” – epäautenttisenä stadionrock-yhtyeenä nähtyyn Foo Fightersiin. Rock-ideologian autenttisuusdiskurssi on läsnä myös pohdinnassa siinä, mitä musiikillisen menestyksen konsepti oikeastaan on: ”musiikissa onnistuu ilmaisemaan jotain todellista, merkittävää tai samaistuttavaa” ja ”löytää yhteisen inhimillisen kosketuspisteen esittäjän ja kuulijan välillä” – aidon tunteen ilmaisua ja vakavuutta, joiden saavuttamisen kautta rock-leima ansaitaan. Epäautenttisuutta ja oppikirjan mukaan soittamista pohditaan myös seuraavissa lainauksissa (5), (6) ja (7):

- (5) [...] Tyylillisesti jatketaan tutulla muodollisesti pätevällä modernin rockin linjalla, joka kuitenkin sliipataan turhan tasapaksuksi, hajuttomaksi ja mauttomaksi. Jätkät osaavat soittaa ja hauskaa on, mutta särmä puuttuu eikä tässä mitään järin uuttakaan tarjota.

[...] *Family Tree* on kivaa hyvän mielen rokkia, jota voi soittaa kesällä grillibileiden taustamusiikkina. Jos se riittää, hyvä niin. Tarkemmassa ja syventyneessä kuuntelussa se ei kuitenkaan tarjoa kuulijalleen sen enempää. Mutta kuten sanottua, toteutuksessa ei

ole varsinaisesti mitään vikaa ja levy sopii tilanteisiin, jossa musiikin ei tarvitsekaan olla ”diippiä”.

[Soundi 4/18, 69, Black Stone Cherry: *Family Tree*]

- (6) [...] Toisaalta, tietynlaiseen mallikelpoisuuden tavoitteluun homma puoliväliin ehdittäessä myös ikään kuin typistyy. Alkaa nimittäin tulla olo, että prioriteettilistan kärjessä on kontrastikkaiden biisien sijaan juurikin muodollinen vakavasti otettavuus.

Eivät loppupään antimetkaan varsinaisesti kehoja ole, jokseenkin päämäärättömiä vain. Tavalla, jonka vaarana on vaikutelma yli-ikäisten ex-emoilijoiden jo tapahtunutta keskiluokkaistumista kammoavasta rimpuilusta.

[Soundi 1/18, 63, Good Tiger: *We Will All Be Gone*]

- (7) Johanna ja Klara Söderbergin hihassa on ässä, jota kukaan ei heiltä voi viedä. Heillä on toisensa ja äänensä. Ruotsalaissiskosten laulusointi on magiaa, joka valaisee tieltään myös uuden albuminsa herättämät lievät epäilyksen tunteet. Antakaa näille naisille laulettavaksi edes tyydyttävää tasoa oleva kantrifolkkralli, ja he saavat sen toimimaan vähintäänkin kohtuullisesti.

[...] Usko isomman soundin, turpeamman tuotannon ja suurempien eleiden voimaan on ollut kovin monen roots-artistin jakama harha orastavan valtavirtaläpimurron edessä.

[...] Amerikkalaisuuden metsästäminen on saavuttanut päätepisteensä ja lopullinen sulautuminen musiikillisten esikuvien perintömaille alkaa olla totta.

[...] Täysosumista on valitettavasti vain parin loikan matka parivaljakon helmasyntiin. Keskinkertaisia lauluja on levyllä liikaa. Jos viivalle otetaan esimerkiksi uusista amerikkalaisista country-folk-tekijöistä parhaat kirjoittajat, ruotsalaiset jäävät heti tomuun yskimään. Vuonna 2012 ilmestyneestä erinomaisesta Lion’s Roar -levystä ei piirry uutukaiseen minkäänlaista lauluntekijän kasvukertomusta.

Kalliimman oloinen tuotantojälki tai roots-skenen alkuasukasmuusikot eivät peitä sitä tosiseikkaa, että First Aid Kit kuulostaa paikoittain tyyppilliseltä ruotsalaiselta huipputason larppausyhtyeeltä. Tyyli hallussa, paketti hyvin rusetoitu ja kaikessa ollaan melkein yhtä hyviä kuin amerikkalaiset. Melkein.”

[Soundi 1/18, 58, First Aid Kit: *Ruins*]

”Muodollinen pätevyys”, ”muodollinen vakavasti otettavuus” ja ”hajuttomaksi”, ”mauttomaksi” sekä ”tasapaksuksi” ”sliipattu moderni rock” ovat autenttisen rockmusiikin vastakohtia. Musiikista puuttuvat edellä mainitut ”röyhkeys”, ”häpeämättömyys” sekä ”mauttomuus” sanan positiivisessa merkityksessä. Ikä nähdään epäautenttisenä piirteenä lainauksen (2) tavoin lainauksessa (6), jossa ”yli-ikäiset ex-emoilijat” ”kammoavat jo tapahtunutta keskiluokkaistumista”.

Vaikka lainauksessa (5) ”jätkät” osaavatkin soittaa, ”särmän” puuttuminen pienentää musiikin statuksen ”grillibileiden taustamusiikiksi”, joka sopii tilanteisiin, joissa ”musiikin ei tarvitse olla niin diippiä”. ”Diippiys” eli syvällisyys ja sen puute liittyvät Daviesin (2001, 306) mukaan rock-ideologiassa musiikin intellektualisointiin ja muusikon taiteelliseen legitimizeettiin.

Lainauksessa (6) First Aid Kit -yhtye ei sekään ”amerikkalaisuuden metsästyksellä” kalliilla – eli kaupallisella – tuotantojäljellään tai ”roots-skenen alkuasukasmuusikoilla” säästettynä saavuta autenttisuutta. Verrattuna amerikkalaisiin, ruotsalaiset kuulostavat ”larppausyhtyeeltä”, teeskentelijöiltä, vaikka ”ruotsalaissiskosten lauluisointi” onkin ”magiaa”, joka ”valaisee tieltään [albumin herättämät] epäilyksen tunteet”. Roots-musiikkia sivutaan tarkemmin alaotsikon 5.3 alla ja feminiinisyyttä tarkemmin osiossa 5.4.

Autenttisuus voi tulla ilmi myös muusikon aikaisemman tuotannon ottamisella mukaan tarkasteluun, kuten seuraavassa levyarviossa (8):

- (8) Kuolevaisuutta käsitteleväksi levyksi Mokoman kahdestoista kokopitkä on yllättävän kevyt kokonaisuus. Monellakin tasolla.

[...] Annala on aina ollut taitava sanankäyttävä ja tarinaniskijä, eikä Hengen pitimet tee poikkeusta perinteeseen.

Tietyillä klassikkolevyillään mies on kuitenkin pystynyt purkamaan jotain niin kiipeän raakaa, niin tuskaisen arkaa, niin kristallinkirkkaiksi sanoiksi, että kuulijankin on vaikea hengittää. Tällä levyllä – oli sen konsepti sitten kuinka syvällisiä kysymyksiä pohtiva tahansa – tällainen henkilökohtainen intensiteetti kuitenkin tuntuu puuttuvan. Lyriikka tuntuu oudon kevyeltä.

Tästä päästään johonkin vaikeammin määriteltävään eli kokonaisvaltaiseen tunteen vimmaan ja voimaan. Parhaimmillaan Mokoman sävellykset, lyriikat ja muusikoiden suoritukset kietoutuvat yhdeksi kiihkeäksi taikajuomaksi, joka tuntuu maagisesti sekä henkilökohtaiselta että universaalilta samaan aikaan. Hengen pitimien taikajuoma on vähän kuin light-versio siitä stydimmistä kamasta.

[...] Ehkä syytän Mokomaa epäreilusti pienestä maneerien vangiksi jäämisestä, mutta näin pitkän uran tehnyt bändi tietää pakostikin, missä se on hyvä. On ymmärrettävää pelata vahvuuksillaan, vaikka sitten vähän varman päälle. Raaka tunteen intensiteetti harvoin säilyy yhtä verestävänä kun ihminen vanhenee, ja ehkä näin käy myös bändeille.

Silti, sitä tässä vähän jää kaipaamaan – avointa sydämen kiihkoa. Oli se sitten tuskasta tai riemusta kumpuavaa.

[Soundi 5/18, 58, Mokoma: *Hengen Pitimet*]

Laulaja ja sanoittaja on pystynyt aikaisemmillä levyillään ”purkamaan jotain niin kipeän raakaa, niin tuskaisen arkaa, niin kristallinkirikkaiksi sanoiksi, että kuulijankin on vaikea hengittää”. Kyse on siis autenttisesta aidon tunteen ja kokemuksen esittämisestä taiteellisesti korkealla tasolla. Laulajan taidoista kertovat myös ilmaus ”kuuluisasti luovat sanoitukset” sekä nimitykset ”sanankäyttäjä” ja ”tarinankijä” – hän ei siis ole *vain* ”sanoittaja”, ”kirjoittaja” tai ”laulaja”, vaan jotain enemmän. Vaikka albumin musiikki onkin ”taikajuomana” ”light-versio siitä stydimmistä kamasta” ja yhtyettä syytetäänkin ”epäreilusti pienestä maneerien vangiksi jäämisestä”, ”varman päälle pelaamisesta” ja musiikin olevan tällä albumilla ”mietoa, kevyttä ja helppoa”, aiemmin saavutettu status autenttisena yhtyeenä ei poistu intensiteetin puuttuessa tältä albumilta, vaikka albumin konsepti ”syvällisiä kysymyksiä” pohtivana sitä vaatisi. Ikä on tässäkin tapauksessa, kuten aikaisemmissa lainauksissa (1), (2), (3) ja (6) merkittävä huomion kohde: ”raaka tunteen intensiteetti harvoin säilyy yhtä verestävänä kun ihminen vanhenee”.

Ponnistelun ja vaikeuksien kautta on kuitenkin mahdollista saavuttaa autenttisuuden leima, mikä tulee ilmi seuraavista lainauksista (9) ja (10). Samankaltaista kritiikkiä lainauksen (8) kanssa kohtaa levyarvio (11):

- (9) [...] Black Rebel Motorcycle Clubille kahdeksas albuminsa on työvoitto. Specter At The Feastin (2013) seuraajaa kun viivyttyvät sekä rumpali Leah Shapiron aivoleikkaus että kitaristi-laulaja Peter Hayesin vieroitushoito. Wrong Creaturesilla he ja basisti Robert Levon Been ovat viimein tutussa kovaäänisessä terässään.

[Soundi 3/18, 70-71, Black Rebel Motorcycle Club: *Wrong Creatures*]

- (10) Lapsiruhtinas Olli Lindholmin mustalle listalle päätyneet Jay Lewis ja Daffy Terävä ovat palanneet tasaamaan tilejä itse tuotetun Folio-omakustanteen kera. Pahaa verta kupataan kymmenen kipaleen edestä kokoonpanolla, jonka jokainen jäsen on jättänyt äänijälkensä manserockin historiaan.

[...] Tämähän on vallan hauskaa kasariräimettä! Fajiarockin kivijalkaan valettu levy kumartaa Deep Purplen ja Whitesnaken suuntaan ja yhtyeen dynamona toimiva Lewis suoriutuu lauluosuuksistaan varsin mainiosti.

[...] Emoyhtyeensä tuoreimmasta tekeleestä Jay Lewis Gang kuitenkin ottaa selkeän erävoiton.

[Soundi 4/18, 69, Jay Lewis Gang: *Folio*]

- (11) [...] Gus G. pääsee esittelemään riittävästi kykyjään, mutta valitettavasti itse sävellykset ovat hämmästyttävän laimeita Gusin revittelylle. Kokonaisuudesta jää mielikuva, ettei yhtye ole sävellysvaiheessa jaksanut sittenkään haastaa itseään tarpeeksi ja päästänyt läpi myös kovin köykäistä riffittelyä.

[...] Vaikka Fearless onkin monella tapaa kovin keskinkertainen kokonaisuus, Gus G:n taituruus ja virtuositeetti pystyy pelastamaan paljon, ja lopulta bändi ottaa työvoiton omista biiseistään.

[Soundi 4/18, 66, Gus G:
Fearless]

Urheilu on fyysistä toimintaa, kilpailua, kamppailua ja riskien ottamista, jotka yhdessä menestyksen tavoittelun kanssa liitetään yleisesti maskuliinisuuteen. Urheilua voidaankin Mikolan (2003, 36) sekä Tiihosen (1999, 89-90) mukaan pitää kärjistetyksi yhtenä "viimeisistä linnakkeista ja käytännöistä, joiden kautta maskuliinisuutta ja sukupuolieroja tuotetaan." Erilaiset urheilulajit ja muut liikuntaharrastukset ovat aikojen saatossa avanneet ovensa myös muille kuin miehille – usein pitkien sukupuolikulttuuristen pohdintojen jälkeen – mutta varsinainen kilpailu tapahtuu lähes aina sukupuolen mukaan erotelluissa sarjoissa. (Tiihonen 1999, 89.)

Työvoitolla eli pistevoitolla tarkoitetaan painissa ja muutamissa muissa urheilulajeissa, kuten nyrkkeilyssä, voittoa, joka on saavutettu suuremmalla pistemäärällä esimerkiksi selätyksen, luovutusvoiton tai tyrmäyksen sijaan. Työvoitolla viitataan näissä tapauksissa levyihin, joiden musiikillinen anti on kriitikon mielestä tasapaksua tai yllätyksetöntä: riffittely on lainauksessa (11) liian "köykäistä", eikä siis kannata täys-tyrmäykseen asti. Samaa kritiikkiä kohtaa Mokoma lainauksessa (8), joka kuitenkin onnistuu "vetämään [...] kokonaisuuden tiukasti maaliin".

