



Palokangas Iina

"Aina pitää v-ttu todistella. Not just a pretty face." Laulaja-lauluntekijänaisten kokemuksia
sukupuolen vaikutuksesta toimintaan musiikkialalla.

Pro Gradu -tutkielma
KASVATUSTIETEIDEN TIEDEKUNTA
Musiikkikasvatus
2021

Oulun yliopisto

Kasvatustieteiden tiedekunta

"Aina pitää v-ttu todistella. Not just a pretty face." Laulaja-lauluntekijänaisten kokemuksia sukupuolen vaikutuksesta toimintaan musiikkialalla. (Iina Palokangas)

Pro Gradu -tutkielma, 85 sivua, 3 liitesivua

Huhtikuu 2021

Tämä tutkimus käsittelee naiseksi itsensä identifioivien laulaja-lauluntekijöiden kokemuksia siitä, kuinka sukupuoli vaikuttaa toimintaan musiikkialalla. Vaikka naisten julkinen toiminta on mahdollistunut viimeisen sadan vuoden aikana, on kulttuurissamme edelleen näkyvissä patriarkaatin jälkiä, jotka vaikuttavat erityisesti naisiin kohdistuvissa asenteissa ja naisten musiikillisen toiminnan mahdollisuuksissa. Työn tutkimuskysymys kuuluu: "Kuinka laulaja-lauluntekijänaiset kokevat sukupuolen vaikuttavan heidän toimintaansa musiikkialalla?"

Tutkimus on feministinen musiikintutkimus, jonka filosofinen viitekehys on Simone de Beauvoirin vuonna 1949 julkaistu kaksiosainen teos *Toinen sukupuoli*. Beauvoirin (2009) mukaan miessukupuoli on sosiaalisesti rakentunut yhteiskunnan normiksi, jonka mukaan nainen tulee määritellyksi normista poikkeavana toisena sukupuolena. Muita työn keskeisiä käsitteitä ovat sukupuoli ja laulaja-lauluntekijäisyys. Tutkimus on kerronnallinen kokemusten tutkimus, jonka aineisto on kerätty viiden itsensä naiseksi identifioivan laulaja-lauluntekijän teemahaastatteluilta. Aineisto on analysoitu narratiivisen ja narratiivien analyysin keinoin. Analyysit tuottivat viisi tutkimuskysymykseen vastaavaa haastateltavien yksilöllistä kertomusta sekä koonnin esiinnoisseista teemoista.

Keskeisiä kattoteemoja tutkimuksen tuloksissa on kuusi: 1) naisiin kohdistuvat odotukset ja asenteet, 2) miehiset verkostot ja naisyhteisöt, 3) kokemus toiseudesta, 4) naisesikuvien puute, 5) seksuaalinen häirintä ja 6) sukupuolen hyödyt. Lauluntekijöiden kokemuksilleen antamat merkitykset ovat kuitenkin hyvin yksilöllisiä, osa haastateltavista kokee sukupuolen vaikuttaneen voimakkaasti heidän toimintaansa, joillekin haastateltavista sukupuoli näyttäytyy neutraalina tekijänä heidän urallaan. Yhteistä haastateltaville kuitenkin oli, että he kaikki toivoivat tulevansa nähdyksi omaehtoisina tekijöinä musiikkinsa kautta, sukupuoleensa rajattuun ryhmään asettamisen sijaan.

Tuloksista voidaan päätellä, että musiikkialan naiset toimivat moniulotteisessa ympäristössä, jossa musiikintekemisen lisäksi toimintaan vaikuttavat erilaiset valtasuhteet ja naisiin kohdistuneet odotukset. Tulokset voidaan ymmärtää kartoituksena laulaja-lauluntekijänaisten kokemuksina musiikkialasta, mutta myös laajemmin julkisessa ammatissa Suomessa toimivien naisten kokemuksina. Musiikkikasvatuksen kannalta tutkimus esittää haasteen ja myös pyrkii tarjoamaan toimintaehdotuksia siitä, kuinka musiikinopetusta voitaisiin järjestää tasa-arvoisesti ja sukupuolisensitiivisesti.

Avainsanat: feministinen musiikintutkimus, laulaja-lauluntekijä, musiikkiala, musiikkikasvatus, nainen, sukupuoli

Sisältö

1	Johdanto	4
2	Teoreettinen viitekehys	9
2.1	Sukupuoli, naiseus ja Beauvoir	10
2.2	Laulaja-lauluntekijyyden historia ja olemus.....	16
2.3	Nainen musiikintekijänä.....	19
2.3.1	<i>Länsimaisen taidemusiikin säveltävät naiset</i>	19
2.3.2	<i>Folkista tyttöenergiaan ja rokkimimmeihin</i>	20
2.3.3	<i>Naiset suomalaisella musiikkikentällä</i>	25
2.3.4	<i>Koontia naistekijyydestä</i>	26
3	Tutkimuksen metodologia ja toteutus	30
3.1	Kerronnallinen kokemusten tutkimus.....	30
3.2	Teemahaastattelu tutkimusmenetelmänä.....	34
3.3	Tutkimuksen aineisto.....	36
3.4	Aineiston analyysi	40
4	Tulokset	45
4.1	Hannan tarina – ydinkokemuksena ammatillinen kasvu	45
4.2	Milenan tarina – ydinkokemuksena seksuaalinen häirintä	47
4.3	Violan tarina – ydinkokemuksena ulkonäköön liittyvät paineet	50
4.4	Astan tarina – ydinkokemuksena naisen elämää koskevien teemojen vähättely.....	53
4.5	Emilian tarina – ydinkokemuksena ikään liittyvät paineet.....	56
4.6	Koontia kattoteemoista	59
4.6.1	<i>Naisiin kohdistuvat odotukset ja asenteet</i>	59
4.6.2	<i>Miehiset verkostot ja naisyhteisö</i>	61
4.6.3	<i>Kokemus toiseudesta</i>	63
4.6.4	<i>Naisesikuvien puute</i>	65
4.6.5	<i>Seksuaalinen häirintä</i>	66
4.6.6	<i>Sukupuolen hyödyt</i>	67
5	Pohdinta	69
5.1	Keskeisimmät tulokset.....	69
5.2	Jatkotutkimuksen aiheita	72
5.3	Tutkimuksen luotettavuus ja eettisyys.....	73
5.4	Lopuksi	76
	Lähteet	78
	Liitteet	86

1 Johdanto

”*Aina pitää v-ttu todistella. Not just a pretty face*”, sanoi tuohtuneena tutkimukseen osallistunut laulaja-lauluntekijä kerrottuaan niistä hetkistä, joina hän on naisena musiikkialalla tullut aliarvioiduksi ja asetetuksi esineen asemaan. Tuo tokaisu tuntui jo haastattelutilanteessa kiteyttävän jotain siitä muutoksen tarpeesta ja koetun toiseuttamisen aiheuttamasta turhautumisesta, josta haastateltavat naiset läpi tämän tutkimuksen puhuvat. Pro Gradu -tutkielmani on kartoitus siitä, millaisena musiikkiala näyttäytyy rytmimusiikin kentällä työskenteleville, itsensä naiseksi identifioiville laulaja-lauluntekijöille. Tutkimuskysymys kuuluu: ”Kuinka laulaja-lauluntekijänaiset kokevat sukupuolen vaikuttavan heidän toimintaansa musiikkialalla?”

Laulaja-lauluntekijä on musiikintutkijoiden Rob Strachanin ja Marion Leonardin (2003, s. 198) määritelmän mukaan kappaleen esittäjä ja tekijä. Suomalainen musiikintutkija ja laulaja-lauluntekijä Laura Sippola (2017) tarkentaa folkista lähtöisin olevan singer-songwriter –perinteen mukaisen laulaja-lauluntekijän omakohtaisen osallisuuden olevan määrittelevä tekijä termin käytössä. Hänen mukaansa laulaja-lauluntekijä on kappaleen säveltäjä, sanoittaja, laulaja ja säestyssoittimella itseään säestävä autenttinen tarinankertoja (Sippola, 2017). Tässä tutkimuksessa olen keskittynyt erityisesti Sippolan kuvaamiin tradition mukaisiin laulaja-lauluntekijöihin, vaikka osa haastateltavistani toimii useissa erilaisissa musiikintekijän ammatillisissa rooleissa työssään.

Laulaja-lauluntekijyyden ohella toinen pääkäsitteeni on *sukupuoli*, erityisesti naiseus. Sukupuoli on moninainen käsite, jota Terveystieteiden ja hyvinvoinnin laitoksen (THL, 2020) mukaan voidaan tarkastella esimerkiksi henkilötunnuksesta ilmenevänä juridisena sukupuolena, kromosomeihin tai hormoneihin pohjautuvana biologisena sukupuolena sekä sukupuolinormeista ja sukupuoli-identiteetistä rakentuvana sosiaalisena sukupuolena. Juridisesti Suomessa tunnustetaan kaksi sukupuolta, nainen ja mies, mutta yksilötasolla sukupuoli voidaan ymmärtää yksilön omana kokemuksena ja määritelmänä siitä, kuinka hän haluaa tulla kohdatuksi. (THL, 2020.) Rajatessani tutkielmani naisiin, olen kiinnostunut *naiseksi itsensä identifioivista* laulaja-lauluntekijöistä. Tutkielmani kannalta merkityksellinen on erityisesti sosiaalinen sukupuoli: millaisia sävyjä naiseus tuo toimintaan musiikkialalla ja kokevatko naiset toiseutta suhteessa miespuolisiin laulaja-lauluntekijöihin? Tutkiessa laulaja-

lauluntekijänaisia, heidän biologista sukupuoltaan, kehollisia kokemuksia naiseudesta sekä kokemuksia naisen kehoon liittyvistä odotuksista ei voida kuitenkaan ohittaa.

Kirjoittaessani tutkimuksessani naissukupuolisista laulaja-lauluntekijöistä, käytän heistä ilmaisua ”laulaja-lauluntekijänainen” ilmaisun ”naislaulaja-lauluntekijä” sijaan. Haluan tällä valinnallani purkaa diskurssia musiikintekijänaisesta erityisesti sukupuolensa edustajana ja toimijana sukupuolensa mukaan rajatun ryhmän sisällä. Pohjaan päätökseni tutkija ja musiikinopettaja Minja Koskelan (2020a) teksteissään tekemään vastaavaan valintaan, jossa hän puhuu muusikkonaisista käyttäen ensin tekemisen määrettä ja sen jälkeen sukupuolta, mikäli sen ilmaiseminen on merkityksellistä. Koskela kutsuu tätä tietoiseksi kielelliseksi vallankumouksekseen, jonka ajatus on rikkoa myös kielellisesti rakennettua musiikillista patriarkaattia (Koskela, 2020a). Myös väitöskirjatutkija Marja-Liisa Saarilampi (2007) kertoo tunnistavansa naissäveltäjyydestä puhumisen kielellisen ongelmallisuuden. Hän kertoo olevansa tietoinen naissäveltäjä-sanan mahdollisesta assosioitumisesta naistaiteeseen, joka olisi jollain tavalla erilaista kuin normaali taide (Saarilampi, 2007). Kuten Charlotte Greig (1997) huomauttaa, laulaja-lauluntekijänaiset eivät itsessään muodosta genreä. Laulaja-lauluntekijänaiset, kuten laulaja-lauluntekijämiehet, ovat moniääninen joukko, jonka ei voida olettaa ajattelevan ja tekevän asioita samalla tavalla (Greig, 1997, s. 168).

Olen itse laulaja-lauluntekijä ja nainen. Omalta osaltani siis saanut kokemukseni verran kannettavaksi ymmärrystä sukupuolen vaikutuksesta toimintaan musiikkialalla. Olen ollut usein ainoa nainen bänditunnilla, äänitysstudioissa ja projektipalaverissa. Suurin osa kokemuksistani on hyviä, mutta toisinaan olen kokenut olevani kuin häiriötekijä, jokin ulkopuoliseksi luettu. En tiedä huomaavatko muusikkomiehet itse sitä ilmaan jäävää hiljaista hetkeä, joka tulee, kun nainen liittyy musiikkiaiheiseen keskusteluun. Minun on sanottu soittavan kuin nainen ja käsketty lyömään virvelirumpua kuin naista. Joskus kanssani keikalla ollut muusikkomies on pyytämättäni alkanut opettaa, kuinka äänentoistolaitteisto kasataan – laitteisto, joka on minun omani. Näiden kokemusten jälkeen mieleeni on jäänyt yksi erityinen kysymys: mitä sitten, jos soitan kuin nainen?

Tutkimukseni tarkoitus ei ole verrata sukupuolten kohtaamia haasteita, vaan antaa puheenvuoro naisten kokemuksille – niille ilmaan jääneille hiljaisille hetkille ja huomaamatta sukupuolen perusteella tehdylle aliarvioinnille. Aiheeni taustalla on toive tasa-arvoisesta musiikkikentästä ja maailmasta. Tämä ei tarkoita, etteivätkö sukupuolet saisi ja voisi näkyä. Feministisessä ajattelussa Koskela (2020b, s. 30–31) kuvaa keskeiseksi tiedostaa sukupuolen vaikutukset

toimintaan sukupuolien häivyttämisen sijaan. Koskelan mukaan ajatus siitä, että sukupuolella ei ole väliä, tekee mahdollisen epätasa-arvon näkymättömäksi ja näin sen käsittelyn mahdottomaksi. Pohjaan tutkimukseni feministiseen tutkimusperinteeseen, sillä se tunnistaa toiseuttavien toimintatapojen olemassaolon ja näin mahdollistaa niiden tutkimisen. Sukupuolentutkija Marianne Liljeström (2004, s. 21) kertoo feministisen diskurssin kyseenalaistavan itsestään selvänä pidettyjä sosiaalisia rakenteita sekä tutkivan vallan ja tiedon vuorovaikutusta. Tutkimuksessani pyrin *intersektionaalisuuteen*, jossa sukupuolen lisäksi tarkastellaan muita päällekkäisiä positioita, jotka toiseuttavat yksilöä. Näitä voivat olla esimerkiksi seksuaalisuus, etninen tausta, ikä, koko ja toimintakyky. Tutkijapari Patricia Hill Collins ja Sirma Bilge (2016) kertovat intersektionaalisuutta käytettävän usein analyyttisenä työkaluna, jolla halutaan tehdä näkyväksi marginaalissa olevien ihmisten haasteita ja ymmärtää sitä, kuinka valta-asemat rakentuvat.

Valtakunnalliseen ja kansainväliseen julkiseen keskusteluun yhdenvertaisuuskysymykset ovat nousseet jälleen 2010-luvulla feminismin neljännen aallon myötä. Alun perin Yhdysvalloissa elokuva-alalla tapahtuvaa seksuaalista häirintää näkyväksi tehnyt #metoo-kampanja nosti vuonna 2017 erityisesti kulttuurialan epätasa-arvoiset rakenteet suurennuslasin alle. Suomessa musiikkialan julkista #metoo-keskustelua ei vielä vuoteen 2021 mennessä ole suuressa mittakaavassa käyty. Maaliskuussa 2020 toimittaja Sonja Saarikoski (2020) otti aiheen esille esseemuotoisessa kirjoituksessaan seksuaalisesta häirinnästä Suomen klassisen musiikin kentällä ja Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa (Saarikoski, 2020). Tutkija Elina Seyen (2018) Muusikkojen liiton jäsenille teettämässä kyselyssä eniten seksuaalista häirintää kokivat naiset, nuoret ja freelancerit. Kyselyn mukaan naisten kokeman häirinnän tekijä useimmissa tapauksissa on kollega tai esimiesasemassa toimiva henkilö ja miesten kokeman häirinnän tekijä useimmissa tapauksissa on yleisön edustaja tai kollega (Seyen, 2018).

Koska aihe on kuohuttanut julkista keskustelua, myös kotimaista tutkimusta musiikkialan sukupuolittuneisuudesta ja sukupuolirooleista on tehty viime vuosina enenemissä määrin. Suomalaisen musiikin elinvoimaisuutta ja kansainvälisyyttä edistävän Music Finlandin (2017) teettämässä esiselvityksessä tarkasteltiin suomalaisten musiikkialan organisaatioiden työtehtävien jakautumista. Selvitys esitteli musiikkikenttämme miesvaltaisena: vaikka noin 40 % alan työpaikoista on naisten hallussa, valta hallituksissa ja organisaatioiden johdossa kasautuu miehille. Esimerkiksi levy-yhtiöitä tarkasteltaessa hallituspaikat jakaantuvat 86,8 % miehille ja 13,2 % naisille. Vuoden 2017 esiselvityksessä naisia suomalaisten levy-yhtiöiden hallituksen puheenjohtajana ei raportoitu yhtäkään. (Music Finland, 2017.) Lipastin, Pietiläisen

ja Kataisen (2020) mukaan johtopaikkojen epätasainen jakautuminen on yleinen ilmiö, joka näkyy lähes kaikilla suomalaisilla työaloilla. He kertovat naisten jäävän marginaaliin kaikissa yritysten ylimmän johdon rooleissa niin pörssiyhtiöissä, listaamattomissa yhtiöissä kuin valtiomisteisissa yhtiöissä. Vuonna 2018 naisia listaamattomien yhtiöiden toimitusjohtajina oli 13 %, hallituksen puheenjohtajina 11 % ja hallituksen jäseninä 19 %. (Lipasti, Pietiläinen, Katainen, 2020.)

Myös tilastot musiikintekijöistä näyttävät miehisinä. Tekijänoikeusjärjestö Teosto (2020) ilmoittaa vuoden 2019 vuosikertomuksessaan 31 594 asiakkaastansa olevan 19 % naisia ja 81 % miehiä (Teosto, 2020). Suomalaisten ammattisäveltäjien, -sanoittajien ja -sovittajien etujärjestö Suomen Musiikintekijät Ry (2020) kertoo 2019 vuoden vuosikertomuksessaan 1061 henkisen jäsenistönsä olevan 22,5 % naisia ja 77,5 % miehiä (Suomen Musiikintekijät, 2020). Molemmat musiikintekijöiden etua valvovat järjestöt ilmoittavat asiakkaidensa tai jäsentensä sukupuolen binäärisesti mieheksi tai naiseksi. Muiden sukupuolien osuutta järjestöjen toiminnassa ei ole tilastoista mahdollista tutkia.

Kansani samankaltaisen teemojen äärellä aikaisemmin on ollut Niina Alavillamo (2016) tarkastellessaan Pro Gradu -tutkielmassaan sukupuolen merkitystä naisartistin identiteetille ja uralle. Hänen mukaansa naisartistit kokevat sukupuolensa kaksiteräisesti: naiseus voi tuoda positiivista näkyvyyttä, mutta toisaalta sukupuolen korostaminen ulkopuolisten toimesta koettiin alentavana (Alavillamo, 2016). Helleka Tallgrén (2017) selvitti Pro Gradu -tutkielmassaan Ylen radionuorisokanavien soittoon ja internetsivujen kuvamateriaaleihin päässeiden artistien representaatiota. Tallgrén (2017) huomasi valkoisten, nuorten ja hoikkien miesten päässeen esille radiokanavilla, kun taas heikoiten esillä olivat ruumisnormista poikkeavat ja rodullistetut naisartistit. Iällä ja sukupuolella oli vaikutusta soitettuun musiikkiin myös yli 40 vuotta täyttäneiden artistien kohdalla: keski-ikäisiä tai keski-ään ylittäneitä miesartisteja soitettiin useammin kuin samaan ikäluokkaan kuuluvia naisartisteja. Kuuden erillisen vuoden kattavassa tutkimusotannassa YleX:llä soineita yli 40-vuotiaita naisartisteja oli yhteensä 13 kappaletta. (Tallgrén, 2017.)

Maria Rantasen (2019) ammattikorkeakoulun opinnäytetyö kysyy, miksi naiset suomalaisen popmusiikin tuottajina ovat vähemmistö ja kuinka heitä saataisiin alalle lisää. Keskeisinä tuloksina hän listaa naisesimerkkien puuttumisen, naisten aliarvostuksen tuottajina ja alan vaikeudesta saadun mielikuvan (Rantanen, 2019). Muusikkojen liiton (2020) mukaan populaarimusiikin- ja sukupuolentutkimukseen perehtynyt tutkijapari Anna-Elena Pääkkölä ja

Tiina Käpylä kirjoittavat parhaillaan tietokirjaa suomalaisten naisten tekijyydestä ja toimijuudesta populaarimusiikissa (Muusikkojen liitto, 2020). Naisten ääni hiphop-kulttuurissa on viime vuosina tullut esiin Inka Rantakallion ja Heini Strandin (2021) toimittamassa kirjassa ”Kuka kuuluu? Kirjoituksia hiphopista ja feminismistä” sekä Strandin (2019) toimittamassa teoksessa ”Hyvä verse: Suomiräpin naiset” (Strand, 2019).

Feministisen musiikintutkimuksen aiheet puhuttavat myös klassisen musiikin kentällä. Väitöskirjatutkija Anna Ramstedt (2021) tutkii parhaillaan epätasa-arvon rakentumista länsimaisen taidemusiikkikulttuurin ihanteissa ja ideaaleissa. Hän kertoo miehen olevan klassisen musiikin yleinen normi ja naisten kokevan suuria ulkonäköpaineita soiton kehollisuuden vuoksi (Ramstedt, 2021). Musiikkitieteilijä Susanna Välimäki (2021) kertoo yhdessä kollegansa Nappu Koiviston kanssa valmistelevansa hanketta säveltävistä naisista Suomessa 1800-luvulla (Välimäki, 2021). Viime vuosina lisääntyneestä sukupuolentutkimuksen trendistä huolimatta tutkimusta laulaja-lauluntekijänaisten suhteesta sukupuoleen ei ole Suomessa aikaisemmin tehty.

Toivon tutkielmassa esiintyvien laulaja-lauluntekijänaisten tarinoiden avaavan myös keskustelua musiikkikasvattajien roolista stereotyyppien purkajina ja tasa-arvoisen yhteiskunnan rakentajana. Haastattelemastani viidestä laulaja-lauluntekijästä neljä kertoi musiikkiopinnoissaan toistuneen mallin, jossa tyttöjen ja poikien toimijuudet olivat vahvasti jakautuneet sukupuolen mukaan. Kaikki viisi haastateltavaani kertoivat samanlaisen jaon olevan edelleen nähtävissä musiikkialalla ammatissa toimiessaan. En voi olla ajattelematta sitä, kuinka hieno mahdollisuus sukupolveni musiikin aineenopettajilla ja instrumenttiopettajilla on halutessaan opetuksellaan muuttaa tätä rakennetta yhdenvertaiseksi tilaksi, jossa musiikinluokka ei jakaannu enää meihin ja muihin.

2 Teoreettinen viitekehys

Tutkimukseni pohjaa feministiseen tutkimusperinteeseen, joka Grozian (1995, s. 10) ja Liljeströmin (2004, s. 11) mukaan pohtii suhdettaan yhteisöjen normeihin ja ihanteisiin pyrkien osoittamaan ympäristöstään patriarkaalisia sekä fallosentrisiä oletuksia. Liljeström (2004, s. 12–21) kirjoittaa feministisen tutkimuksen olevan monitieteistä kriittistä tutkimusta, joka kyseenalaistaa luonnollisten tosiasioiden aseman saanutta mieskeskeistä tiedettä ja tuottaa uutta tietoa muun muassa sukupuolen, seksuaalisuuden, iän ja kansallisuuden intersektioista.

Musiikkitieteilijät Taru Leppänen ja Sanna Rojola (2004, s. 70) kertovat feministisen tutkimuksen tulleen musiikintutkimukseen 1980-luvulla, mikä on myöhään verrattuna muihin taiteentutkimuksen tieteenaloihin. Sekä Celia Lury (1995) että Susan McClaryn (1991) mukaan feminististä musiikintutkimusta on estänyt ajatus siitä, että musiikki itsessään on sukupuolineutraalia ja vain tietyt musiikkialan käytännöt näyttäytyvät ongelmallisina feministiseltä kannalta katsottaessa. Kun musiikki on häivytetty sukupuolettomaksi ja autonomiseksi taiteeksi, sen tutkiminen liittyen sukupuoleen ja muihin sosiaalisiin kategorioihin on tehty mahdottomaksi (Lury, 1995, s. 33; McClary, 1991, s. 20). Leppänen ja Rojola (2004) nimeävät yhdeksi feministisen musiikintutkimuksen tärkeäksi tehtäväksi tämän musiikin autonomian purkamisen. ”Jos musiikilla ei nähdä olevan mitään suhdetta muuhun sosiaaliseen todellisuuteen, on vaikea nähdä mitä tekemistä sukupuolella, seksuaalisuudella, etnisyydellä tai luokalla voisi olla sen kanssa”, Leppänen ja Rojola (2004, s. 75) kirjoittavat.

Koska feministinen tutkimus pyrkii purkamaan mieskeskeiseksi jähmettyneitä normeja, on feministinen tutkimusote perusteltu myös tässä tutkimuksessa. Tutkimuksessani pyrin selvittämään naiseksi itsensä identifioivien laulaja-lauluntekijöiden kokemuksia siitä, kuinka sukupuoli vaikuttaa toimintaan musiikkialalla, jonka tiedetään laskennallisesti olevan miehinen. Tutkimukseni filosofisena viitekehysenä toimii Simone de Beauvoirin kirjoitukset, joissa hän niin ikään toteaa miehen rakentuneen länsimaalaisen yhteiskuntamme normiksi (Beauvoir, 2009). Sukupuolentutkija Fredrika Scarth (2004) kuvaa Beauvoirin ja hänen vuonna 1949 julkaistun kaksiosaisen kirjansa *Toinen sukupuoli* saavuttaneen paikan feministisen kirjallisuuden kaanonissa, sen noustua 1970-luvun pohjoisamerikkalaisten toisen aallon feministien keskusteluihin. Scarthin mukaan Beauvoirin vaikutus on ollut ennen kaikkea symbolinen. Beauvoir antoi kasvot naisten vapausliikkeelle ja ajatuksille omavaraisesta taloudesta, mutta itse tekstien lukeminen ja kriittinen tutkiminen tuntuu Scarthin mielestä jääneen toissijaiseksi Beauvoirista puhuttaessa. (Scarth, 2004.) Työni filosofiseksi

viitekehykseksi Beauvoir valikoitui kuitenkin, sillä hän on omassa ajattelussaan keskittynyt juuri toiseuden näkökulmaan sukupuolen määrittelyssään.

Tutkimukseni filosofisen viitekehyksen lisäksi tässä luvussa esittelen laulaja-lauluntekijöistä ja nimenomaan naissukupuolisista musiikintekijöistä tehtyä tutkimusta. Vaikka suomalaista tutkimusta laulaja-lauluntekijänaisten kokemuksiin sukupuolensa vaikutuksesta toimintaan musiikkialalla ei ole aikaisemmin tehty, ovat useat teoreetikot ennen minua kartoittaneet naiseutta, musiikintekemistä ja naista musiikintekijänä. Teoreettisessa viitekehyksessä avaan viimeisen kolmenkymmenen vuoden aikana tehtyä feminististä musiikintutkimusta painopisteenäni erityisesti rytmimusiikki.

2.1 Sukupuoli, naiseus ja Beauvoir

Tutkimukseni filosofisena viitekehyksenä toimii ranskalaisen kirjailijan, filosofin ja feministin Simone de Beauvoirin (1908–1986) vuonna 1949 julkaistu kaksiosainen teos *Toinen sukupuoli* (*Le deuxième sexe*). Beauvoir (2009) sanoo miessukupuolen rakentuneen yhteiskunnan normiksi, jonka mukaan nainen määritellään *toisena* eli poikkeuksena tälle normille. Beauvoirin (2011) mukaan nainen kasvatetaan lapsesta lähtien rooliinsa toisena ja naiskehon kohtaamat jatkuvat fyysiset muutokset osaltaan kasvattavat tätä sukupuolien välille kehittyntä hierarkiaa. Purkaakseen naiseuden immanenssia naisen on Beauvoirin mukaan saavutettava sama taloudellinen itsenäisyys kuin miehellä ja tietoisesti irrottauduttava toiseuden ajatusmallista (Beauvoir, 2011). Tässä luvussa esittelen Beauvoirin feminististä filosofiaa sekä luon ensin yleiskatsauksen sukupuolen terminologiaan ja muihin sukupuolen rakentumista selittäviin ajattelumalleihin.

Sukupuolentutkija Leena-Maija Rossin (2010) mukaan käytetty kieli luo erilaisia diskursseja, jotka voivat osaltaan vaikuttaa siihen, kuinka *sukupuoli* käsitetään. Englanniksi sana *sex* tarkoittaa asiayhteydestä riippuen sukupuolta, seksuaalisuutta tai seksiä. Feministisen keskustelun myötä 1960–70 -luvulla englanninkieleen vakiintui termi *gender* kuvaamaan sosiaalista sukupuolta, joka haluttiin erottaa suvunjatkamiseen liittyviä biologisia seikkoja sisältäneestä *sex*-termistä. Suomen kielessä sukupuolta ilmaisevia sanoja on toistaiseksi yleisessä käytössä vain yksi, *sukupuoli*, joten *gender*-termin sisältämä painotus kuvataan kielessämme määreillä *sosiaalinen* ja *kulttuurinen sukupuoli*. Rossi (2010) painottaa, että vaikka sukupuoli ja seksuaalisuus kietoutuvat toisiinsa, kaikki sukupuoleen liittyvä ei liity seksuaalisuuteen, eikä kaikki seksuaalisuuteen liittyvä liity automaattisesti sukupuoleen. Tätä

analyttistä erottamista pyrkii vahvistamaan myös jako biologiseen sukupuoleen sekä sosiaaliseen ja kulttuuriseen sukupuoleen. (Rossi, 2010, s. 21–22.)

Feminististä filosofiaa tutkineen Sara Heinämaan (1996) mukaan Beauvoir on nähty gender-käsitteen kehittäjänä, ja hän on saanut tästä niin kiitosta kuin kritiikkiä. Heinämaa kertoo, että sex/gender-erottelun ollessa Beauvoirin tulkinnan perustana, Beauvoirin tutkimus nähdään empiirisenä ja naiseksi tuleminen näyttäytyy sosialisatioprosessina, jossa yhteiskunta muokkaa biologisesta sukupuolesta sosiaalisen sukupuolen. Heinämaan (1996) oman tulkinnan mukaan Beauvoirin tutkimus on fenomenologinen: Beauvoir ei etsi syitä sukupuolien eroille, vaan hän tutkii niitä merkityksiä, joita naiseus ja naisellisuus pitävät sisällään. Tutkimuksessaan Heinämaa lukee Beauvoiria kokonaisuutena, jossa ranskalaisfilosofi naisten toiseksi nimeämisen sijaan kysyy, mikä on nainen ja miten se on muodostunut. (Heinämaa, 1996.)

Jako biologiseen ja sosiaaliseen sukupuoleen on herättänyt myös voimakasta vastarintaa. 1990-luvulla feminististä teoriaa uusiksi järjestellyt Judith Butler (2008) kyseenalaistaa biologisen sukupuolen näennäisenä tosiasiana ja toteakin sen olevan sosiaalisen sukupuolen määrittämä kulttuurisen rakentamisen tulos. Hänen mukaansa sosiaalista sukupuolta käytetään diskursiivis-kulttuurisena välineistönä, jolla ajatus biologisesta sukupuolesta on vakiinnutettu poliittisesti neutraaliksi normiksi, jolla voidaan edistää tietynsuuntaista sukupuolipoliittikkaa ja jonka päälle kulttuuriamme rakennetaan. Butlerin (2008) pääajatus onkin, että biologinen sukupuoli on sama kuin sosiaalinen sukupuoli ja sukupuoli ylipäätään ei ole olemista vaan tekemistä. Hänen mukaansa sukupuoli tuotetaan performatiivisesti teoilla, eleillä ja haluilla toistaen tietyn sukupuolen sääntöjä. (Butler, 2008.) Tutkija Vesa-Matti Salomäki (2011) kuitenkin kertoo, että vaikka Butler muiden sex/gender-jaon kriitikkojen tavoin pyrki osoittamaan biologisen ja sosiaalisen sukupuolen yhteneväisyyden, Butler ei itsekään pääse irti määritelmistä sex ja gender. Salomäen mukaan feministinen kritiikki jakoa kohtaan siirsi keskustelua ajatteluun, jossa vastakkain ovat enemmänkin kulttuuri ja luonto: ruumis on luonnonmateriaali, jota inhimillinen kulttuuri muokkaa (Salomäki, 2011).

Omassa biologisen sukupuolen rakentumista käsittelevässä tutkimuksessaan Salomäki (2011) toteaa biologisen sukupuolen olevan sosiaalisesti rakentunut järjestelmä, mutta ei kiistä sukupuolijakoa luonnonhistoriallisena tosiasiana. Salomäki pyrkii kumoamaan naisten toimintaa rajoittaneen ”anatomia on kohtalo” -argumentin huomauttamalla ihmisen mahdollisuudesta päättää itse, millaisen painoarvon antaa biologialleen (Salomäki, 2011). Yksi tunnetuimmista biologialla ja anatomialla sukupuolieroja selittäneistä teorioista lienee Sigmund

Freudin (1997) ajatus tyttöjen peniskateudesta, joka on peräisin oidipuskompleksista kehittyneestä kastratiokompleksista. Freudin mukaan tytöt luulevat tullessa silvotuiksi ja tämän vuoksi kokevat alemmuutta suhteessa poikiin. Pojat puolestaan oppivat pelkäämään kastratiota ja taistelemaan asemansa säilyttämiseksi. Freudin mukaan tyttöjen motivaatio kasvaa voimakkaiksi ja itsenäisiksi on matala, sillä heidän ei tarvitse elää kastration pelossa. (Freud, 1997.) Beauvoir (2009) tyrmää Freudin mallin anatomian vaikutuksesta ja kritisoi sen olevan rakennettu täysin miehisen mallin mukaan. Beauvoirin mukaan ainoa järkeenkäypä selitys pienen tytön mahdolliselle peniskateudelle voi olla se, kuinka suuri arvo miehisyydelle yhteiskunnassa on annettu. (Beauvoir, 2009.)

