



KATARIINA KANTOLA

Sopuisia ja äänekkäitä keskusteluja

ROCKLEHTI RUMBAN NAISKUVAT

Musiikkimediat yhtenä sukupuoliteknologiana (de Lauretis 1987, 2–5) rakentavat oman aikansa rockdiskurssissa mahdollisia sukupuolikuvia ja -asemia. Rockkulttuurissa naiset sekä näkyvät että kuuluvat, vaikka määrällisesti he ovatkin vähemmistössä miesartisteihin ja -yhtyeisiin verrattuna. Artikkelissani tutkin, minkälaisia naisrepresentaatioita rockin' ajankohtaislehti *Rumba* rakentaa

siivuillaan ja miten nämä representaatiot suhteutetaan lehden rockdiskurssissa. Miten *Rumba* keskusteluttaa naiskuvia suhteessa maskuliinisena pidettyyn ja maskuliinisena yhä konstruoituun rockdiskurssiin?

Artikkeli käsittelee rocklehti *Rumban* journalismissaan rakentamia naiskuvia. Naiskuvia tuotetaan suhteessa lehden rockdiskurssiin, jota kulttuurissamme pidetään maskuliinisena rakennelmana. Kuitenkaan tämä maskuliinisuus ei ole mitenkään ehdotonta, ja säröjäkin löytyy. Rock käsitetään artikkelissa performatiivisena toimintana, joka osataan rakentaa sukupuolikuvia. Artikkelissa tutkitaan, miten naiskuvat rakentuvat lehden rockdiskurssin ja naisten positioiden välisissä keskusteluissa. Suurin osa kuvista on ns. "sopuisia" naiskuvia, eli naisten sukupuoli ei nouse puheenaiheeksi tai teemaksi haastatteluissa. Nämä kuvat rakentuvat etenkin sekayhtyeiden ja naispuolisten sooloartistien konteksteista. *Rumbassa* keskustelutetaan myös sellaisia naiskuvia, jotka rakentuvat (nais)sukupuolen ja rockdiskurssiin suhteen problematisoinnista. Nämä, yleensä naisbändien konteksteista rakentuvat naiskuvat, herättävät huomattavasti äänekkäämpiä pohdintoja ja keskusteluita *Rumban* rockdiskurssissa. Lehdessä esiintyy myös muutama partistiyhtye, joiden naiskuvia tuotetaan ennen kaikkea ("feminiinisen") popdiskurssin ja rockdiskurssin välisestä ristiriitaisesta suhteesta.

Musiikkijournalismina *Rumba* edustaa yhdenlaista rockdiskurssia, jonka kehyksistä lehden naiskuvia rakennetaan. Sirpa Koiranen on tutkinut musiikkijournalismin eri osa-alueita ja löytänyt toisistaan eroavia erityispiirteitä niiden kielenkäytöstä. Popmusiikkiarvosteluissa kieli on sosiaalisempaa kuin esimerkiksi klassisen musiikin tai jazzin arvosteluissa, ja kirjoituksissa viitataan useammin musiikin ulkopuolelle. Pop/rockjournalismissa käytetään lisäksi paljon voimakkaita ja arkisia ilmaisuja. Rockjournalisti tuo vahvemmin esille henkilökohtaisia näkemyksiään ja omaa perspektiiviään kirjoituksissaan (Koiranen 1993, 69; esim. *Rumba* 07/2003b; *Rumba* 08/2003a). Vaikka Koirasen tutkimukset käsittelevätkin vain musiikkiarvosteluja, hänen

rock/popjournalismin määrittelynsä kuvaavat osuvasti myös *Rumban* journalistista tyyliä.

Rumban jutut rakentuvat siis yhtäältä rockjournalismin ja toisaalta rockdiskurssin kontekstissa ja ovat osaltaan uusintamassa rockin sukupuolikuvastoa. *Rumba* ei kuitenkaan toista tai peilaa jotain valmiina olevaa rockdiskurssia, vaan tuottaa tätä diskurssia itse. Lehden sukupuolikuvasto ei toisin sanoen ole "rockkulttuurin" kuvien heijastumaa, vaan aktiivisesti *Rumbassa* tuotettua. Lehden rockjournalismista nousee esille erityisesti toimittajan ja haastateltavien välinen suhde, jonka pohjalta rakennetaan hyvinkin erilaisia naisen ja miehen rep-

representaatioita. *Rumban* toimittajat kirjoittavat artikkeleissaan eri tavoin esimerkiksi naispuolisista pop- ja rockartisteista, tai toisaalta seka²- ja naisyhtyeiden naisjäsenistä.

Tutkimusaineistona on puolentoista vuoden *Rumbat* (numerot 1–8/2003, 1–24/2002 sekä 17–23/2001). Kaikissa näissä numeroissa ei esiinny lainkaan naisartisteja, -muusikoita tai -yhtyeitä käsitteleviä artikkeleja, joten olen jättänyt nämä lehdet analyysissäni huomioimatta.³ Tutkin vain haastatteluartikkeleita ja olen jättänyt kaikki uutiset, kolumnit sekä levy- ja keikkakritiikit⁴ aineistoni ulkopuolelle. Sukupuolia rakennetaan toki näiden käsittelemättä jättämieni tekstienkin kautta. Kolumneissa, levy ja -keikka-arvosteluissa ”äänessä” ovat kuitenkin vain toimittajat, ja kirjoitusten ensisijaisena tarkoituksena ovat levyn tai esiintymisen arviointi tai kolumneissa rockkulttuurin ajankohtaisten ilmiöiden subjektiiviset pohdinnat.

Rajaan aineistoni haastatteluihin, sillä tulkintani mukaan lehden naiskuvat rakentuvat erityisesti journalistin ja haastateltavan artistin välisessä keskustelussa. Keskusteluissa sukupuolesta voidaan puhua suoraan tai toisaalta erilaisten epäsuorien vihjailujen ja kysymysten kautta, ja sukupuolen rakentuminen suhteessa rockdiskurssiin saa muotonsa juuri näissä dialogeissa. Tarkastelen erityisesti, syntyykö vuoropuhelussa konflikteja (ja jos, niin minkälaisia) vai päätyvätkö keskustelijat yhteistuumiin sopuisaan sukupuolikuvaan.

Olen lähilukenuk kaikki tutkimusaineistoni artikkelit, mutta kiinnittänyt huomioni etenkin tekstiin ja *Rumban* journalistisiin tyyleihin ja kieleen. Artistien ja yhtyeiden tekemän musiikin tai sanoitusten analysointi yhtenä mahdollisena sukupuolten representoimisprosessina jää tässä kontekstissa käsittelemättä⁵. Niinikään tarkasteluni ulkopuolelle jää naisten asema rockkulttuurissa yleensä – viittaa siihen vain lyhyesti ennen varsinaista analyysiäni. Artikkeleihin mahdollisesti liittyneet kuvat olen huomioinut siinä määrin, kuin tekstianalyysin kannalta on ollut tarpeellista. *Rumba* käyttää nimittäin pääasiassa levy-yhtiöiden jakelemissa promootio- ja lehdistökuvia, joissa taas rakentuu levy-yhtiön näkemys artistista tai yhtyeestä. Haastattelutilanteissa otetut kuvat ovat harvinaisia, eikä niitä esiinny tutkimusaineistossani.

Aineiston lähiluvun ja tulkintojeni perustalta olen jakanut naiskuvat yhtenevien piirteidensä mukaan karkeasti kahteen ryhmään: niihin, joissa rockdiskurssin ja tarjottujen naiskuvien välinen suhde on tietyllä tavalla sopuisaa, ja toisaalta niihin, joissa naiskuvia rakennetaan haastattelussa ilmenevien ristiriitojen tai näkemuserojen kautta. Yhtenevillä piirteillä tarkoitan *Rumban* tapoja asemoida naiskuvaa suhteessa rockdiskurssiin. Tekemäni jaottelu ei ole suljettu kategoriarakenne, vaan naisista ja rockista rakentuvat representaatiot liikkuvat näiden jaotteluiden sisällä ja välillä. Tulkintoihini vaikuttaa suuresti se, että en ole

ottanut mieskuvia mukaan analyysiin. Naiskuvaa on mahdotonta analysoida sellaisenaan täysin erotettuina mieskuvasta, mistä syystä paikoitellen otan esimerkejä mieskuvan rakentumisesta suhteessa naiskuvaan.

Lähestyn ensin artikkelini teemaa määrittelemällä ja pohtimalla monitulkintaista rockdiskurssin käsitettä. Varsinaisen analyysiosion aloitan niin sanottujen "sopuisien" naiskuvien tutkimisella. Tarkastelen, kuinka naiseus rakennetaan jutuissa "luonnollisena" suhteessa rockdiskurssiin, ja sukupuolta ei näin ollen keskusteluissa problematisoida. Tämän huomasin ennen kaikkea sekayhtyeiden sekä tiettyjen naispuolisten sooloartistien tapauksissa. Seuraavaksi keskityn sellaisiin naiskuviin, joissa naisukupuoli nostetaan korostetusti esille haastatteluisa. Niissä keskustelu naiskuvien ja rockdiskurssien välisistä suhteista nousee haastatteluiden keskiöön. Sukupuolen problematiikkaa käsitellään etenkin yksistään naisista koostuvia yhtyeitä, mutta lisäksi joitakin sooloartisteja ja jopa sekayhtyeiden naisjäseniä haastateltaessa. Viimeisessä analyysiosiossa tarkastelen *Rumban* kirjoittelua naispuolisista popartisteista ja -yhtyeistä ja sitä, miten näissä jutuissa naiskuvia rakentavaksi teemaksi nouseekin pop- ja rockdiskurssin välinen suhde.