Erävoitto taas viittaa urheilulajeihin, joissa pelataan monta erää vastustajaa vastaan – levyarviossa (10) Jay Lewis Gang -yhtyeen vastustajaksi asetetaan Yö-yhtye, jossa ensiksi mainitun jäsenistä suurin osa on vaikuttanut aikaisemmin. Jakautuminen kahteen eri yhtyeeseen ei mitään ilmeisimmin ole ollut yhteisymmärryksessä tapahtunut prosessi, sillä muusikot ovat "palanneet tasaamaan tilejä" "lapsiruhtinas" Olli Lindholmin kanssa ja "paha verta" "kupataankin" levyllisen verran "kasariräimettä". Muusikoiden pitkää uraa ja aikaisempia saavutuksia kuvataan ilmaisulla "jokainen jäsen on jättänyt äänijälkensä manserockin historiaan", mutta toisaalta tätä korostetaan myös negatiivisella ilmaisulla "faijarockin kivijalkaan valettu levy".

Tyrmäyksistä, riffittelystä ja light-versioista tuntuukin luonnolliselta siirtyä seuraavaksi käsittelemään ”stydingpää kamaa” ja heavy metal -musiikin maskuliinisuutta.

5.2 Tykitellään luulot pois ja pölläytetään hilseet tukasta heti kättyssä

Heavy metal -termin alkuperä on heavy metalin historiaa kartoittavissa teoksissa ja narratiiveissa jäljitetty yleensä Steppenwolf-yhtyeen vuoden 1968 kappaleeseen *Born To Be Wild* (Walser 1993, 8). Kappaleen toisessa säkeistössä esiintyvät sanat ”heavy metal thunder”, jotka kuvastavat kappaleen tekstissä moottoripyörän moottorin koväänistä jylinää. Vaihtoehtoisia selityksiä termin alkuperälle on esitetty muun muassa beatkirjailija William S. Burroughsin vuoden 1959 romaanista *Alaston lounas* – jossa termi heavy metal ei itse asiassa esiinny kertaakaan – sekä myöhemmästä teoksesta *Nova Express* (1964), jossa esiintyy sellaisia hahmoja kuten *The Heavy Metal Kid* sekä *Heavy Metal People from Uranus*. Walserin (1993, 1) mukaan termillä on kuitenkin pitkä historia englannin kielessä, jossa se on 1800-luvulta lähtien kuvannut paitsi kemiallisia raskasmetalliyhdisteitä, myös isokokoisia aseita ja niiden kookkaita ammuk-sia. Jälkimmäisestä määritelmästä juontuva puhekielinen termi *a man of heavy metal* löytyy vuoden 1882 Oxfordin englannin sanakirjasta, jossa sen kerrotaan merkitsevän suurta valtaa tai vaikutusvaltaa, henkistä tai ruumiillista voimaa omaavaa henkilöä joka nähdään usein pelottavana tai jonkinlaisena vastustajana. Heavy metalin käsitteen voidaan tässä mielessä käsittää sisältäneen valtaan ja patriarkaaliseen järjestykseen liitettyjä määreitä lähes 150 vuoden ajan. (Walser 1993, 1.)

Oli termin alkuperä mikä tahansa, se ilmaantui populaarimusiikkikritiikkiin 1960-luvun lopulla tai viimeistään 1970-luvun alussa, jolloin myös genren tyylillinen identiteetti ”raskaampana” hard rockina Walserin (1993, 3–9) mukaan kehittyi. Heavy metal on genrenä käynyt historiansa aikana läpi suosion nousuja ja laskuja, saavuttaen suurimman suosionsa ja valtavirtaistumisen lakipisteen 1980-luvulla. Heavy metalia (joskus myös pelkkä *metal*) voidaan pitää eräänlaisena kattokäsitteenä kokoelmalle erilaisia fragmentoituneita raskaan ja äärimmäisen musiikin alagenrejä,

jonka "virallinen" määritelmä on jatkuvan kiistelystä kohteena. Neuvottelut siitä, mitkä yhtyeet voidaan määrittellä heavy metaliksi tarjoavat mahdollisuuden musiikillisten ja sosiaalisten arvojen kyseenalaistamiseen ja kilpailuun, mutta määrittelyllä on myös kaupallinen ulottuvuus. Kuten edellisen luvun alussa todettiin, genererajat eivät noudata ainoastaan yhdistäviä piirteitä artistien tai tekstien välillä, vaan myös musiikkiteollisuuden kaupallisia strategioita. Voisikin todeta, että tiukat genererajat ovat hyödyllisempiä musiikkiteollisuudelle kuin faneille. (Walser 1993, 3–9.)

Walserin (1993, 109) mukaan heavy metal tarjoaa muun kulttuurin tavoin mahdollisuuden identiteettityöhön, etenkin sukupuolen tekemiseen. Sukupuoli on mukana heavy metalin teksteissä, äänissä, kuvissa ja käytännöissä ja heavy metalin fanit kokevat sukupuoli-identiteettinsä varmistusta ja muutosta siihen osallistumisen kautta. Heavy metal esittää kontrollin, vallan ja vapauden maskuliinisia fantasioita teknisten suoritusten, äänenvoimakkuuden ja esiintymisen symboliikan keinoin. Mytologia, väkivalta, hulluus ja kauhun kuvasto ovat usein läsnä heavy metalin sanastossa, ja maskuliinisuutta saatetaan korostaa esimerkiksi pukeutumisella hypermaskuliinisuuteen asti. Historiansa ajan heavy metalin kuulijakunta on pääasiassa koostunut teini-ikäisistä miehistä, mutta iän ja sukupuolen lisäksi on tärkeää kiinnittää huomiota kuulijakunnan poliittiseen asemaan. Yleisesti ottaen tämä ryhmä ihmisiä on kaukana sosiaalisen, fyysisen ja ekonomisen vallan kahvasta, mutta ovat näiden vallan muotojen jatkuvan korostamisen kohteena. Cohen (2013, 28–29) täsmentää, ettei heavy metal sinänsä heijastele artistien tai kuulijoiden hallussa pitämää oikeaa voimaa tai valtaa, vaan esittää eräänlaista maskuliinisuuden speaktaakkelia. Heavy metallissaan sukupuolen ja vallan käsittely ei koskaan ole lopullista, vaan niitä täytyy toistaa uudelleen ja uudelleen. (Walser 1993, 108–110.)

Jos uskomme heavy metal -perimätietoa myötäillen termin olevan peräisin moottoripyörän jylinästä *Born To Be Wild* -kappaleesta, ei liene yllättävää, että myös heavy metal -levyartioissa vapautta, valtaa, voimaa ja väkivaltaa kuvataan vertauksilla ja assosiaatioilla esimerkiksi koneisiin, kulkuvälineisiin tai aseisiin. Jokisen (1995) mukaan onnistunein väkivalta on usein tekojen sijaan väkivallan uhkaa, jonka ei tarvitse konkretisoitua fyysisiksi teoiksi. Väkivallan uhka toimii paitsi eksplisiittisesti, myös implisiittisesti, esimerkiksi jonkin väkivallan välineen läsnäololla. Perkkiö (2003,

179) toteaakin, että koska väkivalta assosioituu länsimaisessa kulttuurissa maskuliinisuuteen, viittaukset väkivallan merkkeihin ja symboleihin riittävät maskuliinisen miellelyhtymän tuottamiseen. On kuitenkin tärkeää huomioida, ettei musiikissa itsessään ole sukupuolitettuja merkkejä tai koodeja. Heavy metalista tulee maskuliinista sen kautta, että sen symbolit mielletään maskuliinisiksi. (Perkkiö 2003, 167; Walser 1993, 31.)

(12)Hevijättiläisen kone jauhaa tutuilla tehoilla.

[...] Brucen räksytyksen ja kireän ulvomisen kuuntelu ei ole enää ihan koko aikaa pelkkää herkkua, mutta soitannollisesti bändi on kuitenkin yhä niin timanttisessa tikissä, ettei sen särmää ja vaikuttavuutta syö edes miekkosten hyvää vauhtia lähestyvä eläkeikä.

[Soundi 1/18, 59, Iron Maiden: *Book of Souls - Live Chapter*]

(13)[...] Pimeys hiipii nurkkiin ja kauhu sekä hulluus valtaavat taas mielen. Musiikki on ylvästä, eepistä ja isoa kuin suuret muinaiset.

[...] Raskasta, kauhuelokuvista ammentavaa tuomiopoljentoa maustetaan reippailla pyrskähdyksillä, perämoottoribassareilla, melodioilla ja sooloilla.

[...] Horse Latitudes -yhtyeestä tuttu Harri Kuokkanen murisee ja korisee vakuuttavasti.

[Soundi 1/18, 60, Hooded Menace: *Ossuarium Silhouettes Unhallowed*]

Hevijättiläisen kone, joka jauhaa tutuilla tehoilla lainauksessa (12) viittaa Iron Maidenin asemaan yhtenä heavy metalin kaanonin isoista nimistä ja livealbumin arvion kontekstissa totuttuun live-esityksen korkeaan tasoon. Raskas, jauhava koneisto herättää miellelyhtymiä heavy metalin juuriin 1970-luvulla työväenluokan musiikkina. Vaikka Iron Maidenin jäsenet lähestyvätkin ”hyvää vauhtia” eläkeikää, se ei ”syö yhtyeen särmää ja vaikuttavuutta”, sillä yhtye on ”timanttisessa tikissä”, mikä viittaa paitsi kehonrakentamiseen ja lihaksiin, myös suorituskykyyn ja aktiivisuuteen.

Koneellista kuvastoa edustaa myös levyarvion (13) ”tuomiopoljento”, joka viittaa doom metal -tyylilajin tyypillisen hitaaseen tempoon, tosin tässä tapauksessa poljentoa maustetaan ilmeisen nopeilla, death metalista tutuilla ”perämoottoribassareilla” sekä ”reippailla pyrskähdyksillä”. Nopeasti poljettuja bassorumpuja voidaan pitää yhtenä modernin heavy metalin kulmakivistä, ja niiden voimaa korostetaan

rinnastamalla niiden ääni lainauksessa (14) perinteisesti maskuliinisena nähtyyn ammattikuntaan seppään, joka takoo kuumennettua metallia alasinta vasten.

Jopa eläimelliset "räksytys", "ulvominen", "murina" ja "korina" ovat termejä, joilla heavy metal -laulua kuvaillaan. "Suuret muinaiset" viittaa kauhukirjailija H. P. Lovecraftin tuotantoon, jossa myös levyarviossa (13) mainitut kauhu ja hulluus ovat vahvasti läsnä.

- (14)[...] Kitarariffit ja laulu ovat monin paikoin erittäin 90-lukuista old school bläkkistä. Pörinäsoundeista ei kuitenkaan ole kyse, vaan äänimaailmaltaan Trident Wolf Eclipse on selkeä ja ammattimainen. Levy on kokonaisuudessaan nopea ja raskas, mutta pienillä äänenvoimakkuuden muutoksilla ja äänimanipulaatioilla saadaan silti välillä aikaan erittäin vaikuttavia hetkiä.

[...] Nopeasti takovat tuplabassorummut eivät hellitä koko levyn aikana, mutta pintansa alla Trident Wolf Eclipse on erittäin luova levy.

[Soundi 1/18, 62, Watain: *Trident Wolf Eclipse*]

- (15)Trollhättanin hurjat palaavat kymmenennen täyspitkensä merkeissä ja Cobra Speed Venom in meininki on nimensä mukaisesti nopeaa ja tappavan iskevää.

[...] Mahtipontisen intron jälkeen tykitellään luulot pois ja pölläytetään hilseet tukasta heti kättelyssä eikä ote siitä juurikaan hellitä. Turboahdettu meininki pysyy kuin vaimon kasassa ja uhkaa milloin tahansa suistua raiteilta. Touhussa on siis vaaran tuntua, mutta kaiken kalmanhajun ja hallitun kaaoksen keskelläkin naamalle saattaa yhtäkkiä pamahtaa esimerkiksi In The Name Of Deathin iskevä yleisönhuudatuskertosa.

[...] Mitä pidemmälle turpasaunaa kestää yli 30 minuutin, sitä enemmän sen teho laskee. Napakampi death'n'roll-täsmäisku olisi tässäkin tapauksessa toiminut vieläkin paremmin.

[Soundi 3/18, 57, The Crown: *Cobra Speed Venom*]

Äänimaailmaltaan "selkeäksi" ja "ammattimaiseksi" kuvailtu levy arviossa (14) on mielenkiintoinen kontrasti edellisen alaotsikon arvioihin (1) ja (3), joissa raaempi-tuotantojälki nähtiin autenttisena ilmaisuna, etenkin kun ottaa huomioon "old school bläkkiksen" usein matalan budjetin äänimaailman, johon arvion (14) levyä "riffittelyltään" ja "laulultaan" verrataan.

Mielikuva junasta, joka uhkaa suistua raiteiltaan tuo musiikkiin vaaran tuntua seuraavassa esimerkissä (15). "Turboahdettu meininki" kuvastaa musiikin nopeutta ja voimaa, joka kuitenkin pysyy raiteillaan suistumisen uhasta huolimatta – ilmeisen kaottinen tunnelman keskellä maskuliininen kontrolli pysyy lopulta yllä. Luulot,

jotka tykitellään pois, sekä hilseet, jotka pölläytetään tukasta heti kättelyssä, viittaavat esimerkillä (15) sekä musiikin nopeuteen että sen kehollisuuteen, onhan yksi heavy metaliin liitetyistä ikonisimmista tanssityyleistä pitkien hiusten heiluttaminen vapaasti ilmassa. Levykokonaisuuden rinnastaminen "turpasaunaan" viestii paitsi väkivallan kuvastosta, myös kappalemateriaalista: levyllä ei ole yhtäkään hidasta kappaletta tai hengähdystaukoa. "Trollhättanin hurjien" albumin "meininki" onkin "nopeaa ja tappavan iskevää", joka olisi voinut toimia paremmin lyhyempänä "death'n'roll-täsmäiskuna".