Itse Beauvoir (2011) korostaa ympäröivän kulttuurin merkitystä prosessissa, jossa yksilö tekee merkityksiä omalle sukupuolelleen ja sukupuolten välille. Hän painottaa naisen toiseuden rakentuvan suhteessa toisiin ihmisiin, sillä olemassa ei ole biologista, taloudellista tai psykologista kohtaloa, joka selittäisi tämän naisen roolin yhteisössä. Beauvoirin kuuluisimpia sitaatteja lieneekin *Toinen sukupuoli* -kirjan toisen osan aloittava toteamus ”Naiseksi ei synnytä, naiseksi tullaan” (Beauvoir, 2011, s. 19). Hän kertoo lapsen altistuvan heti syntymänsä jälkeen odotuksille ja tarjotuille mahdollisuuksille, jotka määräytyvät hänen sukupuolensa mukaan. Beauvoir (2011) kuvaa lapsuudessa tyttöjen saavan läheisyyttä, lempeyttä ja myötämielisyyttä naiselliseksi ajatellulle herkkyydelle ja esteettisyydelle. Poikia hänen mukaansa karaistaan jo lapsuudessa tulevaan itsenäisyyteen kieltämällä häneltä itkeminen ja vanhempien syliin kaipaaminen. Beauvoirin mukaan tämä näyttäytyy tyttölasten kohdalla aluksi etuoikeutena, mutta kääntyy vuosien myötä itseään vastaan, sillä poikien kohtelun taustalla on ajatus heidän varalleen tehdyistä suurista suunnitelmista. Hän kertoo tyttöjen sisäistävän sukupuolten välisen hierarkian jo kodin piirissä: vaikka äiti käyttäisi päivittäin näkyvää valtaa arjessa, on kodin ulkopuolella työskentelevän isän määräysvalta kaiken yläpuolella. Beauvoirin (2011) mukaan tätä miehisen vallan hierarkiaa tukevat myös historian kertomukset, sadut ja laulut, jotka ylistävät miehiä ja heidän saavutuksiaan. Hän kertoo kirjallisuudessa naisten roolin jäävän valjuiksi ja epäyksilöllisiksi: Raamatun alkukertomuksessa Eeva tehtiin Aadamin kylkiluusta miehen kumppaniksi ja tarinoissa miehen poissa ollessa hänen poissaolonsa on muodostaa kertomuksen ytimen. Tämä kaikki ympärillä oleva kulttuuri vahvistaa tytölle ajatuksen siitä, että miehet hallitsevat ja ovat aina hallinneet maailmaa. (Beauvoir, 2011.)

Beauvoir (2011) kuvaa naisen elämänkaaressa olevan kolme suurta murrosvaihetta: puberteetti, sukupuolielämän aloittaminen ja vaihdevuodet. Kokoon seuraavaksi hänen keskeisiä

ajatuksiaan naisten kokemista erilaisista elämänvaiheista. Beauvoirin (2011) mukaan naiseksi kasvava tyttö kokee hämmennystä kehonsa muutoksista, mutta myös tavasta, jolla ihmiset siihen suhtautuvat. Hän kertoo nuoren naisen muuttuvan muiden silmissä esineeksi, jota voidaan kommentoida ja seurata katseella, kun naiselliset muodot alkavat näkyä. Tytön ruumis ei ole enää hänen yksilöllisyytensä symboli, vaan objekti ja väline. Usein tytöt Beauvoirin (2011) mukaan joutuvatkin kokemaan monenlaista seksuaalista häirintää, josta uhri vaikenee kuin yhteisestä sopimuksesta tuntien tapahtuneesta häpeää ja peläten vanhempiansa vähättelyä. Hän kuvaa häirinnän tekijän voivan olla kuka tahansa tytön elinpiirissä: tuntematon mies junassa, päällepäin harmiton opettaja, perhetuttu tai sukulainen. Beauvoirin mukaan myös nuorten naisten seksuaalista elämää määrittää häpeä ja salamyhkäisyys. Nuorten miesten suhtautuessa seksuaalisuuteensa ylpeästi ja omistavasti, nuorten naisten seksuaalinen toimijuus ei ole aktiivista, vaan odottavaa ja toisesta ihmisestä riippuvaista. Samankaltainen jako näkyy myös muussa elämässä. Poikia rohkaistaan urheilemaan, olemaan uhmakkaita ja koettelemaan fyysiikkansa rajoja, mutta tytöt kokevat kehonsa vain passiivisesti, eikä heitä kannusteta nousemaan annetun maailman yläpuolelle. Myös nämä roolijaot vahvistavat kuvaa miehestä kaiken keskiössä. (Beauvoir, 2011.)

Aikuiseksi kasvavien naisten Beauvoir (2011) kertoo tasapainottelevan kahden maailman välillä. Nainen itse haluaa olla aktiivinen subjekti, jolla on itsenäisiä pyrkimyksiä, mutta yhteisö kannustaa häntä ensisijaisesti vaimon ja äidin rooliin, jotka antavat naiselle hyväksynnän yhteiskunnan silmissä. Nainen oppii, että ollakseen miehen silmissä kiinnostava, hänen on näytettävä kauniilta, käyttäytyttävä viehkeästi ja annettava miehen johtaa tilannetta. Hän kuvaa passiivisiin naisiin tottuneiden miesten säikähtävän naista, joka on liian sivistynyt, nokkela tai voimakastahtoinen. Beauvoirin (2011) mukaan mies ei kohtaa samanlaista ristiriitaa omissa haluissaan ja yhteisön odotuksissa. Hänen mukaansa miehet saavuttavat miehisen arvovallan ja aseman toimiessaan vapaasti ja itsenäisesti, eikä heidän tarvitse valita rahan, kunnian tai naisten tavoittelemisen väliltä (Beauvoir, 2011).

Naisen aikuisessa elämässä avioliiton Beauvoir (2011) kuvaa olleen valttikortti selviytymiseen. Töissä käyvän miehen kautta nainen on saanut taloudellisen turvan, mutta myös valtuutuksen olemassaololleen yhteisössä lapsia synnyttävänä naisena. Beauvoirin kokemus suhteutuu 1900-luvun alkuvuosikymmenien Ranskaan, jossa naimisiin mennessään nainen antoi itsensä, neitsyytensä ja itsemääräämisoikeutensa puolisolleen. Avioliiton solmimisen normi oli tuolloin niin keskeinen, ettei itsensä elättävällä naimattomalla naisella ollut samanlaista ihmisarvoa, kuin vihkisormusta kantavilla naisilla. Beauvoirin (2011) mukaan naisen fysiologinen kohtalo

ja niin sanottu luonnollinen kutsumus on raskaus ja äidiksi tuleminen. Hän kuitenkin painottaa, että ihmisyyhteisö ei enää varsinkaan 1900-luvulle tultaessa ole ollut pelkkien biologisten sattumien varassa. Beauvoir kirjoittaa, että äidiksi tuleminen ei saa olla velvoite ja väitteet lapsen syntymän tuottamasta naiseuden täyttymyksestä ovat yhteiskunnan keinotekoinen tapa ylläpitää moraalialia ja hallintaa. (Beauvoir, 2011.)

Beauvoirin (2011) mukaan miesten vanheneminen tapahtuu tasaista tahtia, mutta vaihdevuosien tultua nainen joutuu nopeasti luopumaan hedelmällisyydestään ja näin myös asemastaan yhteiskunnallisesti tuottavana jäsenenä. 1940-luvun arvot näyttäytyvät voimakkaasti Beauvoirin kirjoitustyyliin, sillä hän nimeää vaihdevuodet vaaralliseksi iäksi ja toteaa, että aikuiselämänsä loppupuolella naisella ei ole enää mitään odotettavanaan. Hän kertoo vaihdevuosiin tulleiden naisten kohtaavan kriisejä, joissa he toimivat kuin olisivat nuoruudessaan halunneet toimia ja yrittävät näin kuroa kiinni kotona vietettyjä vuosia. Oman vanhenemisensa hyväksyneet naiset ovat Beauvoirin käsityksen mukaan itsenäisiä ja kykenevät ensimmäistä kertaa näkemään maailman oman katseensa kautta miehensä katseen sijaan. Avioliitossa ja puolisonsa varoilla elävien naisten itsenäisyyttä Beauvoir kyseenalaistaa kuitenkin vahvoin sanankääntein. ”Korkein vapauden muoto, jonka loisena elävä nainen voi ajatuksissaan ja toiminnassaan saavuttaa, on stoalainen uhma tai skeptinen ironia. Missään elämänsä vaiheessa hän ei kykene olemaan sekä aikaansaava että itsenäinen”, Beauvoir sanoo (2011, s. 502).

Salomäki (2011) kritisoi Beauvoiria hänen tavastaan esittää aikansa biologista tietoa faktana kyseenalaistamatta sitä. Vaikka Beauvoir totesi yhteiskunnan tulkitsevan biologisia tietoja omiin tarpeisiinsa sopivasti, tuli hän Salomäen mukaan itse hyväksyneeksi mieskeskeisen tieteen faktoja tosiasioina. Esimerkiksi lisääntymiseen liittyvissä kysymyksissä Beauvoir suoraviivaisesti tulkitsi koiraan olevan hedelmöittymisen aktiivinen osapuoli ja naaraan vain passiivinen osapuoli, joka hedelmöittyessään menettää hallinnan kehostaan ja itsestään. Salomäki (2011) tulkitsee Beauvoirin ajattelun ruumiin olevan naisen vapautumisen tiellä: naiskehossa jatkuvasti tapahtuvat lisääntymiseen suuntaavat toiminnot pitävät naista sidoksissa vartalonsa, mikä tekee merkittävän eron sukupuolien kokeman vapauden välille.

Beauvoirin (2011) mukaan naisten ja miesten välisen tasa-arvon arviointi on turhaa, sillä heidän vapautensa toimia ovat täysin erilaiset. Hän kuvaa naisen jääneen vangiksi *immanenssiin*, josta vapautuminen *transsendenssiin* tapahtuu vain naisen tullessa taloudellisesti itsenäiseksi työtä tekemällä (Beauvoir, 2011). Salomäki (2011) selittää immanenssin tarkoittavan sosiaaliseen

naissukupuoleen kohdistuneita rajoittavia kieltoja, määritelmiä ja rooleja, joita ympäröivä maailma ja erityisesti miehet naisiin liittävät. Transsendenssin Salomäki suomentaa naisen itsensä ylittämiseksi, joka tapahtuu toistuvien vapauden ottojen kautta. Hän kuvaa Beauvoirin kirjallisuudessaan kertoneen naisten saavuttavan transsendenssin neljän strategian kautta, joita ovat 1) työnteko, 2) intellektuelliksi ryhtyminen naisiasiataisteluun, 3) taloudellinen itsenäisyys ja 4) kieltäytyminen toisen roolin sisäistämisestä. (Salomäki, 2011.)

Nainen voi Beauvoirin (2011) mukaan olla vapaa ja miehen vertainen yksilö vasta kun hänellä on pääsy miesten maailmaan, kuten miehillä on pääsy naisten maailmaan. Tilanne on kuitenkin ongelmallinen, sillä miesten maailman vastakohtana nähty naisten maailma toimii miesten maailman alaisuudessa (Beauvoir, 2011). Beauvoir (2009) kertoo, että naiset eivät ole koskaan muodostaneet tiivistä yhteisöä, sillä etenkin hänen elinaikanaan rotujaottelu kytki porvarisnaiset porvarismiehiin ja valkoiset naiset solidaarisiksi ennemmin valkoisille miehille kuin mustille naisille. Tasa-arvon saavuttamiseksi naisen pitäisi Beauvoirin (2011) mukaan päästä sinne, mikä on *toista*. Miesten ja naisten kohtaamat toiseuden vaatimukset ovat kuitenkin erilaisia. Toimiessaan omaehtoisesti nainen uhkaa naisellista viehätysvoimaa ja joutuu kohtaamaan tämän seuraukset siinä, kuinka miehet kavahtavat itsenäisiä naisia. Beauvoirin mukaan ongelma poistuisi, jos miehet hyväksyisivät naisen uuden aseman ja uskaltaisivat rakastaa kaltaisiaan. (Beauvoir, 2011.)

Taiteilijoiden, kuten näyttelijöiden ja laulajien Beauvoir (2011) kuvaa olevan ajallaan ainoita transsendenssin tavoittaneita ammatissa toimivia naisia. Hänen mukaansa esiintyvien taiteilijoiden ilmaistessa itseään, he ylittävät tilanteen, johon heidät on naisina asetettu, mutta myös täydellistyvät naisina. Beauvoirin mukaan naisten olisi luovassa toiminnassa päästävä yli sekä narsismistaan että alemmuuskompleksistaan. Pakkomielteinen maineen tavoittelu ja toisaalta epäonnistumisten pelkääminen, vähäiseen menestykseen tyytyminen sekä taiteessa turvallisissa kodin piirin aiheissa pysyminen ovat estäneet naisia nousemasta luoviksi neroiksi. Beauvoir (2011) sanoo, että naisten viimein saatua luvan tutkia tätä maailmaa, he ovat vielä hämmentyneitä siitä ja tyytyvät luotteloimaan sen ominaisuuksia. Tehdäkseen syvällistä taidetta naisen on hänen mukaansa koettava todellinen vapautuminen sukupuolensa immanenssista ja saatava hyväksyntä myös ympäröivältä maailmalta. Tästä Beauvoir kirjoitti seuraavaa:

Miten naisten nerous olisi koskaan edes päässyt kehittymään, kun naisilla ei ole ollut minkäänlaisia mahdollisuuksia luoda nerokkaita teoksia tai ylipäätään luoda yhtään

mitään? Vanhan maailman Euroopalla oli tapana halveksua amerikkalaisia barbaareja, joilla ei ollut omia taiteilijoita eikä kirjailijoita. ”Antakaa meidän olla ensin olemassa, ennen kuin vaaditte meitä oikeuttamaan olemassaolomme”, kiteytti [Thomas] Jefferson. (Beauvoir, 2011, s. 661.)

Scarth (2004) kertoo Beauvoirin *Toinen sukupuoli* -kirjan pääargumentin olevan, että miehet ovat määritelleet itsensä riippumattomiksi subjekteiksi, jonka kautta he määrittelevät naiset toisena verrattuna itseensä. Heinämaa (1996) painottaa, että Beauvoir ei itse esitä naista absoluuttisena toisena omana määritelmänään, vaan nimenomaan miehen tekemänä määritelmänä naisesta. Heinämaan mukaan ranskalaisfilosofi myös tarkentaa, että nainen ei oikeasti ole toinen, vaikka ympäristö käsittää hänet sellaiseksi (Heinämaa, 1996).

2.2 Laulaja-lauluntekijyyden historia ja olemus

Kun laulaja-lauluntekijä astuu lavalle, uskomme Hugh Barkerin ja Yuval Taylorin (2007) mukaan laulajan laulavan syvän henkilökohtaisia otteita päiväkirjansa sivuilta, sen sijaan, että näkisimme edessämme viihdyttäjän tai roolin takaa toimivan näyttelijän. Sippolan (2017) mukaan muiden lauluntekijöiden kappaleita laulavista artisteista ja laulaja-sanoittajista laulaja-lauluntekijät eroavatkin henkilökohtaisen osallisuutensa kokonaisvaltaisuudella: laulaja-lauluntekijä säveltää, sanoittaa, laulaa ja säestää itseään säestyssoittimella. Musiikintutkijat Strachan ja Leonard (2003, s. 198) sekä Katherine Williams ja Justin A. Williams (2016, s. 2) määrittelevät laulaja-lauluntekijää yksinkertaisemmin, heidän mukaansa laulaja-lauluntekijä on sekä laulun esittäjä että tekijä.

Laulaja-lauluntekijöiden musiikki, josta tässä tutkielmassa käytetään myös nimeä *lauluntekijämusiikki*, muotoutui omaksi genrekseen 1960-luvulla keulahahmo Bob Dylanin (1941–) siirryttyä perinteisistä folk-lauluista runollisempaan ja yksilökeskeisempään ilmaisuun. Strachanin ja Leonardin (2003) mukaan termi *singer-songwriter* lanseerattiin käyttöön vuonna 1965 mainostamaan levy-yhtiö Elektran artisteja. Itse tekemäänsä musiikkia esittävien muusikoiden historia alkaa kuitenkin jo 60-lukua kauempaa: 1830-luvulla Yhdysvalloissa toimi muun muassa Henry Russell (1812–1900), Ranskassa musiikkiaan esittivät chansonlaulajat ja 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä banjon tai jonkin muun säestyssoittimen kanssa soolona esiintyivät useat blues-, country- sekä rock’n’roll -artistit. (Strachan & Leonard, 2003, s. 198.)

1950-luvun rock'n'roll -kukoistuksen ajauduttua kriisiin artistien sekavan toiminnan ja levyjen suosimiseen liittyneiden lahjusskandaalien jälkeen folk sai tilaa puhtoisempana ja vähemmän kaupallisena vaihtoehtona. Kuka tahansa saattoi tarttua kitaraan ja esittää laulujaan pienissä kahviloissa. (Shelton, 1986.) Laulaja-lauluntekijöitä tutkineet Stuart Green ja Isabelle Marc (2016) kertovat näiden erityisesti opiskelijoiden 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa suosimien folk-iltojen olleen ensiarvoisen tärkeitä pian sen jälkeen syntyneelle laulaja-lauluntekijäkulttuurille. Yhdysvalloissa folklaulajien keskuspaikaksi muodostui muun muassa Greenwich Village, jonka pienillä lavoilla akustisesti soittaen ovat aloittaneet lauluntekijämusiikin uranuurtajat Bob Dylan ja Joni Mitchell (1943–). Lauluntekijämusiikin synty sijoittuu historiallisesti toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan, jolloin individualismi nousi nopeaa vauhtia, mutta myös poliittiset jännitteet olivat suuria. Populaarikulttuurista tuli työväenluokan viihteen sijaan massojen kulttuuria ja postmoderni ideologia kasvoi. Greenin ja Marcin (2016) mukaan laulaja-lauluntekijäkulttuurin alkua tulisi tarkastella näiden kolmen edellä mainitun tekijän musiikillisena ilmentymänä. Näiden yhteiskunnallisten jännitteiden ja aatteiden pohjalta syntyi laulajalauluntekijämusiikki, nuorisokulttuuri, jossa esittäjä ymmärretään subjektiivisena kertojana. (Green & Marc, 2016, s. 11–12.)

Strachan ja Leonard (2003) ovat korostaneet, kuinka lauluntekijämusiikki muotoutui tyyllisesti erityisesti folkin, rockin ja pop-musiikin musiikillisiin maisemiin, mutta kuulokuvan lisäksi sitä keskeisesti määrittävät myös lauluntekijäestetiikkaan liitetyt arvot. Tekstikeskeisessä lauluntekijämusiikissa esittäjä nähdään usein autenttisena kertojana, joka paljastaa rehellisesti tunteitaan ja on taiteellisesti riippumaton toimija. (Strachan & Leonard, 2003, s. 198.) Green ja Marc (2016) puolestaan korostavat kuinka lauluntekijämusiikin lyriikat ovat usein syvällisiä pohdintoja sosiaalisista, filosofisista tai psykologisista aiheista. Autenttisuutta osaltaan voivat rakentaa myös yksinkertaiset melodiset, rytmiset ja harmoniset aihiot, pienet esiintymispaikat, välispiikit sekä mikrofoniin läheltä laulaminen intiimin kuulokuvan luomiseksi. Laullisesti aitouden ja vilpittömyyden ihanne näkyy verraten kevyessä tavassa käyttää ääntä pää- ja rintaäänien yhdistelmällä. (Green & Marc, 2016, s. 7.)

Sippola (2017) kuvaa laulaja-lauluntekijän autenttisuutta omakohtaisella kokemuksellaan siitä, kuinka hän usein tunnistaa laulajan esittävän itsekirjoittamaansa materiaalia, vaikka tieto kappaleen tekijästä ei olisi etukäteen tiedossa. Hänen mukaansa erityisesti se, mitä sanottavaa laulajalla on ja kuinka hän sen esittää, luovat parhaimmillaan kokemuksen siitä, että laulu ja esittäjä ovat yhtä (Sippola, 2017). Musiikkitieteilijä Simon Frithin (1996) mukaan kuulemme kappaleessa sekä esittäjän että kirjoittajan äänen, joiden ero korostuu erityisesti klassisen

musiikin kohdalla: miellämme kuulevamme teoksissa ensisijaisesti säveltäjien äänen, emme yksittäisten esittäjien (Frith, 1996). Frithin ajatukseen pohjaten Green ja Marc (2016) selittävätkin kokemusta lauluntekijämusiikin autenttisuudesta sillä, että lauluntekijämusiikissa tätä eroa ei juurikaan ole. Laulaja-lauluntekijä on laulun fyysinen ääni sekä tekstin kirjoittajan ääni (Green & Marc, 2016, s. 7). Autenttisuuden kudosta kappaleen, esittäjän ja kirjoittajan välille Frithin (1996) mukaan tuo myös lauluntekijämusiikille tyypillinen minämuotoon kirjoittaminen.

Lauluntekijämusiikin lokeroiminen genreksi on ongelmallista sen monimuotoisuuden vuoksi. Esimerkiksi Mitchell on urallaan liikkunut tyyllillisesti niin folkissa, jazzissa, rockissa kuin kokeellisissakin tunnelmissa. Wise (2012, s. 432) ehdottaakin, että lauluntekijämusiikki nähtäisiin musiikillisen tyyllilajin (genre) sijaan eräänlaisena muotona (format), jonka määrittäviä tekijöitä ovat muun muassa tekijän kokonaisvaltainen toimijuus ja autenttinen ilmaisu. Green ja Marc (2016) puolestaan määrittelevät laulaja-lauluntekijägenreä lyriikan ja esityksen kannalta. Heidän mielestään lauluntekijämusiikkia määrittäviä tekijöitä ovat kirjoittajan sisäistä totuutta heijastavat filosofiset ja tunteelliset laulutekstit sekä vaikutelma siitä, että artisti tulkitsee musiikkiaan omana itsenään, ei hahmon tai maskin takaa. (Green & Marc, 2016, s. 6–7.) Samoilla linjoilla asiasta on myös Sippolan (2017) väitöskirjassaan haastattelema laulaja-lauluntekijä Esa Eloranta. Eloranta painottaa lauluntekijämusiikin määrittelyssä sitä, esiintyykö laulaja itsenään vai jonkin roolin takaa. Hänen mukaansa esimerkiksi David Bowie (1947–2016) ja Kate Bush (1958–) eivät ole singer-songwriter-perinteen mukaisia laulaja-lauluntekijöitä. (Sippola, 2017.)

Sippolan (2017) mukaan 1960-luvun lopun Yhdysvaltalaisista esikuvista huolimatta lauluntekijämusiikin saapuminen Suomeen otti aikansa, mutta tullessaan se oli kulttuuri-ilmiö, johon tiiviisti kietoutuivat protestilaulut, vapautuminen, uudet asenteet ja poliittinen liikehdintä. Väitöskirjassaan Sippola esittelee viisi suomalaista keskeistä laulaja-lauluntekijää, jotka ovat taiteilijanimellä Hector tunnettu Heikki Harma (1947–), akustista suomirockia tehnyt Pekka Streng (1948–1975), folksävytteinen Carita Holmström (1954–), Dave ”Isokynä” Lindholm (1952–) ja kirjailijankin tunnettu Jukka-Pekka Välimaa eli Kauko Röyhkä (1959–) (Sippola, 2017).

Perinteisen singer-songwriter-tradition mukaisia laulaja-lauluntekijöitä Suomessa 2000-luvulla, joitain mainitakseni, ovat olleet Jarkko Martikainen (1970–), Samuli Putro (1970–) ja Laura Sippola (1974–). Uuden sukupolven artisteista nostaisin esiin viime vuosina nousua

lauluntekijämusiikin eturiviin tehneen Viitasen Piian (1987–), Topi Sahan (1987–), Mirel Wagnerin (1987–) ja Laura Moision (1987–). Edellä mainittu listaus viimeisten vuosikymmenten laulaja-lauluntekijöistä on itse tuottamani, sillä listausta laulaja-lauluntekijäperinteen mukaisista nykytekijöistä ei ole saatavilla. Muodostin listani Greenin ja Marcin (2016, s. 6–7), Sippolan (2017) ja Strachanin ja Leonardin (2003, s. 198) määritelmien pohjalta, joissa korostuu laulaja-lauluntekijän autenttinen ilmaisu, roolittomuus ja henkilökohtainen osallisuus säveltämisessä, sanoittamisessa, laulamissa ja kappaleen säestämisessä säestyssoittimella. Perinteen mukaisesta määritelmästä liikuttaessa kohti laajempaa tapaa ymmärtää laulaja-lauluntekijyys säveltämäänsä musiikkia esittävänä artistina, esimerkkejä suomalaisista tekijöistä kaupallisen pop-musiikin puolella on paljon. Sippola (2017) kertoo, että usein laulaja-lauluntekijöiksi levy-yhtiöiden brändäämiä artisteja paremmin kuvaisivat termit laulaja-säveltäjä tai laulaja-sanoittaja.

2.3 Nainen musiikintekijänä

“Miten homeinen pitää olla, että puhuu vielä naisartisteista”, sanoo Paula Vesala – Pekka Kuusiston johtaman festivaalin ohjelmisto on alusta loppuun naisia, ja tämän takia siinä ei pitäisi olla mitään ihmeellistä”, otsikoi Helsingin sanomissa toimittaja Laura Hallamaa (2017) mediakohua, joka syntyi vain naisoletettuja taiteilijoita ohjelmistoonsa ottaneen kulttuuritapahtuman ympärille. Vuosisatojen perspektiivissä ainoastaan miesoletettuja esiintyjiä tai miesoletettujen säveltäjien musiikkia sisältäneet festivaalit eivät ole kuitenkaan lainkaan ennenkuulumattomia. Mielestäni Hallamaa (2017) onnistui otsikollaan kuvaamaan miesvoittoisen suomalaisen musiikkikentän kasvukipuja kohti tasa-arvoa. Ymmärtääksemme musiikintekijänaisten paikoin haastavaa asemaa musiikkialalla, on katsottava ajassa taaksepäin historian säveltäviin naisiin.

2.3.1 Länsimaisen taidemusiikin säveltävät naiset

Feministiseen musiikintutkimukseen perehtyneet Pirkko Moisala ja Riitta Valkeila (1994) kertovat kirjassaan *Musiikin toinen sukupuoli* säveltävien naisten jääneen historian kirjoituksen ulkopuolelle ja tulleen systemaattisesti vähätellyiksi mitä moninaisin keinoin. Heidän mukaansa naisten musiikillista toimijuutta on estänyt soveliaisuussäännöt, jotka pitivät naista ja naisten tekemää musiikkia perheen sisällä. Naisten on ollut hankala saada musiikkiaan julkisesti esitettäväksi, puhumattakaan mahdollisuuksista päästä sävellyksillään suurien

orkestereiden ohjelmistoon. 1800-luvun miessäveltäjät sen sijaan toimivat usein orkestereiden kapellimestareina ja tätä kautta pääsivät vaikuttamaan teoksiensa esittämiseen. Vaikka naiset saivat opiskella musiikkia konservatorioissa, he opiskelivat miehistä erillisessä omassa ohjelmassa. Sävellysluokille naiset pääsivät vasta 1900-luvun alussa. Moisalan ja Valkeilan (1994) mukaan aikalaislehdistö sukupuolitti naisen ennen kaikkea *naissäveltäjäksi*. Säveltäjä Oskar Merikanto (1968–1924) kirjoitti kritiikissään säveltäjä Ida Mobergin (1859–1974) olevan sinfoniallaan ”reipas nainen, mutta sittenkin nainen” (Moisala & Valkeila, 1994).

Edellä mainituista haasteista huolimatta naiset ovat olleet klassisen musiikin kentällä aktiivisia säveltäjiä ja musiikkialan toimijoita. Moisala ja Valkeila (1994) pohjaavat tietonsa Aaron Cohenin vuonna 1987 julkaistuun tietokirjaan *The International Encyclopedia of Women Composers*, joka nimeää kuusituhatta 1500–1900-luvuilla toiminutta länsimaista naissäveltäjää. Saatavissa olevan aineiston rajallisuuteen viitaten Moisala ja Valkeila (1994) keskittyvät kirjassaan pääasiassa ulkomaisiin säveltäjiin, suomalaisia säveltäviä naisia he esittelevät kolmetoista. Moisalan ja Valkeilan (1994) listaukseen ovat päässeet muun muassa ensimmäisenä suomalaisena naisena säveltäjänimityksen saanut Ida Moberg, ajallaan poikkeuksellisesti sinfonioita kirjoittanut nainen Helvi Leiviskä (1902–1982) sekä oman aikamme toimijat Kaija Saariaho (1952–) ja Carita Holmström (1954–). Aiemmin mainitun tutkijakaksikon 1990-luvun puolivälin listauksen jälkeen suomalainen musiikintutkimus on herännyt unohdettuihin säveltäjänaisiin ja tutkimusta historian naisista tehdään tällä hetkellä aktiivisesti. Välimäki (2021) ja Koivisto kertovat löytäneensä pelkästään 1800-luvulta yli 30 aktiivista säveltäjänäistä. Hänen mukaansa toistuvia piirteitä näiden säveltäjien elämässä olivat ulkomailta opiskelu, säveltämisen ohella esiintyminen ja opettaminen, kosmopoliittisuus sekä osallistuminen yhteiskunnallisiin liikkeisiin, kuten naisasioihin ja koulutuspolitiikkaan (Välimäki, 2021).

2.3.2 Folkista tyttöenergiaan ja rokkimimmeihin

Lauluntekijämusiikin naissukupuolisiksi uranuurtajiksi 1960–1970-lukujen taitteessa Strachan ja Leonard (2003, s. 1999) nimeävät Joni Mitchellin ja Carole Kingin (1942–). Lauluntekijämusiikin keulakuvaksi piirtyneen Joni Mitchellin (Roberta Joan Anderson) toimittajaystävä Malka Marom (2015) kertoo Mitchellin alun perin tavoitelleen uraa taidemaalarina. Avioliiton ulkopuolisen lapsen saatuaan Mitchell kuitenkin erotettiin taidekoulusta ja hän päätyi elättämään itsensä pienissä kahviloissa laulujaan soittaen.

Muutamassa vuodessa Mitchell nousi keskeiseksi laulaja-lauluntekijäksi Bob Dylanin ja Leonard Cohenin (1934–2016) rinnalle, käyden samalla yksityiselämässään läpi lapsensa adoption, epäonnistuneita avioliittoja ja lopulta saaden jälleen yhteyden adoptoituun lapseensa. Mitchellin musiikissa keskeisessä osassa on hänen vahvasti omaelämäkerrallinen kirjoitustyyliensä sekä purkamattomiin jännitteisiin perustuva sävelkieli. (Marom, 2015.) Mitchellin kotisivuilla artistin listataan tehneen 22 studio- ja livealbumia, joista viimeisin julkaistiin vuonna 2007 (Joni Mitchell, n.d.). Maromin (2015) kirjan haastattelussa Mitchell kuvaa menestyksensä tulleen sivukautta ja vuosien saatossa. Hänellä ei ollut useita radiohittejä, vaan laulut siirtyivät ihmisten käyttöön yhteislauluina tai kouluissa opetusmateriaalina (Marom, 2015).

Vaikka Mitchell on piirtynyt ikoniseksi naispuoleiseksi esikuvaksi laulaja-lauluntekijöille, ei hän kuitenkaan ole halunnut tulla identifioiduksi artistina sukupuolensa kautta. Maromin (2015) mukaan Mitchell kokee feminismiin sekä Beauvoirin ja Germaine Greerin (1939–) kaltaiset naiskirjoittajat liian jyrkiksi heidän arvostellessaan perhemallia ja kotona viihtyvää naista. Maromin (2015) vuosina 1973, 1979 ja 2012 tekemistä haastatteluissa käy selkeästi ilmi Mitchellin halu olla vapaa sukupuolen ja feminismiin leimoista, mutta myös muista yhteiskunnallisista määritelmistä. Tästä Marom (2015, s. 22) kirjoittaa:

Joni kertoi kuulleensa lempikohtelijaisuutensa tummaihoisen ja sokean pianistin suusta: ”Joni, teet sukupuoletonta ja rodutonta musiikkia.” Joni huomautti: ”En ryhtynyt tekemään sukupuoletonta ja rodutonta musiikkia. Mutta halusin tehdä musiikkia, joka ylitti . . . en koskaan pitänyt rajoista, luokkarajoista, yhteiskunnallisista rajoista, ja jätin ne aina omaan arvoonsa.”