Rockdiskurssi - toistettua maskuliinisuutta

Simon Frith korostaa rockin performatiivista luonnetta. Rock ja siten rockdiskurssi käsitetään ja merkityksellistetään juuri performatiivisen toiminnan kautta. Rock rakentuu erilaisissa esityksissä, joissa tuotetaan myös sukupuolta (Frith 1996, 203). Analyysini teoreettisena lähtökohtana on Judith Butlerin teoria sukupuolen rakentumisesta performatiivisesti erilaisten diskurssien pakottamien toistojen kautta (Butler 1993, 2–3). *Rumban* artikkeleissa rakennetaan naiskuvia toistamalla tietynlaisia representaatioita sekä suhteuttamalla niitä rockdiskurssiin. Butler korostaa, että sukupuolet eivät koskaan rakennu puhtaasti maskuliiniseksi tai feminiiniseksi (Butler 1990, 28), mikä luokin mielenkiintoisen näkökulman maskuliinisenä uusintetun rockdiskurssin ja naiskuvien väliseen dialogiin.

Rockin maskuliinisuus on kaikkea muuta kuin eheä ideologia. Rockdiskurssi on luonteeltaan ja käsitteenäkin alati muuttuva; sekä maskuliinisuudet ja feminiinisydet että niiden väliset valtasuhteet liikkuvat historiallisissa konteksteissaan (ks. Lähteenmaa 1989, 31–41; Frith & McRobbie 1990, 375; Coates 1997, 56; maskuliinisuuden ja feminiinisuuden historiallisuudesta Rossi 2003, 59). Populaari- tai rockmusiikin genreillä on ollut sitkeästi hallinneet sukupuolikuvastonsa; nämä ovat konventioina osaltaan muokanneet rockdiskurssia ja sen sukupuolittuneisuutta (Frith 1996, 76, 91).

Vaikka rockdiskurssin maskuliinisuutta ei pidetäkään muuttumattomana, rockin silti oletetaan kulttuurissamme olevan maskuliinista. Esimerkiksi Jaana Lähteenmaa puhuu erikseen "rockin diskurssista" ja "feminiinisestä diskurssista" ja rakentaa siten eroa rockin maskuliinisen ja feminiinisen puolen välille (Lähteenmaa 1989, 38–41). Feminiinisyys on jotain rockiin (luonnollisesti) kuulumatonta, mikä on "määrätty" jo rockin alkuajoista lähtien (Coates 1997, 52). Rockin maskuliinisen vallan on katsottu periytyneen niin rockin seksuaalisuuden sukupuolittuneesta historiasta⁶, musiikillisista lähtökohdista, sukupuoliin liitetyistä kulttuurisista konventioista ja paikoista sekä rockkulttuurin sosiaalisista käytännöistä. Tämän on nähty rajoittavan sukupuolten valta-asemia sekä alistavan juuri naisia. Rockmusiikissa pääasiassa miehet ovat määritelleet sekä musiikin, sen imagon ja sukupuolikuvaston konventioita. Rockkulttuuri on määritellyt diskursiivisesti maskuliiniset ja feminiiniset "paikat", mikä sekä mahdollistaa että rajoittaa sukupuolikuvia (ks. esim. Berry 1994, 184; McRobbie 1990, 66; Frith & McRobbie 1990, 372–374, 387). Susan McClary kärjistäen korostaakin rockdiskurssin pitävän huolta siitä, etteivät naisartistit astu maskuliinisen vallan varpaille (McClary 1991, 151–152).

McClary kirjoittaa, että naisten marginaaliseen asemaan rockmusiikin piirissä on vaikuttanut muun muassa se, että rockmusiikki on (rytmistä lähtien) ”fallinen konstruktio”, jonka taakse piiloutuu patriarkaalisia narratiiveja, kuvia ja toimijoita (McClary 1991, 154). Barbara Bradby taas kritisoi näkemystä rockin maskuliinisuuden rakentumisesta juuri musiikin (tai pääsääntöisesti rytmin) pohjalta. Hän korostaa, että rockin maskuliininen luonne on ennen kaikkea ideologisesti, myytien pohjalle rakentunut (Bradby 1990, 341–342). Mavis Bayton lisää, että syyt naisten poissaololle ja marginaaliselle asemalle ovat täysin sosiaalisia, sillä musiikin tekeminen ja soittaminen eivät ole todellakaan mitenkään sukupuoleen sidottuja taitoja. Mutta juuri erilaiset rockkulttuurin käytänteet ovat sulkeneet ja sulkevat yhä naisia musiikkipiirin ulkopuolelle vaikuttaen osaltaan naiskuvien rakentumiseen musiikkimedioissa (Bayton 1997, 39). Rockdiskurssin valta marginalisoida naisia tulee konkreettisesti esille naisartistien, -yhtyeiden ja musiikki-teollisuudessa työskentelevien naisten vähäisyydessä ja miehiin verrattuna alhaisemmassa asemassa (esim. Whiteley 2000, 3–5).

”Ultra Bran seksikäs komppiryhmä varustettuna seksikkäällä Terhi Kokkosella” Sopuisat naiskuvat sekayhtyeiden haastatteluissa

Valtaosassa artikkeleita naiskuvaa rakennetaan sekayhtyeen kehyksissä.⁷ Kuvat rakentuvat kuitenkin osittain hyvinkin erilaisiksi riippuen niin naisjäsenen roolista yhtyeessä kuin itse yhtyeen omasta paikasta rockkulttuurin genreissä.⁸ Yleensä näissä haastatteluissa on läsnä pari yhtyeen jäsentä (mm. Kemopetrol, *Rumba* 08/2002; Tv-Resistori, *Rumba* 20/2002), mutta joissain tapauksissa naisjäsen yhtyeen keulakuvana hoitaa haastattelun yksin (mm. Roisin Murphy Molokosta, *Rumba* 06/2003 B; Shirley Manson Garbagesta, *Rumba* 20/2001).

Rumban naiskuvien enemmistö rakennetaan sopuisasti suhteessa rockdiskurssiin. Tarkoitin tällä sitä, että naisjäsenen (sekä muutaman artistin) kohdalla sukupuoli ei nouse puheenaiheeksi, vaan haastatteluissa keskitytään uuteen levyyn ja siihen liittyviin seikkoihin⁹. Rockdiskurssin ja naiskuvien välinen keskustelu on ristiriidatonta, tai ainakaan haastatteluissa ei nouse esille sukupuoliasemiin liittyviä kyseenalaistuksia tai korostuksia. Minkälaisia nämä naiskuvat sitten ovat? Ensinnäkin näissä ”sopuisissa” naiskuvissa yhtyeen naisjäsen on usein solisti ja keulakuva, mikä korostuu etenkin kuvissa, joissa naisjäsenet ovat yleensä etualalla yhtyeen miesjäsenten jäädessä sivummalle (mm. *Rumba* 08/2002; *Rumba* 06/2003a).¹⁰ Koska nainen on yleensä eniten esillä toimiessaan solistina, edustaa hän koko yhtyeen ”kasvoja”. Naisen perinteinen paikka rockyhtyeissä on ollut juuri solistina (ks. Bayton 1990, 244). Rockdiskurssissa instrumentalistit ja miessolistit paistattelevat suuremman arvostuksen kohteena kuin naisolistit (esim. Coates 1997, 37), koska lauluääntä on pidetty ”luonnollisena” ominaisuutena eikä kovan harjoituksen palkitsevana tuloksena (Bayton 1990, 244). *Rumban* artikkeleissa ei kuitenkaan tulkintani mukaan mitenkään aliarvioida tai vähätellä naislisteja. Toisaalta nämä ”sopuisat” representaatiot rakentuvat tästä turvallisesta ja perinteisestä naisille tarjotusta positioista käsin.

Yhteishaastatteluissa miesjäsenet puhuvat enemmän musiikin teosta ja levyn-tekoon liittyvistä prosesseista, kun taas naisjäsenet kertovat enemmänkin ”fiilik-sistään” tai muista ei-musiikillisista seikoista. Tämä voidaan tulkita yhtenä tapana uusintaa naisten marginaalista asemaa. Miesten on katsottu (naiset pois sulke-malla) muodostavan rockkulttuurissa tiukkoja ryhmiä, joissa he jakavat toisilleen tietoja ja teknillistä osaamistaan (Bayton 1997, 40). Myös miesten välisen teknillisen kielen käytön ja musiikin teknisistä puolista keskustelemisen katsotaan olevan osa naisia marginalisoivia käytäntöjä (ks. Bayton 1997, 46). Koska naiset ovat jo astuneet miesten hallitsemalle rockkulttuurin ”pyhälle alueelle” (varsinkin instrumentalisteina), ovat naisten marginalisoimisen keinot muuttuneet juuri

rocktiedon valtakysymyksiksi (Straw 1997, 15). Haastatteluissa yleensä miehet puhuvat musiikin teknillisistä (eli rockdiskurssin mukaan vakavimmista) asioista toimittajalle (sekä oletetulle miespuoliselle lukijakunnalle).

Pornorphans -yhtyeen Jytt ja Janne vastaavat Revolveri-haastattelussa samoihin kysymyksiin aivan eri tavalla.

Toimittaja: Mitä kuuluu näin vuoden ensimmäisellä viikolla?

Janne: Kiitos hyvää. Tehtiin levy, saatiin hyviä arvioita Englannissa ja juuri ennen vuoden vaihdetta saatiin valmiiksi meidän eka video.