- (16) Viime vuonna julkaistu debyytti For The Fallen ei ole ehtinyt kauaa mädäntyä, kun kuulometalliveteraanit tykittävät taas. Mikäs siinä, onhan se taottava kun rauta on kuumaa. Vaan onko se tarpeeksi kuumaa?

[...] Perusdöön äärellä mennään ja vanhat tekijät toimittavat perushyvää ja kalmankatkuista puksutusta varmalla otteella. Siitäkin huolimatta mieleen nousevat sanat laiska ja tasapaksu.

Tuotantokin kuulostaa vähän hätäisesti kyhätyltä, aivan kuin soittimessa olisi studioalbumin sijaan hyvälaatuinen demo. Karu, orgaaninen ja siloittelematon tyyli toki sopii Memoriaille ja For The Fallenilla se toimikin, mutta nyt se kääntyy häiriötekiäksi.

[...] Bändin sisällä on varmasti ollut kova tekemisen meininki ja into paiskoa lisää kamaa ulos tuutista, mutta lopputuloksen kannalta olisi ollut parempi kypsytellä vielä hieman kauemmin.

[Soundi 3/18, 73, Memoriam: *The Silent Vigil*]

- (17) New Orleansin urbaani rappio saa auraalisen ilmenemismuotonsa tästä tulvatuhojen ja katuväkivallan kyllästämästä kaupungista ponnistavan Cane Hillin kakkosalbumilla. Hardcore on on (sic) Cane Hillille asenne ja nu metal inspiraatio, ja jossain taka-alalla kaikuvat myös Panteran groovet ja Slipknotin industrial-sävyt. Hip hop -biititkin pomppivat jossakin alavireisen murjomisen alla.

Tutuista ainesosista Cane Hill on leiponut yhteen ainutlaatuisen musiikkikaaoksen, jonka kuunteleminen ei ole miellyttävää, enintään subliminaalisella tasolla nautittavaa. Kun kuvittelee saavansa melodianpätkästä tai riffistä kiinni, tiheä särö tuhoaa laulusoundin ja kitaralinja rappeutuu efektimyrskyn alle. Ainoastaan rumpupatteristo paukkuu luontevan akustisena – kuin yössä kajahtavia pistoolinlaukauksia imitoiden.

Usein konventionaalinen heavy metal on muotoutunut Cane Hillin käsittelyssä yhteiskunnallisesti haastavaksi, rosoiseksi ja häiriöiseksi äänimaisemaksi – kolmen minuutin haistatteluiksi, joissa osansa saavat niin 2010-lukulainen hedonismi kuin koko valtiovaltakin.

[Soundi 2/18, 73, Cane Hill: *Too Far Gone*]

”Tykittlelevillä kuolometalliveteraaneilla” esimerkissä (16) viitataan Bolt Thro-
wer- ja Benediction-yhtyeiden entisten jäsenien uuteen yhtyeeseen, jonka toista levyä
arvioidaan heavy metalin kaanoniin kuuluvien tekijöiden aikaisemmat saavutukset
huomioon ottaen. Ensimmäinen levy ei ole ”ehtinyt kauaa mädäntyä”, eli sen julkai-
susta ei ole kulunut kovinkaan pitkää aikaa, mutta death metalin estetiikan mukaisesti
siihen viitataan mätänevänä esineenä tai ruumiina. ”Vanhat tekijät” toimittavat ”kal-
mankatkuista puksutusta varmallalla otteella”, mutta tässä tapauksessa aikaisempi ura
ei pelasta ”laiskaa ja tasapaksua” albumia, jonka ”karu, orgaaninen ja siloittelematon
tyyli” kääntyy ”häiriötekijäksi”.

Arviossa (17) musiikin todetaan kuvaavan ”New Orleansin urbaania rap-
piota”, ”tulvatuhoja” ja ”katuväkivaltaa” ”alavireisellä murjomisellaan”. Laulu-
soundi ”tuhoutuu” ja kitaralinjat ”rappeutuvat” efektimyrskyjen alle, ja ”rumpupat-
teristo” imitoi ”yössä kajahtavia pistoolinlaukauksia”. Musiikkia kuvataan
myös ”kolmen minuutin haistatteluiksi”, ja yhtyeen olevan asenteeltaan ”hardcore”
mikä luo osaltaan mielikuvia aggressiivisuudesta ja väkivaltaisuudesta.

(18)[...] Love Will Kill All vyöryy päälle hyökyaaltojen kokoisena, toisinaan hienovaraisen
melodisena, välillä deathmetallisena ja pinnan alla herkän kauniina – Bleeding
Through’n sävellyskynä on totisesti terävänä!

Virsimäisen ja jo sinällään yllättävän intron jälkeen päästään asiaan: Fade Into The
Ash blastaa menemään, crustaa vauhdikkaasti ja irrottaa hampaat paikoista breakdow-
nillaan. Sitä seuraava End Us rauhoittaa tunnelmaa hieman ja hakee kertosaakeessaan
hittiäkin. Videobiisi Set Me Free on yllättäen yksi levyn aggressiivisimmista siivuista.
[...]

[Soundi 6/18, 69, Bleeding
Through: *Love Will Kill All*]

(19)Kalmahin kahdeksannella studioalbumilla pohjoisen mäntymetsästä puhaltaa niin vi-
heliäinen melodeath-vihuri, että etelän terasseilla kaatuu muutakin kuin puutarhatuo-
lit.

Palo on marjanpoimijoiden pudasjärveläisen suojeluspyhimyksen tähänastisen
uran terävin pitkäsiima ja se on upotettu ilkeästi kahluusvyötyteen; se on helppo lähes-
tyä, mutta siihen kerran sotkeuduttuaan siitä ei vaurioitta eroon pääse.

Jo syöttinä käytetty sinkkusiivu The Evil Kin puraisi ilkeästi kuin iskukoukku, ja
ihan yhtä tappavaa jälkeä on koko albumi. Palolla Pudasjärven hurjien virveli ei kelaa
senttiäkään sisään, vaan uistin pysyy kivuliaasti kuulijan poskipielessä koko albumin
keston.

Bändin omaleimaisen ihastuttava, tuplakitaroitu melodeathja teknothrash-riffien
ristituli toimii kuin tuuraa takaraivoon ja ketterät kosketin- ja kitaramelodiat kai-
raavat kestoapajan jäisimpäänkin kalloon. Kappaleiden harvoissa suvannoissa

melodiat ovat hauraan kauniita kuin pintaperhot ja tilutusvuolteen könkäissä ah niin ihanan ilkeitä ja leimallisesti suomalaisia, ettei niiden alkuperästä voi erehtyä.

Palo on kesytön kymi. Sen koukkujen repimänä on kerta toisensa jälkeen ilo hukkaa mustaan pyörteeseen.

[Soundi 4/18, 70, Kalmah:
Palo]

Luonnonvoimien kuvasto on läsnä esimerkeissä (18) ja (19) lähes myyttisissä mittapuissa. Hyökyaaltojen ja tuulen valtaviin voimiin verrattavat levyt tekevät vahinkoa kuulijoilleen: "hampaista irtoavat paikat" ja "etelän terasseilla kaatuu muutaakin kuin puutarhatuolit". Suoraan sanottuna hämmentävä kalastusvertaus noudattaa sekin osaltaan maskuliinisen voiman diskurssin kaavoja: kuulija sotkeutuu siimaan ja koukku pysyy sekin kiinni poskipielessä koko kuuntelukokemuksen ajan tehden "repivää vahinkoa". "Kairat" ja "tuhannet tuurat" murskaavat pääkalloja kuin pilkkiretkellä jäätä ja "riffien ristituli" tuo mieleen sodan tai jonkin muun väkivaltaisen konfliktin. Musiikin toteaminen "leimallisen suomalaiseksi" ja sen vertaaminen "kesyttömään kymiin" ja pohjoisen mäntymetsästä puhaltavaan vihuriin voidaan tulkita kuvaavan jonkinlaista kansallisromanttista ideaalia Suomesta ja suomalaisuudesta.

5.3 Suoraan lähteestä pulppuavaa aitoa suuren hengen puhetta

Heavy metal on tyypillisesti paitsi korostetun maskuliinista, myös suurimmaksi osaksi valkoihoisten suosimaa musiikkia. Vaikka heavy metalin juurien voidaankin katsoa ulottuvan blues- ja jazzmusiikkiin, Walser (1993, 17) toteaa juuri tämän aspektin olevan leimallisen valkoisen yleisön taustalla: hänen mukaansa heavy metal sai alkunsa valkoihoisten muusikoiden uudelleenversiointina mustaihoisten muusikoiden soittamasta riffipohjaisesta bluesmusiikista, joka usein näyttäytyi kappaleiden, tekstien ja melodioiden uudelleenkierrättämisenä, lainaamisena tai suoranaisena varastamisena. Horrocksin (1995, 127–128) mukaan mitään yksinkertaista kaavaa ”valkoisen” ja ”mustan” musiikin välisen suhteen tarkastelemiseen ei kuitenkaan ole olemassa. Kanssakäyminen eri kulttuurien ja musiikkityylien välillä on ollut ja on jatkuvaa, ja länsimaisen populaarimusiikin historiaan ja kehityskulkuun ovat vaikuttaneet monet tekijät, niin yksilöiden, ryhmien, yhteiskunnan kuin markkinavoimienkin tasolla. (Horrocks 1995, 127–128).

Länsimaisen populaarimusiikin katsotaan sen historian kanonisoidussa muodossa käyneen läpi melko lineaarisen kehityskulun yhdessä maailmanhistorian suurten mullistusten kanssa: orjuutettujen työlauluista ja uskonnollisista lauluista bluesiin, jazziin ja rock’n’rolliin ja edelleen rock- ja pop-musiikkiin, rapiin ja hiphopiin, ja niin edelleen. Horrocks (1995, 127–128) toteaa, että sukupuolen lisäksi tärkeä tekijä tässä kehityksessä on ollut etnisyys. Yhdysvalloissa sisällissodan jälkeiseltä ajalta, noin 1870-luvulta virallisesti noin 1960-luvun puoleenväliin valvotut, niin sanotut Jim Crow -lait ylläpitivät rotuerottelua ja institutionaalista rasismia rajaamalla mustan väestön äänestysoikeuksia, liikkuvuutta, taloudellisia, sosiaalisia ja koulutuksellisia mahdollisuuksia, mutta myös mustan väestön kulttuureja. Orjuus ja sen jälkeinen rotuerottelu olivat siis viralliset käytännöt länsimaisen populaarimusiikin syntysijoilla koko sen kanonisoidun syntyhistorian ajan.

Mustan väestön eri kulttuureja ja etenkin musiikkia kohtaan Yhdysvaltojen valkoisen valtaväestön aikalaisreaktio oli pääosin negatiivinen, jos ei jopa vihamielinen (de Boise, 2015, 133–134; Frith 1998, 127–128): ragtimeä kuvailtiin ”pahaksi” ja ”barbaariseksi”, bluesia pidettiin sen väitettyjen kaksinaismerkitysten takia ”vulgaarina”,

ja etenkin jazzmusiikki kohtasi kritiikkiä sen "seksuaalisuuden" ja "siveettömyyden" takia. De Boise (2015, 134) toteaaakin että jazzia pidettiin sen näennäisten "kiihkön", "seksuaalisen himon" ja "orgasmien" kuvausten takia niin vaarallisena ja haitallisena etenkin lapsille, että sen kieltämisestä kouluissa keskusteltiin.

Ragtimen, bluesin ja jazzin ja myöhemmin rock'n'rollin ja rapin hyperseksualisoiminen on peräisin samasta lähteestä kuin rotuerottelulaitkin. Jako sivistyneisiin länsimaihin ja sivistymättömiin kehitysmaihiin, rationaalisuuteen ja tunteellisuuteen sekä mieleen ja kehoon ovat dikotomioita, joilla valkoista ylivaltaa on perusteltu ja pidetty yllä vuosisatoja. De Boise (2015, 134) toteaa, että vaikka jazzia ja jazzin kuuntelua pidetäänkin nykyään jopa intellektuellina harrastuksena, diskurssit ja moraali-paniikit toiseutetun mustan maskuliinisuuden ja homogeenisen "mustan kulttuurin" ympärillä noudattavat samoja kaavoja kuin jazzin ja rock'n'rollin valtavirtamenestyksen aikaan. Esimerkiksi rap, hiphop ja R&B ovat musiikkityyleinä erityisen alttiita kohtaamaan kritiikkiä niiden väkivaltaisuudesta, vaarallisuudesta, hyperseksuaalisuudesta, misogyniasta tai seksismistä, vaikka Weitzerin ja Kubrinin (2009) mukaan näistä itsestäänselvyytenä hyväksytyistä stereotyyppioista huolimatta mitään yhdistäviä misogyyneisiä narratiiveja raplyriikassa ei ole osoitettu. Väkivaltaiset sanoitukset taas tuomitaan Friedin (1996) mukaan helpommin, jos musiikki on nimetty rapiksi tai sen esittää mustaihoinen laulaja. (de Boise 2015, 134–137.)