Mitchellin suhdetta naiseuteen tutkinut Anne Karppinen (2016) kyseenalaistaa artistin väitteet musiikin universaaliudesta, sillä Mitchellin kappaleet ovat vahvasti aikaan ja paikkaan sidottuja valkoisen kanadalaisen naisen omaelämäkerrallisia lauluja. Karppinen kysyy, miksi Mitchell halusi toistuvasti haastatteluissaan painottaa musiikkinsa sukupuolettomuutta tai roduttomuutta. Tutkijan mukaan 1960- ja 1970-lukujen mediakenttä oli miehinen, rockia tekivät ja rockista kirjoittivat miehet miehille. Nainen oli poikkeus, jonka oli todistettava taitonsa kriitikoille yhä uudelleen, kun laulaja-lauluntekijämiehet saivat aseman alansa mestareina. (Karppinen, 2016.) Maromin (2015) tekemistä haastatteluista selviää, että Mitchell on kokenut urallaan sukupuolittunutta syrjintää ja häirintää. Hän kertoo musiikkibisnestä pyörittävien miesten seksuaalissävytteisestä moraalittomasta toiminnasta, kuten kähminnästä.

Mitchell myös kuvaa median ja miesten asettaneen hänet ”pieneen kivaan naisartistien ryhmään”. (Marom, 2015, s. 86.) Karppinen (2016) toteaaakin, että ei ihmettele, miksi Mitchell halusi tehdä rajanvetoa naiseuden kanssa ja häivyttää sukupuoltaan (Karppinen, 2016). Marom (2015) kertoo Bob Dylanin lehtihaastattelussa sanoneen kaikkien aikansa naislaulajien olevan tyrkkyjä Joni Mitchellä lukuun ottamatta. Haastattelussa Dylan kuvasi Mitchellin olevan kuin mies, joka osaa kertoa bändille mitä kello on (Marom, 2016).

Maria J. Citron (2000) kuvaa miesten maailmaksi muotoutuneessa musiikintekijöiden maailmassa säveltäjiksi päässeiden naisten usein identifioituneen miessukupuolisiin mentoreihinsa ja sosialisoituneen miesten normeihin. Hänen mukaansa tämä voi johtaa naistekijöiden naisvastaiseen ajatteluun (Citron, 2000). Karppisen (2016) mukaan Mitchellin lauluissa muut naiset näyttävät kilpailijoina ja toisina naisina, eivät ystävyysuhteina, kuten esimerkiksi Carole Kingin hittikappaleessa ”You’ve Got a Friend”. Silti, vaikka Mitchell ei halunnut feministin viittaa hartioillensa, tuli hän vuosien aikana omaelämäkerrallisilla teksteillään sanoittaneeksi useiden sukupolvien nuorten naisten tunteita. Karppinen näkee Mitchellin tasapainotelleen jatkuvasti naisten voimaannuttamisen ja heteronormatiivisesti miesten silmissä puoleensavetävänä pysymisen välimaastossa. (Karppinen, 2016.)

Strachan ja Leonard (2003, s. 199) kertovat toisen 1970-luvun keskeisen laulaja-lauluntekijän Carole Kingin (Carol Joan Klein) laajentaneen lauluntekijämusiikkia Dylanin ja Mitchellin folk-estetiikan lisäksi myös popin ja rockin suuntaan. S. Kay Hoke (2012) kuvaa Kingin rakentaneen kaksi erillistä ja menestyksekkästä uraa musiikkialalla. 1960-luvulla King aloitti uransa New Yorkin Brill Building -hittitalossa kirjoittaen päivätyönään kappaleita muille artisteille lähes kymmenen vuoden ajan. Uransa ensimmäisinä vuosina King työskenteli yhdessä sanoittajan ja miehensä Gerry Goffin kanssa. Heidän hittejään tuolta ajalta on muun muassa Aretha Franklinin tunnetuksi tekemä ”Natural Woman”. (Hoke, 2012.)

Hoken (2012) mukaan toisen menestyksekkään uransa Carole King loi sooloartistina. Läpimurtonsa laulaja-lauluntekijänä King teki vuonna 1971 toisella sooloalbumillaan *Tapestry*, joka myi yli 15 miljoonaa kappaletta. Albumi voitti useita Grammy-palkintoja ja piti sisällään klassikoita, kuten ”You’ve Got a Friend” ja ”It’s Too Late”. (Hoke, 2012). Caulfieldin (2017) mukaan *Tapestry* pysyi Billboard 200 -listalla ilmestymisensä jälkeen 318 viikkoa, mikä oli vuosikymmeniä naisen tekemän levyn ennätys kyseisellä listalla. Kingin tekemän ennätyksen rikkoi vasta Adele vuonna 2017 levyllään *21*. (Caulfield, 2017.) Hoke (2012) kertoo myös seuraavien Kingin levyjen myyneen kultaa, vaikka ne eivät tavoittaneet *Tapestry*n

massiivista suosiota (Hoke, 2012). Karppisen (2016) mukaan Kingin karaktäärinen pianonsoitto on R&B-vaikutteista, energistä ja rytmistä tyyliä, toisin kuin aikalaisensa Mitchellin klassisesta musiikista vaikutteita ottava soittotyyli (Karppinen, 2016).

Morgan Nevillen (2011) ”Trobadours: The Rise of The Singer-songwriter” -dokumentissa Kingin kuvataan olevan yhtä paljon yksityisyyttään suojeleva kahden lapsen äiti kuin lauluntekijä ja artisti. Dokumentissa King kertoo ikävöineensä perhettään kiertueillaan ja tietoisesti valinneensa reitin, jossa hän voi tehdä musiikkia, mutta myös elää tavallista elämää sulkien toisinaan julkisuuden kokonaan pois mielestään (Neville, 2011). Karppisen (2013) mukaan 1970-luvun kriitikot kohtelivat naisia armottomasti ja King sai lehdistöltä roolin epäkiinnostavana kotiäitinä.

Vaikka King avasi tietä muille laulaja-lauluntekijänaisille ja teki historiaa *Tapestry*-albumillaan, vaikuttaa hänen tarinansa puuttuvan laulaja-lauluntekijöitä koskevasta kirjallisuudesta. Saman ilmiön on huomannut Pro Gradu -tutkielmassaan Kingin ja Mitchellin historiallisten kaanonien syntyä tutkinut Kiti Mäkinen (2007). Hänen mukaansa myöhempi historiankirjoitus on ohittanut Kingin roolin osana Laurel Canyonin taiteilijajoukkoa ja laulaja-lauluntekijöiden kaanonina. Tätä Mäkinen selittää Kingin ja Mitchellin musiikkiin liitetyillä käsityksillä korkeasta ja matalasta kulttuurista: Mitchell nähdään autenttisenä, myyttisenä ja sankarillisena taiteilijana, kun King hahmottuu populaarina ja mutkattomana lauluntekemisen käsityöläisenä. Mäkinen kuvaa Mitchellin saavan nykypäivänä lähes kritiikitöntä suitsutusta laulaja-lauluntekijälegendana, Kingin elämäntyön jäädessä taka-alalle. (Mäkinen, 2007.)

Amerikkalaista populaarimusiikin kenttää tutkineen Ronald D. Lankfordin (2010) mukaan 1970-luvulla suosionsa huipulla ollut lauluntekijämusiikki saavutti vuosien mittaan lakipisteensä, jossa lauluntekijöiden pyrkimys henkilökohtaisuuteen ja autenttisuuteen näyttäytyi joillekin kuulijoille ympäröivästä maailmasta irrallisena itsekeskeisyytenä. Lankford (2010) myös kertoo Steve Chapelin ja Reebie Garfolon vuonna 1977 kirjassaan *Rock 'n' Roll Is Here to Pay* nostaneen esiin näkökulman, jossa rakkaudesta ja elämästä laulavalla, itseään säästävällä naisella, ei todellisuudessa juurikaan ollut omistajuutta seksuaalisuuteensa tai mahdollisuutta ravistella epätasa-arvoista sukupuolijärjestelmää. Covachin (2006) mukaan 1990-luvulle tultaessa lauluntekijämusiikin merkittävin kehitys tapahtui laulaja-lauluntekijänaisten rohkeudessa nostaa esiin feministisiä kysymyksiä ja naisten elämän aiheita yleisesti. Carole Kingin, Joni Mitchellin ja Carly Simonin (1945–) jalanjäljissä tullut uusi nuorten naisten sukupolvi ei ollut enää hiljainen ja mietiskelevä, vaan äänekäs ja aggressiivinen

(Covach, 2006). Lankford (2010) kertoo 1990-luvun urauurtavien laulaja-lauluntekijöiden toimineen erityisesti rock-genressä vaatien oikeutta soittaa sähkökitaraa ja huutaa, oikeutta olla vihainen ja seksuaalinen sekä oikeutta yhdistää poliittinen ja henkilökohtainen ilmaisu. Musiikkitieteilijä Sheila Whiteleyn (2000) mukaan vuosikymmenen alussa sukupuolen ja seksuaalisuuden rajoja haastaneita musiikkialan pioneereja olivat Courtney Love (1964–), Björk (1965–) sekä Polly (P. J.) Harvey (1969–). Whiteley (2000) kertoo 1990-luvun sukupuolipolitiikkaa kuvanneen turhautuminen, joka ajoi myös punkia soittaneita Riot grrrl -liikkeen yhtyeitä, kuten Huggy Bear ja Bikini Kill. Naiseuden representaatioita haastaneet punkyhtyeet esiintyivät babydoll-mekoissa ja vahvoissa meikeissä puhuen lauluissa suoraan aborttioikeuksista, raiskauskulttuurista ja naisten välisistä suhteista. Liikkeen nimessä passiivisena tekijyytenä ja lapsellisuutena pidetyn sanan tyttö, he ottivat käyttöönsä muodossa grrrl tehden siitä kapinansa symbolin. (Laukkanen & Mulari, 2011, s. 182; Whiteley, 2000.)

Lankfordin (2010) mukaan 1990-luvun uusi kapinoivan naisen malli musiikissa saapui yhtä aikaa kolmannen aallon feminismin kanssa. Amerikan toisen aallon valkoisten feministien 1960–70-lukujen taitteessa syntyneet tyttäret, kolmannen aallon feministit, keskittyivät naiskuvan laajentamisen ohessa rodullistamisen, etnisyyden, kolonialismin ja yhteiskuntaluokan kysymyksiin. Poikkeuksena aikaisempiin naisasialiikkeisiin, feminismin kolmas aalto vyöryi nuorten elämään populaarikulttuurista: se oli musiikissa, muodissa, elokuvissa ja lehdissä. Lankford (2010) huomauttaa, kuinka toisen aallon feministien arvostellessa kulutuskulttuuria, kolmannen aallon feministit ilmensivät näkyvästi naiseuttaan vaatteilla ja meikillä. Hänen mukaansa 1990-luvun kaupallisesti menestyneet laulaja-lauluntekijät, kuten Alanis Morissette (1974–), Sarah McLachlan (1968–) sekä Tori Amos (1963–) eivät musiikillaan ottaneet kantaa feministisiin aiheisiin, kuten rotu- ja sukupuolipolitiikkaan, mutta henkilökohtaisista kokemuksistaan laulamalla heistä tuli erityisesti aikansa nuorille naisille tärkeää musiikkia. (Lankford, 2010.)

Kulttuurin- ja sukupuolentutkija Aino Tormulaisen (2018) mukaan kaupallistamisen koki lopulta myös Riot grrrl -liikkeen aate. Kulttuuriteollisuus huomasi teinityttöjen uuden toimijuuden alkaen myydä heille suoraan suunnattua kulttuuria oheistuotteineen. Erityisesti Spice Girls -tyttöbändin tunnetuksi tekemä slogan ”girl power” eli tyttöenergia oli sukupolvikokemus, jossa tytöt saivat valtaa ja tilaa niin arjessa, kuin populaarikulttuurissa. Tormulaisen (2018) mukaan yleinen ja akateeminen keskustelu Spice Girlsien kaltaisesta tyttöenergiasta oli toisaalta tyttöjen voimaantumista kannustavaa, mutta myös huolestunutta tyttöjä ympäröineestä yliseksuaalisesta kuvastosta. Alun perin kaupallisiin tarkoituksiin

tehtailtua tyttöenergiaa on kritisoitu myös sen kapeasta tyttöpresentaatiosta: median kuvasto oman ”girl powerinsa” löytäneistä nuorista naisista käsitti vain valkoisen, kauniin ja keskiluokkaisen heterotytön. Tästä huolimatta Tormulainen toteaa tyttöenergian vaikuttaneen positiivisesti monipuolistuneeseen kuvastoon ja tyttöjen arkielämään. (Tormulainen, 2018.)

2.3.3 Naiset suomalaisella musiikkikentällä

Tormulaisen (2018) mukaan tyttöenergiabuumi saapui 1990-luvulla myös Suomen musiikkikentälle Spice Girls -yhtyeen innoittamana. Menestyneimpien tyttöbändien Nylon beatin ja Tiktakin sekä ”rokkimimmien” Jonna Tervomaan (1973–) ja Maija Vilkkumaa (1973–) julkisuuskuvissa välteltiin feminismin korostamista, vaikka heidät myytin yleisölle juuri naistoimijuutensa kautta. Suomessa suursuosioon päässeet tyttöbändit avasivat 2000-luvun alussa tien kykyjenetsintäohjelmille, josta muun muassa pitkälle tuotteistettu Gimmel-yhtye sai alkunsa. Itse omaa musiikkiaan tehneet Tervomaa ja Vilkkumaa puolestaan raivasivat polkua 2010-luvun musiikintekijänaisille, jotka tekivät, esittivät ja joissain tapauksissa myös tuottivat kappaleensa. Näistä esimerkkeinä Tormulainen mainitsee Chisun (Christel Roosberg os. Sundberg 1982–) sekä PMMP-yhtyeen Paula Vesalan (1981–) ja Mira Luodin (1978–). Väitöskirjassaan Tormulainen (2018) huomaa merkillepantavana 2000-luvun alun muutoksen, jonka jälkeen suomalaisista naistekijöistä ei puhuta mediassa enää tyttöenergiana, vaan voimanasina ja kuningattarina. Tutkijan mukaan musiikintekijänaiset itse antavat vuosituhannen vaihteessa tehdyissä haastatteluissa kuvan tasa-arvoisesta musiikkialasta, jolla nais-etuliitteen käyttäminen koetaan turhana ja loukkaavana (Tormulainen, 2018).

Tormulaisen (2018) mukaan suomalaisessa kaupallisessa nykymusiikissa on nähtävissä nuorten, näkyvien ja osaavien naisten trendi. Esimerkkeinä hän mainitsee muun muassa Alman, Sannin ja Evelinan (Tormulainen, 2018). Teoston (2014) julkaiseman tiedotteen mukaan erityisesti sanoittajien ammattikunta on naisistunut 2010-luvun aikana pisteeseen, jossa yli puolet Teostoon liittyneistä sanoittajista on naisia. Tiedotteeseen haastateltu laulaja-lauluntekijä Maija Vilkkumaa kertoo verrattain nuorena ilmiönä nähtävän populaarimusiikin ensimmäisten vuosikymmenten olleen nuorten miesten temmelyskenttää, mutta alan kehittyvän jatkuvasti tasa-arvoisemmaksi. ”Nykyään kaikki on toisin: musiikkia kuuntelevat ja tekevät kaikenikäiset ja -näköiset ihmiset. Naisen ja tytön ääni laululyriikassa ei ole enää poikkeus tai kannanotto sinänsä, vaan olennainen osa popmusiikin monisyistä maailmaa”, Vilkkumaa toteaa Teoston tiedotteessa. (Teosto, 2014.)

Kuitenkin vain vuotta aikaisemmin vuonna 2013 Säveltäjät ja Sanoittajat Elvis ry:n (nyk. Suomen musiikintekijät) Selvis-lehdessä toimittaja Päivi Ojanperä (2013) mainitsee musiikintekijän olevan harvoin nainen. Hänen mukaansa erityisesti kappaleiden kaupallista menestystä tarkasteltaessa naistekijät eivät näy soitetuimpien kappaleiden listoilla, vaikka musiikintekijöiksi opiskelee lähes yhtä paljon naisia kuin miehiä (Ojanperä, 2013). Myös vuosikymmenen lopussa musiikkitoimittaja Jukka Häätinen (2019) kertoo Suomessa 2010-luvulla kymmenestä Spotifyssa eniten striimatusta artistista vain kahden olevan naislaulajia. Viime vuosikymmenen kuunnelluimpia artisteja Suomessa olivat räppärit Cheek, JVG ja Eminem, naisoletettuja listalla ovat Sanni sekä Haloo Helsinki! -yhtyeen laulaja Elli Haloo (Häätinen, 2019).

2.3.4 Koontia naistekijyydestä

Naistoimijoiden puuttuminen tilastojen kärkipaikoilta on tuttu ilmiö myös kansainvälisesti. Tutkijaryhmän Smith, Pieper, Clark, Case ja Choueiti (2020) mukaan vuosien 2012–2019 aikana Billboard-listahittien takana oli reilusti enemmän miehiä kuin naisia. Kahdeksan vuoden aikana vain alle kolmannes soloartisteista oli naisia (31 %, n=309). Vuoden 2019 sadan soitetumman kappaleen tekijätiedoissa naispuoleisia lauluntekijöitä oli 14,4 % (n=74) ja miehiä 85,6 % (n=439). Suurimman eron tutkijaryhmä löysi tuottajien sukupuolijakaumasta: vuosien 2012, 2015, 2017, 2018 ja 2019 aikana tilastoiduista 1093 tuottajasta vain 2,6 % (n=29) oli naisia. Kahdeksan vuoden tutkimusotannon aikana valkoisten naisten osuus lauluntekijöinä pysyi tasaisena, mutta POC-naisten (people of color) osuus kasvoi vuoden 2012 14 tekijästä vuonna 2019 44 tekijään. Suunta on oikea, mutta määrällisesti marginaalissa, sillä kahdeksan vuoden aikana lauluntekijöitä hittien takana oli yhteensä 3874 henkilöä. (Smith ym., 2020.)

Musiikintutkija ja musiikkikasvattaja Lucy Greenin (1997) mukaan ilmiöön liittyy syvällä historiassa ja valintojamme ohjaavissa rakenteissa oleva patriarkaattinen ymmärrys maskuliinisuudesta ja feminiinisyydestä. Hänen mukaansa julkista ja taloudellista valtaa, fyysistä voimaa sekä oikeutta määrittää 'totuus' käyttävät yhteiskunnassamme miehet. Miesten toimiessa palkkatyössä julkisessa elinpiirissä (public sphere), naiset on vuosisatoja totuttu näkemään toimijoina yksityisessä kodin piirissä (private sphere) hoitamassa kotia ja ihmisiä tehden työtä, josta ei makseta palkkaa. Green (1997) kertoo julkisessa elinpiirissä työskentelevien naisten päätyvän usein luonnostaan myös siellä hoivaavaan työhön esimerkiksi sairaanhoitajiksi ja opettajiksi. Patriarkaattisessa yhteiskunnassa työnjaon lisäksi

sukupuoliroolit vaikuttavat Greenin mukaan siihen, kuinka yksilö toimii yhteiskunnan rooleissaan. Hän sanoo kärjistetysti tämän tarkoittavan sitä, että maskuliininen tapa toimia on rohkea, aktiivinen, tuottava ja kokeellinen. Feminiininen tapa toimia on passiivinen, muita ihmisiä ahkerasti hoivaava. Green ajattelee tämän luovan tilanteen, jossa maskuliininen maailma on mielessä tapahtuvaa luovuutta ja ajattelua, mutta naisen tärkein ominaisuus on hänen kehonsa, jonka on päätarkoitus menstruoida, tulla raskaaksi ja imettää. Tämä kahtiajako ei Greenin kertoman mukaan ole totta kaikissa miesten ja naisten ryhmissä, mutta se on läsnä yhteiskuntamme isossa kuvassa ja näkyy näin myös naisten musiikintekijyydessä. Tästä esimerkkinä hän mainitsee länsimaisen taidemusiikin historian, jossa naisten tekemä musiikki on pysynyt naisille sopivaksi koetun yksityisen elämänpiirin sisällä. Musiikintekijänaisten päästyä julkisen toiminnan piiriin heidän toimintaansa ovat rajoittaneet edelleen oletukset siitä, mikä on naisille sopivana nähtyä toimintaa. (Green, 1997.)

Green (1997) kirjoittaa populaarimusiikin tekijöiden kentän näyttäytyvän miehisenä, poikkeuksena naislaulajien ja -lauluntekijöiden jatkuvasti nousussa ollut määrä. Vahva maskuliinisuus ja siihen liitetyt teknologiset, kokeelliset ja aktiiviset tavat toimia näkyvät kuitenkin musiikkialalla soitinvalinnoissa sekä rockin, jazzin ja musiikintuottamisen jakautumisessa muusikkomiehille. Greenin mukaan tytöt oppivat jo kouluaikana roolinsa toisena sukupuolena, joka musiikintunnilla oppii välttämään äänekkäitä soittimia ja esilläoloa, joka voisi uhata feminiinisenä toimintana pidettyjä odotuksia. Greenin englantilaisessa koulussa tekemän tutkimuksen mukaan tyttöjen vetäytyminen toiminnasta näkyi rytmimusiikissa, sen sijaan pehmeämpänä pidetyn klassisen musiikin ja orkesterisoittimien hallinnassa tytöt olivat poikia etevämpiä. Hän painottaa musiikkikasvatuksen tärkeää roolia opittujen sukupuolistereotyyppien purkamisessa. (Green, 1997.)

Sekä Mary Gergen (2003, s. 68–69) että Saarilampi (2007) korostavat naisesikuvien merkitystä prosessissa, jossa nainen jopa huomaamattaan oppii, mitä hän voi ammatillisesti tavoitella. Sippola (2017) mainitseekin suomalaisilta laulaja-lauluntekijänaisilta puuttuvan selkeän omaehtoisen naistekijäesikuvan. Hänen mukaansa naispuoleisia laulaja-lauluntekijöitä on määrällisesti vähän kotimaisen rytmimusiikin historiassa (Sippola, 2017). Tähän Mavis Bayton (1993) lisää, että vaikka muutamia positiivisia esikuvia naisten musiikintekijyydestä olisi ollutkin, ovat naisten omat ja ympäristön uskomukset heille sopivasta toiminnasta voineet tukahduttaa kiinnostuksen. Tyttöjä ei ole rohkaistu muusikkouteen ja sähköisiin soittimiin, sillä niitä ei ole nähty feminiinisinä vaihtoehtoina (Bayton, 1993).

Historian naissäveltäjien tavoin laulaja-lauluntekijöistä tehdyissä tutkimuksissa on huomattu nykypäivänä olevan sukupuolittuneita asenteita, jotka hankaloittavat erityisesti naisoletettujen musiikintekijöiden toimintaa. Green ja Marc (2016) nostavat esiin miesten ja naisten musiikilliseen omistajuuteen (authorship) liittyvän oletuksen. Heidän mukaansa kukaan ei kyseenalaista laulaja-lauluntekijämiesten osallisuutta ja omistajuutta omaan työhönsä, mutta laulaja-lauluntekijänaisen osuutta omassa musiikissaan vähätellään jatkuvasti haluten siirtää siitä kunniaa esimerkiksi äänitteen tuottajille (Green & Marc, 2016, s. 15–16).

Karppinen (2016) on huomannut eron tavassa, jolla naisista ja miehistä musiikintekijöinä puhutaan. Hänen mukaansa miehistä kirjoittaessa mediassa keskitytään musiikkiin ja uran kehitykseen, naisten kohdalla huomio on usein ulkonäössä ja lauluäänen kuvailussa. Vaikka käytetyt kuvaukset olisivat imartelevia, tulee kirjoittaja mahdollisesti huomaamattaan välittäneeksi viestin, jossa naistekijän arvo on ulkomusiikillinen, ei musiikillinen. (Karppinen, 2016.) Kaupallista populaarimusiikkia tutkinut Kristin J. Lieb (2013) kertoo ulkonäön nousseen keskeiseksi tekijäksi artistin uralla vuonna 1981 aloittaneen MTV:n (ent. Music Television) myötä. Kuulijoiden nähdessä ensimmäistä kertaa artisteja muuallakin kuin levyn kansissa, naisten menestyksen edellytykseksi tuli kauneus ja seksikkyyys. Liebin mukaan erityisesti 1990-luvulla naisartistien tuli olla miesten fantasioiden mukaisia naisia, mutta tarjottava musiikillaan viestejä ja teemoja, jotka resonoivat myös naisyleisössä. (Lieb, 2013, s. XV–XVII.) Ruumisnormeja tutkineet Hannele Harjunen ja Katarina Kyrölä (2007, s. 11, 22) kirjoittavat kauneusihanteiden olevan selkeästi sukupuolittuneita: esimerkiksi lihava vartalo on sosiaalisesti leimaavampi naiselle kuin miehelle ja sen on myös todettu estävän naisen uralla etenemistä.

Tutkija Lynne Hibberd (2014) kertoo naiseen kohdistuvista ikäpaineista populaarimusiikissa, jossa nuoruus ja ulkonäkö ovat olleet keskiössä jo kaupallisen musiikin alkua ajoista lähtien. Hänen mukaansa aiemmat tutkimukset ovat osoittaneet, että vanhemmat naiset nauttivat popmusiikista ja ottavat osaa siihen monin tavoin, mutta kuin ääneen lausumattomana sääntönä, heidän toimijuus genren esittäjänä taiteilijana ei ole näyttäytynyt mahdollisena. Hibberd itse kuvaa vanhempiin artisteihin liittyviä ikävaatimuksia kahtiajakoisina: on käyttäytyttävä ikäisensä tavalla, mutta ulkoisesti on pysyttävä nuorena. Musiikkialalla naisen nuoruus on arvo, eikä ikääntyminen haittaa, mikäli artisti onnistuu rakentamaan illuusion ikuisesta nuoruudestaan. (Hibberd, 2014, s. 124–135.) Naisen ikääntymisestä kirjoittaneet Ilka Kangas ja Pirjo Nikander (1999) toteavat naisen ikääntymisen mallin olevan kielteisempi ja ahtaampi kuin miehen. Heidän mukaansa kulttuurisesti nainen mielletään ikääntyneeksi nuorempana

kuin mies, jo ennen eläkeikää, vaikka naisten oma kokemus asiasta on toisenlainen, eivätkä he tunne itseään vanhoiksi (Kangas & Nikander, 1999, s. 9).

Greigin (1997) mukaan mielenkiintoinen yksityiskohta laulaja-lauluntekijänaisten laulujen aiheissa on nimenomaan naisen elämää ja kehoa koskevien teemojen puuttuminen kappaleista. Hän kertoo erityisesti popmusiikissa laulujen naiskertojan käsittelevän rakkautta teemana useasta kulmasta, pysytellen silti vapaana ja sitoutumattomana äidin tai vaimon roolista. Aiheet, kuten raskaus, äitiys tai abortti, eivät ole Greigin (1997) mukaan kuuluneet populaarimusiikin kuvastoon, mutta hän uskoo tilanteen muuttuvan popmusiikin kuulijakunnan ikääntyessä. Tutkija on huomannut sukupuolten välisen eron myös siinä, kuinka naisiin ja miehiin suhtaudutaan heidän laulaessa romanttisesta rakkaudesta. Rakkaudesta laulaessaan naiset ovat heikkomielisiä ja laulavat ”vain rakkaudesta”, mutta miesten, kuten The Beatles -yhtyeen, kohdalla rakkaudesta laulamisen nähdään normaalina. (Greig, 1997, s. 168–169.) Näen spesifisti naisten elämää koskevien laulujen vähäisyyden linkittyvän osaltaan aiemmin todettuihin vaatimukseen, joita naisen ikään ja ulkonäköön kohdistuu. Kun nainen jättää laulamatta äitiydestä ja perheestä, pysyy hän heteronormatiivisesti miesten silmissä saavutettavana ja nuorelle yleisölle samaistuttavana.

3 Tutkimuksen metodologia ja toteutus

Tutkimukseni on luonteeltaan laadullinen tutkimus, jonka aineisto on kerätty teemahaastatteluilla. Tehdessäni valintaa laadullisen ja määrällisen tutkimusotteen välillä, päädyin laadulliseen eli kvalitatiiviseen lähestymistapaan, sillä tarkoitukseni on kartoittaa kaikkia niitä moninaisia kokemuksia, joita naisena musiikkialalla toimimiseen liittyy. Anu Puusa ja Pauli Juuti (2020a) kertovatkin kvalitatiivisen tutkimusotteen soveltuvan ihmisten ymmärrykseen ja vuorovaikutukseen perustuvien ilmiöiden tutkimiseen. He korostavat laadullisen tutkimuksen pyrkimyksiä nähdä tapahtumien taakse ymmärtäen niihin sitoutuneet ilmiöt ja muodostaa teoreettisesti ymmärrettävä tulkinta yksilöiden kokemuksista (Puusa & Juuti, 2020a, s. 73–74).

Tutkimuksen analyysimenetelmänä on käytetty narratiivista analyysia sekä narratiivien analyysia. Koska kyseessä ovat laulaja-lauluntekijöiden kertomukset, tutkimuksessa tiedon luonne näyttäytyy vahvasti kokemuksellisena. Puusan ja Juutin (2020b) mukaan tieto voidaan epistemologisesti nähdä objektiivisena tai subjektiivisena eli ihmisiin sitoutuneena. He kertovat epistemologista keskustelua käytävän erityisesti positivismin ja antipositivismin välillä, jolloin keskiöön nousee se, suhtaudutaanko tutkittavaan ilmiöön positivismin tavoin säännönmukaisia syy-seuraussuhteita etsien vai antipositivistisesti tapahtumien ainutkertaisuuteen uskoen. Puusan ja Juutin jaotteluun pohjaten tutkimukseni kantaa subjektiivista antipositivistista epistemologista käsitystä siitä, että yksilön näkökulma voi olla avain todellisuuden tulkintaan. (Puusa & Juuti, 2020b, s. 33.)

Tutkimukseni tavoite on selvittää, kuinka sukupuoli vaikuttaa laulaja-lauluntekijänaisten musiikilliseen toimintaan, millaista on olla naissukupuolinen musiikintekijä 2020-luvun Suomessa ja mitkä tekijät vahvistavat naisten toimijuutta tulevaisuudessa. Tutkimuskysymykseni kuuluu: ”Kuinka laulaja-lauluntekijänaiset kokevat sukupuolen vaikuttavan heidän toimintaansa musiikkialalla?”.

3.1 Kerronnallinen kokemusten tutkimus

Pohtiessani sitä, kuinka tutkisin laulaja-lauluntekijöiden kokemuksia, kerronnallinen kokemusten tutkimus tuntui luonnolliselta vaihtoehdolta, sillä koen musiikin ja erityisesti lauluntekemisen olevan ensisijaisesti tarinankerrontaa. Kerronnallisuus valikoitui tutkielmaani, sillä ajattelin taitavina tarinankertojina tunnettujen laulaja-lauluntekijöiden tuottavan

tutkimustapaan sopivaa aineistoa, mutta myös koska itse lauluntekijänä olen tottunut tulkitsemaan tekstejä ja tuottamaan uutta kirjallista materiaalia. Uskon narratiivisen tutkimuksen tuottamien kertomusten avaavan laulaja-lauluntekijöiden kokemuksia ja tapahtumien merkityssuhteita kokonaisvaltaisesti. Herkistyessämme kuuntelemaan toistemme tarinoita, voimme löytää jotain, mitä emme edes tienneet olevan olemassa ja oppia kunnioittamaan omasta näkemyksestä eriäviä mielipiteitä. Myös Catherine Kohler Riessman (2008) kertoo narratiivien kyvystä vaikuttaa. Hän kertoo tarinoiden olevan yksi politiikan keskeisimmistä keinoista ja painottaa tarinan kertojan vastuuta tarinansa totuudellisuudessa ja tavoitteellisuudessa (Reissman, 2008). Näen tämän Reissmanin huomion tärkeänä myös tutkimuseettiseltä kannalta tutkijana itse haastateltavien tarinoita kirjoittaessani.

Ylempänä viittasin musiikin ja tarinoiden erityisen läheiseen suhteeseen, mutta tarinat ja kertomukset eivät ole vain laulaja-lauluntekijöiden maailmaa. “Elämme kertomusten keskellä”, sanoo Mikko T. Virtanen (2020) kuvatessaan kertomusten läpitunkevaa roolia 2000-luvun mediakentällä. Hänen mukaansa sosiaalinen media, päivälehdet ja tietokirjat käyttävät polttoaineenaan yksilön omakohtaisten kokemusten juonellista ja jännitteistä jakamista (Virtanen, 2020, s. 6). Kielitieteilijä Neal R. Norrick (2000) kertoo kertomusten olevan läsnä myös jokapäiväisissä keskusteluissamme: selitämme tai kuvaamme spontaanisti asioita ja kerromme meille sattuneista humoristisista sattumista. Tarinoita perheestämme kertoessa vahvistamme kuuluvuuttamme siihen (Norrick, 2000). Sosiaalipsykologi Vilma Hänninen (2018, s. 161) muistuttaa tarinoiden kulkeneen mukanaamme jo lapsesta iltasatuun nukahtaessamme. Kertomukset ovatkin syvällä ihmisyydessä. Koulutuksen tutkimuslaitoksen professori Hannu L. T. Heikkinen (2018, s. 145) kuvaa kertomusten merkitystä inhimillisen tulkinnan perusmuotona, jonka ympärille kokemus elämästä rakentuu.