Jytt: Ihan hyvää kuuluu, vaikka mä olisin halunnut olla Japanissa. Ei siksi, että olisi hienoa olla rocktähti Japanissa, vaan koska ne on yhtä pieniä kuin mä. Tai vielä pienempiä. Japanilaiset on niin söpöjä! (*Rumba* 1/2003b)

Edellisessä esimerkissä yhtyeen naisjäsen jää "vakavan" ja asiallisen keskustelun ulkopuolelle. Pornorphans-haastattelussa toimittaja ja miesjäsen puhuvat toisilleen, ja naissolisti on ikään kuin irrallaan koko keskustelusta.

Rumban haastatteluissa sekabändien naissolistit kommentoivat harvakseltaan musiikinteon teknillisiä prosesseja, mutta osallistuvat silti aktiivisesti keskusteluun ja kertovat varsinkin omista laulu- tai sanoitussuorituksistaan. Solistit käsittelevät kuitenkin paljon laulutekniikoitaan:

– Sen eron olen huomannut ensimmäisen levyn biiseissä, että niitä laulettiin koko ajan hirveän matalalta ja hiljaa. Nyt on biisejä, joissa täytyy kiljua niitä hitti-kertosäkeitä. Mä kärvistelin ensin sen kanssa, että piti laulaa oikeasti korkealta, Laura kertoo. (*Rumba* 08/2002.)

Sama tyttöhän siellä albumilla laulaa, vaikka pistääkin vähän uusia värejä framille omasta äänestään. – Nyt minulla ei ollut enää vaikeuksia hallita fiilistä ja ääntäni samaan aikaan. (Tarja Turunen, *Rumba* 10/2002.)

Solistit korostavat äänensä instrumentaalista luonnetta. Useat haastateltavista käsittelevät laulamisen teknisyyttä sekä kokemuksellisuutta ja laajentavat siten teknisyyden käsitteen merkityksiä. Jos naisjäsenet toimivat yhtyeissä soittajina tai säveltäjinä (joko pelkästään tai laulamisen ohella), he osallistuvat yksityiskohtaisemmin keskusteluun musiikista ja sen tekemisestä: "Tonin kanssa tehdyissä HBTB:n biiseissä on käytetty tietokonetta paljonkin, mutta Ismon kanssa tehdyissä biiseissä on vain joku aika juustoinen rumpusämpel." (Aija Puurtinen, *Rumba* 09/2002.)

Haastatteluissa naiset kertovat myös parisuhteistaan, tunteistaan ja henkilökohtaisesta elämästään, varsinkin kun ovat haastattelutilanteissa yksin:

– Olen ollut selibaatissa yli vuoden, joten... toivon todella... varastoin tietoa olakseni oikeasti seksikäs. Sitten kun hetki koittaa.

[Toimittaja:] Tarvitaanko seksikkyyteen rohkeutta?

– En siis tarkoita seksikäs niin kuin poptähti-seksikäs, vaan elämää, lasten saamista, seksuaalisena olentona olemista, että on tunteita, että on laajempi kirjo... Että on parempi sängyssä! Roisin nauraa. (*Rumba* 06/2003b.)

Roisin Murphy -esimerkissä artisti avautuu toimittajalle hyvin henkilökohtaisista asioista kun "pakolliset" puheenaiheet eli levyn teon prosessit ovat käyty läpi. Yksin tekemisään haastatteluissa naiset puhuvat myös levyn teosta teknillisemmin ja tarkemmin. Kuitenkin haastattelut keskittyvät tiukemmin musiikkiin ja levyn miesjäsenen ollessa läsnä. Useissa haastatteluissa nostetaan myös esille, kuinka juuri miesjäsenet tekevät yhtyeen sävellykset ja osin myös sanoitukset. Naisjäsenet taas vastaavat yleensä kappaleiden lyriikasta (mm. Roisin Murphy Molokosta ja Terhi Kokkonen Scandinavian Music Groupista), mikä on ollut perinteinen "työnjako" rockmusiikissa. The Treeballs -yhtyeen haastattelussa nostetaan kuitenkin esille bändin "hyvin vähäpuheinen" jäsen Astrid hänen sävellys-

taitojensa myötä: ” – Janne on biisintekijänä yksi parhaista tässä maassa ja Astrid myös. Olen itse asiassa sitä mieltä, että he ovat selvästi minuakin parempia, Nick Triniani kainostelee.” (*Rumba* 16/2002.)

”Mieluummin naiivi kuin ammattilainen” Sopuisat sooloartistit

Rumbassa myös naisten sooloartistisuutta rakennetaan sopuisasti suhteessa rock-diskurssiin. Yhdeksässä artikkelissa käsitellään naissooloartisteja ilman, että sukupuoli tai sen vaikutus musiikkiin otetaan teemaksi. Tämä on mielenkiintoista, sillä (melkein) kaikissa tutkimusaineistoni *pelkästään* naisjäsenisiä yhtyeitä käsittelevissä artikkeleissa sukupuoli nostetaan aina esille. Sooloartistien ristiriidaton suhde rockdiskurssiin voi olla peruja ns. folk- ja laulaja-lauluntekijä (singer-songwriter) -perinteistä, joihin naiset ovat aktiivisesti kuuluneet (ks. esim. Lähteenmaa 1989, 28; Greig 1997, 168–177). Kyseinen genre on aina painottanut vahvaa itseilmaisua sekä omien kokemusten todellisuutta ja autenttisuutta (Whiteley 2000, 75, 196). Tämä feminiinisenä pidetty (ks. Lähteenmaa 1989, 28) genre on siis ”hyväksytty” jo 1960-luvulla osaksi rockmusiikin kenttää.

Osa ”sopuisista” naisartisteista säveltää itse musiikkinsa, osa taas esittää muiden (yleensä miesten) säveltämiä kappaleita. Rockdiskurssin ja näiden artistien välinen keskustelu on ristiriidatonta, mikä voi johtua naisartistien ”niputtamisesta” yhteen juuri laulaja-lauluntekijäperinteen tai uudemman ”nuorten vihaisten naisten” -kategorian alle. Yhteistä näille ”sopuisille” sooloartistikuville on lisäksi artistien tunnettavuus sekä menestys Suomessa ja/tai maailmalla.

Esimerkkiartikkeleissa mm. Alanis Morissette (*Rumba* 04/2002b), Maija Vilkkumaa (*Rumba* 04/2003c), Björk (*Rumba* 18/2001) ja Jonna Tervomaa (*Rumba* 19/2001b) edustavat rockdiskurssin hyväksymää sooloartistia. Alanis Morissette nousi pinnalle ”nuoren vihaisen naisen” -imagollaan, minkä jälkeen alkoi varsinainen äänekäästi laulavien nuorten naisartistien buumi. Voisi luulla, että ”vihaiset nuoret naiset” uhkaisivat jotenkin rockin ”miehistä kapinaa”, mutta *Rumban* artikkeleissa tämä ei ainakaan nouse esille. Yksi syy siihen voi olla, että kyseinen (kaupallisesti hyvin menestynyt) ”genre” on käsitteellistetty ja leimattu rock-diskurssissa omaksi kategoriakseen (Coates 1997, 53), vaikka sen sisälle kuuluukin tyylillisesti (sekä musiikillisesti että sanoituksellisesti) erilaisia naisartisteja. Kristen Schilt kirjoittaa, että vaikka ”nuoret vihaiset naiset” käsittelevätkin lauluissaan samantapaisia teemoja kuin esimerkiksi feministisen Riot Grrrl-liikkeen edustajat, rakennettiin ”nuorista vihaisista naisista” kuitenkin hyvin uhkaamaton kuva mm. kaupallisia etuja silmällä pitäen. ”Nuorten vihaisten naisten” edustama energia kanavoitiin kuuntelijoille levyn ostamiseen ja kuluttamiseen eikä aktiiviseen toimintaan kuten Riot Grrrl-liikkeen kohdalla (Schilt 2003, 11).

Myös Tervomaa ja Vilkkumaa positoidaan *Rumban* rockdiskurssissa, jos nyt ei aivan ”nuoriksi vihaisiksi naisiksi”, niin lähelle ainakin. Haastatteluissa ei mainita kertaakaan feministisyyttä, vaikka esimerkiksi Vilkkumaan kohdalla puhutaan yleisesti poliittisuudesta. Vilkkumaan ja Tervomaan haastatteluissa tuodaan esille myös tiivis yhteistyö miesten kanssa. Tervomaan haastattelussa kerrotaan, että artisti ei itse sävellä musiikkiaan, vaan mm. Lasse Kurki Lemonatorista sekä Markus Nordenstreng vastaavat musiikista.

– Mä oon paljon mieluummin ihan vitun tyhmä ja naiivi kuin kaiken tietävä ammattilainen. On siinäkin tosin puolensa. Olen ehkä vähän riippuvaisempi niistä ammattilaisista kuin joku toinen. Esimerkiksi studioissa mä en osaa neuvoa muita ammattitermeillä, vaan pudottelen bändien ja levyjen nimiä, kun yritän kuulla millaista soundia mä haen. Se on se termistö millä kommunikoidaan. Mutta se on ihan ok. On vähän niin kuin Liisa Ihmemaassa koko ajan. (Jonna Tervomaa, *Rumba* 19/2001b.)

Tervomaa hylkää teknillisen kielen olennaisuuden musiikin teossa ja kertoo työskentelevänsä studiossa vaihtoehtoisella ”kielellä”. Toisaalta hän myöntää, että teknillisen kielen osaamisen puute osaksi rajoittaa häntä. Artisti ei kuitenkaan koe ”kaiken tietävän ammattilaisen” olevan se rooli, johon haluaa astua, vaan hän haluaa säilyttää kokemuksellisuuteen (Liisa Ihmemaassa) pohjautuvan asemansa.