Autenttisuuden diskurssit ovat olleet aina läsnä "mustan" musiikin markkinoinnissa valkoiselle yleisölle siihen liitettyjen myyttien myötä. Musiikkiin yhdistetyt piirteet kuten primitiivisyys, hyperseksuaalisuus tai kehollisuus ja kesyttämättömyys tarjoavat de Boisen (2015, 137–139) mukaan kolonialismin jälkimainingeissa mahdollisuuden määrittää länsimainen valkoinen sivilisaatio samanaikaisesti sekä tuomitsemalla että kuluttamalla sivistymättömän Toisen kulttuuria. Frith (1998,131) toteaaakin, että käsitykset mustien esiintyjien raa'asta ja maanläheisestä autenttisuudesta iskosuivat esimerkiksi rock'n'roll-aikakaudella 1950-luvulla niin syvälle valkoiseen yleisöön, että esimerkiksi Chuck Berryn, Little Richardin ja Ray Charlesin täytyi muuttaa esiintymistyylejään täyttääkseen sensuaalisen, spontaanin ja rajun sielukkuuden vaatimukset uuden valkoisen yleisönsä silmissä. Voisikin sanoa, että mustien artistien

täytyi esittää karikatyyreja itsestään täyttääkseen valkoisen yleisön kriteerit siitä, mitä on *olla musta*. (Frith 1998, 131.)

Myytit toimivat Horrocksin (1995, 128) mukaan kollektiivisina hahmotuksen ja kokemusten järjestäjinä, ja voisikin sanoa Anttosen (2017, 33–37) listaaman folklorisen autenttisuuden käsitteen istuvan etenkin bluesia, soulia ja muuta niin sanottua juurimusiikkia värittävään mytologiaan. Juurimusiikilla tarkoitetaan musiikkia joka ”palaa juurilleen” bluesiin, rhythm’n’bluesiin tai (yhdysvaltalaiseen) kansanmusiikkiin. Juurille paluun voidaan Horrocksin (1995, 128) mukaan ymmärtää kattavan myös niin sanotun maailmanmusiikin, joka Eurooppa-keskeisestä näkökulmasta kattaa alleen jokaisen muun maanosan, Pohjois-Amerikka pois lukien, kansanmusiikin niissä esiintyvistä musiikillisista tyylieroista huolimatta.

Noudattavatko muiden kuin valkoisten artistien ympärillä käytävät autenttisuus- ja maskuliinisuusdiskurssit samanlaisia konstruktioita kuin Horrocks, de Boise ja Frith listaavat? Miten mustaa maskuliinisuutta toiseutetaan hegemonisen maskuliinisuuden ideaalista poikkeavaksi?

(20) Olla vai olla olevinaan? Näillä asioilla on valtava ero. Kuinka ammottavasta kuilusta on kyse, selviää kuuntelemalla muutaman sekunnin ajan veteraanimuusikko Robert Finleyn tulkintaa.

Louisianan kasvatti on elänyt tiiviisti liki 70 vuotta musiikissa saamatta kuitenkaan siitä elantoaan. Nyt hetki on lyönyt, ja maailma saa kuulla, mikä tietyn kulmannan kirkkoissa ja baareissa ja tiedetty vuosikymmeniä. Finley on väärentämätön ja musiikillisesti väkivahva etelän soulmies. Olen aivan varma, että tuottajana tällä albumilla toiminut Black Keys -stara Dan Auerbach on kuivannut kyyneleitä tarkkaamon puolella. Hän on taatusti tajunnut olevansa etuoikeutettu päästessään kuulemaan lähietäisyydeltä suoraan lähteestä pulppuvaa aitoa suuren hengen puhetta. Robert Finley on kotonaan, Auerbach vain kylässä.

Gospel, country, blues ja etelän musiikin totaalinen kaikkeus – se soi Finleyn lauluissa pakottomuutena ja syvyytenä, jollaista kuulee harvoin. Hienoihin cowboy-vetimiin sonnustautunut Robert Finley on sikäli tyypillinen kotivaltionsa kasvatti, että hänen souliinsa sisältyy melodisia ja popahtavia kierteitä. Valkoisten poikien tusinaretroiluun verrattuna *Goin’ Platinum!* on autenttisuudessaan ja sävykkyydessään ylivoimainen puheenvuoro.

[Soundi 2/18, 66-68, Robert Finley: *Goin’ Platinum!*]

De Boisen (2015, 137) mukaan blues- ja jazzmusiikin mytologisointi suoraan sielusta tulevaksi linkittyy essentialistisiin diskursseihin mustista kehoista maskuliinina mutta samanaikaisesti myös feminiinisinä yhteisöllisyyden, kehollisuuden ja

tunteiden ilmaisuvoiman myötä (ks. Frith 1998, 127). Soul käsitteenä ja musiikkityylinä viittaa paitsi autenttiseen tunnekokemukseen, myös kartesiolaiseen käsitykseen käpyrauhan ja sielun yhteydestä (de Boise 2015, 137). Robert Finleyn kuvaileminen lähteenä, josta ”aito suuren hengen puhe pulppuaa”, viittaa jonkinlaiseen yliluonnolliseen yhteyteen ”aitoon” kokemukseen ja paluuhun musiikin juurille, johon autenttinen etelän soulmies pystyy, mutta ”tusinaretroilevat” valkoiset pojat eivät. Tämä selviää ”kuuntelemalla muutaman sekunnin ajan” veteraanimuusikon tulkintaa, jossa ”etelän musiikin totaalinen kaikkeus” kumpuaa jostain syvältä artistin sielusta niin vaivattomasti ja aidosti, että ”Black Keys -stara Dan Auerbach on kuivannut kyyneleitä tarkkaamon puolella”. Folklorisen autenttisuuden linjoja seuraten Finleyn musiikin nähdään kumpuavan tietyn väestönosan, tässä tapauksessa eteläisen Yhdysvaltain mustan väestön kokemusten ja arvojen tulkitsijana ja välittäjänä musiikin keinoin.

Tämänkaltaiset ilmaukset pohjautuvat Kingin (2011, 46, 78–79) mukaan rodullistaviin narratiiveihin ja myytteihin bluesista ja bluesmuusikoista. Bluesautenttisuus kiteytyi 1960-luvulla merkitsemään mustaa ihonväriä. Myyttistä mustien kulttuurien maanläheisyyttä, ja rodullista kokemusta vähemmistönä pääosin valkoisessa Yhdysvalloissa ilmentävät muusikot nähdään musiikkityylin kantaisina ja autenttisimpana ilmentymänä: ikä ja vanhuus, sokeus tai muu fyysinen vamma, alkoholi- tai huumeriippuvuus tai köyhyys tuovat kaikki ihonvärin lisäksi oman kulmansa bluesmuusikon autenttisuuteen. Muita bluesmuusikon mytologiseen autenttisuuteen liittyviä määreitä ovat esimerkiksi vaikeuksia kohdanneen hahmon ja kiertelevän yksinäisen kulkurin troopit, sekä erottamattomasti mieheys. Vaikka bluesin genren sisällä on aina vaikuttanut paljon naisartistiteja, 1960-luvun bluespuristien silmissä he olivat ”liian jazzahtavia” tai ”urbaaneja” miesvaltaiseen country bluesiin verrattuna. (King 2011, 46, 78–79; Moore 2003, 186.)

Samankaltaista folklorista bluesautenttisuutta voidaan tulkita esittävän myös seuraavien lainausten (21) ja (22):

(21) Chicagossa kukaan bluesmies ei tekisi tällaista levyä, mutta New Orleansissa blues ja jazz kiertyvät sillä tapaa yhteen, ettei yhtä voi ajatella ilman toista. Johtuneeko siitä, että siellä nuo tyylit kehitettiin 1900-luvun aamunkoitossa?

[...] Paljon nähneen 74-vuotiaan karisma välittyä hänen kiireettömästä laulustaan ja soitostaan yhtä vahvasti kuin upeasta kansikuvasta. Sielukas läsnäolo on homman nimi heti täysin soolona esitetystä Mose Allison -klassikosta Lost Mindista alkaen. [...]

[Soundi 6/18, 70, Walter Wolfman Washington: *My Future is Past*]

(22) Vahvaa, tyynen rauhallista ja luonnollista on 48-vuotiaan roots-muusikko Ben Harperin ja 74-vuotiaan harpistiveteraani Charlie Musselwhiten yhteistyö. Viiden vuoden takainen kimppelevy *Get Up!* nappasi parhaan blueslevyn Grammyyn, mikä ei tunnua vaikuttaneen kaksikon maanläheiseen karmaan millään tavoin.

[...] Loistavina muusikoina he eivät revittele tai shouvaa kiistattomalla soittotalentillaan, vaan keskittyvät maailmansa huolien, murheiden ja epäoikeudenmukaisuuksien ruotimiseen sydämellisellä empatialla ja melankoliolla. Lauluissa on aitoa tunnevoimaa, jota kummankin antaumuksellinen äänenkäyttö värjää vetoavasti tarkan tummalla asteikolla. [...]

[Soundi 3/18, 69, Ben Harper and Charlie Musselwhite: *No Mercy in This Land*]

Bluesin syntysija tai "koti" on erilaisissa bluesmyyteissä todettu milloin olevan Illinoisin Chicago, toisaalta Tennesseeen Memphis ja välillä Missourin St. Louis, levyarviossa (21) taas Louisianan New Orleans, kun taas Mississippin osavaltio painottaa turismimainonnassaan Mississippi-joen suistoa bluesin autenttisenä syntysijana (King 2011, 81–82). Vaikka jokaisella näistä paikoista onkin vaihtelevan vakuuttavia ja varteenotettavia perusteluita itselleen bluesin "kotina", myytit paitsi luovat kuvaa bluesin "syntysijasta" eräänlaisena pyhänä paikkana, josta autenttisuus kumpuaa, myös Kingin mukaan (2011, 89–90) kirjoittavat Yhdysvaltojen orjuuden ja rotusorron historiaa uudelleen jättämällä bluesmuusikoiden ja musiikkityylin "synnyttäjien" materiaalisen hyvinvoinnin ja elinolosuhteet myyttien ja syntytarinoiden ulkopuolelle tai sivulauseisiin. Musiikkityyli ikään kuin vain syntyi itsestään eteläisen Yhdysvaltojen plantaaseilla ja pelloilla. (King 2011, 81–91.)

Ikä ja iän tuoma kokemus on kantava teema kaikissa kolmessa esiin nostamassani lainauksessa (20), (21) ja (22). Ikä ja kypsyys tuovat tunteita ilmaisevaan musiikkiin bluesautenttisuuden peräänkuuluttamaa karismaa ja vakavuutta. Soittajien jalat pysyvät maassa myös palkintogaalamenestyksen jälkeen, eivätkä he sorru rehvastelemaan tai revittelemään. Jos pidetään mielessä esimerkiksi osiossa 5.1 käsitellyt lainaukset (1), (2), (3), (6) ja (8), muusikoiden ikä nähdään käänteisesti tuovan lähes

oletusarvoisesti autenttisuutta musiikkiin. Mooren (1993, 65) mukaan tähän aidon tunnevoiman korostamiseen liittyy ajatus mustista muusikoista, jotka ”primitiivisyydessään” ilmaisevat itseään vapaasti musiikin välityksellä ilman musiikin teorian väliintuloa, jota myös King (2011, 78) kuvailee bluesautenttisuuden näkökulmasta.

Bluesautenttisuudesta eroavaa rap-musiikkiin yhdistettyä maskuliinisuutta käsitellään seuraavassa levyarviossa:

(23)Pusha T on se räppäri, joka sylkee lähinnä kaman diilaamisesta ja pusherin arjesta sekä duunin lieveilmiöistä. Toisin kuin monen muun kohdalla, hänen kokemuksensa ovat kuitenkin omakohtaisia. Miehen menneisyydestä riittää ammennettavaa vielä tänäkin päivänä.

Daytona on kansitaidetta myöten täysi paketti huumeräppiä – kerrassaan tyrmäävä sooloalbumi, äärimmäisen päihdehuuruinen ja absoluuttisen autenttinen räppi-taivas, jonka ainoa varjopuoli on tripin lyhyys – seitsemän kappaleen albumille kun tulee pituutta vain 21 minuuttia. [...]

[Soundi 6/18, 68, Pusha T:
Daytona]

Artistin visuaalinen representaatio ja imago ovat olleet tärkeä osa massakulttuuria viimeistään MTV:n eli *Music Television* -kanavan aloitettua säännölliset lähetykset Yhdysvalloissa 1980-luvun alussa. Rap-musiikin kohdalla uusi visuaalinen ilmaisukanava avasi Lin (2019, 49–53) mukaan mahdollisuuksia paitsi yhteiskunnallisten epäkohtien kritisointiin liikkuvan kuvan keinoin, myös musiikkiteollisuudelle mahdollisuuden luoda rap-artisteista markkinoitavia brändejä, tyylejä ja asenteita. Siinä missä osa hiphopin ”vanhaa koulukuntaa” hyödynsi musiikkivideoita muun muassa orjuuden, rotusorron ja gettoistumisen kritisointiin ja käsittelemiseen, toiset aikalaiset hyödynsivät musiikkivideoita vastaamaan musiikkimarkkinoiden kysyntään rakentamalla artisti-identiteettiään tarinankerronnan kautta (ks. Sköld & Rehn 2007). Selviytymistä, väkivaltaa ja rikollisen elämää teatraalisesti tai totuudenmukaisesti käsittelevä kuvasto nojaa paitsi perinteisiin maskuliinisuuden merkkeihin, myös toisinaan ongelmallisiin kolonialistisiin stereotypioihin ja hypermaskuliinisuuteen (ks. esim. Fanon 1994). Žižekiä (2003) ja Fisheriä (2009, 10–11) mukailleen ”gangsta rap”-persoonaa on jotain, joka on olemassa mielikuvan tasolla erillään todellisuudesta, ja jota myydään autenttisena kulttuurisena tuotteena. (Li 2019, 49–53.)