Hännisen (2018) mukaan *tarina* rakentuu tunne- ja arvolutautuneista tapahtumista, joita juoni yhdistää. Hän lainaa Aristoteleen sanoja kertoessaan tarinalla olevan alku, keskikohta ja loppu. Kun tarina kerrotaan aistiittavassa muodossa, kuten satuna, elokuvana tai balettina, siitä tulee *kertomus*. Kertomus on dramatisoitu esitys, joka ei välttämättä aina etene kronologisessa järjestyksessä ja sen tavoite on kuvata tapahtumiin liittyneitä tunteita. Hännisen (2018) mukaan tilanne, jossa kertomus kerrotaan, säätelee kertomuksen sisältöä. Kertoja saattaa jättää jotain kertomuksesta pois, jotta se ei olisi tilanteeseen nähden liian arkaluontoinen tai ahdistava. Kerrontaa voidaan myös säädellä tyyli- ja lajilla, joskus traagistakin tarinaa voidaan etäännyttää esimerkiksi huumorin keinoin. (Hänninen, 2018, s. 161–163.) Uskon haastateltavieni käyttäneen näitä kerronnan säätelyn keinoja myös tässä tutkimuksessa joko tietoisesti tai

tiedostamattaan. Tutkimuseettisesti pidän tärkeänä sitä, että etenkin henkilökohtaisista kokemuksistaan kertoessaan tutkittava saa itse määrittää haastatteluhetkeen sopivaksi kokevansa aiheet.

Heikkinen (2018) puolestaan kertoo kertomisen ja kertomusten tutkimisen olevan luontainen tapa tutkia ihmistä. Hänen mukaansa sosiaalitieteen tutkimuksissa *kerronnallinen tutkimus* lisääntyi voimakkaasti 1980-luvulla, joka synnytti tutkimustavan ympärille moninaista käsitteistöä. Suomeen sittemmin vakiintunut termi kerronnallinen tutkimus on esiintynyt tutkimuskirjallisuudessa myös narratiivisena, kertomuksellisena ja tarinallisena tutkimuksena (Heikkinen, 2018, s. 145). Tässä tutkielmassa käytän termiä kerronnallinen tutkimus sekä englannin kielestä johduttua ja edelleen useiden kirjoittajien käyttämää nimitystä narratiivinen tutkimus (narrative research).

Tieteessä kertomuksellisuuden esiintulo on Heikkisen (2018) mukaan kvalitatiivisessa tutkimuksessa nähty käänteeksi kohti konstruktivismia. Yleistettävän tietoon pyrkineet luonnontieteet saivat rinnalleen näkemyksen, jossa maailma rakentuu ja ontologisesti on olemassa ihmisten keskellä sosiaalisesti neuvoteltuna verkkona erilaisia merkityksiä. Konstruktivismiin liittyy ajatus ihmisestä tietonsa ja identiteettinsä rakentajana. Heikkinen kuvaa ihmisen käsitystä itsestään jatkuvasti muutoksessa olevana kertomuksena, joka saa uusia muotoja muiden ihmisten kanssa käydyistä keskusteluista ja uusista kokemuksista. Ymmärtämisen prosessia korostavan luonteensa vuoksi kerronnallinen tutkimus tieteellisten lähestymistapojen joukossa sijoittuu hermeneutiikan ja fenomenologian lähetyville. (Heikkinen, 2018, s. 150–152.) Myös hetki, jossa tarina kerrotaan, voi olla Reissmanin (2008) mukaan merkityksellinen yksilön omien ajatteluprosessien kannalta. Vaikeat, kaoottiset ja aikaisemmin näkymättömät asiat voivat kertomuksessa jäsentyä kokonaisuudeksi, joka voi avata uusia ajattelun ovia (Reissman, 2008). Valtaosa haastattelemistani laulaja-lauluntekijöistä kertoi haastattelun jäsentäneen heidän ajatuksiaan naisena musiikkialalla toimimisesta. Muutamat myös kertoivat pohtivansa aihetta ensimmäistä kertaa syvällisesti ja saaneensa aiheen käsittelystä mietittävää myös tulevaisuudessa. ”Tää on ihan niinku istuis terapiassa”, nauroi yksi haastateltavistani.

Kerronnalliseen tutkimukseen linkittyvät henkilökohtaiset kokemukset ja konstruktivistiset lähestymistavat eivät tutkimuksen kannalta ole kuitenkaan aivan ongelmattomia. Hänninen (2018) kertoo narratiivitutkijoiden keskuudessa kerronnallista tutkimusta kohtaan esitetyn kritiikin olevan yleensä tutkijan itse muodostamiin tarinoihin liittyvää. Hänen mukaansa

kerronnallisessa tutkimuksessa piilee yksinkertaistamisen vaara tilanteissa, joissa tutkijan katse osuu vain ymmärrettäviin ja eheisiin tarinoihin jättäen huomiotta elämän luontaisen moninaisuuden ja ristiriitaisuuden (Hänninen, 2018, s. 175). Tämä oli kysymys, joka kulki myös minun mukani tutkimuksen edetessä. Tulossiooon kuuluvia haastateltavien tarinoita kirjoittaessani pyrin välttämään liian helppojen johtopäätösten tekemistä, vaikka tavoitteeni oli kuitenkin löytää yksittäisiä tarinoita yhdistäviä syy-seuraussuhteita.

Hänninen (2018, s. 176) ja kertomuksia tutkiva Matti Hyvärinen (2012) kertovat voimakkaimman kerronnallista tutkimusta koskevan kritiikin tulleen filosofi Galen Strawsonilta. Strawson (2004) kyseenalaistaa kritiikissään kerronnallisen tutkimuksen peruskäsityksen kertomusten keskeisestä merkityksestä ihmisten elämää jäsentävinä palasina. Hän kirjoittaa narratiivisuuden tulleen nykytieteen muodikkaaksi termiksi, jonka oletetaan olevan jonkinlainen hyvän elämän lähtökohta. Strawsonin mukaan näin ei kuitenkaan ole, sillä ihmiset jäsentävät elämäänsä myös muilla kuin narratiivisilla tavoilla (Strawson, 2004). Tähän kritiikkiin Hyvärinen (2012) vastaa Strawsonin osuneen oikeaan siinä, että ihmiset todella kokevat kertomusten merkityksen identiteetti projekteissaan eri tavoin. Hyvärisen mukaan Strawson jää kuitenkin kiinni rakentamaansa vastakkainasetteluun, jonka ääripäissä ovat narratiivista tutkimusta kannattavat ja ei-narratiiviset ajattelijat. Hyvärisen vastauksesta käy ilmi, että hän ei näe näitä kantoja toisiaan poissulkevinä, vaan myös tutkijan toiminnassa ne voivat kulkea rinnakkain. (Hyvärinen, 2018.)

Kerronnallinen aineisto voidaan erityisesti narratiiviseen tutkimukseen perehtyneen Donald E. Polkinghornen (1995) kertoman mukaan jakaa kolmeen pääkategoriaan: lyhyet sanalliset vastaukset, numeeriset vastaukset ja kerronta. Heikkinen (2018) tarkentaa mahdollisten aineistojen olevan mitä vain kirjallisesti tai suullisesti ilmaistua kerrontaa, haastattelujen lisäksi esimerkiksi päiväkirjoja. Heikkisen mukaan ylempänä viitattu Aristoteleen ajatus tarinan alusta, keskikohdasta ja lopusta voi toimia tarinan määrittelijänä, mutta juonellisuus kerronnallisessa aineistossa ei ole välttämättömyys (Heikkinen, 2018, s. 152–153). Polkinghornen (1995) mukaan kerronnallista aineistoa analysoidessa narratiivisuus voidaan ymmärtää *narratiivien analyysinä* tai *narratiivisena analyysinä*. Narratiivien analyysi luokittelee kerronnassa tehtyjä valintoja ja narratiivinen analyysi nostaa aineistosta esiin teemoja, joiden pohjalta tutkija luo uuden kertomuksen (Polkinghornen, 1995, s. 5–6). Tutkimusaineistoni analysoinnissa käytin molempia näistä analyysikeinoista: kategorisoin haastattelujen sisältöä narratiivien analyysin keinoin, jonka jälkeen kirjoitin kategorisoitua aineistoa apunani käyttäen haastateltujen laulaja-lauluntekijöiden tarinat juonelliseen muotoon.

Kuten tutkimuskysymyksessäni ”Kuinka laulaja-lauluntekijänaiset kokevat sukupuolen vaikuttavan heidän toimintaansa musiikkialalla?” ilmaisen, kiinnostukseni on nimenomaan laulaja-lauluntekijänaisten henkilökohtaisissa kokemuksissa. Kokemuksen tutkimuksesta kirjoittaneet Jarkko Toikkanen ja Ira A. Virtanen (2018) kertovat kokemuksen käsitteenä olevan yksilölle tärkeä henkilökohtainen ilmiö, mutta myös yhteisöllisesti jaetun tiedon rakentaja. Tämän kahtiajaon ongelmallisuutena voidaan kuitenkin nähdä tilanne, jossa yksilön mielipide voi nousta tiedon kaltaiseen asemaan (Toikkanen & Virtanen, 2018, s. 9). Tutkija Jussi Backmanin (2018) mukaan klassisessa tietoteoreettisessa perinteessä kokemus on nähty epätotena tietona, jota ei voida joidenkin luonnontieteisten faktojen tavoin yleistää. Backman kuitenkin toteaa, että lähestyttäessä kokemusta filosofisen hermeneutiikan näkökulmasta, ihminen näyttäytyy valistuksen riippumattoman tietoihanteen sijaan jatkuvasti ympäristönsä muovaamana olentona, joka kykenee uudistamaan perinteitään ja päivittämään omaa ajatteluaan (Backman, 2018, s. 38).

Tutkijapari Taneli Tuovinen ja Riikka Mäkikoskela (2018) kertovat kokemuksen tutkimuksen olevan lisääntyvissä määrin käytetty metodi myös taiteellisen tutkimuksen kentällä. Heidän mukaansa esimerkiksi omaa taiteellista työtään tutkiva muusikko on sekä tutkija että taiteilija, jolle taiteellisen työskentelyn keholliset työvälineet sekä keholliset kokemukset toimivat paikkana tiedon tunnistamiselle (Tuovinen & Mäkikoskela, 2018, s. 227). Voidaankin sanoa, että tutkiessani laulaja-lauluntekijänaisten kokemuksia, myös haastateltavat päätyivät tutkimaan niin omaa taiteellista työtään kuin muuta toimintaansa musiikkialalla. Haastattelutilanteessa tutkittavat kokosivat kertomaansa kehollisten ja psyykkisten kokemustensa kautta kertoessaan esimerkiksi siitä, miltä jokin katse tuntui tai miltä tuntuu olla musiikkialan ruumisihanteen ulkopuolinen artisti. Koska olen myös itse laulaja-lauluntekijä ja nainen, tutkijana koostamani tieto on väistämättä oman kokemusmaailmani pohjalta ymmärrettyä.

3.2 Teemahaastattelu tutkimusmenetelmänä

Hyvärinen (2017) kertoo haastatteluiden tuottavan tärkeää tietoa kokemuksista ja tilanteista, joissa tutkija ei yleensä voisi olla paikalla. Vaikka kokemusta tutkimuskohteena ei itsessään pidettäisi täysin autenttisenä tai ainutlaatuisena, avaavat yksilön kokemukset näkökulmia, jotka voivat nousta yhteiskunnalliseen keskusteluun laajempaan ilmiönä. (Hyvärinen, 2017, s. 9.) Kasvatustieteen professori Sirkka Hirsjärvi ja kasvatopsykologian professori Helena Hurme

(2008) tiivistävät haastattelun olevan keskustelu, jonka tarkoitus on ennakkoon päätetty. Heidän mukaansa haastattelu ja keskustelu eroavat toisistaan juuri tällä tavoitteellisuudella, jonka päämäärä on tutkijan puolelta informaation kerääminen. Toisaalta Hirsjärvi ja Hurme (2008) mainitsevat myös haastattelun ja keskustelun yhtäläisyyksiä, joita ovat tunteita, ajatuksia ja asenteita välittävä kielellinen ja ei-kielellinen kommunikaatio sekä haastattelutilanteessa kasvotusten ollessa haastattelun osapuolien vaikutus toisiinsa. Haastattelun jälkeen useat tutkittavani kertoivat tilanteen tuntuneen heistä miellyttävältä keskustelulta yksioikoisen haastattelun sijaan. Myös itse koin haastattelutilanteet hyvin välittömiksi ja keskustelunomaisiksi, vaikka haastatteluissa oli selvä rakenne, jossa äänessä enimmäkseen olivat haastateltavat. Uskon ei-kielellisellä kommunikaatiolla olevan paljon vaikutusta tähän asiaan. Tutkijana pyrin osoittamaan läsnäoloa ja mielenkiintoani tutkittavan kerrontaa kohtaan katseella ja eleilläni, kuitenkin siten, etteivät ne ohjaa haastateltavan tekemiä valintoja.

Hirsjärven ja Hurmeen (2008) mukaan tutkimushaastatteluja luokitellaan kysymysten ennakkoon muotoilun eli strukturointiasteen perusteella. Strukturoidun lomakehaastattelun ja strukturoimattoman, haastateltavan ehdoilla kulkevan syvähaastattelun väliin mahtuu useita puolistrukturoituja haastattelumalleja (Hirsjärvi & Hurme, 2008). Näihin puolistrukturoituihin haastattelutapoihin kuuluu myös tutkielmaan valitsemani teemahaastattelu. Valitsin teemahaastattelun, sillä se jättää tilaa haastateltavien omille pohdinnoille ja merkitysten luomiselle. Koska en tiennyt ennakkoon, olivatko haastatteluun pyytämäni laulaja-lauluntekijät aikaisemmin miettineet urallaan sukupuolensa vaikutuksia tai millaiseksi he kokivat aiheesta puhumisen, koin pääaiheiden osalta ennakkoon suunnitellun teemahaastattelun oikeaksi valinnaksi esimerkiksi syvähaastattelun sijaan. Uskoin teemahaastattelulla saavani sopivaa aineistoa laulaja-lauluntekijöiltä, jotka ovat tottuneet muun muassa median kanssa toimiessaan kertomaan itsestään ja perustelemaan ajatuksiaan. Tämä oletukseni piti paikkaansa, haastateltavat kertoivat luonnollisen oloisesti kokemuksistaan johdattaen usein itse keskustelua heille tärkeiden aiheiden pariin.

Eskola, Lähti ja Vastamäki (2018) kertovat teemahaastattelun olevan Suomessa suosittu menetelmä laadullisen aineiston keruussa. Heidän mukaansa teemahaastattelu-termi juurtui Suomeen vuonna 1979 Hirsjärven ja Hurmeen *Teemahaastattelu*-haastatteluoppaan myötä (Eskola, Lähti & Vastamäki, 2018, s. 24–25). Hirsjärven ja Hurmeen (2008) mukaan teemahaastattelua terminä ei esiinny muissa kielissä, mutta se valikoitui käyttöön esikuvana toimineen kohdennetun haastattelun (the focused interview) yksityiskohtaisuudesta

siirryttäessä laajempiin teemoihin, joissa tutkittavan ääni pääsee kuuluviin. Teemahaastattelun runkoa suunnitellessaan tutkija jäsentää tutkimusaiheestaan teema-alueita, yksittäisiä sanoja tai ilmiöitä, jotka toimivat tutkijan muistilistana haastattelutilanteessa. Tarkkaa kysymysluetteloa ei tehdä, vaan haastattelu etenee vuorovaikutustilanteen luontaisen rytmin ja ennakkoon päätettyjen pääteemojen pohjalta. (Hirsjärvi & Hurme, 2008.)

Muotoilemaani haastattelurunkoa testasin esihaastattelulla, johon eräs laulaja-lauluntekijätuttavani osallistui. Esihaastattelussa selvitin erityisesti muotoilemieni kysymysten ymmärrettävyyttä sekä äänitystekniikan ja videoyhteyden toimivuutta. Haastattelutilanteen jälkeen keskustelimme esihaastatteluun osallistuneen henkilön kanssa hänen haastattelukokemuksestaan. Tämän keskustelun ja tekemieni huomioiden pohjalta muokkasin haastattelurunkoni lopulliseen muotoonsa. Myös Hirsjärvi ja Hurme (2008) pitävät esihaastatteluiden tekemistä ensiarvoisen tärkeänä vaiheena teemahaastatteluiden runkoa muotoillessa. Heidän mukaansa tehdyillä esihaastatteluilla voidaan välttää monia tutkimuksen virheitä ja hankkia tarvittavaa esiymmärrystä tutkittavasta aiheesta (Hirsjärvi & Hurme, 2008).

Lopulta tutkimukseni haastattelurunko (ks. liite 1) rakentui viidestä teemasta, jotka olivat 1) musiikillisen toiminnan historia, 2) musiikkialan tasa-arvo, 3) sukupuolen vaikutus toiminnassa musiikkialalla, 4) kollegio ja 5) tulevaisuus. Jokaiseen teemaan liittyi muutamia kirjoittamiani apukysymyksiä, joilla pyrin varmistamaan haastattelujen tuottavan tutkimuskysymykseeni vastaavaa materiaalia. Ajattelin apukysymyksistä olevan apua myös, mikäli ensimmäistä kertaa tutkimushaastattelua tehdessäni oikeiden kysymysten löytäminen haastattelutilanteessa tuntuisi vaikealta. Huoleni osoittautui kuitenkin turhaksi, sillä haastattelut soljuivat eteenpäin luontevasti teemojen ja haastateltavien oman kerronnan ehdoilla.

3.3 Tutkimuksen aineisto

Tutkimukseni aineisto on koottu viiden itsensä naiseksi identifioivan laulaja-lauluntekijän haastatteluilla, jotka toteutin haastateltavan vapaan kerronnan mahdollistavalla teemahaastattelun menetelmällä (Hirsjärvi & Hurme, 2008). Aineisto kerättiin haastatteluilla joulukuussa 2020 ja tammikuussa 2021. Tiedustelin haastateltavien laulaja-lauluntekijöiden kiinnostusta osallistua tutkielmaan viestillä tai kasvokkain. Vapamuotoisen kysymyksen lisäksi toimitin kaikille haastateltaville kirjallisen haastattelupyynnön, josta käy ilmi muun muassa tutkimuksen tavoite ja tietosuojakäytännöt (ks. liite 2). Kaikki haastatteluun pyytämäni suostuivat mukaan tutkielmaani.

Haastateltavia valitessani rajasin tutkimusotannan laulaja-lauluntekijöihin, jotka taiteellisessa työssään täyttävät Strachanin ja Leonardin (2003) sekä Greenin ja Marcin (2016) autenttisuuden määritelmän sekä Sippolan (2017) kuvaaman tekijän henkilökohtaisen osallisuuden säveltämisessä, sanoittamisessa, laulamissa ja säestämisessä (Green & Marc, 2016, s. 6–7; Sippola, 2017; Strachan & Leonard, 2003, s. 198). Laulaja-lauluntekijyyden lisäksi osa haastateltavistani toimii myös muille artisteille musiikkia kirjoittavana lauluntekijöinä, tuottajina tai säveltäjinä sekä enemmän artisti-sanoittaja-tyylisissä projekteissa. Haastateltavista kaikki kertovat laulaja-lauluntekijyyden olevan heidän ammattinsa, kokemusta musiikkialasta heillä on kolmesta vuodesta kolmeenkymmeneen vuoteen. Tutkimukseen osallistuneet laulaja-lauluntekijät identifioivat itsensä naiseksi, ovat kaikki valkoisia, eikä heillä ole näkyviä fyysiseen toimintaan vaikuttavia vammoja. Haastateltavien yksityisyyden suojaamiseksi laulaja-lauluntekijät esiintyvät aineistossa keksimilläni nimillä Hanna, Milena, Viola, Asta ja Emilia.

Koska suomalainen laulaja-lauluntekijöiden kenttä on verrattain pieni ja olen myös itse laulaja-lauluntekijä, päädyin tilanteeseen, jossa minulla oli jo ennakkoon joitain tietoja haastateltavistani. Olin tavannut kaikki tutkielmaan osallistuneet laulaja-lauluntekijät aikaisemmin, mutta emme tunteneet henkilökohtaisella tasolla. Haastateltavien valinnoilla pyrin kattamaan mahdollisimman laajan otannan erilaisissa ammatillisissa tilanteissa olevia ja eri ikäisiä musiikintekijöitä. Osalla haastateltavista oli takanaan kaupallinen major-levy-yhtiö, osa toimi pienempien levy-yhtiöiden alla tai itsenäisesti. Osalla haastateltavista oli musiikkialan koulutus ja osa haastatteluun osallistuneista oli itse oppineita muusikkoja. Nämä tekijät olivat tiedossani ja vaikuttivat haastateltavien valintaan kootessani monipuolista otantaa. Kenenkään haastateltavieni kanssa en ollut aikaisemmin keskustellut musiikkialan sukupuolikäsitteistä, enkä tiennyt heidän orientaatiotaan aiheeseen.

Tietyllä tavalla koen olevani sisäpiiriläinen suomalaisella laulaja-lauluntekijäkentällä. Tutkija Tuula Juvonen (2017) nimeää sisäpiirihaastatteluksi asetelman, jossa tutkija on osa tutkimuksensa kohteena olevaa yhteisöä. Sisäpiirihaastattelujen eduksi hän nimeää haastateltavan ja haastattelijan jaetun sitoutumisen aiheeseen, samankaltaisten kokemusten luoman yhteisen ymmärryksen, vuorovaikutustilanteen mutkattomuuden sekä haastateltavien löytämisen vaivattomuuden (Juvonen, 2017, s. 344–347). Johnson ja Rowlands (2012) kertovat sisäpiiriin kuuluvan haastattelijan tekemien haastatteluiden mahdollisuudesta olla syväluotaavampia kuvauksia aiheesta. Mikäli tutkija ei tunne aihettaan hyvin, on vaarana, että haastattelutilanne jää pintapuoliseksi opetushetkeksi, jossa haastateltava avaa aiheen

peruskäsitteistöä haastattelijalle. Johnson ja Rowlands (2012) kertovat myös, että jos haastattelijä kuuluu aiheen sisäpiiriin, ovat haastattelut myös hänen omaa kokemusmaailmaansa peilaavia. Aineistoa käsitellessään tutkija väistämättä reflektoi, ovatko ymmärrykset aiheesta yleisesti jaettuina tai tutkijan oman kokemusmaailman suuntaisia (Johnson & Rowlands, 2012, s. 101–103). Tuovinen ja Mäkikoskela (2018, s. 229) jopa painottavat, että taiteen tutkimuksessa tutkijan oma taiteen alan ammattilaisuus on ehto laadukkaalle tutkimuksen tekemiselle.

Pohdin kuitenkin paljon, kuinka positioni osana sisäpiiriä vaikuttaa tutkimuksen aineiston keräämiseen. Mietin osaanhan varmasti kuulla haastateltavan kokemuksen sellaisena kuin hän sen minulle kertoo, ilman että täydennän tapahtumien tunteita tai merkityksiä omilla kokemuksillani. Toisaalta pohdin myös, voiko lähtökohtaisesti positiivisena pitämäni tilanne kollegiaalisuudesta näyttäytyä haastateltavalle epämiellyttävänä. Olisiko helpompaa puhua jollekin, joka ei tunne alaa ja sen ihmisiä? Entä jos tutkielmani tulokset osoittavat jotain kipeää, mistä puhuminen laulaja-lauluntekijänaisten äänellä herättää inhoa tai ruokkii edelleen stereotypistä kuvaa muusikkonaisista?

Sisäpiiriin kuuluvana tutkijana aineiston kerääminen ei olekaan täysin ongelmaton, kuten Juvonen (2017) listaa: luottamukselliset haastattelut tuottavat luottamuksellista aineistoa, jonka yksityisyyttä tutkijan on kunnioitettava. Liiallinen kotoisuus vuorovaikutuksessa voi peittää oleellista tietoa, jos haastattelijä ja haastateltava olettavat ymmärtävänsä asiat samalla tavalla. Lisäksi tutkijan on myös tiedostettava tarkasti oma roolinsa tutkijana sekä yhteisön jäsenenä. (Juvonen, 2017, s. 347–351.) Tohtorintyössään sosiaalitieteilijä Anne Siponen (1999) pohtii kaksoispositiotaan tilanteessa, jossa hän tutkii astmatikkoja ollen itse myös astmaatikko. Tutkijan omin sanoin hän näkyy tutkimuksessa osana aineistoja sekä niiden tulkintaa. Siposen mukaan kaksoispositio tuo mukanaan teoriapitoisia havaintoja, joita aiheesta opiskeltu teoreettinen tieto herättää sekä kokemusvälitteisiä havaintoja, joita tutkija on herkistynyt näkemään oman matkansa kautta. Siposen tekstistä käy ilmi, että hän pitää tärkeänä kaksoisposition tuoman erilaisten tiedon suodatustapojen tiedostamista ja esiintuomista. (Siponen, 1999.) Tämän tutkijan kaksoisroolin mainitsee myös muun muassa Leena Pääkkönen (2013) väitöskirjassaan tutkiessaan opettamansa yläkoulun musiikinryhmän nuorten kertomuksia yhdessä tekemisestä.

Juvosen (2008, s. 354) mukaan sisäpiiritutkijan asemaan liittyvät tiiviisti myös lojaliteetin kysymykset. Saamentutkija Anni-Siiri Länsman (2008) kertoo kokemuksistaan

sisäpiiritutkijana, jolloin tutkijan rooliin kuuluu rajankäyntiä sisäpuolen ja ulkopuolen sekä aktivistin ja tutkijan välillä. Länsmanin (2008) mukaan tutkijalla on mahdollisuus tuottaa yhteisöä kokoavaa ja hyödyttävää tietoa, joka myös rakentaa yhteisön kuvaa ulospäin. Tutkimustulosten yhteisö odottaa usein olevan saman suuntainen yleisesti hyväksytyyn sisäisen näkökulman kanssa. Tutkimusaiheen kriittinen tarkastelu vaatii kuitenkin normien kyseenalaistamista, mikä voi saattaa tutkijan puun ja kuoren väliin punnitsemaan rooliensa vaikutusta tutkimuksessa. (Länsman, 2008, s. 90–95.) Tunnistan itsessäni tätä rajankäyntiä tutkijan ja eräänlaisen aktivistin välillä. Tutkimusasetelmassani oli väistämättä asenteellinen alkutilanne, sillä minulla oli ennakkoon tietoa musiikkialasta ja siitä, että naisten kokemuksissa voisi olla jotain, joka pitäisi validoida myös tutkimuksen kautta näkyväksi. Tämä luo minulle suuren vastuun tutkijana tulosten analysoinnista ja niistä puolueettomien johtopäätösten tekemisestä. Pidän kuitenkin tärkeänä, että tutkimusta tehdään aiheista, jotka puhuttelevat myös tutkijaa itseään – ainakin tämän tutkimuksen motivaatio ja polttoaine on ollut sisäsyntyinen palo muuttaa sukupuolittuneita rakenteita turvallisiksi kaikille sukupuolille.

Voimassa olleiden koronarajoitusten vuoksi haastattelut tehtiin videopuhelun välityksellä Zoom-palvelun kautta. Tietosuojasyistä videopuhelu toteutettiin Oulun yliopiston Zoom-lisenssillä, joka Oulun yliopiston sivujen mukaan noudattaa eurooppalaista sekä kansallista tietosuojalainsäädäntöä (Oulun yliopisto, 2020). Haastattelu äänitettiin puhelimen nauhuriin, videotallennetta haastattelutilanteesta ei tallennettu. Haastattelujen kesto oli 45–75 minuuttia. Haastattelut olivat keskustelunomaisia, määrittelemiäni teemoja käsiteltiin kertojalle luontaisessa järjestyksessä ja haastateltavilla oli mahdollisuus nostaa esiin myös määrittelemiäni teemojen ulkopuolelta aiheita, jotka hänelle aiheessa olivat tärkeitä.

Haastattelujen jälkeen litteroin eli muunsin tekstiksi äänitteet mahdollisimman pian haastattelun tekemisestä. Litteroin haastattelut tarkasti sanasta sanaan, jättäen pois ainoastaan lauseyhteydestä irralliset täytesanat kuten ”niinku” tai ”silleen”. Anonymiteetin mahdollistamiseksi haastateltavat eivät esiinny tutkielmassa omilla nimillään. Tässä litterointivaiheessa poistin tai muutin esiin nousseiden ihmisten ja instituutioiden nimet. Puheen ajatustauot merkitsin litterointiin kolmella pisteellä ja mahdollisesti sisällön tulkintaan vaikuttavat tunneilmaukset, kuten naurahdukset, kirjasin sulkeissa tekstiin. Ruusuvuoren ja Nikanderin (2017) mukaan esimerkiksi juuri näiden naurahdusten merkitseminen muistiin voi kertoa tärkeää tietoa keskustelun sävystä. Heidän mukaansa litteroinnin tarkkuustaso määrittyy kuitenkin tutkimuskysymyksen ja käytetyn analyysitavan mukaan. Sisältöjä analysoidessa päällekkäispuhunnat, tauot ja reaktiot kuten ”mm” voi jättää litteroimatta, mutta puhetyyliä,

keskustelua ja diskursseja tutkiessa niiden kirjaaminen tarkasti on tutkimuksen kannalta merkityksellistä. (Ruusuvoori & Nikander, 2017, s. 367–368.)

3.4 Aineiston analyysi

Aloittaessani analysoimaan tutkimusaineistoani se oli jo minulle tuttu, sillä aineiston kerääminen ja litterointi oli antanut minulle esiyymmärryksen tulosten moninaisuudesta. Päästäkseni sisään aineistooni luin sitä kuitenkin läpi uudelleen ja uudelleen tehden muistiinpanoja tarinoiden keskeisistä teemoista. Tekemäni muistio auttoi minua saamaan yleiskäsityksen 61 liuskan mittaisen aineistoni peruspiirteistä, ennen kuin siirryin varsinaiseen analyysivaiheeseen. Aineiston analyysissäni käytin narratiivien analyysia sekä narratiivista analyysia. Aluksi tein narratiivien analyysia aineistolle alleviivaten tekstistä kaikki ilmaukset, jotka vastaavat tutkimuskysymykseeni ”Kuinka laulaja-lauluntekijänaiset kokevat sukupuolen vaikuttavan heidän toimintaansa musiikkialalla?” Aineistoa käsitellessäni otin huomioon myös kerronnat haastateltavien kokemista tilanteista, joissa sukupuoli ei ole vaikuttanut toimintaan alalla.

Seuraavaksi siirsin alleviivaamani materiaalin taulukkoon, jossa tiivistin litteroidusta tekstistä yleiskielisen alatekstin. Alatekstin muodostettuaani pyrin löytämään ilmaisuille yhteisiä sisältökategorioita eli laajempia otsikoita. Koska tämän narratiivien analyysivaiheen tarkoitus oli löytää haastatteluissa toistuvia teemoja, joiden pohjalta tutkijana muodostan kertomuksista juonellisia kokonaisuuksia, en kokenut tarpeelliseksi teemoitella aineistoani liian tiukasti. Sisältökategorioita muodostui neljätoista ja niitä ovat: 1) miehiset verkostot, 2) ikä, 3) esikuvat, 4) toiseus, 5) todistaminen, 6) ulkonäkö, 7) epävarmuus, 8) seksuaalinen häirintä, 9) naiskuva, 10) laulujen aiheet, 11) kateus, 12) naisyhteisö, 13) sukupuolittuneet roolit ja 14) sukupuolen hyödyt.

Perustan tämän vaiheen analyysimenetelmäni Lieblichin, Tuval-Mashiachin ja Zilberin (1998) kategoriseen sisällön analyysiin, jota he ovat käyttäneet erityisesti elämäntarinoitaan analysoidessaan. Menetelmässään he jakavat tekstiä pienempiin kokonaisuuksiin ja pyrkivät löytämään näiden välisiä yhteyksiä ja kattoteemoja. Lieblich kollegoineen (1998) toteaa kategorisen sisällön analyysin etenevän samoin tavoin kuin useimmat sisällön analyysit: ensimmäisenä tehdään alatekstin valinta, joka perustuu tutkimuskysymykseen. Tällöin aineistosta valitaan vain aines, joka koskee tutkittavaa aihetta (Lieblich, 1998, s. 112–113). Jotta aineiston käsittely helpottuu, kirjoitin tässä vaiheessa alatekstini tiivistetyksi yleiskieleksi

alkuperäisestä ilmaisusta. Jatkossa en kuitenkaan luopunut litteroidusta materiaalista, vaan käsittelin sitä ja tiivistettyä alatekstiäni rinnakkain. Toinen vaihe Lieblichin ja kollegoiden (1998) mukaan on sisältökategorioiden valinta, joka tehdään valittujen alatekstien perusteella. Sisältökategorioiden tarpeellisen määrän arvioinnin tutkijakolmikko jättää tutkimuksen tekijälle itselleen. Heidän mukaansa useat sisältökategoriat päästävät oikeuksiinsa aineiston monimuotoisuuden, mutta vain muutaman tarkkaan määritellyn sisältökategorian työstäminen voi olla kirjoittajalle vaivattomampaa. Analyysin seuraavat vaiheet Lieblichin ja kollegoiden mukaan on alatekstien jakaminen muodostettuihin kategorioihin ja teemoittelusta johtopäätösten tekeminen. (Lieblich ym., 1998, s. 113–114.)

Taulukossa 1 olen kuvannut tutkielmani narratiivien analyysin osuutta. Taulukossa näkyy prosessi, jossa kirjoitin valitsemani alatekstin tiivistettyyn muotoon, etsin alatekstistä sen sisältökategoriat ja lopulta jaottelin alatekstin kategorioihin sisältönsä mukaan.

Taulukko 1. Narratiivien analysointia.