”Syntisen kaunis” Taustalle jäävät naiskuvat

Sekayhtyeiden haastatteluissa rakennetaan myös taustalle jääviä naisrepresentaatioita. Naiset eivät ole yhtyeidensä keulakuvia, ja yhtyeen miesjäsen tai -jäsenet ovat pääosin äänessä haastatteluissa. Naisjäsenet esitellään joko toimittajien tai muiden yhtyetovereiden toimesta. He voivat olla myös mukana haastattelussa, mutta ovat harvoja kommentteja lukuun ottamatta hyvin hiljaa. Viidessä artikkelissa rakennetaan naiskuvaa pelkästään naisellisen olemuksen ja ulkonäkökommenttien kautta, yleensä toimittajien taholta. Mielenkiintoista on, että nämä hiljaiset naisjäsenet ovat kaikki instrumentalisteja, The Sounds -yhtyeen solistia Maja Ivarssonia (*Rumba* 1/2003a) lukuun ottamatta. The White Stripesin Meg Whitea kommentoidaan ”duon pikkutyttömäisen hellyttävästi soittavana rumpalina” (*Rumba* 07/2003a), ja The Raveonettes-duon Sharin Foota kuvataan ”syntisen kauniina” (*Rumba* 4/2003b).¹¹ Caroline The Teenage Idols -bändistä taas on toimittajan mukaan ”luonnossa paljon söpömpi kuin valokuvissa” (*Rumba* 21/2002).

Ulkonäkökommentteja esitetään muidenkin naisartistien ja -bändien yhteydessä, mutta yleensä näissä artikkeleissa naiset ovat myös aktiivisemmin äänessä. Esimerkiksi Alison Goldfrappin haastattelussa toimittaja Jouni Leinonen analysoi Goldfrapp-duon musiikista pääosin vastaavaa Alisionia hänen ulkonäkönsä perusteella: ”Vaikka villisti kiharahiuksinen Alison Goldfrapp on pikkutyttömäisen lyhyt ja hentovartaloinen ihminen, hän antaa itsestään tiukan ensivaikutelman. Japanilaisvaikutteiseen asuun pukeutuneen Alisionin silmät peittyvät massiivisten aurinkolasien taakse, mutta hänen selkensä taakse jäävästä ikkunasta laseihin ajoittain osuvat auringonsäteet paljastavat kuitenkin epävarmanolaiset silmät.” (*Rumba* 7/2003b.) Nämä silmät ovat jättikokoisena jutun kuvituksena.

Haastateltavien ulkonäön kuvaukset ovat hyvin yleisiä. Tyypillistä *Rumban* haastatteluissa on lisäksi (sekä mies- että naispuolisen) haastateltavan mielialan ja olemuksen kuvailu. Jos haastateltava vaikuttaa väsyneeltä, juuri heränneeltä tai pirteältä, se tuodaan esille. Kuvaukset ovat oleellisia myös artistin imagon ja varsinkin ”aidon” henkilökuvan rakennuksessa. Simon Frith kirjoittaa, että etenkin pop- ja fanilehdissä pyritään luomaan ”aitoja” henkilökuvia, jotta fanit oppisivat tuntemaan idolinsa sellaisina, kuin he oikeasti ovat (Frith 1990, 423). *Rumba* ei varsinaisesti ole fanilehti, mutta toimittajat pyrkivät rakentamaan artisteista ”aitoa” vaikutelmaa kuvailukommentein. Ehkä tällä toistuvalla tyyliseikalla halutaan korostaa rockin ja rocktähtien autenttisuutta ja ”luonnollisuutta” tähtisumun alta. Tarkoituksena voi myös olla toimittajan oman etuoikeutetun aseman korostaminen; toimittajalla on valtuudet päästä lähelle tähtiä ja tavata heidät kasvatusten.

Kymmenessä artikkelissa sekayhtyeen naisjäsenestä ei puhuta lainkaan, vaan heidät tuodaan esille vain yhtyekokoonpanon esittelyn yhteydessä. Haastatteluissa on yleensä läsnä vain yksi yhtyeen jäsen. Näissä jutuissa muutkin yhtyeen (miespuoliset) jäsenet jäävät usein ilman tarkempia esittelyjä. Naisjäsenet esiintyvät kylläkin kuvissa, mutta tarkempaa mainintaa heistä ei ole, esimerkkitapauksina mm. solistit Sarah Cracknell Saint Etiennesta (*Rumba* 18/2002b) ja Riina Artiso-kasta (*Rumba* 24/2002c); sekä instrumentalistit kuten Mickan Turun Romantiikasta (*Rumba* 22/2001a) ja Sonja Korkman Soul Captain Bandista (*Rumba* 19/2001a). Yhteistä näille pelkästään taustalla oleville naiskuville on bändien ehkä hieman marginaalisempi asema (esim. Chainsmoker, *Rumba* 19/2002b). Juttujen keskiössä

on koko yhtyeen tutustuttaminen yleisölle, ja naiset representoidaan ikään kuin yhtenä "rivistön" jäsenenä. He eivät nouse sukupuolensa puolesta esille, kuten usein keulakuvarepresentaatioissa tai niissä kuvissa, joissa naisjäsen mainitaan ulkoisen olemuksensa vuoksi.

Valtaosa *Rumban* naiskuvista rakentuu siis "sopuisiksi" rockdiskurssin suhteen. Naiskuvat kuuluvat etenkin sekayhtye- ja sooloartistikonteksteihin. Näissä keskusteluissa naissukupuolen ja rockdiskurssin välistä suhdetta ei koeta ongelmalliseksi. Naiskuvat ja rockdiskurssissa heille rakentunut asema ovat sopusoinnussa, koska naiset joko asettuvat "perinteisiin" asemiin (keulakuva, solisti, sanoittaja, "kaunis", taustalle jääminen, tunnettavuus jne.) tai kuvat eivät millään tapaa horjuta rockdiskurssin maskuliinista rakennetta. Edustavatko nämä kuvat ns. stabiilia feminiinisyttä, jota rockdiskurssi tarvitsee ylläpitääkseen mukamas eheää maskuliinisuuttansa (Gottlieb & Wald 1994, 259)?

"Toivoisin ainakin, että kritiikki olisi sukupuolitonta ja käsittelis mieluiten musiikkia." Äänekkäät naiskuvat

Rumban rockdiskurssin ja naiskuvien välinen keskustelu käy äänekkäämpänä ja "kiivaampana" tietyissä tapauksissa. Näissä keskusteluissa (nais)sukupuolen suhde rockdiskurssiin ei rakennukaan enää niin ristiriidattomasti, vaan sukupuolta on tavalla tai toisella käsiteltävä ja pohdiskeltava: miten sukupuoli vaikuttaa musiikkiin? Koetaanko ja käsitetäänkö naisyyhteiden ja -artistien sukupuoli niin merkittäväksi rockdiskurssin kannalta, että asiasta on keskusteltava tai tätä suhdetta on jotenkin käsiteltävä? Minkälaisiin asemiin naiskuvat voivat positioitua, tai minkälaisiin tekoihin naisrokkarit voivat ryhtyä rockdiskurssissa ennen kuin alkavat herättää torjuntaa?¹² Vaikka *Rumbassa* naiskuvat eivät varsinaista torjuntaa herättäisikään, niin ainakin keskustelua ja sukupuolen käsittelyä. Useimmiten sukupuoli nostetaan keskustelun aiheeksi pelkästään naisjäsenistä muodostuvan yhtyeen kohdalla, mutta myös muutama naisartisti sekä sekayhtyeen naisjäsen rakennetaan sukupuolierityisyyden kautta.

Sukupuolen käsitteleminen naisyyhteiden ja -artistien kohdalla on merkittävin ero *Rumban* mies- ja naiskuvien välillä. Vaikka miehet käsittelevätkin haastatteluissa miehyytään eri tavoin, heidän ei tarvitse käsitellä sukupuoltaan suhteessa rockdiskurssiin. Tosin *Rumbasta* löytyy poikkeuksiakin: numerossa 13+14/2003 tuodaan esille, kuinka "homorock" -imagon valinnut norjalainen Turbonegro-bändi on kaikkea muuta kuin "homoa". Yhtyeen jäsenet kertovat olevansa heteroita ja puhuvat haastattelussa vaimoistaan sekä imagoidensa teatraalisuudesta (*Rumba* 13+14/2003). Rockdiskurssin kehyksissä on ikään kuin rauhoiteltava (oletetusti heteroseksuaalisia) rock-harrastajia, että yhtyeen kohdalla homous on vain tietoisesti valittu tyyli. Rockissa sekä maskuliinisuus että heteroseksuaalisuus on liikkuvaa ja siten epävarmuuden hämmentämää, ja siksi rockideologialla on suuri tarve toistaa ja uusintaa myös heteroseksuaalisuutensa luonnollisuutta ja ensisijaisuutta (Whiteley 1997, xxxv).