Li (2019, 51–52) toteaa, että niin sanotun gangsta rapin hierarkiassa autenttisemmaksi kohoavat ne, joilla on esimerkiksi todistettavaa vankilahistoriaa tai

huumekauppataustaa. Pusha T:n levyn arviossa (23) korostetaankin hänen menneisyyttään *pusherina* tai ”kaman diilaajana” eli huumekauppiaana, joka tekee hänestä genressään autenttisemmän artistin kuin ”monista muista” – tai, kuten levyarviossa todetaan, ”absoluuttisen autenttisen”. Tätä korostavat osaltaan myös ilmaukset kuten ”täysi paketti huumeräppiä”, ”äärimmäisen päihdehuuruinen” sekä albumin pituuteen viittaava negatiivinen seikka, ”tripin lyhyys”.

(24) ”African Connection soittaa letkeää sekä jouhevaa afrobeatia funkilla, highlifella, rockilla ja länsiafrikkalaisella perinnesävelillä onnistuneesti väritettynä.

[...] Queens & Kings on vahvasti Fela Kutin inspiroima. Rumpali Frank ”CC YoYo” Ankräh onkin soittanut yhdessä Felan kanssa aikoinaan 1980-luvulla, ja on niin ikään tämän afrobeatin pioneerin kuuluisan luottorumpalin Tony Allenin oppilas. Fela Kutin vaikutus kuuluukin musiikissa selvästi.

Kokonaisuutena levy on silti enemmän kansanmusiikkigenressä – iloista ja söpöä afrorytmiä, josta jää se kaikista terävin kärki ja kreisein felamainen energia, voima ja väkevyys puuttumaan.”

[Soundi 3/18, 69, African Connection: *Queens & Kings*]

(25) ”Helsinki-Cotonou Ensemble yhdistelee herkullisella tavalla afrobeatia, fuusioitunutta etnoa, maailmanmusiikkia ja funkia. Ahkera keikkailu on taannut sen, että yhtyeen iloluontoinen syke tunnetaan eri puolilla maailmaa.

[...] We Are Together syleilee intensiivisesti globaalin harmonian poreiluillaan.

[...] Afrikkalainen traditio valtaa osansa raidoilta, mutta sävelissä kuuluu myös tuhdin funkkin ja eksoottisesti marinoituneen rockin kaikuja. Kollektiivi uurastaa musiikin sulatusuunina, mikä rikastuttaa jälkeä.”

[Soundi 5/18, 60, Helsinki-Cotonou Ensemble: *We Are Together*]

Ilmaisut kuten ”elämänmyönteinen tallenne, joka [...] syleilee intensiivisesti globaalin harmonian poreilullaan” viittaavat lainausten (20), (21) sekä (22) tavoin folkloriseen autenttisuuteen sekä jonkinlaiseen musiikin yliluonnolliseen ominaisuuteen tai yhteyteen.

”Eksoottisuus” on termi, joka jo etymologialtaan merkitsee jonkin asian ulkopuoliseksi (lat. *exo* – ’ulkoinen’). Eksoottisuus ja eksotisointi ovat tapoja merkitä rodullistettu Toinen vieraaksi joko pelon tai ihailun kautta. Eksotisointi rakentaa rajoja eri kulttuurien välille, ja näitä rajoja onkin käytetty Nayaran (2015, 76–77) mukaan

paitsi Euroopan ulkopuolisten kulttuurien "vierauden" korostamiseen, myös eurooppalaisten identiteettien rakentamiseen suhteessa "vieraisiin" kulttuureihin.

"Letkeä", "jouheva" sekä "iloluontoinen syke" korostavat musiikin rentoutta, huolettomuutta ja leikkisyyttä. Edellä mainitut ilmaisut, mutta myös "iloisuus" ja infantilisoiva "söpöys" afrikkalaisen musiikin määreinä toistavat kolonialistisia stereotypioita Afrikan kansoista lapsekkaina ja viattomina, primitiivisinä Toisina verrattuna eurooppalaisiin. (Hogan 2001, 136; Frith 1998, 133.)

(26)[...] Tuottajalegenda Kurt Ballou (Converge, Kvelertak) on manannut bluesia, gospelia ja black metalia yhdisteleviin, mukavan oudosti häiritseviin kappaleisiin selkeän mutta rosoisen äänimaailman. Valitettavasti Zeal & Ardor menettää parempien soundien myötä hitusen raakuudestaan ja samalla uskottavuudestaan. Levyllä on esikoisen lailla myös nyrjähtäneitä välisoittoja ja pikku instrumentaaleja, mutta sama on pääpainotuskin, spiritual black metal blues.

Homman tähti on yhä Cagneux itse, jonka satavuotiaan puuvillaorjan laulusoundia ilman mikään Zeal & Ardorissa ei olisi mitään. Milloin melankolisesti vaikeroidut, milloin toiveikkaasti laulettu ja toisinaan taas raivoa tihkuen syljetyt, aina yhtä verenli-haisella tunteella ja elämää nähneellä soundilla tulkitut kuolemasta, kurjuudesta ja saatanasta kertovat biisit säestettyinä syöksähtelevillä blastbeat-purskeilla ja hiihtohissien lailla edestakaisin nousevilla ja laskevilla black metal -kitaramelodioilla on edelleen voittava yhdistelmä. [...]

[Soundi 6/18, 57, Zeal & Ardor: *Stranger Fruit*]

Edeltävästä alaluvusta 5.2 tutut heavy metalin symbolit ovat läsnä tässä lainauksessa, jossa bluesia, gospelia ja black metalia yhdistelevää musiikkia verrataan sekä raskaaseen koneistoon että väkivaltaan. Merkittävää on, että laulajan välillä melankolista, välillä toiveikasta tai raivokasta laulua verrataan "satavuotiaan puuvillaorjan laulusoundiin", johtuen varmaankin bluesin ja mustan gospelmusiikin vaikutuksesta musiikissa. Horrocksin (1995, 128) mukaan mustaksi mielletty musiikki nähdään valkoisten muusikoiden ja fanien silmissä usein orjuutetun ihmisryhmän musiikkina, ja siihen identifioidutaan usein tässä valossa. De Boise (2015, 133) toteaa, että afroamerikkalaiseen kulttuuriin yhdistetty musiikki on nähty populaarimusiikin historiassa muun muassa kesyttämättömänä sekä tulevan ihmisryhmältä, jolle "kulttuurin lahja" annettiin orjuuden kautta. Lainauksen (26) kannalta tämä on merkittävä seikka siksi, että pelkkä musiikin liittäminen afroamerikkalaiseen perinteeseen riittää orjuuden ja "satavuotiaan puuvillaorjan laulusoundin" konnotaatioihin.

5.4 Utuisesti sensuelli ääni tuntuu huoneessaan unelmoivan ujon teinitytön kiteytymältä

Maskuliinisuus määrittyy ennen kaikkea erontekona feminiinisyteen. Feminiinisyys on kaikkea sitä, mitä maskuliinisuus ei ole, eli esimerkiksi passiivisuutta, emotionaalisuutta, empaattisuutta, herkkyyttä ja pehmeyttä. Kuten tämän tutkimuksen aiemmissa osioissa on todettu, maskuliinisuus ja maskuliinisuudesta kumpuava autenttisuus ovat kuuluneet rock-ideologiaan erottamattomasti 1960-luvulta lähtien: maskuliininen, autenttinen rock määriteltiin vastakkaisessa suhteessa feminiiniseen, kaupalliseen pop-musiikkiin.

Rock, sen enempää kuin vaikkapa wieniläisklassismi, jazz tai tekno, ei ole luonnostaan maskuliinista tai miehistä musiikkia, vaan kuten Cohen (2013) huomauttaa, rockin maskuliinisuutta tuotetaan aktiivisesti sosiaalisten käytäntöjen, diskurssien ja ideologioiden kautta. Maskuliinisuuden tuottaminen ja performatio rockkulttuurin sisällä on monimutkainen prosessi, johon vaikuttavat paitsi laajempi musiikkimaailma, myös paikalliset tekijät ja käytännöt, kuten naisten sulkeminen rockyhtyeiden ulkopuolelle ja musiikkiteollisuuden toimijoina marginaaliin (ks. esim. Bayton 2013; Larsen 2017; Clawson 1999).

Rockmusiikin suosion nousu 1960-luvulla tarkoitti vapautumista showbisneksen siihenastisista konventioista ja paineista seksuaalisuuden, kapinallisuuden ja vastakulttuurin noustessa sen massasuosion perusteiksi, tosin Frithin ja McRobbien (1990, 321–322) mukaan vain miesten kohdalla. Maskuliinisen seksuaalisuuden korostaminen voitiin Railtonin (2001, 324) mukaan seksuaalisen vapautumisen aikakaudella intellektualisoida poliittiseksi tai taiteelliseksi teoksi. Maskuliininen rock-kulttuuri ei kuitenkaan avannut samanlaisia mahdollisuuksia naisille, joita musiikkiteollisuus markkinoi esimerkiksi laulaja-lauluntekijä-folklaulajagenren sisällä tunteellisuudella, passiivisuudella ja suloisuudella, huolimatta siitä mikä musiikin varsinainen sisältö oli. Tästä lokeroitumisesta kieltäytyneiden naisten tehtävä oli tulla 'yhdeksi jätkistä', jotta heidät voitiin ottaa vakavasti rocklaulajina ja -muusikoina – verrattuna siis esimerkiksi 1960-luvun alun niin sanottuihin tyttöbändeihin. (Frith & McRobbie 1990, 322; McCarthy 2006, 73–74.)

Naiset onkin nähty perinteisesti musiikin kuluttajina (Frith & McRobbie 1990, 321; Davies 2001, 312) tai (mies)esiintyjien seksuaalisen halun objekteina (Larsen 2017; Davies 2001, 315; Railton 2001, 323) ennemmin kuin esiintyjinä tai musiikintekijöinä. Naisten jättäminen populaarimusiikin marginaaliin tai sen ulkopuolelle on Daviesin (2001, 302) mukaan johtanut musiikkijournalismissa sellaisiin toistuviin diskursseihin, jotka julistavat naisten vihdoin saavuttaneen vakavasti otettavan aseman populaarimusiikin kentällä. Naisten vallankumousta populaarimusiikissa on julistettu ainakin 1970-luvulla, uudelleen 1980-luvulla, sekä taas 1990-luvulla (Davies 2001, 302). Vaikka musiikkimaailma onkin nykyään jossain määrin vapautuneempi, on naisrokkari vieläkin jonkinasteinen kummajainen, jonka sukupuoli on rockmusiikkimaailman maskuliinisuuden vuoksi huomattava määrittävä tekijä. McCarthy (2006, 72) toteaaakin että naisrockmuusikon on miltei mahdotonta olla olematta *naisrockmuusikko*.

Naisen rooli rockyhtyeessä on perinteisesti rajattu laulajaksi (Clawson 1999, 195; Davies 2001, 306; Larsen 2017, 401), ja tässä roolissa naiset pääasiassa nähdäänkin myös esiin nostamissani levyarvioissa. Laulamisen nähdään (Daviesin 2001, 306) mukaan luonnollisena, harjoittelua vaatimattomana taitona, jota kuka tahansa voi tehdä. Etenkin korkea lauluääni liitetään feminiinisyteen, mutta kuten Perkkiö (2003, 167) toteaa, miehen laulamien korkeat heavy metal -falsettilaulut puolestaan symboloivat voimaa, maskuliinisuutta ja teknistä taituruutta. Lauluääni ja siihen liitetyt feminiiniset määreet ovatkin aineiston levyarvioissa merkittäviä naissukupuolen merkitsijöitä, joka tulee ilmi lähes kaikista tämän osion lainauksista.

(27)Ja niin Lykke Li muuttui indie pop -artistista pop-artistiksi. Ainakin ruotsalaissulottaren neljäs albumi *So Sad So Sexy* noudattaa hyvin nykypopin piirteitä: iso levy-yhtiö, paljon eleksoundeja – ja se s-sana. Poppia ei kai voi tehdä puhumatta seksistä.

Toisaalta toinen s-sana osoittaa, että surusävelet kuuluvat Lin uutukaisessakin. Tarinat ovat yhä kaihoja, mutta nyt niiden ympärillä on aiempaa enemmän EDM-pop-taustoja ja sitä seksiä.

[...] *Deep End* kuulostaa ajoittain kauniilta tutulta Liltä, mutta välissä on tusinataustoja ja räpätys- ja nostatusyrityksiä.

Last Piece of My Heart on ihastuttava lukuunottamatta toistuvia American Idolsin (sic) n-tuotantokauden hopeamitalistilta kuulostavia uikutuksia. *Utopia* saisi neljä tähteä ilman elektrovingutuksia.

Vaan on se herkkyyks mukana, onneksi. Eiköhän joillakin Flow-keikan katsojilla tule kastetta silmäkulmaan. Nenäliinoja vyölaukuun.”

[Soundi 6/18, 66, Lykke
Li: *So Sad So Sexy*]

Indiellä viitataan Cohenin (2013, 35) mukaan musiikkiin, jota julkaisevat itsenäiset levy-yhtiöt ja -merkit ja on siten esimerkissä (28) vastakkainasettelussa valtavirta-musiikin ja monikansallisten, suurten levy-yhtiöiden kanssa. Keightley (2001, 129) toteaa kuitenkin indie-ideologian eroavan valtavirran levy-yhtiötoiminnasta lähinnä esteettisesti: indie määrittyy ennemmin laajamittaisen massakulutuksen vastustamisena eikä niinkään kapitalistisen tuotantomallin vastustamisena – markkinat ovat indie-musiikissakin aina läsnä, mutta pienemmässä mittakaavassa. Se, että artisti muuttuu indie-popista pelkäksi pop-artistiksi viittaa autenttisuuden statuksen menettämiseen ja kaupallisuuteen.