Litterointi	Alateksti	Sisältökategoria
Ärsytti siinä jotenki se, että tule sen takia koska olet nainen. En ois ehkä ite halunnu kuulla et mua pyydetään mukaan sen sukupuolen takia.	Ei pitänyt siitä, että pyydettiin projektiin sukupuolen vuoksi kiintiönaisena.	Toiseus
Se on vähän turhauttavaa kun mä tuijotan jonku toisen selkää versus et joku tuijottaa mun selkää. Tässäki korostuu se, et ei oo esimerkkiä tostakaan aiheesta.	Naistuottaja-esimerkin puuttuminen.	Esikuvat
Esimerkiksi siinä, ketkä on valtahierarkiassa korkeimmilla paikoilla... radioiden musiikkipäälliköt	Musiikkialan johtoasemissa olevat ovat miehiä.	Miehiset verkostot

tai levy-yhtiöpomot, ne on aina miehiä.		
Tuli vaan nyt nää ulkonäköpaineet mieleen noista keikkoihin liittyvistä asioista, ne on kyllä naisilla varmasti erilaiset. Älä vanhene. Älä vanhene, nainen!	Vanheneminen tuo ulkonäköpaineita.	Ikä ja ulkonäkö

Selkeyttääkseni tutkimustulosteni ilmaisutapaa, tiivistin neljätoista sisältökategoriaani vielä laajempien kattoteemojen alle. Näitä teemoja aineistostani nousi kuusi ja niitä ovat: 1) naisiin kohdistuvat odotukset ja asenteet, 2) miehiset verkostot ja naisyhteisö, 3) kokemus toiseudesta, 4) naisiesikuvien puute, 5) seksuaalinen häirintä ja 6) sukupuolen hyödyt. Taulukkoon 2 olen kirjannut nämä kattoteemat sisältökategorioineen.

Taulukko 2. Kattoteemojen sisältökategoriat.

Kattoteema	Sisältökategoriat
Naisiin kohdistuvat odotukset ja asenteet	Ikä, ulkonäkö, naiskuva, laulujen aiheet
Miehiset verkostot ja naisyhteisö	Miehiset verkostot, kateus, naisyhteisö
Kokemus toiseudesta	Toiseus, todistaminen, epävarmuus
Naisesikuvien puute	Esikuvat, sukupuolittuneet roolit
Seksuaalinen häirintä	Seksuaalinen häirintä

Sukupuolen hyödyt	Sukupuolen hyödyt
-------------------	-------------------

Seuraavassa analyysini vaiheessa, narratiivisessa analyysissä, keskityin haastateltavien kertomusten sisältöön. Tässä vaiheessa käsitelin aineistoani yksi haastattelu kerrallaan. Tekemäni kategorisen sisällön analyysin avulla yhdistin eri vaiheissa haastatteluja nousseita saman sisältökategorian alla olevia alatekstejä kokonaisuuksiksi siten, että ne muodostivat ymmärrettäviä kokonaisuuksia. Pyrin löytämään haastatteluissa käsitellyistä sisältökategorioista niiden riippuvuussuhteita. Näitä oli esimerkiksi miehisten verkostojen vastapainoksi nousseet solidaariset naisyhteisöt sekä ikä- ja ulkonäköpaineiden linkittyminen toisiinsa. Muodostin haastatteluista juonellisia kokonaisuuksia, jotka alkavat laulaja-lauluntekijän musiikillisen uran alkuvaiheista, käsittelevät hänelle tutkimusaiheessa keskeisiä teemoja ja päättyvät siihen, kuinka haastateltavat näkevät tulevaisuutensa. Juonellista kertomusta kirjoittaessani jäsensin tarinaa muodostamillani sisältökategorioilla. Helpottaakseni lukijan orientoitumista tekstiin, kirjoitin jokaisen tarinan alkuun pienen tiivistelmän haastateltavan suhteesta aiheeseen.

Kunkin haastattelun kohdalla nimesin kertojalle keskeisen ydinkokemuksen, jotta lukija saisi mahdollisimman hyvän kuvan haastateltavan yksilöllisestä kokemusmaailmasta. Dan McAdamsin (2017) mukaan ydinkokemukset (nuclear episodes) ovat henkilön historiassa tapahtuneita merkityksellisiä käännteitä, jotka näyttäytyvät myös tutkijan muodostamassa tarinassa jonkinlaisena vedenjakajana. McAdams (2007, s. 38) kertoo elämäntarinoita tutkittaessa näiden ydinkokemusten voivan olla esimerkiksi lapsen syntymä tai hääpäivä. Tutkimuksessani valitsin haastateltavien kertomasta ydinkokemuksiksi hetkiä, jotka ovat voimakkaasti muuttaneet heidän ajatteluaan naisena musiikkialalla toimimisesta.

Tukea kertomusten kirjoittamiselle sain Polkinghornelta (1995), jonka narratiivisen analyysin menetelmää käytin kootessani uusia narratiiveja. Hän kertoo narratiivisen analyysin tuloksen olevan tarinamuotoon kirjoitettu tutkijan versio tapahtumista ja niiden vaikutuksesta toisiinsa. Polkinghorne (1995) kertoo tutkijan tehtäväksi rakentaa juonellinen tarina, jossa on alku, keskikohta ja loppu. Hänen mukaansa tutkijan on löydettävä aineistostaan syitä, seurauksia ja osattava yhdistellä ne ymmärrettävään muotoon. Paikoin pirstaleiset tarinanaihiot tuovat tutkijalle kuitenkin suuren vastuun, sillä kerrottujen tapahtumien on oltava oikeasti

tapahtuneita. Polkinghorne (1995, s. 15–20) kuitenkin huomauttaa, että analyysin ollessa tutkijan itse tuottamaa, tarinaan ei lähtökohtaisesti tule suhtautua tositarinana. Polkinghorne (1995, s. 15) ja Heikkinen (2018, s. 154) ovat molemmat yhtä mieltä siitä, että varsinaisen aineiston analyysin tai erittelyn sijaan kerronnallinen analyysi on enemmänkin kertomuksia kokoavaa ja tulkitsevaa. Polkinghorne (1995, s. 20) kuvaa narratiivisen analyysin olevan vaikuttava alusta, joka mahdollistaa tutkimustiedon esittämisen kiinnostavalla ja havainnollistavalla tavalla.

Jokaisesta laulaja-lauluntekijästä juonellisen tarinan kirjoitettuani avasin vielä tarinoissa yhteisesti nousseita keskeisiä teemoja. Päädyin kokoamaan tuloksia perinteisellä selostavalla tavalla suuremman tyyppitarinan rakentamisen sijaan, sillä halusin säilyttää kuuluvilla haastateltavien oman äänen. Hännisen (2018) mukaan tällainen alkuperäisten tarinoiden elementeistä yhdistetty tyyppitarina onkin usein ongelmallinen luotettavuutensa kannalta, vaikka se toisaalta pienentää kertojan tunnistamisen riskiä tarinoiden yksilöllisten piirteiden siirtyessä taka-alalle. Laulaja-lauluntekijänaisten anonymiteetin säilyttämisen olen ottanut tutkielmassani huomioon muuttamalla haastateltavien nimet sekä häivyttämällä heidän tarkat ikänsä, opiskelupaikkansa ja tapahtumat, joista henkilön voisi välittömästi tunnistaa.

4 Tulokset

Tässä luvussa esittelen Hannan, Milenan, Violan, Astan ja Emilian haastatteluista rakentamani tarinat liittyen laulaja-lauluntekijänaisten kokemuksiin sukupuolen vaikutuksista toimintaan musiikkialalla. Lopuksi kokoan tarinoissa keskeisiksi nousseita teemoja ja tapahtumia.

4.1 Hannan tarina – ydinkokemuksena ammatillinen kasvu

Kymmenen vuotta laulaja-lauluntekijänä toimineella Hannalla on neutraali suhde tutkimusaiheeseen. Toimiessaan musiikkialalla, hänen ei ole tarvinnut aktiivisesti miettiä sukupuolensa vaikutuksia musiikilliseen toimintaansa. Hanna aloitti musiikkiharrastuksen alle kouluikäisenä pianotunneilla ja on käynyt satunnaisesti laulutunneilla. Lapsena ja nuorena hänen musiikillisia esikuviaan olivat useat 90-luvun laulajadiivat, joilla hän kertoo olleen vaikutusta myös uraan laulaja-lauluntekijänä. ”Sit kun alkoi kiinnostuun lauluntekemisestä, yläasteillä mä kuuntelin tosi paljon Alicia Keysia. Mä muistan et se oli se leffa missä hän soitti pianoa ja laulo, niin siitä tosi paljon innostuin”, Hanna kertoo.

Hannan mukaan nais(es)ikuvilla on ollut vaikutusta myös toimintaan peruskoulun musiikintunneilla. Osin koska hänen omat esikuvansa olivat naislaulajia, oli Hanna usein laulamassa ja toisinaan pianon takana. Hänen mukaansa musiikintunneilla toistui selkeä kaava laulavista tytöistä ja soittavista pojista, ilman että opettajan suunnasta olisi ohjailtu tilannetta. Musiikintunneilta tutun jaon Hanna on tunnistanut myös laulaja-lauluntekijöiden uran alkuvaiheiden tarinoista. Hän kertoo miesten usein aloittaneen musiikintekemisen yhdessä treenikämpällä soitellen, kun hän itse on kirjoittanut lauluja alun perin yksin instrumenttinsa kanssa.

Mää oon aika yksin soittanu jotain instrumenttia ja mun biisit on syntyneet jonkin Alicia Keysin inspiroimana ja sitten jos mä keskustelen vaikka miespuoleisten tekijöiden kanssa siitä, heillä saattaa olla ihan erilainen kokemus siitä et he taas on mennyt treenikämpälle ja kavereiden kanssa soitellu ja ne biisit on muotoutunu siellä. Ja sitten ne on vasta vanhemmalla iällä löytäny sen toisen tavan tehdä biisejä, et ne istuu sen pianon ääreen ja alkaa kirjoittaa. Itte on taas vasta nyt myöhemmällä iällä löytänyt sen soitteelukulttuurin ja sen treenikämpäjutun et jaetaan niitä asioita aikasemmassa vaiheessa muille soittajille.

Ehkä juuri tästä miesten erilaisesta ”soittelekulttuurista” johtuen Hannan musiikillisen uran ydinkokemukseksi muodostuu hänen ammatillinen kasvunsa, jonka aikana hän on oppinut

rohkeutta yhtyeensä kanssa kommunikointiin ja oman musiikillisen näkemyksensä toteuttamiseen. Uransa alussa Hanna kertoo olleensa epävarma osaamisestaan, jonka vuoksi soittamassa olleet miehet ovat tehneet päätöksiä esimerkiksi siitä, minkälaista sovitusta Hannan kappaleista tehdään. Alussa hän kertoo jännittäneensä sitä, kuinka musiikkialan kokeneet soittajamiehet ymmärtävät hänen hiljaista ja herkkää ilmaisuaan. Hannan yhtyeen soittajat ovat musiikillisesti erilaisesta taustasta kuin hän itse, alkuaikoina hän kokee jääneensä jalkoihin, koska ei uskaltanut ilmaista mielipiteitään.

On kokenut epävarmuutta, en tiedä johtuuko se sukupuolesta vai siitä että ympärillä on ollut tosi kokeneita tyyppejä, mutta ne on sattumoisin ollut myös kaikki miehiä. - - Tosi pitkään ne miehet on tehny sellasia päätöksiä niinku just, että minkälaista sovitusta lähdetään tekeen, mutta se ei välttämättä johdu siitä sukupuolesta vaan siitä, että mä en oo osannut kommunikoida niitä mun ajatuksia. Mut voi olla, että mä oisin voinu uskaltaa kommunikoida niitä paremmin, jos mun rinnalla ois ollu joku toinen nainen esimerkiksi.

Puhuessaan Hanna painottaa, että ei selitä epävarmuuttaan vain sukupuoleen liittyvänä asiana. Hän kuvaa bändin sisäisen luottamuksen ja kommunikaation rakentumisen olevan aikaa sekä harjoittelua vaativa prosessi. Tällä hetkellä hän kokee, että hänen mielipiteitään kunnioitetaan ja näkemyksiään arvostetaan.

Hannan kerronnassa toistuu usein se, että hän ei itse aktiivisesti ajattele omaa sukupuoltaan. Urallaan hän ei ole kokenut työttölyä tai räikeää sukupuolista syrjintää, päinvastoin hän kertoo saaneensa joskus ystävällisempää kohtelua sukupuolensa vuoksi. Hannan oma ajattelu liittyen sukupuolten moninaisuuteen on avoin ja hyväksyvä. Hanna ärsyyntyikin siitä, miksi naissukupuolisen laulaja-lauluntekijän sukupuolta korostetaan mediassa jatkuvasti esimerkiksi naisetuliitteellä. Hän kokee naislauluntekijöistä toisena sukupuolena puhumisen turhana ja ajattelee ilmauksen olevan erityisesti miessukupuolisten toimittajien pinttynyt sana, minkä sisällöllistä merkitystä kirjoittajat eivät tiedosta.

Mä en oo niinku [median silmissä] lauluntekijöiden joukossa, vaan mä oon niiden naistekijöiden joukossa. Se tuntuu hassulta, että jotenki on se naisten porukka ja siellä Hanna asettuu tähän johonki kohtaan, mut sit sitä kokonaisuutta ei katota... Et lauluntekijät on miehiä ja sit on niinku naislauluntekijät.

Musiikkialan naiskuvaa Hanna pitää ahtaana, eikä koe samaistuvansa itse siihen. Laulaja-lauluntekijänaisiin kohdistuvien odotusten hän kokee olevan kaksiteräisiä: naisen odotetaan

olevan herkkä ja hiljainen, mutta toisaalta mediaseksikästä olisi rikkoo tätä olemalla rohkea ja näyttää isoa asennetta. Yleisestä keskustelusta Hanna on huomannut asenteen, jossa miehisen röyhkeästi käyttäytyvä nainen nähdään musiikkialalla kiehtovampana kuin stereotyyppisen kiltti nainen. Hänen mukaansa herkkää musiikkia tekevä mies nähdään ”coolina”, mutta herkkää musiikkia tekevä nainen ”onkin tosi tylsä”.

Ulkonäköön ja naisen ikään liittyviltä paineilta Hanna kertoo itse välttyneensä, mutta toteaa niiden olevan läsnä varsinkin, mitä suosittumaksi artisti tulee. Hän epäilee ulkonäköön ja ikään liittyvien paineiden olevan läsnä etenkin naisilla, miesten vanhenemisesta hän kuvaa puhuttavan vain karisman lisääntymisenä.

Musta tuntuu, että mä oon välttänyt sen [iän ajattelemisen] kun mä oon onnistunut näyttämään nuoremalta mitä mä oikeasti olen et se on niinku... Se ikäkysymys ei oo mun kohdalla tullut vielä silleen esille, mutta ainakin mitä on keskustelua seurannut ja jotkut kokee tosi voimakkaasti sen ja ilmeisesti heille on sanottukin joidenkin levy-yhtiöiden toimesta että olet 20 vuotta myöhässä. Et semmosen 40-vuotiaan naisen tarinat on jotenkin tylsempiä, et miehillä ei käsittäkseni oo tollasta samanlaista tilannetta.

Tulevaisuudessa Hanna näkee toimivansa edelleen ammatikseen laulaja-lauluntekijänä ja toivoo toimivansa nykyistä suuremmassa mittakaavassa. Jotta toiminta jatkossa on taloudellisesti mahdollista, hän kertoo tärkeäksi kuulijakunnan kasvattamisen ja hyvien yhteistyökumppaneiden löytämisen. Hän myös pohtii, minkälaiset mahdollisuudet eivaltavirtaisella lauluntekijämusiikilla on menestyä 15 vuoden päästä. Tulevaisuudesta puhuessaan Hanna kertoo miettineensä sitä, kuinka perheenlisäyksen saaminen vaikuttaa naisten ja miesten urakehitykseen musiikkialalla. Hän ei kuitenkaan näe äitiyden ja muusikkouden yhdistämistä ongelmana, vaikka pitääkin selvänä erityisesti naisen uralla tapahtuvaa muutaman vuoden taukoa lapsen syntymän jälkeen.

4.2 Milenan tarina – ydinkokemuksena seksuaalinen häirintä

Viisi vuotta omaa musiikkiaan kirjoittaneen Milenan tarinassa yhdistyvät useat naista toiseuttavat teemat. Kohdattuaan sukupuolittunutta häirintää musiikkialalla, hän on tullut tietoiseksi rakenteista, jotka heikentävät naisten tasavertaisia mahdollisuuksia toimia alalla. Naissukupuolisten pop-laulajien esittämää musiikkia lapsuudessaan fanittanut Milena aloitti musiikkiharrastuksen yksittäisillä soittotunneilla lapsena. Yläkoulun musiikinvalinnaisen

tunneilla hän soitti bändissä, jossa poikien rooli oli soittaa rumpuja ja kitaraa, tytöt lauloivat ja soittivat pianoa. Milena kertoo omien sanojensa mukaan olleen jo tuolloin ”rebel” eli kapinallinen sukupuolistereotyyppien kanssa ja hän opetteli itse omalla ajallaan soittamaan kitaraa. Kapinallisuus toistuu myös Milenan kertomassa tarinassa, jossa hän kertoo päässeensä mukaan poikaporukkaan kuuntelemalla rockia, mikä oli musiikkityylinä hänelle myös luonnostaan mieluinen. ”Kyl mä niinku koen yläasteella et mä oisin cool, niin pitäis olla niinku one of the boys”, kuvailee Milena sukupuoliroolien merkitystä yläkouluikäisten keskuudessa.

Musiikkiharrastuksesta kehittyi lopulta Milenalle ammatti useiden musiikkiopintojen kautta. Hän kuvaa suhteitaan opiskelukavereihinsa tasa-arvoisina sukupuoleen ja osaamisen tasoon katsomatta, mutta kertoo myös opiskeluvuosien aikana saaduista epämiellyttävistä kokemuksista. Hän kertoo joidenkin opettajien kommentoineen naisopiskelijoiden ulkonäköä ja vaateetusta, pyytäneen naisia pukeutumaan lavalle feminiinisyyttä korostaen ja puhuneen alentavasti tytötellen. Opiskeluaikoina tehdyiltä keikoilta Milenalle on jäänyt mieleen yleisön edustajilta ja vanhemmilta miespuolisilta muusikkomiehiltä tulleet ”törkyiset kommentit ja katset”, jotka ovat tuntuneet esineellistäviltä ja vaikuttavat edelleen hänen musiikilliseen toimintaansa. Milena kertoo pukeutuvansa nykyään löysempiin vaatteisiin välttääkseen vääränlaisesta katseesta tulevan ahdistuneen olon. Näiden kokemusten vuoksi hän kertoo saaneensa inhon keikkailua kohtaan.

Siellä suurin osa yleisöstä on ollut keski-ikäistä miestä tai naista ja sit sieltä saa sellasia törkysiä kommentteja tai katseita, tosi ahdistunu olo on tullut semmosesta. On kokenut et olen enemmänkin esine. Myös kun on esiintynyt miesvoittoisten bändien solistina, vanhempien miesten, niin sekin on välillä tuntunut tosi ahdistavalta ja on halunnut pitää löysemiä vaatteita ihan vaan että ei ois niin ahdistunut olo jonkun katseesta. Se on asia, joka vieläkin painaa mun mieltä et mä en tänä päivänäkään halua tai uskalla pukeutua tietyllä tavalla. Se on todella turhauttavaa.

Milenan kokemukset seksuaalisesta häirinnästä muodostuvat ydinkokemukseksi hänen kuvatessaan sukupuolen vaikutusta musiikkialalla. Hän kertoo häirinnän kokemusten olevan käänteentekeviä myös hänen omalle ajattelulleen sukupuolten tasa-arvosta.

Milena kertoo toisinaan sanoittaessaan miettivänsä sitä, mistä aiheista hän voi naisena laulaa saamatta vääränlaista huomiota. Näistä esimerkkeinä hän mainitsee kappaleissa kiroilun ja seksuaalissävytteisyyden. Hän sanoo joutuvansa välttelemään joitain aiheita, vaikka toivoisi saavansa vapaasti ilmaista itseään taiteessaan. Sävellystyöhön Milena ei ole kokenut

sukupuolensa vaikuttaneen, mutta tuotantotyössä hän näkee sukupuolella olevan paljon merkitystä naisesikuvien puuttumisen kannalta. Yhdeksi musiikintekijänaisten haasteeksi Milena nimeääkin samaistuttavien tienviitoittajien puuttumisen. Hän kertoo voimaantuvansa ja katsovansa ylöspäin naisia, jotka ovat urallaan päässeet lasikattojen läpi, mutta toteaa erityisesti tuottajanaisten olleen kadoksissa suomalaisesta musiikkikentästä pitkään.

Mitä mä nyt ajattelen et mulla ei oo mitään semmosta naispuoleista esikuvaa, joka tuottais oman musiikkinsa tai et mä oisin ”että vautsi, noinki voi tehdä!” Niin on sekin vaikuttanut siihen, et mä oon vasta nyt alkanut kiinnostuun siitä. Ja mua harmittaa tosi paljon et niitä esimerkkejä ei oo ollut niin paljon. Tänäkin päivänä jos on naisrumpali niin se on jotenkin outoa. Se on tosi turhauttavaa.

Ehkä juuri näiden naisesikuvien puuttumisen takia Milena on kokenut voimakasta tarvetta uransa aikana todistella itselleen ja muille pystyvänsä samaan kuin mieskollegansa. Miesoletetut tuottajat ovat myös yllättyneet, kun ovat huomanneet Milenan biisisessiossa tietävän paljon tuottamisesta teknisesti. Usein Milena onkin kokenut, että naisen ammattitaitoa epäillään enemmän kuin miesten, jotka tuntuvat hänen mukaansa ottavan tilan itsevarmasti haltuun, vaikka tietoa käsiteltävistä aiheista ei aina todellisuudessa olisikaan. Omien sanojensa mukaan ”kiltin tytön syndroomaa” lapsuudestaan asti potanut Milena sanoo, että tällaisten oletusten oikaiseminen vaatii häneltä itseltään tietoista keskittymistä asian ohittamisen sijaan.

Mun on pitänyt establish myself [vahvistaa itselle] et hei mäkin osaan tän jutun ja mä oon bändin liideri. Et mä tiedän mistä tahdista te puhutte, mistä osasta ja mikä sointu tässä on, eikä vaan et mä oon nätti laulaja. Vaikka et mäkin osaan roudata, kasata lavasetin ja purkaa sen. Mä osaan miksata ja mä kuulen ton jutun. Aina pitää vittu todistella. Not just a pretty face.

Naisen urakehityksen mahdollisena haasteena Milena kokee myös musiikkialan miehiset verkostot ja portinvartijat. Hänen mukaansa naisena voi olla hankala päästä alalle ja löytää saman henkisiä ihmisiä.

Verkostot ja suurimmat pomot on miehiä, niin siinä on semmonen pieni pelko itellä. Et kun pitäis jotenkin vibaa niiden ihmisten kanssa ja olla et meillä matchaa hyvin ja et mä voisin nähdä et täs levy-yhtiössä mä voisin edistää mun uraa. Se on vähän hankalaa, kun ne on sellasii keski-ikäisii miehiä.

Laulaja-lauluntekijänaisten Milena kertoo tukevan toisiaan erityisesti sosiaalisen median välityksellä toisiaan seuraamalla. Hänen omassa lähipiirissään kaikki tukevat toisiaan taiteessaan, mutta erityisesti kansainväliselle uralle tähtäävien keskuudessa Milena kokee toisinaan kilpailun kiristyvän. Kovat tasovaatimukset luovat vastakkainasettelua ja kateutta.

Ehkä täs kv-asiassa se korostuu senki takia, et Suomessa sen tason pitää olla niin suuri et sillä pääsee eteenpäin. Se luo sellasta pelon ja epävarmuuden ilmapiiriä siinä joukossa kuka siinä halua menestyä, niin siinä on tosi paljon hankalampi nähä sen pelon läpi ja ymmärtää et hei ton menestys on hyväksi meille kaikille. Kyl mäki siihen välillä sorrnun, se on hankala välillä kestää sitä epävarmuutta.

Milenan puheesta käy selville hänen kunnianhimoisen suhtautumisensa laulun kirjoittamiseen. Tulevaisuudesta hän osaa nimetä useita musiikillisia unelmia, joista suurin on mahdollisuus toimia kansainvälisellä kentällä laulun kirjoittajan ammatissa. Milenan haaveissa on myös olla mukana avaamassa tietä englanninkieliselle musiikille Suomessa. Hän on kuitenkin huolissaan kansainvälisen musiikkiteollisuuden 20-vuotiaita suosivista ikäihanteista ja kertoo miettivänsä päivittäin, onko jo liian vanha rakentamaan uraa tasolla, jolla hän haluaisi toimia. Pitkällä tähtäimellä Milena näkee tulevaisuudessa edelleen tekevänsä musiikkia, mutta hän toivoo löytävänsä paikan myös esimerkiksi levy-yhtiön A&R:nä [artist and repertoire manager] tai taiteellisena tuottajana projekteissa.

4.3 Violan tarina – ydinkokemuksena ulkonäköön liittyvät paineet

Viola on kolme vuotta omaa musiikkiaan julkaissut laulaja-lauluntekijä, jonka tarinasta nousee esille erityisesti musiikkialan kovan vaatimustason tuomat paineet naisartisteille. Violan tarinassa sukupuoli näyttäytyy musiikkialalla sekä merkittävänä, että toissijaisena tekijänä. Hän kokee osaamisensa yhtä arvokkaaksi kuin miespuoleisten kollegoidensa, ei ole kohdannut sukupuolittunutta asiatonta käytöstä, eikä koe, että naiseus olisi vaikuttanut esimerkiksi hänen tekemiinsä instrumenttivalintoihin. Violan tarinassa on kuitenkin monia kohtia, jossa laulaja-lauluntekijänäiseen kohdistuu laulaja-lauluntekijämiehiin verrattuna selkeästi sukupuolittuneita vaatimuksia.

Viola on itseoppinut muusikko, jonka musiikkiharrastus alkoi alakoulun musiikkiluokilla. Noilta ajoilta Viola kertoo muiston musiikkiluokan tyttöjen kovasta keskinäisestä kilpailusta. Hän kertoo saaneensa opettajalta usein soolovuoroja, jonka vuoksi luokan tytöt jättivät Violan

ryhmän ulkopuolelle ja supisivat selän takana. Musiikkialalle Viola päätyi osin sattuman kautta. Uransa alussa hän kertoo olleensa oikeassa paikassa oikeaan aikaan tutustumassa ihmiseen, joka kiinnostui hänestä ja hänen äänestään. Viola kertoo verkostojen mahdollistaneen hänen artistiuransa nopean alun, mutta toteaa musiikkialan olevan myös miehinen Hyvä veli -kerho.

Etenkin popmusiikin maailmaa Viola kuvailee vahvasti sukupuolittuneeksi. Hänen mukaansa kaupallisessa musiikissa naiset mielletään omana kategorianaan ja aloittelevia naisartisteja verrataan toisiinsa sekä alan menestyneimpiin naisartisteihin. Viola kertoo naisten välisen ammatillisen kilpailun olevan kovaa, sillä nuoria naisia pyrkii alalle enemmän kuin nuoria miehiä. Musiikkiala on näyttäytynyt Violalle armottomana ja raadollisena. Hänen mukaansa naisten saama palaute on usein rajua ja sen kestämiseen vaaditaan paksua nahkaa.

Kyllähän se palaute naisia kohtaan on yleensä todella paljon raffimpaa. Ja vaikk sä oisit kuinka hyvännäköinen, taitava laulamaan, lahjakas ja hyvä biisinkirjoittaja, mutta jos sul tavallaan luonne ja persoona ei kestä alan kovuutta niin kyl mä ymmärrän minkä takia sitten myös jätetään sainaamatta [tekemättä levytyssopimusta] tai käyttämättä resursseja tiettyihin artisteihin. - - tän pienen matkan mitä mä vasta oon käyny tän kolme vuotta, niin mun oma luonne on kyllä kovettunut tosi paljon ja mä oon aina ollut tosi kova tyyppi.

Alan kova kilpailu synnyttää ymmärrettävästi myös kateutta artistien välille. Viola kertoo olleensa tilanteessa, jossa uuden naisartistin tultua levy-yhtiöön hän koki dynamiikan hänen musiikkiaan kohtaan muuttuneen. Hän kuvaa tunteneensa kateutta uutta artistia kohtaan ja omaa itsetuntoa pönkittääkseen suhtautuneensa häneen alussa kylmästi. Musiikkialalle osin sisäänrakennetusta kilpailusta Viola kertoo seuraavaa:

Mä tietyllä tapaa vihasin sitä ihmistä jo ennen ku mä olin ennen sitä livenä tavannu. Ja ihan ilman syytä. Ihan siis pelkästään sen takii miten tää ala asettelee ja miten media on tuonut hänet esiin. Ja se on niin puhtaasti ollu kateutta häntä kohtaan ja hänen menestystään kohtaan ja sitä, miten häntä kohdellaan levy-yhtiössä tällä hetkellä, koska mua kohdeltiin samalla tavalla kun mä tulin. - - Ollaan käyty tästä keskustelu hänen kanssaan, olen pyytänyt omaa käytöstäni anteeksi ja se on ihan ymmärtänyt myös.

Naisten ulkonäköpaineiden Viola kuvaa kasvavan laulaja-lauluntekijöiden tullessa julkisuuteen. Omalla kohdallaan hän kertoo miettivänsä pluskokoaan ja sitä, olisiko yleisölle helpommin lähestyttävämpi erilaisella pukeutumistyyllillä tai pienemmän kokoisena. Kehonsa

kommentointia Viola on kokenut vain yleisön puolelta sosiaalisen median kommenttikentissä, levy-yhtiö on kannustanut häntä olemaan vain oma itsensä.

Ulkonäkötekijät on tosi isoja, ihan hirveesti musamaailmassa ei näy pluskokoisia ihmisiä, miehiä enemmän kuin naisia. - - Siinä vaiheessa ku tulee haastatteluja ulos tai televisio-ohjelmia mis on mukana tai musavideoo, niin jossain iltapäivälehdessä kommenttiosiossa, mitä ei koskaan pitäisi käydä lukemassa, lukee et läski pitäis laihduttaa tai on liian isot tissit tai mitä tahansa, et aina löytyy jotain negaa.

Violan tarinassa pluskokoisuus ja toimiminen pluskokoisena naisena muodostavat ydinkokemuksen, joka näyttäytyy kuitenkin enemmän voimaannuttavana kuin uhriuttavana. Ikävästä kommentoinnista ja omista epävarmuuksista huolimatta pluskokoisuus on Violan tarinassa tärkeä osa hänen identiteettiään. Violan puheesta on huomattavissa halu avata tietä myös muille marginalisoiduille naiskehoille. Pitkään nykymusiikkimaailman ainoana pluskokoisena laulaja-lauluntekijänaisena tunnetun Adelen huomattavan laihtumisen herättämiä ajatuksia Viola kuvaa seuraavalla tavalla:

Mitä on selannut, mitä jengi kommentoi niin on vaan silleen et "Thanks Adele, now we only have Lizzo left". Siin vaiheessa kun Lizzo menee tekeen sen päätöksen et hän haluaa laihtua ja hänestä tulee hoikka standardien kokoinen nainen niin ketä siel sitten on jäljellä? - - Ja sit Suomessa... Eihän meit oo...

Lauluntekijämusiikille tyypillisen autenttisen ilmaisuuden arvostaminen kuuluu Violan kerronnasta. Hänen mukaansa oikeus laulaa tietyistä aiheista määräytyy sen mukaan, onko laulaja-lauluntekijä oikeasti kokenut kehossaan ja mielessään laulamiaan asioita. Tällaisiksi tilanteiksi hän mainitsee sen, ettei kuukautisia tai aborttia kokematon mies voi laulaa niistä ja hän valkoisena ei voisi laulaa rasismin kokemuksista. Liittyen naisen itsensä ilmaisuun Viola on tunnistanut yleisön ja alan toimijoiden asenteissa kaksinaismoralismia. Laulaessaan tunteistaan nainen on liian herkkä, mutta toisaalta esimerkiksi seksuaalisuudesta räppäävä nainen on liian rohkea. Hän kokee, että naisen on usein mahdotonta tehdä "oikein".

Jos sä [mies] laulat sun tunteista niin ah se on maailman parasta, mut sit kun nainen tekee sen niin ollaan silleen et aah, taas joku vittu vinkuva akka. - - Mut mikään ei oo tavallaan koskaan tarpeeks hyvä mitä nainen tekee, niinku ihan sama mitä sä pyydät et älä tee noita itkuvirsiä niin sitku sä teet jotain muuta niin sekään ei ole tarpeeks hyvää.

Pitkällä tähtäimellä Viola toivoo työskentelevänsä edelleen musiikkialalla, esimerkiksi radiossa tai levy-yhtiössä. Oman musiikkityylinsä artistina hänen on vaikea kuvitella itseään vanhempana, mutta näkee mahdollisuuden esimerkiksi iskelmäartistina jatkamisessa.

Iina: Onko 56-vuotiaan pakko tehdä iskelmää tai olla siellä johtoportaanassa? Voiko 56-vuotias nainen tehdä popmusaa?

Viola: [miettii pitkään] Kuuntelisitko? - - Siis jos olisin nyt Cardi B ja sä kysyisit multa tän kysymyksen et haluisinko tehdä samanlaista musaa kuin nyt niin mä oisin silleen nnnjooo... Mut sit kun mietitään oikeesti et kuka kuuntelis muuten kuin huumorimieleessä 56-vuotiasta Cardi B:tä laulamassa WAP-kappaletta niin... [nauraa] Toki siis rakkauslauluja joo ja tollasia powerballadeja 56-vuotiaana toki sitten. - - Kyl mä voin tehdä 56-vuotiaana tollasta musaa mitä mä teen nyttenki joo, mut sit mä assosioin sen siihen et voinko mä tehdä tollasta musaa majorlevy-yhtiön alla, niin tuskin.