Sekayhtyeiden haastatteluissa naisjäsenen sukupuoli ja sen merkitys miesvaltaisessa musiikkiympäristössä nostettiin esille vain muutamassa tapauksessa. Smashing Pumpkins -yhtyeen raunioille perustetun Zwanin haastattelussa toimittaja kysyy basisti Paz Lenchantilta suoraan, miltä tuntuu soittaa miesten kanssa;

Kun häneltä kysyy, miltä tuntuu olla kiertueella neljän miehen kanssa, kysymys kirvoittaa ensin rumpali Jimmy Chamberlainista möreän äijänaurun. Paz miettii pitkään. – En ole edes ajatellut asiaa. Olen tottunut soittamaan miesten kanssa, bändeissä tahtoo aina olla enemmän miehiä. – Kiertueella kaikki meidän ympärillä touhuavat tahoikin ovat lähes poikkeuksetta miehiä. Roudarit ja miksaajat ja muut, Billy Corgan huomauttaa. – Mutta se ei häiritse minua. Ehkä se jopa tekee minusta feminiinimmän, Paz lisää. (*Rumba* 5/2003.)

Edellinen lainaus on yksi esimerkki rockdiskurssin ja (nais)sukupuolen suhteen keskusteluttamisesta. Toimittaja haluaa selvittää, miten naispuolinen basisti kokee asemansa sekayhtyeessä. Yhtyeelle naisbasisti tuntuu olevan täysin luonnollinen valinta, mutta toimittajaa asia askarruttaa. Lenchant vaikuttaa yllättyneen kysymyksestä, ja Chamberlainissa kysymys herättää huvitusta. Mielenkiintoista kuitenkin on, miten Lenchant kertoo sekayhtyeessä soittamisen tekevän hänestä "feminiinisemmän" – rockdiskurssia tyydyttävä vastaus? Naisjäsen kokee itsensä feminiinisemmäksi miesvaltaisessa ympäristössä, eli ainakin tässä tapauksessa rockdiskurssin oletamat sukupuoli-asetukset tuntunevat olevan "tasapainossa".

Myös Thirteen Productions -kollektiivin ainoan naisjäsenen DJ Elwiran asemaa suhteessa muihin jäseniin käsitellään lyhyesti haastattelussa:

Elwira ei näytä ottavan isompia paineita siitä, että on porukan kuopus ja tyttö. Eikä hän ole jäänyt pelkäksi seinäkukkaseksi vaan on löytänyt oman paikkansa poikaporukassa. – Ei minulla ole ollut tarvetta näyttää mitään. Soitan juuri sitä musiikkia mikä kuulostaa mun korvaan toimivalta. (*Rumba* 3/2003b.)

Sekä Lenchantin että DJ Elwiran tapauksissa sukupuolta korostaa toimittaja. Kummatkin naiset ovat instrumentalisteja, ja toimittajia kiinnostaa tietää, onko naisten liittyminen miesten "alueelle" aiheuttanut konflikteja. Sekä Paz että DJ Elwira kuitenkin toteavat, että ongelmia ei ole ollut. Esimerkit korostavat mielenkiintoisesti sitä, kuinka *Rumba* keskusteluttaa naiskuvia suhteessa rockdiskurssiin ongelmanäkökulmasta. *Rumban* rockdiskurssi on tietoinen rockin (historiallisesta) miehisydestä, ja tämän tietoisuuden pohjalta naisten asema rockin miehisessä "alueessa" problematisoidaan.

Kolmannessa sekayhteytapauksessa suomalaisen Nightwish -yhtyeen laulaja Tarja Turunen selvittää omaa naiskuvaansa heavy-yhtyeen solistina; "kyllähän suurin osa ihmisistä tietää, etten ole mikään 'rocktytys'" (*Rumba* 10/2002). Hän tekee konkreettisesti eron itsensä ja stereotyyppisen "rocktytysin" välille ja perustelee sillä henkilökohtaista valintaansa jatkaa klassisen musiikin opintojaan rockelämän sijaan. Nightwish on herättänyt huomiota naispuolisen solistin valinnallaan. Naissolistit ovat harvinaisia heavy-musiikissa, joka joissain tapauksissa voi olla hyvinkin seksististä ja jopa misogynista (Walser 1993, 109–110; Cohen 1997, 28.) Nightwishin kohdalla arvostusta on taas herättänyt juuri ammattitaitoinen naisvokalisti, mikä osaltaan horjuttaa heavy-musiikin konventioita.

*Kaikissa*¹³ naisyhtyeiden haastatteluissa naiskuva rakennetaan sukupuolen käsittelemisen kautta ja naiseus nousee yhdeksi teemaksi. Naiskuva rakennetaan tietenkin myös muissakin puheteemoissa, ja yhtyeiden haastatteluissa keskustellaan *Rumban* tyyliin uudesta levystä, sen tekemisestä ja varsinkin "naisrockista".

Yksi merkittävimmistä naisten marginalisointikeinoista on termi "naisrock", joka sulkee naiset jo itsessään "maskuliinisen" rockin ulkopuolelle. "Naisrock"-käsite sekä tuo naiset rockin pariin että toisaalta sulkee heidät ulkopuolelle. Simon Frith toteaa, että "naisten musiikki" ja "naisrock" on ideologisesti luotu omaksi genrekseen ja siten määritelty muita genrejä ja musiikintekotapoja vastaan. Naisten musiikki käsitetään omaksi "lajikseen", vaikka se olisikin musiikillisesti hyvin laaja-alaista ja tyylillisesti erilaista (Frith 1996, 87). Mary Celeste Kearney kirjoittaa, että myös musiikkimediat luovat yhtenäisiä naiskuvia kieltämällä eroja sekä rakentamalla keinotekoisesti yhtenäistä imagoa (Kearney 1997, 209–210). "Naisrock" on aina korostetusti sukupuolitunutta:

Voisi melkein sanoa, että ainoa asia, joka tekee The Donnasin musiikista suuren yleisön korvissa, tai paremminkin silmissä, mielenkiintoista, on esittäjien sukupuoli. Kun mies nostaa jalan monitorin päälle, se on kliseistä kukkoilua. Kun nainen tekee samoin, se on rankkaa. Kun mies laulaa pikkutuhmia vastakkaisesta sukupuolesta, se on väljähtynyttä machoilua. Kun nainen tekee samoin, se on rohkeaa ja kiihottavaa. (*Rumba* 8/2003a.)

Toimittaja määrittelee The Donnas -yhtyeen musiikkia ja esiintymistä suoraan heidän sukupuolestaan käsin, ja sitaattista kuultaa rockin ja naisten (tässä tapauksessa The Donnasin) keskinäisen suhteen ongelmallisuus rockdiskurssin näkökulmasta. Toimittajan näkökulmasta rockperformatiivin kliseet ovat rockdiskurssissa tällä hetkellä miehille vanhentuneita, mutta naisille hyväksytympiä. Huomioitavaa on, että yhtyeen jäsenet kokevat musiikillisesti läheisimmiksi vaikutteikseen AC/DC:n sekä Guns and Rosesin, jotka edustavat "äijärockin" aatelia, eli bändi lähestyy maskuliinista rockdiskurssia hyvin suoraan. Tästä rockalueen valtaamisetako (ks. esim. Coates 1997, 58) voisi johtua se, että artikkelissa puhutaan enemmän sukupuolesta ja muista aiheista kuin itse musiikista?

Toisaalta "naisrock"-käsitettä voidaan tulkita myös emansipatorisesti, sillä termiä käytettäessä voidaan konkreettisesti liittää naiset rockin piiriin (Coates 1997, 62). Käsitteen ympärille voi myös rakentaa oman diskurssin; "naisrockin" voi ottaa naisten haltuun ja luoda sitä kautta uutta diskurssia, jossa naiset pääsevät ääneen kokemuksiinsa ja tulkintoihin (Bradby 1990, 343). Toisaalta kenelle tuo "oma" diskurssi kuuluisi, ja minkälaiset naisartistit/yhtyeet saisivat tulkintansa ja kokemuksensa esille? Jos "naisrock"-käsitteeseen liitetään naisartistien ja -yhtyeiden keskinäisten erojen poissulkeminen ja naisten tekemän musiikin yhteennipputtaminen, niin "oman" diskurssin käsite herättää samantapaisia epäilyjä. Toisaalta esimerkiksi naissolistien toistama ääni instrumenttina -näkökulma sekä laulamiseen liittyvän kokemuksellisuuden korostaminen voidaan tulkita uudelleen rockdiskurssin rakentamisena. Selkeimmin tämä "oman" diskurssin rakennus tulee kuitenkin esille juuri naisyhtyeiden kohdalla, mitä tulen myöhemmin lähemmin tarkastelemaan.

Mielenkiintoista on, miksi joidenkin naiskuvien kohdalla sukupuolen ja rockdiskurssin välinen keskustelu on "kiivaampaa". Kärjistetysti voisi todeta, että mitä itsenäisempiä naiset ovat rockin parissa (säveltävät, sanoittavat, soittavat ja soittavat musiikkinsa itse), sitä herkemmin *Rumban* rockdiskurssissa reagoidaan. Lehdessä naisyhtyeitä yhdistetään feministiseltä Riot Grrrl-liikkeeltä peräisin olevaan "tee-se-itse" -ajatteluun (DIY), jonka mukaan naisten on vain tartuttava soittimiin ja alettava soittaa (mm. Kearney 1997, 215)¹⁴. Rakennetaanko *Rumban* rockdiskurssissa naisyhtyeisiin aina jonkinlainen poliittinen oletus? Jos naiset alkavat soittaa yhdessä, onko se automaattisesti jonkinlainen poliittinen julistus? *Rumban* artikkelien ja toimittajien mielipiteiden perusteella tällaisen johtopäätöksen voisi vetää. Toisaalta vain hyvin harvassa artikkelissa nousee esille artistin tai yhtyeen suhde feminismiin, ja vain yhdessä tapauksessa (*Rumba* 17/2002) yhtye toteaa suoraan olevansa feministinen.¹⁵ Lehdessä käsitellään sekä toimittajien että haastateltavien toimesta erilaisia myyttejä, jotka liitetään naisjäsenisiin yhtyeisiin kuten mm. soittotaidottomuus, naisrokkareiden "tuhmuus" (seksuaalisuus, päihteet, kapina) ja kokemuksellisuus. Toimittajien ja haastateltavien välille luodaan erilaisia auktoriteettisuhteita kuin esimerkiksi sekayhtyeiden haastattelussa.