Kaupallisuus näkyy paitsi siirtymänä ison levy-yhtiön alle, myös Ruotsalais-*sulottaren* kappaleiden ”tusinataustoissa”, jotka koostuvat elektronisista soittimista ja edustavat siten elektronista dance-musiikkia, sekä ”uikutuksissa”, joita verrataan American Idols [sic] -reality-tv-sarjan hopeamitalistiin. Television reality-laulukilpailut ja niissä menestyvät artistit on pitkään nähty epäautenttisenä, onhan kilpailun päämäärä tavoitella kaupallisuutta, eli levytyssopimusta ison levy-yhtiön kanssa.

(28)Kun otetaan vaikutteita Mos Defiltä, Lisa Maffialta ja The Streetsiltä, kasvetaan kuunnellen Trojan Records -rosteria, Curtis Mayfieldiä sekä Damien Marleytä ja lisätään cocktailiin vielä klassinen laulunopiskelu, niin saadaan siinä määrin erinomaisen kupliva ja hedelmäinen sekoitus, että iho menee kananlihalle ja päässä pyörii. Jorja Smithin ääni syöksyy sieluun ja hänen karismansa lävistää jopa digitodellisuuden. Hänen vahvaa äänenkäyttöään onkin verrattu niin Amy Winehouseen kuin Lauryn Hilliin.

Tästä BBC:nkin ylistämästä vasta parikymppisestä walsallilaisesta ihanuudesta povataan tulevaisuuden suunnannäyttäjää, joka lääkitsee parantavalla äänellään koko maailmaa. Tunnepitoisissa kappaleissaan Jorja laulaa intiimisti ihmissuhdeasioista sekä yhteiskuntamme nykytilasta tuoreella otteella. [...]

[Soundi 6/18, 60, Jorja
Smith: *Lost & Found*]

Nimitykset kuten *ruotsalaissulotar* (27) ja *walsallilainen ihanuus* (28) merkitsevät paitsi artistin kotipaikkaa, myös seksuaalista vetovoimaa. Jorja Smithin ”sieluun syöksyvä ääni, joka lääkitsee koko maailmaa” viittaa jonkinlaiseen yliluonnolliseen yhteyteen henkimaailman kanssa, jonka kautta on mahdollista parantaa koko maailma äänen voimalla. Äänellä lääkitsemisen voisi nähdä viittaavan myös naisille eri länsimaissa kulttuureissa, suomalaisesta näkökulmasta tutuimmin ehkäpä karjalaisessa

kansanperinteessä varattuun itkijänaisen rooliin. Itkuvirret tulkitsevat ja purkavat sekä yksilöiden että yhteisöjen tunteita välittäjän eli itkijän kautta, jonka työnkuvaa voidaan verrata hoivaajaan tai parantajaan. Vastaavanlaisia hoivan ja tunteiden välittäjän rooleja löytyy karjalaisen kansanperinteen lisäksi muun muassa Kreikasta, Irlannista, Itä-Euroopasta sekä Baltian maista. Hoiva ja hoivaajan rooli ovatkin perinteisesti feminiinisyyteen ja naiseuteen liitettyjä määreitä ja kulttuurisia odotuksia patriarkaalisisissa yhteisöissä.

(29) On todella vaikea uskoa kuuntelevansa 39-vuotiasta naista, kun Jessica Riskerin utuisesti sensuelli ääni tuntuu huoneessaan unelmoivan ujon teinitytön kiteytymältä. Siihen viittaavat myös rauhallisesti pop-folkkailtavat laulut. Kaiken huipuksi jo useampia itse julkaistuja levyjä tehnyt nainen on psykologi ja terapeutti. Hän tekee myös elektronisempaa, noise-henkistä musiikkia Deadbeat-nimellä, joka nyttemmin on kasvanut kokonaiseksi bändiksi. No, ainahan olen sanonut todellisuuden olevan tarua ihmeellisempää.

I See You Among The Starsilla akustista kitaraa hiljaisesti näppäilevää, Missouriista Chicagoon asettunutta Riskeriä säestää hänen bändikaverinsa, tuottaja Joshua Wentz, jonka tonnttiin kuuluvat taustojen hienovaraiset koskettimet ja elektroniset psych-väritelyt. [...]

[Soundi 6/18, 71, Jessica Risker: *I See You Among the Stars*]

”Utuisen sensuelli ääni”, joka ”tuntuu huoneessaan unelmoivan ujon teinitytön kiteytymältä”, on ensimmäinen esimerkki tavasta, jolla naisen lauluääntä kuvataan tyypillisesti feminiinisillä määreillä levyarvioissa. Tässä tapauksessa on hankala uskoa, että lauluäänen omaava henkilö on 39-vuotias psykologi ja terapeutti, sillä lauluääni ja ”rauhallisesti pop-folkkailtavat laulut” merkitsevät hänet *teinitytöksi*. Nainen laulajana on myös seuraavissa lainauksissa ääneltään lempeä, hento tai enkelimäinen:

(30)[...] Myös synteettinen rytmitys on vähemmän töksähtelevää, kun sävykkäät digipelit on viritetty forteltaan Gainsbourgin hennon mutta ilmeikkään lauluäänen tasalle. Sebastianin säveltämät melodiat ja Charlotte Gainsbourgin lähes kuiskaten laulamat tai huokailemat lyriikat ovat kauniisti sointuvia chansoneita [...]

Rest-levy on omistettu päihteiseen elämään menehtyneille Serge-isälle ja sisarpuolelle Kate Barrylle, mutta albumin voima ei ole lohduttomassa murheessa. Melankoliset melodiat henkivät enemmän lämpimiä ja kohottavia tunteita. Heti aloituskappale Ring-A-Ring O' Roses vie ajatukset elämänkohtaloiden piirileikkiin. Sisarelle omistettu Kate kiteyttää johtopäätöksen maailman epätäydellisyydestä liian lempeiden sielujen elettäväksi. Hillityn vetovoimaisen konemusan näennäinen kepeys ei heikennä sanoitusten vakavuutta, vaan sävelkulut kannattelevat taitavasti niin tunnetta kuin svengiäkin.

[Soundi 1/18, 59, Charlotte Gainsbourg: *Rest*]

- (31) Harvaa asiaa olen suomalaisessa popmusiikissa kaivannut yhtä paljon kuin Noora Tommilan ääntä. Hänen oikutteleva artikulaationsa saa arkipäiväisetkin asiat vaikuttamaan pahaenteisiltä ja arveluttavilta.

[...] Lempeä naisääni kujertamassa makaabereja tekstejä on aina ollut toimiva konsepti, tämän todisti jo Luke Hainesin sivuprojekti Black Box Recorder [...]

[Rumba 4/18, 66, Eleanora Rosenholm: *Talvipalatsin Puutarhassa*]

- (32) Pentangle nousee lentoon kahden huippukitaristin, Bert Jansch ja John Renbournin, kirittäessä toisiaan ja laulajatar Jacqui McSheenin enkelimäisen äänen leijaillessa kaiken yläpuolella, mutta ilmassa se ei pysyisi, mikäli moottorina ei rullaisi täydellinen rytmikaksikko: Danny Thompson, basso ja Terry Cox, rummut. [...]

[Soundi 1/18, 68-70, Pentangle: *The Albums*]

- (33) Paketin mielenkiintoisempiin sfääreihin nostaa kultakurkku Dixon: monisävyistä, enkelimäisen sielukkuuden ja juurevan tummuuden välillä sujuvasti soljuva ääni istuu junnaavaan doomiin kuin naula arkkuun sulautuen täydellisesti yhdeksi instrumentiksi muiden joukkoon. Mausteeksi viljellään myös räkäistä kähinää, mutta onneksi pääpaino on puhtaissa lauluissa, jota voisi kuunnella sellaisenaan vaikka kuinka pitkään.

[Soundi 5/18, 71, Witch Mountain: *Witch Mountain*]

- (34) [...] Hellän selkeästi tulkituissa sanoituksissa intiimit henkilökohtaiset ilot ja huolet raamittuvat maalauksellisempiin kokonaiskuviin.

Laulumelodiat soljuvat sulavasti omalla painollaan, eikä niiden tarvitse sointua jokaisen tavun tarkasti Moision taidokkaaseen laulukerrontaan saati pakotta utua pop-pikertsien toistoon. Jokaista hienoa sävelmän osaa vaalitaan tarkasti, ja pikantti puhe- nuotti välähtää vain sopivin väleihin, vailla minkäänlaista maneeria. Laulaja on äänikuovassa juuri sopivassa, avarassa paikassa kompaktin orkesterin edessä ja hän tuntuu esiintyvän privana jokaiselle kuuntelijalle.

Hauraimmat ja keskittyneimmät laulut ovat albumin tunnevoiman takuuraidat. [...] Vallitsevan herkän mietteliäisyyden katkaisee virkeä kantribilly-säksätys *Suuri musta lintu*, joka toimii sekin täydellisen topakasti.

[Soundi 2/18, 62, Laura Moision: *Laura Moision*]

- (35) [...] Sarah Walk on vahva tulkitsija, jonka eteeriset laulut kertovat haavoittuneesta sydäimestä. Esikoisalbumin aloitus- ja nimikkokappale Little Black Book ei ainakaan jätä ketään kylmäksi.

Jotakuinkin näin se on. Walkin keveänrosainen ääni pysäyttää kuuntelemaan, ja ihmissuhteiden iloja ja enimmäkseen suruja käsittelevät laulut tulevat suoraan her-
tasta.

[...] Nainen ja piano on harvoin epäonnistunut yhdistelmä. Walk on kuunnellut Joni Mitchellinsa ja Tori Amosinsa [...]

[Soundi 2/18, 68, Sarah Walk: Little Black Book]

Lempeys (31), hentous (30), hauraus (34), heleys (35), herkkyyys (33), huokailu (30), kujerrus (31), pumpulinen tunnelma (36), intiimiys (34), leijailu (32) ja utuisuus (29) ovat toistuvia määreitä, jotka kuvaavat naisen lauluääntä musiikkiarvioissa.

Hentouden, haurauden ja herkkyyden voidaan tulkita olevan feminiinisiä, pehmeitä vastakohtia maskuliiniselle voimalle, kovuudelle, energialle ja etenkin heavy metalin kovaääniselle *tykittelylle*, koneiden ja sodan symboliikalle, jotka merkitsevät sukupuolta mainitsematta sitä suoraan. Niiden voidaan ymmärtää kuvaamaan myös voimattomuutta ja passiivisuutta, kuten "herkkä mielteliäisyys", jonka kuitenkin katkaisee lainauksessa (33) aktiivinen, "virkeä kantribilly-säksätys".

Myyttiset metaforat, kuten enkelit (32, 33) ja eteerisyys (34) ovat tapoja alleviivata kauneutta, puhtautta, toismaailmallisuutta, ja paradoksaalisesti myös naissukupuolta – enkeleihin viitataan abrahamilaisissa uskonnollisissa teksteissä poikkeuksetta miehinä. Myyttiset metaforat ovat läsnä myös seuraavassa lainauksessa:

(36)Karinan alku- ja loppupäistä löytyvät, debyyttialbumin pumpulisen tunnelman täydellisesti esittelevät ja purkavat instrumentaalit sulkevat väliinsä todella uniikin maailman. Se houkuttelee sisäänsä seireenin lailla ja pesiytyy ihon alle pitkäksi aikaa.

Karin Mäkirannan heleän lauluäänen ja akustisten sovitusten varassa tuutulaulumaisena keinuvan Karinan laulut tuntuvat siltä kuin ne olisivat vain syntyneet sen sijaan että niitä olisi sävelletty. Ne siis kuulostavat tavattoman luonnollisilta ja pakottomilta. [...]

[Soundi 3/18, 68, Karina: *Karina*]

Nimitys "seireeni" lainauksessa (35) viittaa kreikkalaisen mytologian viettelijähahmoon, joka houkuttelee miespuoliset kuulijat laulullaan luokseen repiäkseen heidät kappaleiksi. Feigenbaum (2005, 48) toteaa seireenin merkitsevän naisen mysteerin, houkutuksen ja kuoleman assosiaatioiden myötä Toiseksi. Seireenit esiintyvät kreikkalaisessa mytologiassa ainoastaan miehille. Vaikka tarkoitus olisikin korostaa positiivisessa mielessä laulajan sukupuolta, samalla naisesta tehdään poikkeava universaalista miehen normista.

Merkittävä piirre levyarvioissa on naisten kohdalla perhesuhteiden, -elämän ja vanhemmuuden korostaminen, mitä ei vastaavasti juurikaan esiinny miesten kohdalla:

- (37) Lapsen saaminen panee ihmisen ajattelemaan asioita laajemmin ja kokonaisvaltaisemmin. Mitä jälkikasvulle näyttäisi olevan luvassa ja miten tulevaisuuden näkymiä voisi muuttaa paremmiksi. Näin on käynyt Paloma Faithillekin, jonka neljäs albumi on hispaanobritin yhteiskunnallisin. [...] Sitten maaemon perspektiivistä laulettu, Ed Harcourtin kanssa kynäilty nimiraita osuu suoraan sydämeen. [...]

[Soundi 1/18, 59, Paloma Faith: *The Architect*]

- (38) [...] Record on kuin sarja rakkaukskirjeitä – omalle nuoruudelle ja kasvamiselle, asuinpaikalle ja sen historialle, äitiydelle ja lapsille, naisille ja naiseudelle, vapaudelle.

Tekstit ovat hienoja. Thorn osaa sekä kertoa tarinan että välittää tunnetilan lyhyesäkin biisissä. Ne ovat elämänmakuisia taantumatta esimerkiksi Suomessa niin suosittun tiskirättirealismen alhoon. Elämä on kaunista. [...]

[Soundi 3/18, 69, Tracey Thorn: *Record*]

- (39) [...] Oma perhepiiri on nyt ensisijainen tuottaja-aviomiehen Tucker Martinen ja kahden pienen pojan vaikuttaessa suoraan sekä musiikin että lyriikan teemoihin.