4.4 Astan tarina – ydinkokemuksena naisen elämää koskevien teemojen vähättely

Ammatikseen musiikkia tekevä Asta on ollut laulaja-lauluntekijä omien sanojensa mukaan kolmisenkymmentä vuotta. Astan tarinassa esiin erityisesti nousee miehisellä musiikkialalla paikoin marginaaliseksi jätetty naisen tila toimia. Hän kertoo lauluntekijäidentiteetin kasvaneen häneen jo lapsena. Musiikkia Asta on opiskellut useissa kouluissa ja kertoo opinnoissa sukupuolen näyttäytyneen siinä, kuinka tytöt ja pojat uskaltavat toimia soittotilanteissa. Hän nostaa esiin korkeakoulun bändikurssin ilmapiirin, jossa kaikkia kannustettiin rumpujen ja basson soittoon, mutta selvää oli, että ne kuuluivat ”poikien soittimiin”, joihin pojat rohkeammin tarttuivat. Asta kokee tämän eron johtuvan siitä, kuinka eri tavalla tyttöjä ja poikia rohkaistaan omaan toimijuuteen. Hän ajattelee naisten epäonnistumisenpelon kumpuavan jo päiväkotiyästä, jolloin lapsille alkaa muotoutua käsitys siitä, mikä on sopivaa ja mahdollista toimintaa tytöille. Asta kertoo edelleen ammatissaan toimiessaan kokevansa epävarmuutta ja pelkoa paljastua ikään kuin huijariksi oman musiikillisen osaamisen kanssa.

Mä koen sen hirveän sukupuolittuneena. Jostain syystä naisena tulee helposti ajatelleeksi että ”en mä nyt, en mä osaa”. Et puuttuu se tietty rohkeus ja mun mielestä se on jollakin tavalla vaikea määritellä mikä on omaa persoonallisuutta, ympäristöä ja kasvatusta. Mut mä koen, et se on aika olennainen just se, että miten naisia kasvatetaan. Mä oon ite kokenut, että poikia on tosi paljon enemmän rohkaistu siihen et mee ja tee ja kokeile ja yritä, anna

mennä. Ja sitten taas itellä hirvee semmonen epäonnistumisen järkälemäinen pelko. Sitten myös semmonen perus huijarisyndrooma. Semmonen, et jos nää tajuais miten surkee mä oon, niin voi herranjestas et mä oon tässä tämmösen ison valheen ylläpitäjä.

Astan kerronnassa usein esille nousee musiikkialan miehiset verkostot, joissa nainen tuntuu toisinaan olevan kuin vaaratekijä. Asta kertoo ihmettelevänsä ainoana naisena projektissa ollessaan, että onko todella niin, ettei naisia ole. Hän kertoo usein olleensa todistamassa miesten helppoa keskinäistä kommunikointia, jossa mieskollegaa on luontevaa ohimennen pyytää mukaan projektiin. Asta pohtii, onko miehen kannalta naismuusikon kanssa kommunikoinnissa jotain, joka tekee siitä välittömästi haastavampaa, kuten esimerkiksi naisilta tulevat haastavat kysymykset. Asta toteaa näiden tilanteiden osoittamisen olevan kiusallista, sillä ne sisältävät helposti valitusaspektin siitä, miksi itseä ei pyydetä mukaan. Toisinaan Asta on huomannut miesten käymään musiikkikeskusteluun liittyessään naisen mielipiteiden tulevan kuin väärästä suusta ja aiheuttavan tunteen, että esimerkiksi jonkin bassoraidan soundista puhuminen ei kuulu naisille.

Miehisten verkostojen Asta kertoo näkyvän myös musiikkialan johtopaikkojen kasautumisena miehille. Hän kertoo miesten olevan musiikkialan valtahierarkian korkeimmilla paikoilla radioiden musiikkipäällikköinä ja levy-yhtiöpomoina päättämässä siitä, mitä musiikkia suomalaiset kuuntelevat. Työskenneltyään musiikkialalla lähes kolmekymmentä vuotta, Asta kertoo taannoin ymmärtäneensä ajatelleen sisäisesti koko ajan, että mikäli hän haluaa saada laulunsa kuuluviin, hänen tulee tehdä musiikkia, josta miehetkin pitävät. ”Et se ei oo tullut millään tavalla tietoisuuteen, mut sehän on aivan selvä. Et sä voi jotenki niinku valloittaa maailmaa naisten kautta”, hän toteaa ihmetellen. Tutkimusaiheeni kannalta Astan tarinassa ydinkokemukseksi nousee televisioprojektin tuottajan kanssa käyty keskustelu Astan kappaleiden aiheista. Tultuaan äidiksi Asta kertoo lauluihin tulleen teemoja vanhemmuudesta, vanhenemisesta ja onnellisuudesta. Televisio-ohjelman tuottajan etsiessä sopivaa kappaletta lähetykseen, hän kommentoi vähättelevään sävyyn Astan kappaleiden olevan naisen elämää kuvaavaa materiaalia.

Ja se sano sen jotenki silleen ”tää nyt on tämmöstä naisen elämää”... Ja mä olin aivan järkyttynyt, kun mä olin ajatellut, että kerranki mä teen musaa, joka koskettaa monia. 50 % kokee suurin piirtein äitiyttä... Et tosi laaja teema. Ja sitten jotenki tommonen kommentti havahdutti mut että ei tää oo tärkeää. ”Äitiys, niinku haloo, ketä vois kiinnostaa.” Et se on

*miehen katseen analysoima tulos tavallaan et tää ei kuulu niihin elämän tärkeisiin asioihin.
Kun puhutaan kuolemasta niin joku keskenmeno ei jotenki kosketa sitä...*

Naiseuden positiivisiin puoliin Asta nimeää viime aikoina heränneet musiikkialan naisverkostot, joissa kollegoiden tukemisesta on tullut tietoista. Hän kertoo musiikkialan jo itsessään luovan vertailua tekijöiden välillä, mikä on vain kiihtynyt Spotify-tilastojen tultua menestyksen mitta-asteikoiksi. ”Pitää aivan hirveän tietoisesti taistella et ei lähtis vertaamaan keneenkään muuhun. Et kitkis kaikki semmoset kateudensiemenet mitä on jotenki aivan joka puolella.” Itse Asta kertoo olleensa hetkittäin kateellinen 10–15 vuotta nuoremmille kollegoillensa, joiden huomaa olevan urallaan samassa tilanteessa hänen kanssaan. Vaikka ikä ei ole ollut ongelma esimerkiksi julkaisijoiden kanssa toimiessa, on Asta joutunut itse käsittelemään ikääntymiseen liittyviä ajatuksia. Hän on huomannut populaarikulttuurin rypyttömän ja korjaillun naiskuvaston aiheuttaneen paineita hänen omassa julkisessa toiminnassaan. Hänen puheestaan käy ilmi, että musiikkialalla naisen vanheneminen ei ole luonnollisesti tapahtuva ja elämään kuuluva asia, vaan jotain, mitä pitää joko peitellä tai tietoisesti päättää pitää esillä.

Sit mä oon ruvennut miettimään, että pitäiskö siitä tehdä statement, et mun hiukset on harmaantumassa. Pitäiskö mun antaa niitten harmaantua ja olla sit reilusti. Täytyy tavallaan tehdä tällöinen päätös. En mä tiedä tarviiko miesten tehdä? Jos sä alat kaljuuntua niin onkse sitten... Sen mä tiedän, että jotkut käyttää hattua kun ne näyttää omasta mielestään pöljältä kaljuuntuneena.

Tulevaisuus mietityttää Astaa ja hän kertoo olevansa sen kanssa kysymysmerkinä. Asta on aikaisemmin ajatellut tekevänsä lauluja vielä mummonakin, mutta ajatus asiasta on viime vuosina ollut kovalla koetuksella. Yhtenä tähän vaikuttavana tekijänä voidaan nähdä naisesikuvien puuttuminen erityisesti Astaa vanhempien ikäluokkien osalta. Hän kertookin esikuvansa Joni Mitchellin lopettaneen musiikin julkaisemisen jo lähes kaksikymmentä vuotta sitten. Liittyen omaan tulevaisuutensa Asta kuitenkin lopuksi toteaa, että kaikki menee, kuin pitääkin mennä. ”On ihanaa olla nainen ja on ihanaa olla lauluntekijä ja sitten mitä siinä tapahtuu, niin sitä mä en voi tietää”, hän summaa.

4.5 Emilian tarina – ydinkokemuksena ikään liittyvät paineet

Viisitoista vuotta laulaja-lauluntekijänä toiminut Emilia kertoo miettineensä sukupuolen merkitystä musiikkialalla vasta viimeisen viiden vuoden aikana. Hän kertoo saaneensa kasvatuksen perinteisesti kiltiksi ja tunnolliseksi tytöksi, mutta ei ole kokenut sukupuolensa vaikuttaneen musiikkiopinnoissa, jotka hänen kohdallaan ovat alkaneet jo lapsuudesta ja jatkuneet korkeakouluopintoihin asti. Emilian tarinassa sukupuolen merkitys on korostunut erityisesti naisen ikään liittyvinä paineina. Muita keskeisiä teemoja, joita Emilia mainitsee, on seksuaalinen häirintä, miehiset verkostot ja viime aikoina positiivisena tekijänä nousseet naisverkostot. Kaikkiaan hänen suhtautumisensa aiheeseen on kuitenkin varsin neutraali, hän ei koe tulleen esimerkiksi aliarvioituksi tai tytötellyksi sukupuolensa vuoksi.

Popkulttuurin, sen tekijöiden ja osin myös kuulijoiden vaatimus naisartistin nuoruudesta Emilialle konkreettisesti selvisi hänen vaihtaessa musiikkityyliään kaupallisemman popmusiikin suuntaan. Hän kokee ikään liittyvien paineiden olevan erityisesti genresidonnaisia: ”On hirveesti musagenrejä, jossa sillä [iällä] ei ole niin paljon merkitystä. Ehkä mä oon sit toiminu enemmän niissä, niin ehkä sitten ei oo tullutkaan sitä ajatusmaailmaa et sillä ois merkitystä et ootsä 25-vuotias huippusellisti vai 35-vuotias huippusellisti”.

Emilia kertoo nuoruuden vaatimuksen olevan erityisesti naisiin sukupuolittunutta, miehelle hänen näkemyksensä mukaan sallitaan vanhempi ikä, jonka koetaan tuovan karismaa esiintyjälle. Musiikkialalla toimivat vanhemmat naisartistit ovat jo nuorena alalle tulleita ja yleisön omaksi ottamia, mutta uutena alalle tuleminen levy-yhtiöiden kautta muuta kuin kaksikymppisenä on Emilian mielestä tällä hetkellä lähes mahdotonta naiselle. Emilia toivookin, että musiikkialan portinvartija-asemissa olevat alan yritysten johtajat uskaltaisivat laajentaa artistiensa katalogia ja näin tarjota myös kuulijoille mahdollisuuden sitoutua kaikenikäisiin artisteihin.

Musta tuntuu, että naisten kohdalla ei samalla tavalla uskalleta ottaa riskejä. Jos mä mietin yhtä esimerkkiä omalla kohdallani mikä silloin tuntuu pahalta, että yhdessä levy-yhtiössä sanottiin, että valitettavasti oot herännyt liian myöhään ja jos nämä biisit ja sinä olisitte paljon aikaisemmin yrittänyt tätä, se onnistuis. Mut sitten kaks päivää myöhemmin sainataa ihan saman ikäinen, itseasiassa vuotta vanhempi ku minä, miesartisti, jolla ei ollu vielä ees biisejä. - - Kyl siihen vaikuttaa se sukupuoli ja ikä.

Tämä Emilian kokemus iästä on hänen kerronnassaan ydinkokemus, jonka hän mainitsee usein puhuessaan sukupuolen vaikutuksista musiikillisessa toiminnassa. Hän kertoo ihmetelleensä, miksi hänestä tehdyssä haastattelussa ikä mainittiin jo otsikossa, kun mieskollegan jutussa sitä ei nostettu näkyvästi esiin. Emilia huomaa naisista toisinaan kirjoitettavan esimerkiksi ulkonäköä tai painoa spekuloiden, ei musiikista puhuen. Mediassa hän kertoo naiskuvan olevan vaatimuksia täynnä: laulaja-lauluntekijänaisen tulee olla visionäärinen taiteilija, mutta ymmärtää vaieta tietyistä asioista, sillä naisen esittämä kritiikki koetaan usein ärsyttävämpänä kuin miehen esittämä kritiikki. Hän kertoo myös naiselta odotettavan kunnollisuutta, esimerkiksi naisen vapaata seksuaalisuutta arvioidaan eri tavoin kuin miesrapparien rivoja tekstejä. Tämän odotusten ristitulen Emilia kertoo itse ohittaneensa löytämällä ympärilleen yhteistyökumppanit, jotka antavat hänelle tilaa toimia juuri kuten itse parhaaksi näkee.

Musiikkialaa Emilia ei kutsu tasa-arvoiseksi, sillä alan päättävissä asemissa on vähän naisia. Hän ei oleta naissukupuolisten johtajien muuttavan välittömästi alan arvomaailmaa, mutta he voisivat oikaista miehisiksi muuttuneita normeja. Emilia kertoo, että vaikka lasikattojen läpi päässeiden naisten osaamista musiikkialalla arvostettaisiin yhtä lailla kuin miestenkin, ongelma on rakenteessa, jossa vain miehet ovat päättämässä mitkä artistit ovat riskinoton arvoisia ja saavat tilaa suurten yleisöjen medioissa.

Johtotehtävissä päättävissä asemissa on todella vähän naisia. Juurikin niissä portinvartijahommista, joissa saatais määritellä sitä, että miltä Suomen musiikkiskene näyttää ja kuulostaa. Ja mä en tarkota tällä sitä, että jos siellä olis naisia niin sitten naiset jotenki yhtäkkiä voi olla silleen et ”no niin nyt me muutetaan kaikki ja tämän jälkeen 45-vuotiaat uudet naisartistit ottaa alan”, ei se tietenkään oo niin mustavalkoista. - - Mut kyl mä uskon et sillä olis merkitys, et se perusasetelma ei olis aina se, että nainen yrittää vakuuttaa jollekin, että tää mun juttu on hyvä ja sit ne miehet on päättämässä et onkse juttu hyvä.

Emilia kertoo myös yleisesti valtahierarkian ja kulttuurialan portinvartijaroolien mahdollistamasta ikävästä lieveilmiöstä, valta-asemassa olevien miesten taholta tehdystä seksuaalisesta häirinnästä. Hänen mukaansa aseman tuoma turva tuntuu mahdollistavan epäasiallista käytöstä, jota kohdatessaan nainen joutuu miettimään sitä, uskaltaako sanoa tiukasti, että tämä ei ole ok, vai tuleeko se vaikuttamaan työmahdollisuuksiin. #Metoo-kampanjan Emilia kertoo tuoneen ilmapiiriin tietoisuutta seksuaalisen häirinnän vakavuudesta.

Mut myöskin sit se, et kun on ollu #metoo pinnalla, mitään isoo skandaaliahan ei musa-alalla Suomessa oo ollu. Hyvä niin, tai toivotaan että ei oo semmosta niinku... Onhan niitä siis tapauksia kyllä mutta että... Ehkä mä kyllä luulen myös, että ei ihmiset ihan uskalla toimii ihan niinku miten sattuu ja se on hyvä asia et jos on tullut semmonen pieni tietoisuus tai jopa pelko.

Vahvasti miehisten verkostojen vastapainoksi Emilia iloitsee naisten välillä viime vuosina kehittyneestä solidaarisuudesta ja naisverkostoista. Hän kertoo naisten olevan helposti kateellisia toisilleen, mutta tietoisesti alkaneen vetämään yhtä köyttä ja nostaneen alan asioita esille yhtenä rintamana, kuten miehet hänen mukaansa ovat jo aikaisemmin toimineet. Koska naisiin kohdistuu jo pelkästään ulkopuolelta niin paljon haasteita, Emilia näkee tärkeänä, että naiset eivät tee asioita vaikeammiksi toisilleen.

Koen että ennen musa-alalla miehet on hirveen paljon enemmän tsemppaillu toisiaan ja nostanu toisten juttuja esille ja vähän niinku kaikki vetää kaikkia koko ajan eteenpäin ja sit taas naiset ei oo tehnyt ota. Se on mun mielestä ehdottomasti huono puoli siinä naiseudessa ollu. Mutta mä koen et se on muuttunu viimeisen parin vuoden aikana ihan hirveesti.

Tasa-arvokysymykseen liittyen Emilia nostaa esiin myös musiikintekijöiden kesken jaettavat palkkiot. Tuottajat saavat usein tekijänoikeuskorvauksen lisäksi palkan työstään, mutta muut kappaleeseen osallistuneet tekijät kuten sanoittajat ja säveltäjät ovat tekijänoikeustulojen varassa. Tuottajien ollessa lähestulkoon aina miehiä, tämä välillisesti muodostaa tilanteen, jossa naiset ovat taloudellisesti huonommassa asemassa kuin heidän tuotantotyötään tekevät kollegansa. Emilia painottaakin, ettei sanoitustyön pitäisi olla yhtään sen vähempiarvoista kuin muu kappaleen ympärillä tehtävä työ.

Tosi usein käytännön tasolla sanottajat tuntuu olevan naisia ja tuottajat on miehiä ja sitten kun me ollaan tilanteessa jossa on ne tietyt biisibudjetit ja tehään jollekki artistille biisi, tuottaja saa sen tietyn tuottajan palkkion joka tapauksessa. Hän lisäksi todennäköisesti saa tekijänoikeuskorvauksia koska hänet merkitään yhdeksi tekijöistä, oli sitten osallistunut tai ei siihen itse biisinkirjoitukseen, sävellykseen, sanoitukseen. Ja sitten taas usein topliner saattaa olla se nainen, joka ei saa siitä sen työstä, vaikka se on tehny vaikkapa koko tekstin, mitään erillistä korvausta. Ja vaikka biisi striimais miljoonia, niin saa muutamia satoja euroja tekijänoikeuskorvauksia.

Tulevaisuudessa Emilia toivoo tekevänsä edelleen omaa artistiuraansa, mutta näkee itsensä myös alan johtotehtävissä, joissa olisi mahdollista tukea uusia alalle tulijoita. Suuremmassa kuvassa hän näkee musiikkialan olevan matkalla indie-artisteille parempaan tilanteeseen, jossa suurien levy-yhtiöiden monopoliaseman sijaan kuulijoilla on itsellään valtaa päättää, mitä he haluavat kuulla. Emilia toivoo voivansa esimerkillään avata tietä myös muille naisille, jotka eivät ikänsä puolesta edusta popkulttuurin nuoruusnormia.

Se ei tietenkään oo mun ensisijainen tavoite et mä voin olla esikuvana, mut jos sellanen tapahtuu sivutuotteena niin se ois tosi siisti. Kyl mä haluan jatkaa musantekemistä ja onnistuu semmosissa asioissa, mistä ei oo mun lähtökohdista tuleva lauluntekijä vielä onnistunut.

4.6 Koontia kattoteemoista

Tässä luvussa esittelen aineistostani muodostamien alakategorioiden perusteella muodostamaani kuutta laajempaa laulaja-lauluntekijänaisten kokemuksissa toistunutta teemaa. Tarkastelen rinnakkain viittä tekemääni haastattelua sekä niiden yhtymäkohtia tutkimukseni teoreettiseen viitekehykseen.

4.6.1 Naisiin kohdistuvat odotukset ja asenteet

Tutkimuksessa huomaamiani erityisesti naisiin kohdistuvia odotuksia ja asenteita laulaja-lauluntekijänaisten kerronnasta nousi ikään, ulkonäköön, naiskuvaan ja laulujen aiheisiin liittyvät kokemukset. Musiikkialan nuoruusnormi ja ikääntymiseen liittyvät henkilökohtaiset kriisit nousivat esille aineiston jokaisessa haastattelussa. Naisten kohtaamat ikäpaineet muodostuvat tutkimuksessa yhdeksi keskeisimmistä sukupuolittuneista kokemuksista musiikkialalla.

Hibberdin (2014, s. 124) mukaan nuoruudesta on tullut musiikkialan arvo, jonka illuusiota artistit joutuvat pitämään yllä kaupallisesti menestyäkseen. Kangas ja Nikander (1999) kertovat ilmiön olevan sukupuolittunut erityisesti naisiin, sillä naisten ja miesten vanheneminen nähdään yhteiskunnassa eri tavoin. Ympäristön silmissä naisten ikääntyminen on kielteistä ja se alkaa paljon miehiä aikaisemmin, kun taas miehillä ikääntyminen voi näyttäytyä kunnioitusta herättävänä asiana (Kangas & Nikander, 1999, s. 9). Beauvoir (2011) kuvaa yhteiskunnan näkevän naisen arvon biologisena suvunjatkajana, ja näin naisten menettävän roolinsa

yhteiskunnan tuottavana jäsenenä miehiä nopeammin. Beauvoir kuvaa myös, kuinka perheelleen omistautuneilla naisilla ei ole aikuiselämänsä loppupuolella enää mitään odotettavanaan (Beauvoir, 2011). Ehkä juuri tämänkaltaiset lausunnot ovat vuosisatojen ajan rakentaneet diskurssia naisen iästä, jossa ikääntyminen nähdään pelottavana ja jonkin pääoman menettämisenä.

Milena: Asia mikä mua stressaa päivittäin artistina et oonko mä liian vanha, et pystynkö mä enää edes tekeen uraa näin vanhana. Ja jotenki mä tiedän et miehillä ei oo samaa ajattelutapaa, ja ne ei joudu käymään läpi tollasta. Toinen on ulkonäkö, sen mä tiedän et miehillä on suhteellisen sama, mut toisaalta ei läheskään.

Viola: Mä oon silleen et mä oon kohta kolkyt, et mitä vittua? Dropataanks mut kohta leibeliltä sen takii et mä oon kohta kolmekymmentä? Mut noiki on tavallaan niitä omia mielen solmuja mitä rupee käymään läpi et ei kukaan oo antanut mulle aiheita miettiä noita, mut sit rupee joka kerta ite kyseenalaistamaan omaa arvoaan.

Emilia: Niin miten mä sen niinku sanoisin, ku mä koen et se liittyy just siihen, et miehille popmusiikissa sallitaan vähän vanhempi ikä ja se voi tehdä susta vaan karismaattisemman. Mut sitten popmusiikissa naisille se ikä ei oo ok.

Asta: Mä tein pari–kolme vuotta sitten musiikkivideon, jossa mä olin itse myös. Mä lauloin siinä. Ja sitten tiiätkö kun tuli semmonen HD-teräväpiirtokuva niistä ensimmäisistä raakaversioista niin mä olin aivan järkyttynyt. Mä tajusin, että ei naiset näytä tältä musiikkivideoissa. Tiiätkö kaikki rypyt, kun se vielä oli semmonen tosi armoton ja kauhee. Se oli ihan tosi iso järkytys. Et naiset näyttää silotellulta. Vaikka sä oisit Madonna, niin se on ihan semmonen täysin rypytön ja korjailtu.

Kuten viimeisimmästä Astan kerronnasta käy ilmi, paine pysyä nuorena näyttäytyy myös ulkonäköön liittyvänä ahdistuksena. Ulkonäköön liittyviä odotuksia tutkimukseen osallistuneet laulaja-lauluntekijät mainitsivat yleiseen kauneusihanteeseen mukaisuuden, nuoruuden, valkoihoisuuden ja ruumisnormiin kuulumisen. Lieb (2013) kertoo valtavirtamusiiikin artistien ulkonäköllisten edellytysten vakiintuneen kauneudeksi ja seksikkyydeksi, jonka tulee olla erityisesti miehen katseen hyväksymää.

Milena: ...auttaa jos on kauneusihanteiden näköinen tyyppi, mielellään valkoihoinen. Ja varsinki Suomessa tällä hetkellä tuntuu siltä. - - En tiedä, mut mä haluisin uskoa, et myös

popissa pikkuhiljaa se ei ois vaan siitä ulkonäöstä kiinni, vaan musiikki tulis ekana, mut toki se on vähän haaveilua myös.

Viola: Kyllä sitä siinä vaiheessa, kun kattoo promokuvia ja löytyy vähän jotain kaksoisleukaa niin on heti silleen ”mmm eiii ehkä haluta julkasta tällasta...”. -- Tulee oma itsekriittisyys siinä, että joo kaksoisleuka on maailman normaalein asia ja mä en oo maailman ainoa ihminen kellä se on, mut se on itelle et ”ei, haluan piilotella sitä, että olen läski”. [nauraa] -- Sillä just pyrkii välttämään sitä, et joku pääsee kommentoimaan et onpa hirvee kaksoisleuka. Kiitos tiedän kyllä, mut ei vaan halua asettaa itteensä alttiiksi sille mahdolliselle kommentoinnille aiheesta.

Popmusiikin parissa työskentelevät laulaja-lauluntekijät kertoivat naisen ulkonäköä kommentoitavan erityisesti mediassa ja sosiaalisen median kommenttikentissä. Aineistosta kävi kuitenkin ilmi, että naisten ulkonäköpaineiden syntymekanismi ei ole vain ulkoa tuleva kommentointi, vaan käsityksiä omasta kehosta muokkaa jo lapsuudesta lähtien ympäröivän kulttuurin representaatiot ja läheisten ihmisten kehopuhe. Kaikki tutkimukseen osallistuneet laulaja-lauluntekijänaiset eivät kuitenkaan kertoneet kokevansa ulkonäköpaineita urallaan. Tätä eroa selittävät haastatteluun osallistuneiden yksilölliset tilanteet, mutta myös musiikkityöllinen positio laulaja-lauluntekijämusiikin kentällä. Kaupalliseen popmusiikkiin kallellaan olevat laulaja-lauluntekijät kertoivat kokevansa enemmän ulkonäköön liittyvää ahdistusta, kuin selkeästi folk-traditiosta ammentavat musiikintekijät.

4.6.2 Miehiset verkostot ja naisyyhteisö

Viiden haastatellun laulaja-lauluntekijänaisen silmin musiikkiala näyttäytyi miehisenä. Useat haastateltavat kokivat, että naisena miehisiin verkostoihin on hankala päästä ja niissä on hankala nähdä itse toimivansa. Erityisesti musiikkialan johtopaikkojen kasautuminen miehille nousi esiin asiana, jonka laulaja-lauluntekijänaiset kokivat vaikuttavan omaan uraansa. Koska levy-yhtiöiden ja radioiden portinvartijat ovat suurimmaksi osaksi miehiä, on naisen tekemän musiikin ja siihen liittyvien ulkoisten asioiden oltava miehen katseen hyväksymää. Erityisesti Milena, Asta ja Emilia toivoivat myös muiden kuin miesten pääsevän jatkossa päättämään suomalaisen musiikkikentän tapahtumista.

Emilia: Mut kyl mä uskon et sillä olis merkitys, et se perusasetelma ei olis aina se, että nainen yrittää vakuuttaa jollekin, että tää mun juttu on hyvä ja sit ne miehet on päättämässä, et onkse juttu hyvä.

Miehisenä näyttäytyvät verkostot vaikuttavat myös niihin uskomuksiin, joita naisille oman toimintansa mahdollisuuksista muodostuu. Milenan kerronnassa käy hyvin ilmi se, kuinka vahvasti sukupuolittuneet alat vaativat marginaaliin jääviltä sukupuolilta erityistä päättäväisyyttä uran rakentamisessa.

Milena: Et mua niinku ärsyttää jotenki et se verkosto on täynnä miehiä, niin naisena sulla on valmiiksi niin, et sulla ei oo esimerkkejä näistä ammasteista itelle. Ja sit sun pitäis vielä ekaksi innostua jostain asiasta mihin sua ei innosteta ja sit sun pitäis saada siihen jotain oppeja ja ammattitaitoa opettamaan sua siinä asiassa. Sit pitäis vielä jaksaa tsempata ja löytää ihmisiä sun ympäriltä – kenestä vähemmistö on naisia – ja löytää vielä naispuolisia jotka tykkää tehdä samaa juttua ja sitä kautta viedä sitä eteenpäin. Tuntuu jotenki paljon isommalta vuorelta kiivetä mitä se miehillä tällä hetkellä on. Tosi surullista nyt kun mieltii.

Miesten keskinäisten vahvojen tukiverkkojen vastapainoksi viime vuosina on kuitenkin syntynyt sosiaalisessa mediassa musiikintekijänäisten ryhmiä ja uutta kollegiaalista henkeä. Haastateltavien kertoman mukaan naisten välisestä toisten tukemisesta on tullut valveutunutta ja musiikintekijänaiset tuntuvat tiivistyneen yhdeksi rintamaksi musiikkialalla. Tämä näyttäytyy laulaja-lauluntekijänäisten kerronnassa merkittävänä muutoksena tuulisella alalla, jossa naiset asetetaan usein omaksi ryhmäkseen kilpailemaan toisiaan vastaan. Neljä viidestä haastateltavasta kertoi tunteneensa kateutta naiskollegaansa kohtaan ja opettelevansa tietoisesti ajattelemaan yksittäisten naisten menestyksen avaavan tietä myös muille laulaja-lauluntekijänaisille.

Music Finlandin (2017) selvityksen mukaan 40 % musiikkialan työpaikoista on naisten hallussa, mutta esimerkiksi levy-yhtiöiden hallituspaikoilla naisia on 13,2 %. Selvityksen mukaan suomalaisissa levy-yhtiöissä hallituksen puheenjohtajan paikalla ei istu yhtäkään naista (Music Finland, 2017). Musiikkitoimittaja Jukka Häätinen (2019) puolestaan kertoo Spotifyssa 2010-luvun top10 striimatuimman kappaleen artisteista vain kahden olevan naisia. Suomalaisen musiikkialan tämänhetkinen asetelma, jossa naisia ja miehiä on määrällisesti yhtä paljon, mutta miehet käyttävät alan ylintä valtaa ja ovat streamlistojen kärjessä, muistuttaa Beauvoirin (2011) näkemystä miehisen vallan hierarkiasta ja naisten toiseudesta. Vaikka nykyajan musiikintekijänainen voikin Beauvoirin (Salomäki, 2011) transsendenssiin vapautumisen

mallilla tehdä työtä, ryhtyä intellektuelliksi naisasiataisteluun, olla taloudellisesti itsenäinen ja kieltäytyä toisen roolista, jää hän musiikkialalla immanenssiin niin kauan, kun alan johtopaikat ovat miehistä maailmaa, jonka alaisuudessa naiset toimivat. Beauvoirin (2011) ajattelun valossa myös viime vuosina vahvistunut naisyhteisö ei näyttäydy miesten verkostojen vastakohtana, vaan sen alaisuudessa toimivana. Saavuttaakseen tasa-arvon naisen tulee Beauvoirin mukaan päästä sinne, mikä on toista (Beauvoir, 2011). Naisten yhteisen rintaman vahvistuminen ja jaettu halu rakentaa tasa-arvoista musiikkikenttää voi kuitenkin tulevaisuudessa auttaa naisia pääsemään yhtäläisesti alan johtaviin asemiin.

4.6.3 Kokemus toiseudesta

Beauvoirin (2009) yksi keskeisimmistä teeseistä on miessukupuolen kulttuurinen rakentuminen yhteiskunnalliseksi normiksi, jonka perusteella nainen määrittellään toiseksi sukupuoleksi. Tämän kaltainen ilmiö on nähtävissä myös haastateltavien kertomista musiikkialan kokemuksista, joissa sukupuoli on näyttäytynyt merkittävänä tekijänä. Naiset ovat kokeneet itsensä toiseksi tilanteissa, joissa heidät on kutsuttu ammatilliseen tapahtumaan vain sukupuolensa vuoksi, he ovat tulleet miesten toimesta työstetyiksi muusikkoina vain näteiksi laulajiksi ja heidän mielipidettään ei ole kuunneltu miesvoittoisessa työtilanteessa. Laulaja-lauluntekijänaiset eivät itse koe olevansa se toinen, vaan he toivovat tulevansa kohdatuiksi yhtä pätevinä ja taiteellisesti korkeatasoisina tekijöinä kuin mieskollegansa. Naissukupuolisten laulaja-lauluntekijöiden nimeäminen naisartisteiksi ja naislauluntekijöiksi tuntuu erityisesti Hannan mielestä turhalta ja muistutukselta siitä, kuinka naisia ei edelleenkään mielletä niiden *oikeiden* laulaja-lauluntekijöiden ryhmään.

Hanna: Siis mediastahan noita käsitteitä viljellään ja tiedän että noita käsitteitä viljellään myös levy-yhtiöissä et kyllä ne on aika tiukassa ne määritelmät tuolla... Mä en silleen kollegoiden kesken oikeen tiedä... Paitsi tiedän, että naiseksi itsensä määrittelemät ihmiset kokee tosi tarpeettomana sen, että sitä tuodaan esiin sitä sukupuolta. Itse oon ihan samaa mieltä siitä, että se on ainaki omalla kohdalla... Ehkä myös se mitä siihen naiseuteen monesti liitetään. Mä en välttämättä koe edustavani sitä semmosta tietynlaista naiskuvaa niin se ei senkään takia tunnu kivalta et se nostetaan siihen aina.