Naisyhtyeiden haastatteluissa korostetaan monesti alkutaipaleen soittotaidottomuutta, mikä on kiinnostava piirre ja tulkittavissa eri tavoin. Soittotaidottomuudestaan avautuvat Bitch Alert (*Rumba* 11/2002), Thee Ultra Bimboos (*Rumba* 8/2003b), The Go-Go's (*Rumba* 23/2001c) ja The Micragirls (*Rumba* 18/2002a). Musiikin teknillisyyden ja soittotaidon korostaminen on nähty rockin patriarkaattisten käytänteiden ilmentymänä (Kruse 1999, 94). *Rumbassa* tämä ilmenee siten, että pääosin toimittajat ja yhtyeiden miespuoliset jäsenet puhuvat keskenään tarkemmin esimerkiksi studiotekniikasta. Kuten aiemmin olen tuonut esille, myös sekayhtyeissä soittavat naiset ja varsinkin naisyhtyeiden jäsenet puhuvat teknisistä asioista.

Thee Ultra Bimboosien haastattelussa (*Rumba* 4/2003a) korostetaan, että miespuoliset tuottajat hoitavat miksaustekniikan, ja tytöt puhelevat enimmäkseen päivärhythmistään, soittofiiliksistään ja kokkailusta. Toisessa samaisen yhtyeen haastattelussa (*Rumba* 8/2003b) "Bimbot" kertovat itse jo soittamisestaan

ja levynteosta. Toimittaja on se, joka nostaa tyttöjen tunnustuksen alkutaipaleen soittotaidottomuudesta esille: "Thee Ultra Bimboos on saavuttanut sen, mikä kahdeksan vuotta sitten tuskin tuli heille edes mieleen. He ovat yksi harvoista varteenotettavista, kokonaan naispuolisista rockyhtyeistä. Se on paljon sanottu yhtyeestä, joka tunnustaa, ettei se osannut aloittaessaan edes soittaa kunnolla." (*Rumba* 8/2003b). Muissa tapauksissa haastateltavat nostavat itse asian tapetille:

Onhan sitä aina kiinnostunut tyttöjen tekemisistä, musiikissa varsinkin. Ja poikien kanssa jos soittelee niin ne osaa niin paljon, että sitä tuntee itsensä ihan aloittelijaksi. (*Rumba* 18/2002a.)

Kun me lopulta päästiin sinne(treenikämpille), niin tuollaista musiikkia meistä sitten lähti. Ei me edes oikein tiedetty, miten soitinta pidellään kädessä. (*Rumba* 18/2002a.)

Kitaraa mä en soita yhtään sen paremmin kuin ennenkään, mut biiseihin on tullut lisää kommervenkkiä. (Heinie, *Rumba* 11/2002.)

Ei me osata ees soittaa meidän uusia biisejä. (Maritta, *Rumba* 11/2002.)

Me emme osanneet soittaa instrumentteja tai kirjoittaa lauluja. Rock-bändin perustamistavoite oli kuitenkin niin vahva, ettemme antaneet sen vaikuttaa kunnianhimoomme. (Belinda, *Rumba* 23/2001c.)

Soittotaidottomuushan on aivan luonnollista alkuvaiheissa, sekä miehille että naisille. Rockkulttuurin piirissä pojat aloittavat harjoittelun yksin ja siirtyvät kehittyneinä yhtyeisiin. Mavis Baytonin haastatteluihin perustuvan tutkimuksen mukaan tytöt usein opettelevat soittamaan yhdessä, ja naismuusikoille soittamisen kokemuksellisuus ja halu musisoida yhdessä muiden naisten kanssa voi olla joskus tärkeämpää kuin teknillinen osaaminen tai menestyksen tavoitteleminen (Bayton 1990, 239, 243, 257). Sekayhtyeiden haastatteluissa alkuaikojen soittotaidottomuutta ei tuoda esille, vaikkakin bändin yhteistä kehittymistä käsitellään. Voisi tulkita, että soittotaidottomuuden korostaminen naisten kohdalla on yksi marginalisoimisen keino, jonka funktiona on eron rakentaminen naisten ja rockdiskurssin sekä sen arvojen (soittotaidon kriteerit ja tekniikkakeskeisyys) välille. Mutta useimmissa tapauksissa naiset itse nostavat asian pöydälle. Soittotaidottomuuskommentit voi tulkita myös rohkaisuksi juuri soittamisen aloittaville tai sitä harkitseville tytöille; vaikka alussa olisikin vaikeaa, niin kannattaa vaan yrittää¹⁶. *Rumban* sivuille eivät kuitenkaan oikeasti soittotaidottomat artistit tai yhtyeet pääsisi.¹⁷

Useissa naisyhtyeitä käsittelevissä artikkeleissa rakennetaan "tuhman tytön" representaatioita, jotka ovat yhdenlaisia kliseisiä naiskuvia rockin kuvastoissa. *Rumbassa* bändien jäsenet yleensä itse toppuuttelevat asian paisuttelua tai koko tuhman tytön leimaa. *Rumba* 23/2001 on naisrockin teemanumero, mutta käytännössä kooste rockin pahoista tytöistä otsikolla "Rock on tuhmien tyttöjen touhua". Ottaen huomioon naisten tekemän musiikin sekä naisartistien määrän ja monipuolisuuden, *Rumban* teemanumero ei vaikuta kattavalta, vaan tarjoaa ahtaan kuvan naisten ja rockin keskinäisestä suhteesta.

Teemanumero käsittelee Whitney Houstonia, Marianne Faithfullia, Nicoa ja Courtney Lovea, eli huumeongelmaisia naisia, jotka ajautuvat rockelämän pimeille puoleille renttumiehiensä kautta (*Rumba* 23/2001a). Muita teemanumeron naisrockareita ovat 1980-luvun bändit The Go-Go's ja The Bangles, joidenka välille luodaan vertailutilanne. The Go-Go's edustaa pahoja tyttöjä hermorumahduksiin ja huumeongelmiseen ja The Bangles kiltimpiä tyttöjä, joiden tiet erkanevat keskinäisten riitojen takia (*Rumba* 23/2001c). Teemanumeron naisartistien ja yhtyeiden musiikillisesta urasta ja saavutuksista ei artikkeleissa paljoakaan kirjoj-

teta. Myös popbändit Nylon Beat (*Rumba* 23/2001b) ja TikTak (*Rumba* 23/2001d) kuuluvat teemanumeron sisältöön, vaikka he eivät ”pahoja tyttöjä” olekaan. Naisbändeihin yhdistetään *Rumbassa* kovasti ”pahojen tyttöjen” taustaa, mutta toisaalta osa bändeistä haluaa itsekkin korostaa juuri tuota imagoa: ”Olimme tuhmia tyttöjä... Koska kyseessä oli tyttöbändi, käytöksemme herätti suurta kohua ja pahennusta. Mutta miksi naiset eivät voisi käyttäytyä samalla tavalla kuin miehet?” (Belinda/The Go-Go’s, *Rumba* 23/2001c).

Mielenkiintoista on se, miten jotkut naiskuvat keskusteluttavat *itsensä* aivan eri suunnille, kuin rockdiskurssi keskustelua veisi. Naiskuvat eivät irtaannu rockdiskurssista, mutta rakentavat itse eroa suhteessa siihen. Käytännössä tämä ilmenee rockdiskurssin luomien ahtaiden ja stereotyyppisten oletusten rikkomisena ja muuttamisena. Neljästä parikymppisestä naisesta koostuva rockbändi The Donnas (*Rumba* 8/2003a) rikkoo *Rumbassa* toistettavaa rockia soittavien tyttöjen tuumuuden stereotypiaa:

– Jengi luulee, että me ollaan pahoja tyttöjä, koska me soitetaan rockia. Ei mun mielestä tarvii olla paha, jos kuuntelee rockia. Mun mielestä me ollaan aika kivoja. Ei me olla kokonaan pahoja tai hyviä, koska kukaan ei ole, you know. Mun mielestä rock on hyvää musiikkia. Se saa mut liikkeelle ja innostuneeksi ja onnelliseksi, you know. Mun mielestä se on cool, Donna C. Torry Castellano höpöttää Lontoosta käsin laulavalla kalifornialaisaksentillaan. (*Rumba* 8/2003a.)

Myös suomalainen rap-artisti Mariska (*Rumba* 24/2002a) joutuu haastattelusaan pohtimaan sukupuoltaan. Mariska on astunut machomaisten perinteiden sävyttämälle rap-musiikin kentälle (esim. Cohen 1997, 29), jonka sisältä naisraparit ovat saaneet osakseen paljon ennakkoluuloja. Mariskan kohdalla sekä naiseus hyvin miehisessä hiphop-kulttuurissa että kantaaottavat sanoitukset nostavat sukupuolen pohdintojen aiheeksi. Artikkelissa tuodaan esille, että vaikka Mariska voikin uhota levyllä, hän on silti ”collegehupparin sisään hukkuva, mukava ja herkästi hymyilevä artisti” (*Rumba* 22/2002a). Mariska kiteyttää haastattelussaan yhdenlaisen sukupuolen ja musiikin välisen (utooppisen?) idean: ” Toivoisin ainakin, että kritiikki olis sukupuolitonta ja käsitteis mieluiten musiikkia.”