[...] Ulkomaiset, oma piha, nuotiotulet, kanjonit, putoukset ja niityt hallitsevat hienosävyisiä mielikuvia ja pieniä runokuvaelmia, joissa Veirsin lauluääni vaeltaa kertojattarena ja vilpoisena tuulenvireenä. [...]

[Soundi 5/18, 62, Laura Veirs: *The Lookout*]

Äitiys, lapsen saaminen ja oma perhepiiri ovat levyarvioiden (37), (38) sekä (39) mukaan merkittäviä innoittajia musiikin takana. Äitiys on saanut esimerkiksi arvioissa (37) Paloma Faithin ”miettimään asioita kokonaisvaltaisemmin ja laajemmin”. Lopputuloksena on ”hispaanobritin yhteiskunnallisin” albumi, jossa lauletaan ”maaemon perspektiivistä” ”suoraan sydämeen”. Äitiys, sukulaissuhteet ja avioituminen vaikuttavat suoraan myös Laura Veirsin ”musiikin että lyriikan teemoihin”. Kontrastina tälle voisi nostaa esiin Soundin numeron 2/18 sivulta 64 löytyvän levyarvion Ty Segallin levystä *Freedom's Goblin*, jossa artistin tuore avioliitto on käsitelty ensimmäisessä lauseessa, eikä siihen viitata loppuarvion aikana enää kertaakaan. Avioituminen ei ole tässä tapauksessa pysäyttänyt artistia miettimään maailman menoa, vaan vauhdittaneen ”jo entuudestaan hurjaa luomisvirettä”.

6 DISKUSSIO

Maskuliinisuus ja maskuliinisuuden erilaiset representaatiot korostuvat aineiston levyarvioissa eri tavoin musiikkigenrestä riippuen. Huomattavimmin maskuliinisuus on mukana heavy metal -genren levyarvioissa. Heavy metal -levyarvioille tyypillistä on musiikin maskuliinisuuden representoiminen voiman, väkivallan ja vallan symboliikalla, kuten äänekkäiden kulkuvälineiden ja sotakaluston, nyrkkitappeluiden, aseiden, toiminnallisuuden ja aggressiivisuuden vertauksin. Kevyemmän rock-musiikin kohdalla maskuliinisuutta korostetaan maskuliinisen rock-ideologian teorioista tutuin mielikuvin kapinallisuudesta, nuoruuden vimhasta, sekä epäkaupallisuudesta. Hegemonisen maskuliinisuuden teorian näkökulmasta esimerkiksi heavy metal -arvioissa korostetusta hypermaskuliinisuudesta poikkeavaa maskuliinisuutta, kuten blues- ja rapmuusikoiden maskuliinisuutta toiseutetaan tyypillisesti korostamalla suorasti tai epäsuorasti muusikoiden valtavirran rockmuusikoista poikkeavaa etnistä taustaa ja siitä kumpuavaa autenttisuutta. Etenkin afrikkalaisperäisen musiikin ja muusikoiden kohdalla representaatiot ovat paikoitellen hyvin ongelmallisia, ja korostavat eurooppakeskeistä musiikki- ja kulttuurikäsitystä. Maskuliinisuuden vastakohtaa feminiinisyttä ja siihen liitettyä naissukupuolta korostetaan jollain tavalla lähes jokaisessa naismuusikon levyn arviossa.

Autenttisuus on aineistossa sidoksissa kunkin musiikkigenren konventioihin, ja niiden muotokielen hallitsemiseen. Kuitenkin näiden konventioiden noudattaminen ”oppikirjan mukaan” nähdään epäautenttisena tai jopa kaupallisuuden

tavoitteluna, mikä viestii autenttisuuden käsitteen ristiriitaisuudesta. Muodollinen pätevyys ja muodollinen vakavasti otettavuus ovat aineiston levyarvioissa toistuvia ilmaisuja, joilla epäillään musiikin autenttisuutta ja kaupallisia tarkoituksia. Nämä ovat vastakohtia autenttisuudelle, jonka nähdään myös aineiston levyarvioissa merkitsevän aitoa tunteiden ilmaisuvoimaa. Tämän voisi todeta liittyvän McLeodin (2001, 49) toteamukseen rock-ideologian autenttisuuskäsitykselle olevan tärkeää, että muusikko ”ansaitsee kannuksensa” kovalla työllä, eli saavuttaa sekä arvostuksen autenttisenä muusikkona että ylimmän kunniamerkin, määritelmän *rock*.

Analyysin pohjalta ei liene kovinkaan radikaalia väittää, että Soundin ja Rumban levyarvioissa kirjoitetaan musiikista itsestään hyvin vähän. Ennemmin kyse on musiikin synnyttämistä mielikuvista ja musiikin arvottamisesta autenttisuuteen liitettyjen määreiden pohjalta. Tämä herättää kuitenkin kysymyksiä siitä, voiko musiikista edes kirjoittaa eri tavalla? Olisiko musiikkilehtien lukijakunta kiinnostunut lukemaan esimerkiksi kuivempaa musiikkianalyysiä nykymuotoisen kritiikin sijaan? Uskoisin, että rockkritiikin muotokieli on kuitenkin kehittynyt tähän muotoonsa siksi, että sille yksinkertaisesti on kysyntää. Kuten Pop Median Oy:n (2019) verkkosivuilla todetaan, on sen musiikkilehtien pääyleisö 25–50-vuotiaita miehiä, joten ei kapitalistisen markkinatalouden näkökulmasta ole ihmeäkään, että musiikkikritiikkiä kirjoitetaan tätä lukijakuntaa kiinnostavasta näkökulmasta.

Tietysti musiikkikin on tulkinnanvaraista ja subjektiivista, ja herättää kuulijasta riippuen hyvinkin erilaisia mielleyhtymiä ja mielikuvia. Vastauksen johdannossa esittämäni kysymykseen ”mikä tekee jostain musiikkityylistä maskuliinista tai miehistä?” voisi muotoilla seuraavasti: musiikki saa sukupuolitettuja merkityksiä silloin kun sitä merkitään jollekin sukupuolelle kuuluvaksi tai sisältävän sukupuolisia merkkejä. On kuitenkin tärkeää huomioida, ettei *musiikki itsessään* tuota näitä merkityksiä ja merkkejä, vaan ne syntyvät tulkinnoista ja mielleyhtymistä ja niistä tulee luonnollisia kulttuurisesti tapahtuvan representoinnin ja toistamisen kautta. On aivan mahdollista, että jollekin ihmiselle syntyy mielikuvia pumpulista, leijailusta tai kepeydestä kuunnellessaan musiikkia. Mutta mistä johtuu, että tuntuu tavattomalta kuvailla miestä seireeniksi, tai miehen ääntä pumpuliseksi tai kepeäksi? Miksi naiset eivät tykittäle riffien ristitulessa ja lyö hampaita kurkkuun heti kättelyssä?

Kriittinen diskurssianalyysi soveltuu kulttuurisen aineiston representaatioiden sekä merkitysten analyysimenetelmänä kriittiseen mies- ja maskuliinisuustutkimukseen hyvin, ja sen metodologiaa on hyödynnetty aikaisemmassa tutkimuksessa paljon. Musiikkitieteen tutkimusalan sisällä kriittistä mies- ja maskuliinisuustutkimusta tehdään kuitenkin vähemmän kuin esimerkiksi feminististä musiikintutkimusta naisnäkökulmasta. Etenkin pro gradu -tutkielmissa feminististä musiikintutkimusta tehdään vuodesta toiseen kohdistuen suomalaisen populaarimusiikkilehdistön levyarvioiden ja artikkeleiden naiskuviin ja naismuusikoille lehtien sivuilla annettuihin sukupuolirooleihin, ja tutkimustulokset tuntuvat olevan joka kerta samanlaisia kuin tässäkin maisterintutkielmassa.

Kriittinen diskurssianalyysi ei kuitenkaan ole kvalitatiivisena tutkimusmenetelmänä oikea työkalu universaalien tai yleistettävien faktojen löytämiseen, toisin kuin vaikkapa jotkin kvantitatiiviset tutkimusmenetelmät. Kuten Pynnönen (2013, 35) toteaa, diskurssianalyysin tulkinnat eivät niinkään pyri selittämään asioita tyhjentävästi, sillä diskursseja ei voi tutkia kokonaisuudessaan. Diskurssit koostuvat kielen käytön tavoista yhteiskunnassa, ja niistä voi löytää jälkiä erilaisissa teksteissä, mutta niiden tyhjentävä tulkinta olisi mahdotonta huolimatta siitä kuinka iso tutkimusaineisto on. Kyse on ennemminkin kielen käytön tulkintojen ja kuvausten tekemisestä.

Kriittisen diskurssianalyysin luotettavuudelle tärkeää on tutkijan oman position reflektointi suhteessa analysoitavaan diskurssiin. Oma tutkijapositio vaikuttaa paitsi aineiston rajaukseen, myös aineistosta tehtäviin tulkintoihin henkilökohtaisten kokemusten, historian tai yhteiskuntaluokan myötä (Pynnönen 2013, 36). Kriittisyyttä edustavan tutkijan positio voi Pynnösen (2013, 30) mukaan olla keskustelija tai asianajaja. Asianajaja pyrkii muutokseen tarkastelemalla aineistoa päämäärähakuisesti tiettyjen ennakkokäsitysten kautta. Keskustelijan ideologioihin ja faktojen konstruointiin kohdistuva kritiikki pohjautuu ennakkokäsitysten sijaan kielelliseen analyysiin (Pynnönen 2013, 30). Tämän tutkielman raameissa olen pyrkinyt tutkijapositioltani asettumaan keskustelijan rooliin. Tämän lisäksi analyysiin vaikuttavat väistämättä kuitenkin myös omat kokemukseni ja arvoni, mutta myös kulttuuriset tekijät, eikä analyysin voi hyvällä omallatunnolla väittää olevan objektiivinen tai ainoa oikea tulkinta käsiteltävistä ilmiöistä. Vaikka analyysini pyrkiikin selittämään ja

kritisoimaan kulttuurisia ilmiöitä, olen itsekin väistämättä osa ympäröivää kulttuuria. Tässä tapauksessa sekä aineiston rajaukseen että sen analyysiin ja tulkintoihin ovat vaikuttaneet kulttuuristen ja kielellisten taustatekijöiden lisäksi oma taustani muusikkona, mutta myös omat arvoni kuten antirasismi ja tasa-arvon edistäminen. Voisi kuvitella, että tutkija joka ei lue itseään näiden arvojen kannattajaksi saattaisi löytää samastakin aineistosta toisenlaisia tulkintoja. Suomalaisena henkilönä on kuitenkin väistämätöntä, että analyysi on tehty suomalaisen kulttuurin kontekstista.

Tutkimuksen luotettavuuden kannalta tärkeää on myös tarkastella tutkimuksen eettisyyttä. Tässä tutkielmassa käytetty aineisto on kerätty teksteistä, jotka ovat kaikkien vapaasti luettavissa aineistossa käytettyjen aikakauslehtien printtiversioiden sivuilla, mutta myös niiden verkkosivuilla. Aineisto on siis olemassa myös ilman tätä tutkielmaa. Olen kuitenkin poistanut lainauksista kirjoittajien nimet painottaakseni sitä, että kyse on diskursseihin kohdistuvasta kriittisestä analyysistä, eikä niinkään yksittäisiin henkilöihin kohdistuvasta kritiikistä. Analyysini tukena olen käyttänyt aikaisempaa tieteellistä kirjallisuutta, jonka kanssa käydään keskustelua hyvää tieteellistä viittauskäytäntöä noudattaen.

Sekä Soundin että Rumban kustantaja on elokuvaan ja musiikkiin keskittynyt viihdemedia-yhtiö Pop Media Oy. Yhtiö kustantaa näiden lisäksi vielä kolmatta, raskeampaan musiikkiin keskittynyttä Inferno-lehteä, joka sekin on Suomen luetuimpien populaarimusiikkilehtien joukossa. Tutkielman aineiston olisi voinut kerätä vielä laajemmin, ja ottaa mukaan paitsi Soundin ja Rumban jokaisen numeron, myös Inferno-lehden kaikki kymmenen numeroa vuodelta 2018. Laajemman aineiston pohjalta olisi voinut myös ottaa tutkimukseen määrällisemmän otteen, esimerkiksi huomioimalla tiettyjen sukupuolittuneiden määreiden esiintymistiheyden lehtien sivuilla. Mielenkiintoista voisi olla myös tutkia maskuliinisuutta korostavan rockdiskurssin kehitystä lehtien koko julkaisuhistorian ajalta.

Tämän pohjalta voidaan kuitenkin todeta, että suomalainen valtavirran populaarimusiikkijournalismi ja sen diskurssit ovat käytännössä yhden kustantajan hallussa. Pop Media Oy:n musiikkilehdistä Rumban painettu versio tosin lakkautettiin kannattamattomana vuonna 2019, ja se jatkaa toimintaansa verkossa. Populaarimusiikkilehtien tilaajamäärät eivät ole enää samoja kuin toimialan huippuhetkinä 1970-

luvulla, mikä näkyy julkaisu­tiheyden harventumisena, lehtien yhdistämisenä tai jopa lakkauttamisena. Aikakauslehtien lukijakuntaa pienentävät muun painetun lehdistön tavoin ilmaisten internetsisältöjen ja globalisaation vaikutuksesta, mutta myös muutoskyvyttömyys sekä mainostulojen väheneminen tuovat oman panoksensa painettujen lehtien kannattavuuteen.