Toiseuden kokemus vaikuttaa synnyttävän kaksi toimintamallia, jotka toistuvat laulaja-lauluntekijänaisten kerronnassa: osa naisista kertoi kokevansa tarvetta todistaa olevansa yhtä osaava kuin musiikintekijämiehet, toiset tunsivat epävarmuutta ja vetäytyivät tilasta. Joissain

laulaja-lauluntekijöiden kertomuksissa ilmiöt näyttäytyivät kasvutarinana, jossa epävarmuutta kokenut nainen oli voittanut pelkonsa ja päättänyt tietoisesti osoittaa ympäristölleen pätevyytensä. Hanna kertoi vaienneensa aluksi musiikkiaan koskevassa keskustelussa, mutta oppineensa myöhemmin rohkeutta kommunikoida kokeneista muusikkomiehistä koostuneen bändinsä kanssa. Milena kuvasi studiosessiossa toisinaan huomaamattaan alistuvansa tilanteeseen, jossa hän ajattelee automaattisesti huoneessa olevan miehen olevan häntä kokeneempi. Miehet ovat myös yllättyneet hänen tietämyksestään liittyen esimerkiksi studioteknologiaan, minkä vuoksi hän kokee, että naisena joutuu usein todistamaan omaa osaamistaan. Naisen musiikillisen osaamisen lisäksi Viola koki musiikkialan tulokkaiden tehtäväksi todistaa omaavansa tarpeeksi henkistä kovuutta kestää julkista ammattia ja siihen liittyvää arviointia. Osittain tähän liittyen Asta ja Emilia pohtivatkin, onko naisen tämänhetkisessä miehisessä musiikkimaailmassa pärjätäkseen käyttäytyttävä kuin mies ja todistettava pystyvänsä toimimaan tavoilla, jotka mielletään miehiseksi.

Asta: Jotenki tulee semmonen olo et jos sä oot jotenki... Et ne miesmäiset naiset jotenki saa ne paikat helpommin kuin naismaiset naiset.

Emilia: Uskon että 5–10 vuoden päästä on paljon enemmän naistuottajia ja naisia myös merkittävässä portinvartijarooleissa. Toivon et se tapahtuu. Toivon tietysti myös tosi paljon et sit jos ja kun niin tapahtuu, niin tehtävissä on sellasia naisia, joilla ei ois tarve sen jälkeen jotenkin... Miten tän nyt sanois... Joskushan käy niin, et sitten tavallaan pitää toimia ”kuin mies”, jotta sua ei arvostella siinä sun tehtävässä et miksä toimit niin kuin nainen.

Laulaja-lauluntekijänaisten kerronnassa silmiinpistävää oli jokaisen haastateltavan henkilökohtaisesti käymä kamppailu omien epävarmuuksien kanssa. Musiikkialalla ammatillisesti toimituun vuosimäärään katsomatta kaikki tutkimukseen osallistuneet kertoivat syyllistyvänsä jossain muodossa voimakkaaseen itsekritiikkiin ja oman osaamisen vähättelyyn. Osa haastateltavista kertoi kokemansa huijarisyndrooman tai kiltin tytön syndrooman liittyvän tyttöjen kasvatukseen, jossa tytöt eivät saa poikien tavoin seikkailla ja kokeilla rajojaan. Myös Beauvoir (2011) näkee tämän kasvatuksellisen eron merkittävänä tekijänä siinä, mikä muovaa naisesta yhteisön silmissä toisen. Hän mukaansa tytöt oppivat itsensä ja kehonsa passiivisiksi objekteiksi, joita ei kannusteta nousemaan miesten vertaisiksi yksilöiksi (Beauvoir, 2011). Myös Greenin ja Marcin (2016, s. 15–16) esittelemä ajatus siitä, että naisten omistajuutta omaan taiteelliseen työhönsä kyseenalaistetaan enemmän kuin miesten, voi vaikuttaa naisten

kokemaan tunteeseen itsestään huijarina musiikkialalla. Mikäli naiset nähdään vain sukupuolensa määrittäminä naistekijöinä miesnerojen rinnalla, kuinka he voisivat kokea tulleeensa tasavertaisesti validoiduiksi ja arvostetuiksi taiteilijoiksi yhteisön silmissä?

4.6.4 Naisesikuvien puute

Yhdeksi musiikkialan naisten yleisimmäksi haasteeksi tutkimukseen osallistuneet laulaja-lauluntekijät nimesivät naisesikuvien puutteen. Haastateltavien kerronnassa toistui erityisesti naissukupuolisten tuottajien puuttuminen ja muusikkonaisten kapea representaatio, jossa nainen toimii bändissä yleensä laulajana.

Milena: Kaikki mitä mä oon nuorena fanittanut niinku tämmöset naispoplaulajat oli aivan parasta silloin. Ei niistä kukaan soittanu mitään, se oli semmosta niinku laulua ja tanssia. Kyl mä koen ihan todella vahvasti et media ja viihdemaailma on vaikuttanu muhun paljon lapsena. Etenki mitä mä nyt ajattelen et mulla ei oo mitään semmosta naispuoleista esikuvaa, joka tuottais oman musiikkinsa tai et mä oisin että vautsi noinki voi tehdä. Niin on sekin vaikuttanut siihen et mä oon vasta nyt alkanut kiinnostuun siitä. Ja mua harmittaa tosi paljon et niitä esimerkkejä ei oo ollut niin paljon.

Emilia: No tuotantotyössä uskon että [sukupuoli] näkyy juurikin siinä, että ei oo esikuvia ollu ja sen takia ei oo hirveesti naistuottajia tällä hetkellä. Huomaan, että itelläni on hirveen korkea kynnyks lähtee edes kokeilemaan - - joskus kun tekee itse omia esituotantoja niin mä koen et onks näistä mihinkään. Mä tarviin kuitenkin jonku muun tekemään niistä jotenkin viimeistellyn.

Haastateltujen laulaja-lauluntekijöiden mukaan musiikkialan roolit sukupuolittuvat jo peruskoulun musiikintunneilla. Laulaja-lauluntekijänaiset kuvaavat musiikintunneilla tyttöjen laulaneen ja soittaneen pianoa, kun poikien selkeä sosiaalisen normin mukainen paikka oli kitaran, basson ja rumpujen takana. Aineistosta käy ilmi, että tämä sukupuolijako toisintuu kaikilla mahdollisilla koulutusasteilla: peruskoulussa, lukiossa, musiikin ammatillisessa koulutuksessa ja musiikkialan korkeakouluissa. Laulaja-lauluntekijänäisten kertoma käy yksiin tutkija Greenin (1997) ajatukseen siitä, että naisten musiikillista toimintaa rajoittavat uskomukset naisille sopivaksi nähdystä toiminnasta. Hänen mukaansa tytöt oppivat jo varhain roolinsa feminiinisenä toisena sukupuolena, jonka tulee välttää huomiota ja äänekkäitä soittimia. Green kertoo myös teknologisten ja kokeellisten tapojen näyttäytyvän maskuliinisenä

toimintamallina. (Green, 1997.) Ymmärrän tämän selittävän naistuottajien vähäistä määrää ja sitä, miksi naiset ovat karttaneet ja heitä ei ole kannustettu musiikkiteknologian pariin.

Musiikintekemiseen liittyvien seikkojen lisäksi naisesimerkkien puute näyttäytyy kapeassa popkulttuurin naiskuvastossa. Viola kertoo pluskokoisten naisartistien puuttuvan Suomen musiikkikentältä lähes kokonaan. Emilia ja Asta nostavat esiin vanhempien laulaja-lauluntekijänaisten marginaalisen aseman. Kysyessäni haastateltavieni pitkän tähtäimen ammatillisista suunnitelmista, suurin osa uskoi siirtyvänsä ikääntyessään artistiuralta esimerkiksi levy-yhtiön A&R:n tehtäviin. Tämä lienee osittain luontainen siirtymä elämäntilanteiden muuttuessa, mutta mieleeni tulee myös, voiko naisten näköalattomuus oman taiteellisen uransa suhteen johtua vanhempien naisesikuvien puutteesta? Noin kolmekymmentä vuotta laulaja-lauluntekijänä toiminut Asta kertoi uskoneensa tekevänsä lauluja vielä mummonakin, mutta olevansa asian kanssa kriisissä, jossa ei täysin näe oman tulevaisuutensa suuntaa.

Iina: Mää oon havahtunut tän haastatteluprosessin aikana ja muutenkin siihen, kuinka vähän on semmosia esikuvia siitä, mitä laulaja-lauluntekijä on sen jälkeen kun se on yli 40. Ja sitten mä oon peilannut itseäni sinuun koko ajan, mulla on ollut hirveen hyvä olla sen ajatuksen kanssa, että... Tavallaan sää oot ollut ainoa ketä mä oon keksinyt kehen mä voisin peilata. Pitäis olla esikuvia, että osaa kattoa eteenpäin. Onko sulla semmosia?

Asta: Mun pitää jotenkin pureskella tota mitä sä äsken sanoit. Ihan uskomatonta kuulla kyllä. Mutta toi on ihan täysin totta mitä sä sanot. Et aina tulee joku Patti Smith, mut - - tavallaan se on täysin omissa kategoriassaan. Joni Mitchellistä mä oon esimerkiksi, sehän ei oo nyt pariinkymmeneen vuoteen tehny yhtään mitään, ja mä oon sen haastatteluissa lukenut täysin semmosta et hän on pyrkinyt nousemaan sen vitutuksen yläpuolelle siitä, että Neil Youngit ja Bob Dylanit ne tekee ja toimii, niillä on kokoajan aktiviteettia, mut hän ei ollu saanu edes levy-yhtiötä. Et mikä siinä on, että jotenki miehet saa tehdä ja miehet myy.

4.6.5 Seksuaalinen häirintä

Seksuaalista häirintää musiikkialalla on kokenut kaksi haastattelemastani viidestä laulaja-lauluntekijänaisestä. Tapauksissa häirinnän tekijöiksi mainittiin miesopettajia, musiikkialalla johtoasemissa olevia miehiä, vanhempia muusikkomiehiä sekä yleisön edustajia, jotka olivat niin naisia kuin miehiä. Kokemastaan häirinnästä kertoneet naiset sanoivat erityisesti opettajien

ja alan johtavissa asemissa olevien henkilöiden valta-aseman mahdollistavan asiantonta käytöstä, sillä häirinnän kohde joutuu punnitsemaan reaktionsa mahdollisia vaikutuksia uraansa. Milena kertoo ahdistavien kokemusten painavan hänen mieltään edelleen ja niiden vaikuttaneen siihen, mistä hän uskaltaa taiteessaan puhua ja kuinka hän haluaa pukeutua. Koulun esiintymismatkoilla saadut huonot kokemukset, joissa hän on kokenut laulajana olevansa yleisön silmissä vain esine, ovat kasvattaneet inhon keikkailua kohtaan.

Myös Beauvoir (2011) on laittanut merkille tavan, jolla naisia halutaan katsoa ja kommentoida kuin esinettä. Tytön kasvaessa naiseksi, hänen ruumiinsa ei ole enää yksilöllisyyden symboli, vaan objekti, johon miessubjektien ajatukset, toiveet ja teot kohdistuvat. Beauvoirin mukaan erityisesti nuoret naiset joutuvat kohtaamaan monenlaista seksuaalista häirintää, josta he usein vaikenevat pelätessään sen aiheuttamaa häpeää. (Beauvoir, 2011.) Vaikka Beauvoirin kirjoituksesta on pian seitsemänkymmentä vuotta, naisiin kohdistuva häirintä on korjaamaton ongelma edelleen. Seyen (2018) Muusikkojen liiton jäsenille tekemässä tutkimuksessa 51 % kyselyyn vastanneista naisista kertoi kokeneensa seksuaalista häirintää työhön liittyvissä tilanteissa, kun taas miesten vastaava luku oli 20 %. Kuten haastatteleman laulaja-lauluntekijänaiset kertovat, myös Seyen (2018) tutkimuksessa naisten kohtaaman häirinnän tekijöitä yleisimmin olivat kollegat, esimiesasemassa olevat henkilöt tai yleisön edustajat. Seyen mukaan muista häirinnän tekijöistä useimmin mainittiin opettaja (Seyen, 2018).

4.6.6 Sukupuolen hyödyt

Hanna ja Milena kertovat hyötynensä naissukupuolisuudestaan saadessaan miesoletetuilta musiikkialan toimijoilta parempaa kohtelua naisena, kuin he miehinä olisivat oletettavasti saaneet. Hanna kuvaa erityisesti miksaajien olleen häntä kohtaan kohteliaampia koska hän on nainen. Milena puolestaan kertoi käyttäneensä sukupuoltaan hyödyksi tilanteessa, jossa miesopettajan tiedettiin olevan myönteisempi nuoren naisopiskelijan tilavarauspyyntöä kohtaan kuin miesopiskelijoiden kohdalla. Muiden haastateltavien kohdalla naiseuden positiiviset puolet liittyivät viime aikoina koettuun laulaja-lauluntekijänaisen yhteisöllisyyden kasvuun. Myös Alavillamo (2016) kirjoittaa naisartistien maininneen tilanteita, joissa naiseudesta on ollut hyötyä musiikkialalla. Näitä olivat muun muassa omaehtoinen naisellisuuden korostaminen pukeutumisessa ja naisena musiikkialla toimiessa saatu positiivinen huomio (Alavillamo, 2016).

Tässä tutkimuksessani laulaja-lauluntekijänaiset kokivat sukupuolensa kuitenkin huomattavasti enemmän toiseuttavana ja marginalisoivana tekijänä, kuin ammatillisesti hyödyllisenä. Esimerkiksi Viola ei haastattelussaan osannut nimetä hetkiä, joissa naissukupuolesta olisi ollut musiikkialalla hyötyä.

Viola: Joutuu ehkä vähän miettimällä miettiin... [mieltii] Siis ei kyl oikeestaan tuu kyllä mitään... Ei tuu mitään ykkösenä mieleen, et tässä tilanteessa koin olevani etuoikeutettu koska olen nainen. Et se on ehkä enemmänki päinvastoin et tulee enemmänki niitä hetkiä mieleen mis on joutunu tekeen isommin duunia todistellakseen, koska esimerkiksi naisartistiudelle on paljon enemmän tunkua kuin miesartistiudelle.

5 Pohdinta

Tässä luvussa esittelen tutkimuksen keskeisimmät tulokset, joiden pohjalta luon katsauksen niistä syntyneisiin jatkotutkimuksen aiheisiin. Luvun lopussa käsittelen myös tutkimukseni luotettavuuteen ja eettisyyteen liittyviä kysymyksiä.

5.1 Keskeisimmät tulokset

Tämän tutkimuksen tarkoitus oli selvittää, kuinka naiseksi itsensä identifioivat laulaja-lauluntekijät kokevat sukupuolensa vaikuttavan toimintaan musiikkialalla. Keskeisiä kattoteemoja viiden laulaja-lauluntekijänaisen haastatteluista löytyi kuusi: 1) naisiin kohdistuvat odotukset ja asenteet, 2) miehiset verkostot ja naisyhteisö, 3) kokemus toiseudesta, 4) naiselikuvien puute, 5) seksuaalinen häirintä ja 6) sukupuolen hyödyt. Tutkimukseen osallistuneista ainoastaan Hanna koki, ettei hänen ole tarvinnut juurikaan ajatella sukupuolensa vaikutusta uraansa. Emilia kertoi kohdanneensa sukupuolittunutta syrjintää vasta viime vuosina siirryttyään työskentelemään kaupallisemmän pop-musiikin parissa. Milenan, Violan ja Astan kerronnassa naisiin kohdistuneet odotukset, asenteet ja häirintä on läsnä paikoin hyvin räikeänä jo nuoruudesta alkaen. Tästä voidaan päätellä, että vaikka naiset kohtaavat keskenään samanlaisilta vaikuttavia sukupuolittavia tapahtumia, niiden koetut merkitykset ovat hyvin yksilöllisiä, eikä toiseuttavasta toiminnasta voida tehdä yleistyksiä.

Selvää kuitenkin on, etteivät naiset koe päässeensä musiikkialalla vielä sinne, mitä Beauvoir (2011) kutsuu transsendenssiksi. Hänen mukaansa tasa-arvo toteutuu vasta, kun naisilla on pääsy miesten maailmaan, kuten miehillä on pääsy naisten maailmaan. Beauvoir kuitenkin huomauttaa, että naisilla ei ole koskaan ollut omaa maailmaansa, vaan he ovat toimineet miesten maailman alaisuudessa. (Beauvoir, 2011.) Tämä rinnastuu selkeästi tutkimukseen osallistuneiden kertomuksiin miehisten verkostojen hallinnoimasta musiikkialasta, jossa radioiden ja levy-yhtiöiden portinvartijoina toimii vain marginaalinen määrä naisia. Music Finlandin (2017) selvityksissä vuonna 2017 naisia levy-yhtiöiden puheenjohtajina ei ollut yhtäkään, hallituspaikoilla naisia istui 13,2 %.

Positiivisena kehityksenä laulaja-lauluntekijänaiset kokivat miehisten verkostojen vastapainoksi nousseet naisyhteisöt, jotka toimivat erityisesti sosiaalisen median kautta. Voidaan kuitenkin kysyä, ovatko nämä naisyhteisöt juuri niitä Beauvoirin (2011) ilmaisemia miesten maailman alaisuudessa toimivia naisten alamaailmoja, jotka eivät onnistu vapautumaan

immanenssistaan niin kauan, kun valtaa pitävät vain miehet? Näen nämä naisyhteisöjen aktivoitumiset kuitenkin merkityksellisinä muusikkonaisten minä-pystyvyyskäsitteiden ja verkostojen vahvistajina. Uskon naisyhteisöjen muodostumisen olevan merkityksellinen ja kaivattu askel, joka mahdollistaa pitkällä tähtäimellä myös muiden kuin miessukupuolisten pääsyn organisaatioiden johtopaikoille.

Laulaja-lauluntekijänaisten kertomuksista kävi ilmi, että naiseus tuo toimintaan musiikkialalla erityisesti ulkomusiikillisia paineita: naisen on oltava nuori ja pysyttävä nuorena – tai ainakin näytettävä nuorelta. Lisäksi osa haastateltavista tiedosti paineen kehonnormiin kuulumisesta. Näiden odotusten syntymekanismien yksinkertaistaminen populaarikulttuurin naiskuvaston suppeudesta johtuvaksi lienee olkiukko, mutta näen sen vaikutuksen peilautuvan vahvasti tutkimuksen tuloksista. Mikäli valtavirtamusikin naisten representaatio kattaa vain nuoria, valkoisia ja pienikokoisia naisia, tulemme haluamattamme sisäistäneiksi ymmärryksen siitä, kenen musiikilla on mahdollisuus saada jalansijaa. Kaupallisessa musiikissa toki pätevät markkinalait: yleisölle annetaan, mitä yleisö haluaa kuulla. Mutta kuinka kuulijat voisivat haluta jotain, mitä eivät tiedä olevan olemassa? Toivon tämän suhteen rohkeita päätöksiä ja niin kutsuttuja riskinottoja artistikatalogissa alan päätoimijoilta.

Esimerkkien puute yli neljäkymmentä vuotta täyttäneistä laulaja-lauluntekijänaisista näyttäytyi tutkimuksessa haastateltavien uskomuksissa siitä, mitä he ajattelivat itse voivansa urallaan tulevaisuudessa saavuttaa. Useat laulaja-lauluntekijät uskoivat siirtyvänsä iän myötä musiikkialan muihin töihin tai he eivät osanneet nähdä omaa tulevaisuutta laisinkaan musiikintekijänä. Osaltaan tähän mielestäni vaikuttaa laulaja-lauluntekijägenren verrattain nuoruus. Tyyllilajin ensimmäisiin edustajiin kuuluvat Joni Mitchell ja Carole King ovat tutkimusta kirjoittaessa saavuttamassa kahdeksankymmenen ikävuoden merkkipaalua. Suomessa singer-songwriter-perinne ei ole ollut vielä niin pitkä, että olisimme nähneet useita laulaja-lauluntekijänaisten pitkiä uria Suomessa – vaikkakin laulaja-lauluntekijämiehet ovat saaneet jalansijaa ja kanonisoidun aseman kaikkien näiden vuosien aikana. Toivon hiljalleen muuttuneen asenneilmapiirin nostavan viimein myös laulaja-lauluntekijänaisia suomalaisen rytmimusiikin eturiviin. Ehkä oman, 1990-luvulla syntyneen, laulaja-lauluntekijä sukupolveni tulevaisuudennäkymät ovat kahdenkymmenen seuraavan vuoden aikana kirkastuneet siten, että saamme naisina toimia yhdenvertaisesti miesten rinnalla myös hieman vanhempina tekijöinä.

Ikä- ja kehonnormien tuomien paineiden lisäksi laulaja-lauluntekijänaiset kertoivat kohtaavansa oletuksia liittyen siihen, mistä aiheista nainen saa laulaa ja kuinka hänen toivotaan

käyttäytyvän. Tästä konkreettisenä esimerkkinä Astan tarinan ydinkokemukseksi muodostui tilanne, jossa hänen äitiytään, ikääntymistä ja onnellisuutta käsittelevät kappaleensa painettiin alas, todeten niiden olevan naisen elämää kuvaavaa materiaalia. Kuitenkin useat tutkijat, kuten Barker ja Taylor (2007) sekä Green ja Marc (2016, s. 6–7) ovat todenneet autenttisuuden ja roolittomuuden olevan koko laulaja-lauluntekijyyden ydin. Näen naisten toimivan ristiriitaisessa musiikkikentässä. Heidän oletetaan esiintyvän itsenään ja laulavan tekstejään kuin päiväkirjojensa sivuilta, mutta toisaalta naisen tulisi täyttää kauneusihanteet ja suodattaa teksteistään erityisesti naisten kokemusmaailmaa koskevat aiheet.

Seksuaalinen häirintä on paljon kulttuurialaa viime vuosina ravistellut teema. Seyen (2018) tutkimuksessa kyselyyn vastanneista Muusikkojen liiton jäsenistä seksuaalista häirintää naisista kertoi kokeneensa 51 % ja miehistä 20 %. Tutkimuksessa todettiin naisiin kohdistuvan seksuaalisen häirinnän tekijän olevan useimmiten kollega tai esimiesasemassa oleva henkilö (Seyen, 2018). Tässä Pro Gradu -työssä kaksi viidestä haastateltavasta kertoi kohdanneensa seksuaalista häirintää, jonka tekijä oli opettaja, esimiesasemassa oleva henkilö tai yleisön edustaja. Mitä voimme musiikkikasvattajina oppia tästä? Erityisen huolissani olen musiikkioppilaitoksissa tapahtuvasta häirinnästä, sillä uusia tekijöitä alalle kasvattavilla organisaatioilla olisi mahdollisuus katkaista alan paikoin seksistinen toimintakulttuuri, sen vahvistamisen sijaan. Tasa-arvoisen kulttuurialan kehittymisen mahdollistajana pidän sukupuolisensitiivistä opetusta, jossa taidealojen opettajat tulevat tietoiseksi omasta käytöksestään, käyttämiensä opetusmateriaalien sukupuolien representaatiosta ja mahdollisista sukupuolittuneista asenteistaan. Milenan kertomuksessa seksuaalista häirintää tapahtui myös opintoihin kuuluvalla keikkamatkalla yleisön edustajien toimesta. Musiikkioppilaitosten tulee tiedostaa nämä riskit ja kantaa vastuunsa tilanteissa, joissa opiskelija on joutunut koulupäivän aikana häirinnän kohteeksi. Ennen kaikkea oppilaitosten tulee mielestäni rankentaa toimintakulttuuria, jossa seksuaalisesta häirinnästä ilmoittamiselle ja asian strukturoidulle käsittelylle on matala kynnyks.

Jotta musiikkialan naiset pääsevät yhdenvertaiseen toimijuuteen ja ulos saamastaan roolista alan toisena sukupuolena, on musiikkialan koulutuksen ja johtopaikkojen lisäksi muutosta tapahduttava myös niiden väliin jäävällä ”kenttätyön” alueella. Tällä tarkoitan musiikkifestivaaleja, keikkapaikkoja, musiikkimedioita, yhtyeiden keikkamatkoja ja keikan jälkeisiä illanistujaisia. Käytännön muutokset voivat olla aluksi ehkä näennäisiltä tuntuvia sukupuolikiintiöitä, mutta ajan kanssa ne muodostavat uuden normin, johon kasvavat pienet tytöt osaavat haaveilla musiikintuottamisesta ja basson soitosta. Toisinaan jo pelkkä tietoinen

naisetuliitteestä luopuminen voi luoda keskusteluun diskurssin, joka herkistää huomaamaan sukupuolittuneita asenteita.

Tutkimuksessa esiinnousseet sukupuolittuneet haasteet ovat osa kulttuurialan laajempaa toimintakoodistoa. Tutkimukseni tulokset vastaavat Aalto-yliopiston ja Women in Film and Television Finland ry:n tekemän Action! -hankkeen (Reinola & Maskulin, 2020) tuloksia, jossa audiovisuaalisen alan naistekijät nimesivät työllistymisensä esteeksi miesten vahvat keskinäiset verkostot, sukupuolittuneen työkuulttuurin, iän, sukupuolen sekä rahoituksen niukkuuden. Mielenkiintoista olisikin tietää, kokevatko suomalaiset naiset kaikissa taiteenlajeissa sukupuolensa vaikuttavan heidän ammatilliseen toimintaansa samankaltaisin tavoin. Mikäli he kokevat samanlaisia asioita toisistaan riippumattomissa konteksteissa, voisimme saada ymmärrystä siitä, kuinka syvällä yhteiskuntamme rakenteissa sukupuolittuneet toimintamallit ovat.

5.2 Jatkotutkimuksen aiheita

Tutkimukseni laaja tutkimuskysymys tuotti runsaasti materiaalia, joka antaa suuntaa niistä asioista, joita laulaja-lauluntekijänaiset sukupuolensa vaikutuksesta kohtaavat. Jatkotutkimusta aiheesta tulisi tehdä syventyen yksittäisiin teemoihin, kuten artistin ikääntymiseen, naisverkostojen merkitykseen musiikkialan naisten urakehityksessä sekä ruumiin koon mahdollisiin vaikutuksiin artistin uralla. Niin musiikkikasvatukseen kuin musiikkialan kannalta tärkeää on tulevaisuudessa selvittää musiikkioppilaitoksissa tapahtuvan seksuaalisen häirinnän laajuutta, syntymekanismia ja vaikutusta alalle tulevien nuorten ihmisten hyvinvointiin. Näissä kaikissa teemoissa näen tilaa myös määrälliselle tutkimukselle, jolla tutkimusotantaa voitaisiin mahdollisesti moninkertaistaa ja näin testata tutkimustulosten yleistettävyyttä.

Tämä tutkimus käsitteli naiseksi itsensä identifioivia laulaja-lauluntekijöitä. Jotta saisimme vielä syvempää ymmärrystä siitä, kuinka sukupuolen koetaan vaikuttavan toimintaan musiikkialalla, tutkimusta tulisi tehdä lisäksi miesten, transihmisten ja muilla tavoin sukupuoltaan määrittelevien henkilöiden parissa. Myös joiltain osin sukupuoleen liittyvän seksuaalisen suuntautumisen vaikutusta musiikkialalla toimimiseen tulisi tutkia lisää. Maria Veitolan (2021) toimittamassa *Musa vai bisnes* -podcastissa seksuaali- ja sukupuolivähemmistöön kuuluvat artistit toivat esiin ammatillisessa toiminnassaan kohtaamiaan alan sisäisiä homo- sekä transfobisia asenteita, jotka pyrkivät vaientamaan osia heidän identiteetistään kaupallisen menestyksen optimoimiseksi. Koen tämän linkittyvän

selkeästi tässä tutkimuksessa esiin nousseisiin naisten kohtaamiin paineisiin pysyä nuorena ja kauneusihanteiden mukaisena. Onko todella niin, että musiikkialalla menestymisen mahdollisuuden saadakseen artistin on oltava heteronormatiivisten linssien läpi katsovan miehisen katseen hyväksymä?

Sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvien kokemusten rinnalla tietoa tulee jatkossa kerätä myös ei-valkoisten artistien kokemuksista Suomessa. Tiedostan työni kantaneen tietynlaista valkoista etuoikeutta: naisten kokemukset sukupuolensa vaikutuksesta olisivat voineet olla erilaisia, mikäli haastateltavat olisivat olleet ei-valkoisia ja rodullistettuja naisia. Valtavirtaisen suomalaisen musiikkikentän valkoisuusnormi on viime vuosina osoittanut pieniä murenemisen merkkejä ja toivon tämän näkyvän jatkossa myös musiikkikasvatuksen tutkimuksessa.

5.3 Tutkimuksen luotettavuus ja eettisyys

Perinteinen laadulliseen ja narratiiviseen tutkimukseen kohdistuva kritiikki lienee sen yleistettävyyden haaste. Jouni Tuomi ja Anneli Sarajärvi (2018/2002) kirjoittavat tieteen objektiivisuuden vaateen olevan erityisesti luonnontieteestä muuhun tutkimustoimintaan siirtynyttä. Tuomi ja Sarajärvi kertovat metodikirjallisuuden usein käsittelevän luotettavuutta validiteetin eli tutkimusstrategian validiuden ja reliabiliteetin eli tulosten toistettavuuden termeillä. Nämä käsitteet ovat kuitenkin ensisijaisesti määrällisen tutkimuksen käyttöön muotoutuneita, joten ne eivät aina onnistu arvioimaan laadullisen tutkimuksen luotettavuuden kysymyksiä. (Tuomi & Sarajärvi, 2018/2002.) Laadullisen tutkimuksen luotettavuuden arviointiin Iris Aaltio ja Anu Puusa (2020, s. 171) suosittelevat sen pohtimista, onko saatu tutkimustulos siirrettävissä muihin tutkimusympäristöihin ja onko tutkija kirjoittanut tutkimuksensa etenemisen sekä päättelypolkunsä läpinäkyväksi lukijalle.

Puusan ja Juutin (2020b) mukaan yleistynyt laadullisen tutkimuksen tekeminen on muokannut tieteenihanteita ja objektiivisen tiedon rinnalle on hyväksytty entistä laajemmin subjektiivista tietoa tuottavat tutkimusmenetelmät. Puusa ja Juuti kertovat erityisesti ihmistieteissä mahdottomaksi arvovapaan tiedon rakentamisen, sillä sen kentällä kaikki tieto on kulttuurisidonnaista ja tutkijan oman ajattelun läpäisemää. (Puusa & Juuti, 2020b, s. 33.) Tämän hyväksyen tein parhaani esittääkseni tulkintani haastattelemini laulaja-lauluntekijöiden kokemuksista mahdollisimman hyvin tarinoiden alkuperäistä kontekstia ja haastateltavien itsensä kokemuksille antamia merkityksiä kunnioittaen. Säilyttääkseni tutkimuksessani haastateltavien äänen, palasin jatkuvasti litteroituun aineistooni tarkistamaan yksityiskohtia,

kerronnan sävyjä ja alatekstiksi valittujen lauseiden kontekstia. Tästä huolimatta on mahdollista, että tutkimukseni tuloksissa olen tehnyt joitain tulkintavirheitä tai asettanut painoarvoa asioille, joille haastateltava ei sitä itse olisi laittanut.

Erityisen tarkastelun alla omassa työssäni pidin tutkijan kaksoispositioni mahdollista puolueellista vaikutusta havaintoihini. Koska olen itse laulaja-lauluntekijä, nainen ja musiikkialan toimija, minulla oli jo tutkimusta aloittaessani tietoa, ennako-odotuksia ja henkilökohtaisen elämäni tunnelatautuneita kokemuksia tutkittavasta aiheesta. En kuitenkaan koe näiden vaikuttaneen puolueellisesti tutkimukseeni. Päin vastoin, itseni kanssa käymäni dialogi koski useimmiten sitä, pitäisikö haastateltavien paikoin rajuakin kielellistä ilmaisua pehmentää lukijaa varten. Läpi tutkimuksen pidin kuitenkin kiinni tutkittavien omasta äänestä ja heille keskeyttämättömän puheenvuoron antamisesta. Myös Tuomi ja Sarajärvi (2018/2002) nostavat esiin laadullisen tutkimuksen luotettavuuden kohdalla kysymyksen havaintojen puolueettomuudesta. He toteavat, että koska tutkija on sekä tutkimusasetelman luoja että tulkitsija, täysin puolueettomaan tutkimukseen ei ole mahdollista päästä, mutta tutkijan on silti syytä tarkkailla muun muassa sukupuolensa, ikänsä, uskontonsa ja poliittisen kantansa vaikutusta toimintaansa (Tuomi & Sarajärvi, 2018/2002).

Vaikka minulla ei ollut aiempaa varsinaista henkilökohtaista suhdetta haastattelemiini laulaja-lauluntekijöihin, olin tavannut jokaisen vähintään kerran aikaisemmin ja tiesimme molemmiin puolin jotain ammatillista toisistamme. En kuitenkaan ollut keskustellut kenenkään tutkimukseen osallistuneen kanssa tutkimusaiheesta, enkä tiennyt heidän suhdettaan naisasiakysymyksiin. Tämä näyttäytyy tutkimukseni luotettavuuden valossa sekä luotettavuutta kyseenalaistavana että vahvistavana. On toki aiheellista kysyä, kuinka paljon tutkimuksen tuloksiin vaikutti se, että valitsin itse ketä haastatteluun pyydän. Olisiko luotettavuutta parantanut haastateltavien valitseminen arpomalla tai yleinen haastattelukutsu?