”Minä en ymmärrä miksi aina päädyn miettimään tätä samaa aihetta” Kiehtova feministisyys

Feministeiksi rakennetaan vain Maritta Kuulan (*Rumba* 19/2002a), Tori Amosin (*Rumba* 22/2001b), Electrelanen (*Rumba* 17/2002) ja jopa Bitch Alertin naiskuvaa (*Rumba* 11/2002). Jälkimmäisen yhtyeen kohdalla toimittaja Matti Riekin luoma yhteys bändin ja Riot Grrrl-liikkeen välillä tosin romuttuu, sillä Bitch Alert kiistää olevansa feministinen:

Meidän asenne on ’underground riot bitch’! Joka paikassa tuo lukee väärin. Tuo levyn nimiki [...riot!] on mikä on vaan sen vuoksi, että se näyttää hyvältä kirjoitettuna. Ei meillä mitään vastaan sitä liikettä, mutta ei me bändinä edusteta sitä kuumaa pistettä siellä keskellä, me paremminki pyöritään siellä kehällä. (*Rumba* 11/2002.)

Bitch Alert leikkii mielenkiintoisesti (jopa postmodernisti!) feministi-rockin kuvastoilla; yhtyeen imago, musiikki ja jopa levyn nimi voisivat viitata Riot Grrrl-liikkeeseen tai feministiseen alakulttuuriin, mutta yhtye pyöriikin ”siellä kehällä”. Yhtye osaltaan horjuttaa *Rumban* rockdiskurssin käytäntöä niputtaen ”samantyyliiset” naisyhtyeet yhteen ja rakentaa itse oman positionsa.

Varsinaista feministisyyttä käsitellään *Rumbassa* marginaalisempien artistien, kuten Maritta Kuulan sekä brittiläisen Electrelane-yhtyeen haastatteluissa. Marit-

ta Kuula on jonkinlaisessa kulttimaineessa Suomen rockpiireissä, sillä hän on vaikuttanut Kauko Röyhkän kanssa taiderockyhtyeessä 500kg lihaa, ja tällä hetkellä hän on omaperäinen ja arvostettu sooloartisti. Electrelane on taas Suomessa tuntemattomampi, konemusiikkia lähentyvä yhtye. Artisteille on yhteistä musiikillinen marginaalisuus ja ”älykköimago”, mikä on osittain rakentunut myös yleisön toimesta. Toimittajat eivät työttele näitä artisteja, vaan naiskuvaa keskustelutetaan vakavuudella ja jopa tietynlaisella filosofisuudella.

Toimittaja Otto Talvio käsittelee Kuulan tekstejä feministisinä ja tuo esille, kuinka kappaleiden ”kertojalla on monipuolinen, mutta negatiivinen käsitys miehistä, tosin ehkä vain tietynlaisista miehistä.” Maritta Kuula asetetaan puolustautujan rooliin ja hän kommentoi:

Naisille on lauluissa perinteisesti annettu petollinen, rahojen viejän rooli. Minä olen antanut lauluissani miehille hyvin feminiinisiä hahmoja. Eivät nämä laulut siis oikeastaan ole niinkään kielteisiä miehiä, kuin niitä tietynlaisia miehenrooleja kohtaan. Minähän olen siinä mielessä suuri miesten oikeuksien puolustaja, että minusta miehille annetaan aika vähän rooleja. (...) Maritta pyörittelee silmiään, kun keskustelu ajautuu jälleen feminismiin ja yhteiskunnan sukupuoliroolien pohtimiseen. – Minä en ymmärrä miksi aina päädyn miettimään tätä samaa aihetta, hän naurahtaa melkein ujosti. – Minulla kun on aina enemmän kysymyksiä kuin vastauksia. (*Rumba* 19/2002a.)

Lainaus kuvastanee enemmänkin sitä, että *rockdiskurssilla* taitaa olla enemmän kysymyksiä kuin vastauksia rockin sukupuolikuvien ja -asemien suhteesta. Kuula joutuu siksi ”aina” pohtimaan näitä kysymyksiä, koska rockdiskurssi esittää niitä hänelle. Kuula on artisti, jonka kanssa *Rumban* rockdiskurssi pystyy keskustelemaan feminismistä. Toisaalta feministisyys herättää kysymyksiä ja keskustelua muillakin kulttuurin alueilla kuin vain populaarimusiikin parissa.

Electrelane-yhtyeen kosketinsoittaja Verity Susman pääsee vastailemaan samaan Otto Talvion feminismi-aiheisiin kysymyksiin. Vaikka Electrelane on aika tuntematon yhtye Suomessa, yhtyeen musiikkia kuvataan silti vain lyhyesti ingressissä sekä parissa kappaleessa, ja muuten haastattelussa keskitytään Electrelanen suhteeseen feminismiin. Yhtyettä rakennetaan selkeästi feministiseksi: ”Electrelane putoaa yleissoundiltaan ehkä jonnekin Stereolabin ja Mogwain väliin, mutta ideologisesti se kuuluu lähemmäksi Chicks On Speedin feminististä kabareeteknoa ja Le Tigren riot grrrl-aggroa” (*Rumba* 17/2002). Susman ei kiellä bändinsä poliittisia ajatuksia, vaikka tekeekin eroa oman bändinsä ja joidenkin feministeiksi määriteltujen yhtyeiden välille:

Yleensä Electrelanea tyydytään vertaamaan muihin yhtyeisiin heidän oletettujen poliittisten näkemystensä, ei niinkään heidän musiikkinsa takia. Vertailukohdiksi käyvät melkein kaikki julistavat asennebändit. Kuten vaikka Chicks On Speed. – Itse asiassa näin Chicks On Speedin äskettäin ja he pitivät puheen, jonka pointeista olin lähes joka kohdassa eri mieltä, Verity toteaa. (*Rumba* 17/2002.)

Loppujen lopuksi Talviokin määrittelee yhtyeen toisaalta musiikin (miesjäseniset yhtyeet Stereolab ja Mogwai) että toisaalta ideologisten ”kumppaneiden” kautta ja toistaa niitä tapoja, joilla Electrelanea rakennetaan medioissa.

Electrelane-artikkeli on kiehtovimpia koko tutkimusaineistossani, sillä artikkelissa keskustelutetaan oikeastaan vain feminismiin ja rockdiskurssin suhdetta. Otto Talvio opastaa lukijoita: ”Feministisen sanoman välittyminen ei kuitenkaan vaadi paikalle naisenemmistöä. Feminismi kuin ei ole sukupuoleen sidottu näkemys.” (*Rumba* 17/2002.) Haastattelussa nousee myös selvästi esille, kuinka vahvasti sukupuoli loppujen lopuksi liitetään musiikkiin:

Etuna instrumentaalimusiikissa onkin, että se jättää paljon vokaalimusiikkia enemmän kuuntelijan tulkittavaksi. Se myös peittää yhtyeen mysteerin, ilman vokaaliosuuksia *Rock It To The Moon* -albumi on sukupuolettomampi. Jos kuuntelija ei tiedä, että esittäjinä on neljä naista, hän ei todennäköisesti saa sitä

selville musiikista. Idea on samansuuntainen kuin Esa Saarisen tunnetussa miehis seksuaalisuuden dilemmassa – jos laitat munasi aidassa olevan reiän läpi ja joku antaa sinulle suuseksiä, voitko nauttia siitä, jos et tiedä kumpaa sukupuolta aidan takan oleva henkilö on? Verity tyrmää ajatuksen sukupuolettomuudesta. Yhtye halusi alunperinkin soittaa instrumentaalimusiikkia. (*Rumba* 17/2002.)

Toimittaja pohtii, tulisiko naisten tekemässä musiikissa *kuulua* sukupuoli. Kun tekijöiden sukupuolta ei musiikista kuulu, voiko siitä silloin nauttia, kuten Talvio esimerkein hämmentävästi kysyy? Jos musiikki on pelkästään instrumentaalista, mitä se merkitsee rockmusiikin sukupuolittumiselle? Astuvatko naiset instrumentaalimusiikin kautta jo liiaksi rockin miehille reviiereille, koska kuuntelijat eivät pysty määrittelemään musiikkia "naisrockiksi", jos sukupuolta ei "kuulu"? Electrelane-artikkelissa otetaan puheeksi sukupuoli-asiemien määrittely ja tuodaan esille rockdiskurssin ristiriitainen suhtautuminen näiden asiemien liikkuvuuteen. Sukupuolen ja musiikin välisen suhteen problematisointi ja pohdiskelu saavat yllättävän paljon tilaa artikkelissa – olisiko tällaiselle keskustelulle enemmänkin tarvetta?

Tori Amos taas tunnetaan omakohtaisista vastoinkäymisistään miessukupuolen kanssa, mistä toimittaja Harri Palomäki taustoittaa lukijoita. Haastattelussa käsitellään enimmäkseen Amosin albumia *Strange Little Girls*, jossa hän esittää miesten tekemiä kappaleita naisten ja laulujen naishahmojen näkökulmasta. Haastattelussa artisti puhuu vallasta ja alistamisesta, ja toimittaja kuuntelee ja kunnioittaa selvästi Amosin mietteitä. Feministisyys on osa Amosin vahvaa naisartisti-imagoa ja musiikkia pohjautuen hänen henkilökohtaisiin kokemuksiinsa, mikä voi osaltaan vaikuttaa siihen, että hänen feministisyyttään ei kyseenalaisteta: "Minun mielestäni naisilla on oikeus vastata samalla mitalla musiikkinsa kautta," (*Rumba* 22/2001b) päättää Amos haastattelun. Amos tuo avoimesti esille feministisyyttään ja naiseuttaan sekä musiikissa että haastatteluissa. *Rumban* rockdiskurssissa Amosin feministisyys ymmärretään menneisyyden kautta. Yleensä Amosin yhteydessä tuodaan esille hänen raiskauksensa, jota artisti on koskettavasti käsitellyt kappaleissaan. Amosin feministisyys ei ehkä siksi herätä kysymyksiä tai tarvetta pohdintoille, sillä kovia kokenut nainen on avoimesti kertonut sukupuolten valtasuhteiden vääristymistä omien kokemuksiansa pohjalta. Amosilla (ja muilla naisilla) on oikeus vastata samalla mitalla musiikin kautta, mitä *Rumban* toimittaja ei ainakaan lähde kiistämään.