Itsenäisiä tai vaihtoehtoisia musiikkialan julkaisuja on Suomessa melko vähän. Vaihtoehdot näille musiikkijulkaisuille rajautuvat Suomessa lähinnä sanomalehtien kulttuurisivujen arvioihin ja pienehköihin musiikkiblogeihin. Suomen ulkopuolella on paljon erikoistuneita musiikkiblogeja ja muita nettijulkaisuja, kuten verkkolehtiä tai YouTube-kanavia, mutta suomalaisesta musiikista näissä kirjoitetaan tai puhutaan hyvin vähän, jos ollenkaan.

Soundin ja Rumban ansiot musiikkijournalismin saralla ovat olleet mielenkiinto marginaaliseen musiikkiin ja musiikin ilmiöihin, sekä pienempiin yhtyeisiin ja musiikkialan toimijoihin valtavirtamusiikin rinnalla. Viime vuosina on puhuttu paljon suomalaisen valtavirtamusiikin, musiikkimedioiden ja kulttuurialan toimijoiden keskittymisestä Sanoma-konsernin alle. Sanoma omistaakin Helsingin Sanomien ja Ilta-Sanomien lisäksi paitsi lukuisia paikallislehtiä, myös Nelonen Media -tytäryhtiönsä kautta neljätoista musiikkifestivaalia, kahdeksan radiokanavaa, omistuksia musiikkiyhtiöistä sekä viisi televisiokanavaa. Jos sama trendi jatkuu, ja suuri osa Suomen kulttuuritoiminnasta siirtyy yhden mediayhtiön alle, onko pienille bändeille ja toimijoille enää tilaa Suomen kulttuurikentällä, ja miten nämä toimijat pääsevät näkyviin, jos niille myötämielisiä musiikkimedioita ei enää ole olemassa?

Tätä tutkielmaa kirjoittaessa Suomen vanhin toiminnassa oleva kaupallinen radioasema, vuonna 1985 perustettu Radio City ilmoitti Facebookin esittelytekstissään soittavansa ”klassista rockia seisten kuseville”. Teksti sai paljon kritiikkiä sen seksistisyydestä ja poissulkevuudesta, ja radiokanavan omistavan osakeyhtiön toimitusjohtaja pyysi sitä lopulta anteeksi ja teksti poistettiin. Vaikuttaa siltä, että Suomessa on tilaa myös maskuliinisen rockkulttuurin kritiikille.

LÄHTEET

Aikakauslehdet

Rumba 1/2018

Rumba 2/2018

Rumba 3/2018

Rumba 4/2018

Soundi 1/1975

Soundi 1/2018

Soundi 2/2018

Soundi 3/2018

Soundi 4/2018

Soundi 5/2018

Soundi 6/2018

Verkkolähteet

Pop Media Oy. (2013). Rumban mediakortti. Haettu osoitteesta
http://www.popmedia.fi/pdf/mediakortti_rumba_2013.pdf [5.5.2019]

Pop Media Oy. (2014). Soundin mediakortti. Haettu osoitteesta
http://www.popmedia.fi/pdf/PopMedia_Soundi2014.pdf [5.5.2019]

Pop Media Oy. (2019). Lehdet. Haettu osoitteesta
<https://www.popmedia.fi/lehdet/> [5.5.2019] arkistoversio:
<https://web.archive.org/web/20170623012907/https://www.popmedia.fi/lehdet/>

Kirjallisuus

- Aboim, S. (2010). *Plural Masculinities: The Remaking of the Self in Private Life*. Surrey & Burlington: Ashgate.
- Anttonen, S. (2019). Sunrise Avenue ja aitouden kaipuu: Autenttisuuden diskurssit populaarimusiikissa. *Etnomusikologian Vuosikirja*, 31, 63–88.
- Anttonen, S. (2017). A feel for the real: discourses of authenticity in popular music cultures through three case studies. (väitöskirja, Itä-Suomen yliopisto) Haettu osoitteesta https://epublications.uef.fi/pub/urn_isbn_978-952-61-2557-2/
- Atton, C. (2009). Writing about listening: Alternative discourses in rock journalism. *Popular Music*, 28(1), 53-67.
- Bayton, M. (2013). Women and the Electric Guitar. Teoksessa S. Whiteley (toim.), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. (s. 37–49). New York ja Lontoo: Routledge.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Lontoo: Routledge.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Lontoo & New York: Routledge.
- Clawson, M. A. (1999). When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music. *Gender and Society*, 13(2), 193–210.
- Cohen, S. (2013). Men Making a Scene: Rock music and the production of gender. Teoksessa S. Whiteley (toim.): *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. (s. 17–36). New York & Lontoo: Routledge.
- Connell, R. W. (1987). *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, R. W. (1995/2005). *Masculinities*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Connell, R. W. & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender and Society*, 19(6), 829-859.
- Davies, H. (2001.) All Rock and Roll Is Homosocial: The Representation of Women in the British Rock Music Press. *Popular Music* 20(3), 301-319.

- De Boise, S. (2015). *Men, Masculinity, Music and Emotions*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Edwards, T. (2006). *Cultures of Masculinity*. New York: Routledge.
- Fabbri, F. (1982). A Theory of musical genres: two applications. Haettu osoitteesta <https://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>
- Fairclough, N. (1995). *Media Discourse*. Lontoo: Arnold.
- Fanon, F. (1994). *Black Skin, White Masks*. Lontoo: Pluto Press.
- Fausto-Sterling, A. (1993). *The Five Sexes*. *The Sciences*, March/April, 20-25.
- Fausto-Sterling, A. (2012). *Sex/Gender: Biology in a Social World*. Lontoo & New York: Routledge.
- Feigenbaum, A. (2005). 'Some Guy Designed This Room I'm In': Marking Gender in Press Coverage of Ani DiFranco. *Popular Music*, 24(1), 37-56.
- Fisher, M. (2009). *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester: Zero Books.
- Fried, C. B. (1996). Bad Rap for Rap: Bias in Reactions to Music Lyrics. *Journal of Applied Social Psychology*, 26(23), 2135-2146.
- Frith, S. (1981). *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock 'N' Roll*. New York: Pantheon Books.
- Frith, S. & McRobbie, A. (1990). Rock and Sexuality. Teoksessa S. Frith & A. Goodwin (toim.), *On Record - Rock, Pop and the Written Word*. (s. 317-332). Lontoo & New York: Routledge.
- Frith, S. (1998). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Frith, S. (2007). Towards an aesthetic of popular music. Teoksessa S. Frith (toim.), *Taking popular music seriously*. (s. 256-273). Aldershot: Ashgate.
- Gramsci, A. (1975/1992). *Prison notebooks, volume 1*. New York: Columbia University Press.
- Guignon, C. (2004). *On being authentic*. New York: Routledge.
- Hearn, J. (2004). From Hegemonic Masculinity to the Hegemony of Men. *Feminist theory* 5(1), 49-72.

- Hogan, P. C. (2001). *The Culture of Conformism: Understanding Social Consent*. Durham & Lontoo: Duke University Press.
- Horrocks, R. (1995). *Male Myths and Icons: Masculinity in Popular Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Jokinen, A. (1995). Potentiaalinen peto – Police-aurinkolasimainoksen maskuliiniset merkit. Teoksessa M. Lehtonen (toim.), *Aatamin puvussa – Liaanilla Hemingwaysta Königiin*. (s. 89–102). Tampere: Tampereen University Press.
- Jokinen, A. (1999). Tuntuu mieheltä. Teoksessa A. Jokinen (toim.), *Mies ja muutos: Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. (s. 7–12). Tampere: Tampere University Press.
- Jokinen, A. (2002). *Panssaroitu maskuliinisuus*. Tampere: Tampere University Press.
- Jokinen, A. (2003). Miten miestä merkitään? Johdanto maskuliinisuuden teoriaan ja kulttuuriseen tekstintutkimukseen. Teoksessa A. Jokinen (toim.), *Yhdestä puusta: Maskulaarisuuden rakentuminen populaarikulttuureissa*. (s. 7–31). Tampere: Tampere University Press.
- Jokinen, A. (2010). Kriittinen mies- ja maskuliinisuustutkimus. Teoksessa T. Saresma, L-M. Rossi & T. Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. (s. 128–139). Tampere: Vastapaino.
- Juuti, M. (2019). ”Merkittävä osa suomalaista musiikkijournalismia häviää – Rumba-lehti lopetetaan kannattamattomana”. *Ilta-Sanomat*, 13.3.2019. Haettu osoitteesta <https://www.is.fi/viihde/art-2000006033443.html>
- Kielitoimiston sanakirja. (2019). <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/netmot.exe?motportal=80> [haettu 19.2.2020]
- Keightley, K. (2001). Reconsidering rock. Teoksessa S. Frith, J. Street & W. Straw (toim.), *The Cambridge Companion to Rock and Pop*. (s. 109–142). Cambridge: Cambridge University Press.
- King, S. A. (2011). *I'm Feeling the Blues Right Now: Blues Tourism in the Mississippi Delta*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Kärjä, A-V. (2003). Musiikki ja media. Teoksessa T. Eerola, J. Louhivuori & P. Moisala (toim.), *Johdatus musiikintutkimukseen*. (s. 149–168). Jyväskylä: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Larsen, G. (2017). 'It's a man's man's man's world': Music groupies and the othering of women in the world of rock. *Organization*, 24(3), 397–417.

- Li, X. (2019). *Black Masculinity and Hip-Hop Music: Black Gay Men Who Rap*. Singapore: Palgrave Macmillan.
- McCarthy, K. (2006). Not Pretty Girls?: Sexuality, Spirituality and Gender Construction in Women's Rock Music. *The Journal of Popular Culture*, 39(1).
- McLeod, K. (2001). '*1/2': a critique of rock criticism in North America. *Popular Music* 20(1), 47–60.
- Mikola, E. (2003). "Paras suomalainen lehti elossa oleville": Maskuliinisuuden rakentuminen lautailulehti Flashbackissa. Teoksessa A. Jokinen (toim.), *Yhdestä puusta – Maskulaarisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. (s. 32–62). Tampere: Tampere University Press.
- Mills, S. (1995). *Discourse*. Lontoo & New York: Routledge.
- Moore, A. (1993). *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Birmingham & Philadelphia: Open University Press.
- Moore, A. (2002). Authenticity as Authentication. *Popular Music* 21(2), 209–223.
- Moore, A. (2003). *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nayar, P. K. (2015). *The Transnational in English Literature: Shakespeare to the Modern*. Lontoo: Routledge.
- Negus, K. (1996). *Popular Music in Theory: An Introduction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Ojala, H. & Pietilä, I. (2013). Maskuliinisuuden hegemoniasta monenkirjaviin eroihin: kriittisen miestutkimuksen avauksia vanhenemisen tutkimukseen. Teoksessa H. Ojala & I. Pietilä (toim.), *Miehistä puhetta: miehet, ikääntyminen ja vanhenemisen kulttuuriset mallit*. (s. 17 –37). Tampere: Tampere University Press.
- Paasonen, S. (2010). Sukupuoli ja representaatio. Teoksessa T. Saresma, L-M. Rossi & T. Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. (s. 39–49). Tampere: Vastapaino.
- Perkkiö, H. (2003). Kukkomonarockia ja virtuooseja: Hevi ja maskuliinisuus. Teoksessa A. Jokinen (toim.), *Yhdestä puusta – Maskulaarisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. (s. 164–189). Tampere: Tampere University Press.
- Pietikäinen, S. & Mäntynen, A. (2009). *Kurssi kohti diskurssia*. Tampere: Vastapaino.
- Pynnönen, A. (2013). *Diskurssianalyysi: Tapa tutkia, tulkita ja olla kriittinen*. Jyväskylän Yliopiston kauppakorkeakoulun Working Paper N:o 379. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Railton, D. (2001). The Gendered Carnival of Pop. *Popular Music*, 20(3), 321-331.
- Remes, L. (2004). Diskurssianalyysin kolme traditiota. Haettu osoitteesta <https://metodix.fi/2014/05/19/remes-diskurssianalyysin-kolme-traditiota/> [25.5.2019]
- Rossi, L-M. (2010). Sukupuoli ja seksuaalisuus, eroista eroihin. Teoksessa T. Saresma, L-M. Rossi & T. Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. (s. 21–38). Tampere: Vastapaino.
- Salomäki, V-M. (2011). *Biologisen sukupuolen rakentaminen: Ruumis ja sosiaalinen sukupuoli antiikista nykypäivään*. (väitöskirja, Turun yliopisto) Haettu osoitteesta <https://www.utupub.fi/bitstream/handle/10024/67485/AnnalesC306Salomaki.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Sköld, D. & Rehn, A. (2007). Makin' It, by Keeping It Real: Street Talk, Rap Music, and the Forgotten Entrepreneurship From “the ‘Hood”. *Group & Organization Management*, 32(1), 50–78.
- Tagg, P. (2000). *High and Low, Cool and Uncool: aesthetic and historical falsifications about music in Europe*. Keynote speech, IASPM (Bulgaria), 24 June, 2000. Haettu osoitteesta <https://tagg.org/articles/sofia2000.html> (19.2.2020)
- Tiihonen, A. (1999). Oikeita miehiä – ja urheilijoita? - Urheilun miestutkimusta. Teoksessa A. Jokinen (toim.), *Mies ja muutos: Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. (s. 89–117). Tampere: Tampere University Press.
- Van Dijk, T. (2015). Critical Discourse Analysis. Teoksessa D. Tannen, H. Hamilton & D. Schiffrin. (toim.), *Handbook of Discourse Analysis*, (s. 466–485). Chichester: Wiley Blackwell.
- Walser, R. (1993). *Running with the Devil – Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: University Press of New England.
- Weitzer, R. & Kubrin, C. (2009). Misogyny in Rap Music: A Content Analysis of Prevalence and Meanings. *Men and Masculinities*, 12(1), 1–27.
- Žižek, S. (2003). *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity*. Cambridge & Lontoo: The MIT Press