Tutkimuksen luotettavuutta vahvistavana näen kuitenkin minun ja haastateltavien välisen jonkin tasoisen tuttuuden luoman välittömyyden, joka näkyi muun muassa heidän käyttämässä kielessään. Haastateltavat kertoivat avoimesti esimerkiksi toisinaan häpeällisenä pidetystä kateuden tunteestaan ja muista suurista tunnereaktioistaan. Lisäksi heidän kertomistapansa sisälsi huumoria, sarkasmia ja räiskyvää ilmaisua kirosanoin, joiden näen viestivän koetusta luottamuksesta haastattelutilannetta kohtaan. Rentoutta tilanteeseen rakensi myös videoyhteyden välityksellä tehty etähaastattelu, johon tutkittavat osallistuivat kotoisasti keittiöstään, olohuoneestaan tai työhuoneestaan. Uskon haastateltavien olettaneen myös minun

laulaja-lauluntekijänäisenä kohdanneen samankaltaisia asioita, joten he luultavasti tiedostamattaankin ajattelivat keskustelewansa ihmisen kanssa, joka on samalla puolella heidän kanssaan.

Koska laadullinen tutkimus on tiedonhankkimisen luonteeltaan paikoin vapaamuotoista ja tutkijan kädenjälki on väistämätön osa raportointia, Tuomi ja Sarajärvi (2018/2002) painottavat tutkijan moraalin ja eettisten tutkimustapojen merkitystä. He kertovat tutkijan aseman olevan institutionaalinen, jolloin tutkittavan kaltoinkohtelu saa lisämerkityksiä verrattuna henkilökohtaisissa ihmissuhteissa tehtyihin loukkauksiin. Tuomi ja Sarajärvi toteavat ihmisoikeuksien muodostavan pohjan tutkimuseetiikalle: uutta tietoa ei saa tavoitella millä keinoin hyvänsä. Tärkeiksi tutkimuseettisiksi arvoiksi he listaavat 1) osallistujien informoinnin tutkimuksen menetelmistä ja riskeistä, 2) tutkittavien osallistumisen vapaaehtoisuuden, 3) sen, että osallistuja tietää, mihin tutkimukseen osallistuu, 4) tutkittavien psyykkisen ja fyysisen turvallisuuden suojelemisen, 5) luottamuksellisuuden, 6) anonymiteetin säilyttämisen sekä 7) tutkijan rehellisyyden. (Tuomi & Sarajärvi, 2018/2002.)

Peilattessani Tuomen ja Sarajärven (2018/2002) listausta tutkimuseettisistä arvoista, koen tutkimukseni onnistuneen täyttämään nämä odotukset. Haastatteluun pyytämiäni laulaja-lauluntekijöitä informoin tutkimuksen tavoitteista ja toteutustavasta vapaamuotoisesti lähettämällä viestilläni sekä viestin liitetiedostossa olleella virallisella haastattelupyynnöllä. Ennen haastattelun aloittamista kävimme tutkittavan kanssa yhdessä läpi tutkimuksen tavoitteen sekä haastattelun etenemisen. Tässä vaiheessa muistutin haastateltavia myös heidän mahdollisuudestaan keskeyttää haastattelu milloin vain tai jättää vastaamatta asioihin, joita he eivät halua kommentoida. Haastateltavilla oli mahdollisuus esittää kysymyksiä tutkimuksesta haastattelun aikana tai ottaa yhteyttä sen jälkeen.

Zoom-videopuhelun kautta kotoaan haastatteluihin osallistuneisiin laulaja-lauluntekijöihin ei tutkimusta tehdessä kohdistunut fyysistä uhkaa, mutta haastattelun mahdollisista psyykkisistä vaikutuksista olin haastattelun aikana tietoinen. Osa haastateltavista kertoi hyvin henkilökohtaisista ja kipeistä kokemuksistaan, joiden äärellä pyrin tutkijana olemaan sensitiivinen ja kulkea haastateltavan omaehtoisen kerronnan mukaan. Esimerkiksi seksuaalisesta häirinnästä puhuttaessa kysyin joitain tutkimuksen kannalta tarkentavia kysymyksiä, mutta en odottanut tutkittavan avaavan traumojaan tutkimusmateriaalin saamiseksi. Eräässä tapauksessa haastateltava kertoi minulle yksityiskohtia käsiteltävästä asiasta, mutta toivoi, etten kirjoita asiasta Pro Gradu -työssäni, joten jätin yhdessä sopimamme

pätkän keskustelusta kokonaan litteroimatta. Koska tutkimukseen osallistuvat avasivat minulle yksityisiä kipupisteitään, pidän eettisesti tärkeänä pitää kiinni sopimastamme nimettömyydestä ja luottamuksellisuudesta. Tutkijana koen myös vastuuta esittää haastateltavien ajatukset alkuperäisessä merkityksessään ja tavalla, joka ei saata heidän rehellisyyttään huonoon valoon.

Leena Syrjälä, Eila Estola, Minna Uitto ja Saara-Leena Kaunisto (2006) kertovat narratiivisen tutkimuksen eettisen haasteen olevan juuri tämä yksityisistä elämäntarinoista tehty tutkimus. He painottavat yhdessä tutkittavan kanssa sopimusten tekemistä, mutta toteavat monien sääntöjen olevan kankeita käytännön tutkimustyössä. Heidän mukaansa narratiivisen tutkimuksen tekijää ohjaa ennen kaikkea hänen sensitiivisyytensä, aito välittämisenä ja oma oikeudentajunsa. Syrjälä kollegoineen (2006) pohtii myös julkaistun tutkimuksen hyötysuhteita tutkijalle ja tutkittavalle. He kertovat, että usein oman tarinan jakaminen on positiivinen ja merkityksellinen kokemus kertojalle, mutta tutkimuksen julkaisu voi herättää osallistujassa levottomuutta. Vaikka tutkija olisi omasta mielestään onnistunut anonymiteetin suojaamisessa, saattaa tutkittava pelätä itsensä tai tarinassa osallisten ihmisten tunnistamista. Omia rankkoja kokemuksia avanneille haastateltaville voi joskus myös jäädä hyväksikäytetty olo tilanteessa, jossa tutkija saa tutkimuksessaan kunnian muiden elämäntarinoiden kirjoittamisesta. Syrjälä ja kollegat muistuttavatkin tutkimustulosten palauttamisesta tutkittavalle yhteisölle, jotta haastatteluun osallistuneen antamalla ajalla ja rohkeudella on mahdollisuus vaikuttaa yhteisiin asioihin. (Syrjälä ym., 2006, s. 184–198.)

Tutkijan kaksoispositioni loi tutkimuksessani myös erityisen vaateen eettisestä toiminnasta. Koska toimin itse musiikkialalla, tiedostan saaneeni tutkimukseni kautta mahdollisesti sellaista tietoa, jota minulla ei ole oikeutta käyttää tutkijan asemani ulkopuolella. Haastatteluun osallistuneet laulaja-lauluntekijät ovat kollegoitani, joiden yksityisyyttä kunnioitan myös tutkimuksen tekemisen jälkeen.

5.4 Lopuksi

Haluan lämpimästi kiittää tutkimukseen osallistuneita laulaja-lauluntekijöitä luottamuksesta ja heidän jakamistaan tarinoista, jotka tekevät näkyväksi yksityisinä pidettyjen kokemusten yleisyyden. Kiitos hyvästä ohjauksesta ja kannustuksesta yliopistonlehtori Katja Sutela. Haluan myös lähettää kiitokseni opiskeluystävilleni, joiden kanssa muodostunut gradutukiryhmä on videopalavereiden välityksellä ratkaissut työn useat solmukohdat, sekä muusikkoystävilleni, joiden kanssa jaetusta matkasta tutkimuksen aihe on saanut alkunsa.

Itselleni aika Pro Gradu -työn parissa on ollut merkityksellinen monella tapaa. Prosessin aikana olen kehittänyt opettajana pedagogista ajatteluani liittyen erityisesti tasa-arvoisen opetuksen järjestämiseen. Tämän kaltaisen aiheen äärellä oleminen on kasvattanut herkkyyttä havaita tilanteita, jotka sisältävät syrjintää tai seksismiä, mistä on epäilemättä hyötyä opettajantyössä. Laulaja-lauluntekijänä tutkimuksen tekeminen on lisännyt ymmärrystäni musiikkialasta ja sitonut minut musiikintekijänä osaksi laulaja-lauluntekijöiden historiallista ketjua. Naisena tämä matka on ollut itselleni tunnepitoisin: olen voimaantunut ja kokenut sisaruutta, mutta myös tuntenut toivottomuutta ja ollut pahoillani asiattomasta käytöksestä, mitä haastattelemanani naiset urallaan ovat joutuneet kokemaan.

Laulaja-lauluntekijänaiset toimivat jatkuvasti erilaisten arvioivien katseiden alla: yleisön, median, julkaisijoiden ja muiden muusikkojen – omaa katsettaan unohtamatta. Toivon tutkielmassa nousevien laulaja-lauluntekijöiden kokemuksien herättävän ajatuksia niistä paineista, mitä yhteiskunnassamme sukupuolitetusti naisiin kohdistuu. Haastattelemieni laulaja-lauluntekijöiden kertomuksista välittyy pyyntö tulla ymmärretyksi osaavana ja omaehtoisena tekijänä, ei sukupuolensa kautta. Uskon tasa-arvon antavan tilaa meille kaikille: myös muiden sukupuolien sukupuolirepresentaatio vapautuu, kun naiset saavat näkyä moninaisesti omana itsenään.

Lähteet

- Aaltio, I., & Puusa, A. (2020). Mitä laadullisen tutkimuksen arvioinnissa tulisi ottaa huomioon? Teoksessa A. Puusa & P. Juuti (toim.) *Laadullisen tutkimuksen näkökulmat ja menetelmät* (s. 169–180). Helsinki: Gaudeamus.
- Alavillamo, N. (2016). "Se on tosi kaksteräinen miekka" – Sukupuolen merkitys naisartistin identiteetille ja uralle. Pro Gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto.
- Backman, J. (2018). Äärellisyyden kohtaaminen: kokemuksen filosofiasta käsitehistoriaa. Teoksessa J. Toikkanen & I. A. Virtanen (toim.), *Kokemuksen tutkimus VI: Kokemuksen käsite ja käyttö* (s. 25–40). Rovaniemi: Lapland University Press.
- Bayton, M. (1993). Feminist musical practice: Problems and contradictions. Teoksessa T. Bennett, S. Frith, L. Grossberg, J. Shepherd & G. Turner (toim.), *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions* (s. 177-193). Lontoo: Routledge.
- Beauvoir, S. d. (2009). Toinen sukupuoli I. Tosiasiat ja myytit (suom. I. Koskinen, H. Lukkari & E. Ruonakoski). Helsinki: Tammi.
- Beauvoir, S. d. (2011). Toinen sukupuoli II. Eletty kokemus (suom. I. Koskinen, H. Lukkari & E. Ruonakoski). Helsinki: Tammi.
- Butler, J. (2008). *Hankala sukupuoli* (suom. T. Pulkkinen & L.-M. Rossi). Helsinki: Gaudeamus.
- Cauldfield, K. (2017). Adeles's '21' Breaks record for longest-charting album by a woman on the billboard 200. Haettu osoitteesta https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/7752415/adele-21-record-longest-charting-album-woman-billboard-200?utm_source=Sailthru&utm_medium=email&utm_campaign=Breaking%20News&utm_term=biz_breakingnews
- Citron, M. J. (2000). *Gender and the musical canon*. Urbana: University of Illinois Press.
- Covach, J. (2006). *What's that sound? An introduction to rock and its history*. New York: W. W. Norton.
- Elonheimo, A.-M. (2018). Feministisen pedagogiikan historiaa ja käytäntöjä Suomessa. Teoksessa A. Laukkanen, S. Miettinen, A.-M. Elonheimo, H. Ojala & T. Saresma (toim.), *Feministisen pedagogiikan ABC. Opas ohjaajille ja opettajille* (s. 39–44). Tampere: Vastapaino.
- Eskola, J., Lätti, L., & Vastamäki, J. (2018). Teemahaastattelu: Lyhyt selviytymisopas. Teoksessa R. Valli & E. Aarnos (toim.), *Ikkunoita tutkimusmetodeihin: 1, Metodien valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle* (s. 24–46). Jyväskylä: PS-kustannus.

- Freud, S. (1997). *Sexuality and the psychology of love*. New York: Simon & Schuster Inc.
- Frith, S. (1996). *Performing rites: On the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gergen, M. (2003). Life stories: Pieces of a dream. Teoksessa M. Gergen & K. J. Gergen (toim.): *Social construction a reader* (s. 65–77). London: Sage.
- Green, L. (1997). *Music, gender, education*. England: Cambridge University Press.
- Green, S., & Marc, I. (2016). Introduction. More than words: Theorizing the singer-songwriter. Teoksessa I. Marc & S. Green (toim.), *The singer-songwriter in Europe. Paradigms, politics and place* (s. 1–22). London: Routledge.
- Greig, C. (1997). Female identity and the woman songwriter. Teoksessa S. Whiteley (toim.), *Sexing the groove: popular music and genre* (s. 168–177). London: Routledge.
- Grosz, E. (1995). *Space, time, and perversion: Essays on the politics of bodies*. New York: Routledge.
- Hallamaa, L. (2017). ”Miten homeinen pitää olla, että puhuu vielä naisartisteita”, sanoo Paula Vesala – Pekka Kuusiston johtaman festivaalin ohjelmisto on alusta loppuun naisia, ja tämän takia siinä ei pitäisi olla mitään ihmeellistä. Helsingin sanomat. 26.7.2017. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005303535.html>
- Harjunen, H. & Kyrölä, K. (2007). Johdanto: Lihavuustutkimusta toisin. Teoksessa K. Kyrölä & H. Harjunen (toim.), *Koolla on väliä – Lihavuus, ruumis ja sukupuoli* (s. 9–46). Helsinki: Like.
- Heikkinen, H. L. T. (2018). Kerronnallinen tutkimus. Teoksessa R. Valli (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2* (s. 145–160). Jyväskylä: PS-kustannus.
- Heinämaa, S. (1996). *Ele, tyylit ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfilosofia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hibberd L. (2014). Grown up girls: Newspaper reviews of ageing women in pop. Teoksessa I. Whelehan & J. Gwynne (toim.), *Ageing, popular culture and contemporary feminism* (s. 124–139). Lontoo: Palgrave Macmillan.
- Hill Collins, O. & Bilge, S. (2016). *Intersectionality*. Cambridge: Polity Press.
- Hirsjärvi, S., & Hurme, H. (2008). *Tutkimushaastattelu: Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hoke, S. K. (2012). *Women in American popular music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hyvärinen, M. (2012). ”Against narrativity” reconsidered. Teoksessa G. Rossholm & C. Johansson (toim.), *Disputable core concepts of narrative theory* (s. 327–346). Bern: Peter Lang.

- Hyvärinen, M. (2017). Haastattelun maailma. Teoksessa M. Hyvärinen, P. Nikander & J. Ruusuvoori (toim.), *Tutkimushaastattelun käsikirja* (s. 9–38). Tampere: Vastapaino.
- Hänninen, V. (2018). Narratiivisen tutkimuksen käytäntöjä. Teoksessa R. Valli (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2* (s. 161–179). Jyväskylä: PS-kustannus.
- Hätinen, J. (2019). Spotify paljastaa vuosikymmenen kuunnelluimmat biisit ja artistit Suomessa. Rumba 10.12.2019. Haettu osoitteesta <https://www.rumba.fi/uutiset/spotify-paljastaa-vuosikymmenen-kuunnelluimmat-biisit-ja-artistit-suomessa/>
- Joni Mitchell. (N.d.). Music. Haettu osoitteesta: <https://www.jonimitchell.com/music/studiolive.cfm>
- Kangas, I. & Nikander, P. (1999). Johdanto. Teoksessa I. Kangas & P. Nikander (toim.), *Naiset ja ikääntyminen* (s. 7–24). Helsinki: Gaudeamus.
- Karppinen, A. (2013). Neuvotteluja ja tutkimusmatkoja. Haettu osoitteesta https://www.jyu.fi/kulttuuritutkimus/lektio_karppinen_1_13
- Karppinen, A. (2016). *The songs of Joni Mitchell: gender, performance and agency*. New York: Routledge.
- Kartastenpää, T. (26.12.2018). Feminismi etenee neljänteen aaltoonsa – näin kolme aiempaa aaltoa Suomessa nousivat ja laskivat. *Helsingin sanomat*. Haettu osoitteesta <https://www.hs.fi/kuukausiliite/art-2000005943909.html>
- Koskela, M. (2020a). Minja Koskelan kolumni: Musiikki unohti naiset, siksi meidän pitää opetella muistamaan. Haettu osoitteesta <https://www.uniarts.fi/artikkelit/puheenvuorot/musiikki-unohti-naiset-siksi-meidan-pitaa-opetella-muistamaan/>
- Koskela, M. (2020b). Neljä askelta kohti feminististä pedagogiikkaa. Teoksessa M. Koskela & E. Tuomi (toim.) *Toisin tehty: Keskusteluja koulusta*. Helsinki: Kustantamo S&S.
- Lankford, R. D. (2010). *Women singer-songwriters in rock. A populist rebellion in the 1990s*. Lanhan: The Scarecrow Press, Inc.
- Laukkanen, M. & Mulari, H. (2011). Tyttöjä mediassa, tyttöinä mediassa. Teoksessa K. Ojanen, H. Mulari & S. Aaltonen (toim.) *Entäs tytöt? Johdatus tyttötutkimukseen* (s. 173–212). Tampere: Vastapaino.
- Leppänen, T. & Rojola, S. (2004). Musiikki ja tutkimus: Feministisiä kytköksiä rakentamassa. Teoksessa M. Liljeström (toim.) *Feministinen tietäminen: keskustelua metodologiasta* (s. 70–89). Tampere: Vastapaino.

- Liljeström, M. (2004). Feministinen metodologia – mitä se on? Musiikki ja tutkimus: Feministisiä kytköksiä rakentamassa. Teoksessa M. Liljeström (toim.) *Feministinen tietäminen: keskustelua metodologiasta* (s. 9–22). Tampere: Vastapaino.
- Lury, C. (1995). The rights and wrongs of culture: Issues of theory and methodology. Teoksessa B. Skeggs (toim.) *Feminist cultural theory: Process and production* (s. 33–45). Manchester: Manchester University Press.
- Marom, M. (2015). *Joni Mitchell omin sanoin: Lauluntekijän elämä*. (suom. S. Linteri). Helsinki: Nemo.
- McAdams, D. P. (2017). How stories found a home in human personality. Teoksessa I. Goodson, A. Antikainen, P. Sikes & M. Andrews (toim.), *The Routledge international handbook on narrative and life history* (s. 34–48). New York: Routledge.
- McClary, S. (1991). *Feminine ending. Music, gender and sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Muusikkojen liitto. (11.3.2020). Muusikkoja ja artisteja kaivataan tietokirjaprojektiin. Haettu osoitteesta <https://www.muusikkojenliitto.fi/muusikkoja-ja-artistej-kaivataan-tietokirjaprojektiin/>
- Mäkinen, K. (2007). *Myyttinen folk-taiteilija ja popin käsityöläinen: Joni Mitchellin ja Carole Kingin historiallisten kaanonien rakentuminen Rolling Stone -lehden vuosien 1968–1979 levyarvioiden kautta*. Pro Gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto.
- Neville, M. (ohjaaja). (2011). Trobadours: The rise of the singer-songwriter (22.1.2011). Haettu osoitteesta <https://www.youtube.com/watch?v=Ve4MXXedxy8>
- Norrick, N. R. (2000). *Conversational narrative: Storytelling in everyday talk*. Philadelphia: Benjamin.
- Johnson, J. M. & Rowlands, T. (2012) The interpersonal dynamics of in-depth interviewing. Teoksessa J. F. Gubrium, J. A. Holstein, A. B. Marvasti & K. D. MacKinny (toim.), *The Sage handbook of interview research: The complexity of the craft* (s. 99–113). Thousand Oaks: sage.
- Juntunen, R. (2020). *”Not the worthless person people think I am”*: Lihavan naislaulajan affektiiviset esitykset musiikkirealityohjelmissa. Pro Gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.
- Juvonen, T. (2017). Sisäpiirihaastattelu. Teoksessa M. Hyvärinen, P. Nikander & J. Ruusuvoori (toim.), *Tutkimushaastattelun käsikirja* (s. 344–355). Tampere: Vastapaino.
- Lieb, K. J. (2013). *Gender, branding, and the modern music industry*. New York: Routledge.

- Lieblich, A., Tuval-Mashiach, R. & Zilber, T. (1998). Categorical-content perspective. Teoksessa A. Lieblich, R. Tuval-Mashiach & T. Zilber (toim.) *Narrative research* (s. 112–140). SAGE Publications, Inc.
- Lipasti, L., Pietiläinen, K. & Katainen, A. (2020). *Naiset ja miehet yritysten ylimmässä johdossa: Tilast selvitys*. Sosiaali- ja terveysministeriön raportteja ja muistioita 2020:12. Helsinki: Sosiaali- ja terveysministeriö.
- Länsman, A.-S. (2008). Kenelle saamentutkija tutkii? Teoksessa K. Lempiäinen, O. Löytty & M. Kinnunen (toim.), *Tutkijan kirja* (s. 90–98). Tampere: Vastapaino.
- Moisala, P. & Valkeila, R. (1994). *Musiikin toinen sukupuoli*. Helsinki: Kirjayhtymä Oy
- Ojanperä, P. (2013). Tekijä on harvoin nainen. Teosto 22.10.2013. Haettu osoitteesta <https://musiikintekijat.fi/artikkeli/tekija-harvoin-nainen/>
- Oulun yliopisto. (2.4.2020). Tietoa Zoomin tietoturvasta. Haettu osoitteesta <https://www oulu.fi/th/node/200838>
- Polkinghorne, D. E. (1995). Narrative configuration in qualitative analysis. Teoksessa J. A. Hatch & R. Wisniewski (toim.), *Life history and narrative* (s. 5–24). London: Falmer Press.
- Puusa, A. & Juuti, P. (2020a). Laadullisen tutkimuksen olemus. Teoksessa A. Puusa & P. Juuti (toim.) *Laadullisen tutkimuksen näkökulmat ja menetelmät* (s. 73–83). Helsinki: Gaudeamus.
- Puusa, A. & Juuti, P. (2020b). Laadullisen tutkimuksen tieteenfilosofinen tausta. Teoksessa A. Puusa & P. Juuti (toim.), *Laadullisen tutkimuksen näkökulmat ja menetelmät* (s. 23–38) Helsinki: Gaudeamus.
- Pääkkönen, L. (2013). *Nuorten musisointiprosessi koulussa toteutetussa konserttiprojektissa. Musiikkiluokkalaisten kertomukset yhdessä tekemisestä*. Oulu: Oulun yliopiston kirjasto.
- Ramstedt, A. (2021). ”Mies on periaatteessa se yleinen normi” – epätasa-arvon rakentuminen taidemusiikkikulttuurin ihanteissa ja ideaaleissa. Esitys Taideyliopiston tutkimuskeskus Historiafoorumin, Sibelius-Akatemian DocMus ja MuTri -tohtorikoulujen ja Tutkimusyhdistys Suoni ry:n järjestämässä Naismuusikot -tutkimuspäivässä 26.1.2021.
- Rantakallio, I. & Strand, H. (toim.) (2021). *Kuka kuuluu? Kirjoituksia hiphopista ja feminismistä*. Helsinki: Kosmos.
- Rantanen, M. (2019). *Naiset suomalaisen popmusiikin tuottajina: miksi naiset ovat tuottajina vähemmistö ja millä keinoin heitä saataisiin musiikkialalle lisää?* AMK-opinnäytetyö. humanistinen ammattikorkeakoulu.
- Reinola, K. & Maskulin, N. (2020). *Action! -hanke. Kyselyraportti täydennyskoulutustarpeista ja tasa-arvon toteutumisesta av-alalla*. Helsinki: Aalto-yliopiston julkaisusarja.

- Rossi, L-M. (2010). Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin. Teoksessa T. Saresma, L-M. Rossi, & T. Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen* (s. 21–38). Tampere: Vastapaino.
- Ruusuvuori, J. & Nikander, P. (2017). Haastatteluaineiston litterointi. Teoksessa M. Hyvärinen, P. Nikander & J. Ruusuvuori (toim.), *Tutkimushaastattelun käsikirja* (s. 367–378). Tampere: Vastapaino.
- Saarikoski, S. (7.3.2020). Nöyryytystä, seksuaalista häirintää, oppilaiden ja opettajien välisiä suhteita – Klassisen musiikin #metoo. Haettu osoitteesta <https://www.apu.fi/artikkelit/noyryytysta-seksuaalista-hairintaa-oppilaiden-ja-opettajien-valisia-suhteita-klassisen-musiikin-me-toolla-on-pitka-historia>
- Scarth, F. (2004). *The other within: Ethics, politics and the body in Simone de Beauvoir*. Englanti: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Seye, E. (2018). Tutkimus seksuaalisesta häirinnästä musiikkialalla. Muusikkojen liitto. Haettu osoitteesta https://www.muusikkojenliitto.fi/wp-content/uploads/2018/08/Seksuaalinenhairinta_tutkimusraportti.pdf
- Shelton, R. (1987). *Bob Dylan: Elämä ja musiikki*. (suom. J. Jääskeläinen). Espoo: Weilin + Göös.
- Siponen, A. (1999). ”*Ei minulle voi käydy näin!*”: tutkimus astmaatikkojen sairastamisesta. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Sippola, L. (2017). *Tehdä maailmasta laulu: Laulaja-lauluntekijän taiteilijakuva tradition ja tekijän näkökulmasta*. Helsinki: Unigrafia.
- Smith, S. L., Piper, K., Clark, H., Case, A., & Choueiti, M. (2020). *Inclusion in the recording studio? Gender and race/ethnicity of artists, songwriters & producers across 800 popular songs from 2012-2019*. Annenberg Inclusion Initiative. Haettu osoitteesta <http://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-recording-studio-20200117.pdf>
- Strachan, R. & Leonard, M. (2003). Singer-songwriter. Teoksessa J. Shepard, D. Horn, D. Laing, P. Oliver & P. Wicke (toim.), *Continuum encyclopedia of popular music of the world: Vol. 2, Performance and production* (s. 198-202). London: Continuum.
- Strawson, G. (2004). Against narrativity. *Ratio* 17(4), 428–452. Haettu osoitteesta http://lhc.ucsd.edu/mca/reviews/against_narrativity.pdf
- Strand, H. (2019). *Hyvä verse: Suomiräpin naiset*. Helsinki: Into.
- Syrjälä, L., Estola, E., Uitto, M. & Kaunisto, S-L. (2006). Kertomuksen tutkijan eettisiä haasteita. Teoksessa J. Hallamaa, V. Launis, S. Lötjönen & I. Sorvali (toim.), *Etiikkaa ihmistieteille* (s. 181–202). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Suomen Musiikintekijät. (2020). Vuosikertomus 2019. Suomen Musiikintekijät. Haettu osoitteesta <https://musiikintekijat.fi/app/uploads/2020/01/2019-Vuosikertomus.pdf>
- Tallgén, H. (2017). *Nuorten, valkoisten ja hoikkien miesten musiikkia. Esille pääsevien artistien monipuolisuus Ylen nuorisoradiokanavilla*. Pro Gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.
- Teosto. (2014). Sanoittajien ammattikunta naisistuu. 17.7.2014. Haettu osoitteesta <https://www.teosto.fi/sanoittajien-ammattikunta-naisistuu/>
- Teosto. (2020). Vuosi 2019 lukuina. Haettu osoitteesta <https://www.teosto.fi/ajankohtaista/vuosikertomus/vuosi-2019-lukuina/>
- Terveyden ja hyvinvoinnin laitos. (2020). Sukupuolten tasa-arvo. Sukupuolen moninaisuus. Päivitetty 3.9.2020. Haettu osoitteesta <https://thl.fi/fi/web/sukupuolten-tasa-arvo/sukupuoli/sukupuolen-moninaisuus>
- Toikkanen, J. & Virtanen, I. A. (2018). Kokemuksen käsitteen ja käytännön jäljillä. Teoksessa J. Toikkanen & I. A. Virtanen (toim.), *Kokemuksen tutkimus VI: Kokemuksen käsite ja käyttö* (s. 7–24). Rovaniemi: Lapland University Press.
- Tormulainen, A. (2018). *Tyttöenergialla kasvaneet: Postfeministisen populaarikulttuuri-ilmion yhdessä muistellut merkitykset*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura ry.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. (2018/2002) *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Tuovinen, T. & Mäkikoskela, R. (2018). Taiteellinen toiminta kokemuksen koetteluun paikkana. Teoksessa J. Toikkanen & I. A. Virtanen (toim.), *Kokemuksen tutkimus VI: Kokemuksen käsite ja käyttö* (s. 227–247). Rovaniemi: Lapland University Press.
- Veitola, M. (2021, 30. maaliskuuta). Seksuaali- ja sukupuolivähemmistöt musiikkialalla, osa 1 [podcast-jakso]. Ohjelmassa *Musa vai bisnes?* Radio Helsinki. Haettu osoitteesta <https://www.radiohelsinki.fi/podcastit/seksuaali-ja-sukupuolivahemmistot-musiikkialalla-osa-1/>
- Virtanen, M. T. (2020). Kertomukset mediassa ja tietokirjallisuudessa. Kielen- ja kirjallisuudentutkimuksen yhteisellä alueella. Teoksessa M. T. Virtanen, P. Hiidenmaa & J. Nummi (toim.), *Kertomuksen keinoin. Tarinallisuus mediassa ja tietokirjallisuudessa* (s. 6–18). Helsinki: Gaudeamus.
- Välimäki, S. (2021). Säveltävät naiset Suomessa pitkällä 1800-luvulla. Keynote-luento Taideyliopiston tutkimuskeskus Historiafoorumin, Sibelius-Akatemian DocMus ja MuTri-tohtorikoulujen ja Tutkimusyhdistys Suoni ry:n järjestämässä Naismuusikot -tutkimuspäivässä 26.1.2021.

- Williams, K. & Williams, J. A. (2016). *The Cambridge companion to the singer-songwriter*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Whiteley, S. (2000). *Women and popular music: Sexuality, identity and subjectivity*. London: Routledge.
- Wise, T. (2012). Singer-Songwriter. Teoksessa J. Shepard & D. Horn (toim.), *Continuum encyclopedia of popular music of the worlds, vol. 8, Genres* (s. 430-433). The Continuum International Publishing Group.

Liitteet

Liite 1

HAASTATTELUTEEMAT

Taustatiedot:

Kuinka haluat tulla sukupuolen osalta määritellyksi?

Kuinka pitkään olet toiminut laulaja-lauluntekijänä?

Onko toiminta laulaja-lauluntekijänä ammatti vai harrastus?

1. Musiikillisen toiminnan historia

Oletko huomannut sukupuolellasi olevan merkitystä mahdollisissa musiikkiopinnoissasi?

Oletko kokenut sukupuolesi vaikuttavan jotenkin tekemiisi instrumenttivalintoihin?

Ketä ovat laulaja-lauluntekijäesikuvasi? Onko esikuvan sukupuolella väliä?

2. Musiikkialan tasa-arvo

Onko musiikkiala mielestäsi tasa-arvoinen?

Minkälaisia odotuksia naisartisteihin musiikkialalla kohdistuu?

3. Sukupuolen vaikutus toiminnassa musiikkialalla

Oletko kokenut tilanteita, joissa sukupuolesi olisi vaikuttanut musiikilliseen toimintaasi?

Muistatko esimerkkejä tilanteista?

Missä tilanteissa musiikkialalla on hyötyä olla nainen?

Missä tilanteissa musiikkialalla on haittaa olla nainen?

Oletko kokenut sukupuolellasi olevan merkitystä sävellys-, sanoitus-, sovitus- tai tuotantotyössä?

Oletko kokenut sukupuolellasi olevan merkitystä esiintymistilanteissa tai keikkareissuilla?

Oletko kokenut sukupuolellasi olevan merkitystä levy-yhtiöiden tai median kanssa?

4. Kollegio

Kuinka laulaja-lauluntekijänaiset suhtautuvat toisiinsa?

Oletko kokenut osaamisesi yhtä arvokkaaksi ja päteväksi kuin miespuolisten kollegoidesi?

5. Tulevaisuus

Millaista on olla naistekijä 2020-luvun musiikkikentällä?

Millaisena näet oman tulevaisuutesi laulaja-lauluntekijänä?

Liite 2

HAASTATTELUPYYNTÖ

Hei,

Opiskelen Oulun yliopistossa musiikkikasvatusta ja teen Pro Gradu -työtäni liittyen laulaja-lauluntekijänaisten kokemuksiin siitä, kuinka sukupuoli vaikuttaa heidän toimintaansa musiikkialalla. Työtäni ohjaa yliopistonlehtori Katja Sutela.

Etsin naiseksi itsensä identifioivia laulaja-lauluntekijöitä haastatteluun, jonka kesto on noin tunti. Haastattelu toteutetaan Zoom-videotapaamisen välityksellä ja aineisto tallennetaan äänitteenä. Haastattelu on luottamuksellinen ja haastateltavan henkilöllisyys ei tule paljastumaan tutkimuksesta. Anonymiteetin suojaamiseksi tunnistettavien tekijöiden, kuten henkilöiden ja levy-yhtiöiden nimet poistetaan tutkielmasta.

Mikäli olet kiinnostunut osallistumaan Pro Gradu -tutkielmaan tai haluat kysyä lisätietoja, voit ottaa minuun yhteyttä sähköpostilla tai puhelimitse.

Kiitos!

Iina Palokangas