Rumban rockdiskurssia jollain tapaa horjuttavat tai ainakin ravisuttavat kuvat muodostavat määrällisesti pienemmän naiskuvaryhmän. Tällaiset kuvat rakentuvat poikkeuksesta naisjäsenisten yhtyeiden kohdalla, sekä myös joidenkin soloartistien että hyvin harvan sekayhtyetapauksen yhteydessä. Vain muutamassa haastattelussa käsitellään "varsinaista" feminismiä. Naisten sukupuoli nousee käsiteltäväksi teemaksi konkreettisemmin, ja sekä toimittajat että haastateltavat pohtivat naiseuden ja rockdiskurssin suhdetta. Keskusteluissa käsitellään (nais)sukupuolen vaikutusta musiikkiin sekä rockin käytänteisiin (yhtyedynamiikka). Yleensä toimittaja problematisoi naissukupuolen ja rockdiskurssin suhdetta ja toistaa "naisrockiuteen" liitettäviä erilaisia stereotyyppioita. Haastateltavat taas kiistävät toimittajan johdattelut ja vihjailut ja vievät keskustelua omaan suuntaansa – kohti "omaa" diskurssiaan?

"Me ollaan ihan v...n rock!" Popartistien representaatiot

Rumbassa on vain muutama artikkeli popartisteista/bändeistä. Niissä naiskuvia rakennetaan hieman erilaisesta näkökulmasta kuin rockartistien kohdalla, nimittäin rock- ja popdiskurssin välisen suhteen problemaattisuudesta käsin. Kun

muissa tutkimusaineiston naisrepresentaatioissa keskeisenä on naiskuvien määrittely suhteessa rockdiskurssiin, popartistien kohdalla keskiössä on "erilaisen" diskurssin suhde rockdiskurssiin. Pop on rockdiskurssin näkökulmasta nähty aina feminiinisenä musiikkina, sillä sen on katsottu edustavan konservatiivisia arvoja romanttisine ja kiltteine melodioineen ja sanoituksineen (Bradby 1990, 342). Rockin rappeutumisen on katsottu olevan suorassa suhteessa "feminiinisoitumisen" prosessin kanssa, ja siksi rockin on tehtävä ideologinen ero poppiin (Frith & McRobbie 1990, 381–383; Frith 1996, 69). *Rumba* rakentaa artikkeleissaan vahvasti eroa suhteessa popartisteihin. Artikkeleista on luettavissa, että närkästystä herättävät ensisijaisesti popin peittelemätön kaupallisuus ja teollinen koneisto.

Tämä on kuitenkin aika tekopyhää, sillä rockin radikalismien ja kapitalismin välille ei ole vedettävissä selkeää rajaa (Buxton 1990, 434). Rock on paisunut alkuperäisestä marginaalisesta asemestaan laajaksi musiikkiteollisuudeksi. Kaupallisuudestaan huolimatta rock asettaa musiikkiteollisuuden ulkopuolelta kumpuaavan "autenttisuuden" keskiönsä. Pop taas on avoimesti kaupallista, mistä voi vetää kärjistetyt johtopäätöksen, että pop ei siksi olisikaan kapinallista. *Rumba* kuitenkin nostaa tämän näkemyksen mielenkiintoisesti päälaelleen tiettyjen popartistien kohdalla. Kiehtovaa onkin huomata, kuinka lehti representoi ulkomalaisia megaluokan poptähtiä kuten Sugababes-trioa (*Rumba* 3/2003a), Kelly Osbournea (*Rumba* 2/2003) sekä venäläistä t.A.T.u.-duoa (*Rumba* 24/2002b) aivan eri tavoin kuin suomalaisia poptähtiä. Kotimaisten Nylon Beatin (*Rumba* 23/2001b) ja TikTakin (*Rumba* 23/2001d) kohdalla *Rumba* rakentaa artisteille jopa mahdollista asemaa rockdiskurssin piirissä.

Huomattavimmin lehti tekee eroa rock- ja popartisteihin korostamalla *Rumban* toimittajien auktoriteettia. Toimittajat työttelevät haastateltaviaan ja kyselevät pinnallisista asioista. Toisaalta he voivat nostaa vakavia aiheita (mm. popmusiikkiteollisuuden) kriittisesti esille korostaen siten omaa tiedostuneisuuttansa ja valta-asemaansa rockdiskurssin ylimmän tiedon hallitsijoina (esim. Straw 1997, 7). Tämä on tulkittavissa esimerkiksi Sugababes-jäsenen Heidi Rangen haastattelusta:

Toimittaja: Hassua, että monet ihmiset, jotka haukkuvat musiikkibisnestä liiasta tuotteistamisesta ja vihaavat tyttöbändejä, diggailevat samalla Motown-bändejä.

Range: Miten niin?

Toimittaja: Useimmat Motown-bändithän olivat tuotteita siinä missä nykyajan tyttöbänditkin. Tuottaja räätäloi imagon ja valitsi siihen sopivat misut, jotka eivät välttämättä edes laulaneet levyllä.

Range: Niinkö?

Toimittaja: Pysytään imagossa. Miten seksikäs on liian seksikästä?

Range: Vaatteet heijastavat persoonallisuutta, vaikkei sitä edes tiedostaisi. Minä en ole mikään himoshoppailija, enkä seuraa trendejä. Itse asiassa en shoppaile ollenkaan, vaan pistän päälleni mitä stailisti antaa. (*Rumba* 3/2003a.)

Haastattelupätkässä näkyy hyvin, kuinka rocktoimittaja ikään kuin valistaa haastateltavaansa musiikkibisneksen laskelmoiduista työskentelytavoista.¹⁸ Kun haastateltava ei näytä kiinnostuvan toimittajan popteollisuutta syyllistävästä puheenaikheista, vaihtaa toimittaja keskustelun suunnan täysin kohti pinnallista imagoaihetta. Myös t.A.T.u.:n ja Kelly Osbournen haastatteluiluissa kuvaillaan tähtien ympärillä kuhisevat managereita ja tiukkoja haastatteluaikatauluja ja korostetaan poppiin liittyvää kylmän tehokasta kaupallisuutta. Lesboimagollaan kohua herättäneen t.A.T.u.:n haastattelussa toimittaja tarkastelee koko imagon ilmiöllisyyttä isällisesti yläpuolelta; aivan kuin haluaisi varmistaa, että tytöt ovat tietoisia siitä, mihin ovat joutuneet (*Rumba* 24/2002 b).

Nylon Beatista ja TikTakista rakennetaan hyvin erilaisia kuvia verrattuna ulkomaalaisiin kansasisariin. *Rumba* pyrkii tuomaan näitä popyhtyeitä lähemmäksi

rockdiskurssia. Nylon Beat uhoaa juttunsa otsikossa "Me ollaan ihan v...n rock!" Itse artikkeli on oikeastaan Nylon Beatin "rockiuden" hyväksyttämistä lukijoilla. Toimittaja Mikko Aaltonen kirjoittaa duosta mm. näin:

En ole kohdannut ainuttakaan "uskottavaa" ja "aitoa" rockbändiä, joka pystyy aina yhtä luonnottomassa haastattelutilanteessa suhtautumaan ventovieraseen toimittajaan yhtä luonnollisesti kuin Nylon Beat. (...) Mutta tulihan Nylon Beatistakin virallisesti rock vasta sen jälkeen, kun bändi oli myynyt ensimmäisen kerran Tavastian täyteen ja alkanut käyttämään keikoilla oikeaa taustabändiä. [Jonna] – Toi on just se mikä kaikessa rockissa on niin naurettavaa. Sehän on ihan tekopyhää ajattelua tuollainen. Rock on mielentila. Ja me ollaan ihan vitun rock. Ollaan aina oltu. (...) [Toimittaja:] Ja tosiasia on sekini, että tekemällä Naikkareista *Rumban* epävirallisia symboleita; Eerola teki Naikkareista ensimmäisen rockpiireissä hyväksytyt suomalaisen tyttöpop-yhtyeen. (...) *Extremen* biiseistä erityisesti *Kutsu Julkkis Bailaamaan* nostaa esiin Nylon Beatin kohdalla aina uudelleen heräävän kysymyksen ironian ja varsinkin itseironian tajusta. Jonna ja Erin ovat useaan otteeseen todistaneet moista tajua itseltään löytyvän, vaikka sitten muille jakaa. Tämä lienee myös se seikka, joka tekee heistä myös useimpien meidän 'kriittisten popfanien' silmissä niin vastustamattomia. (*Rumba* 23/2001b.)

Nylon Beat on siis lähempänä rockdiskurssia juuri oikean asenteensa vuoksi, vaikka musiikki olisikin puhdasta poppia. Popartisti tarvitsee ennen kaikkea rockdiskurssin hyväksynnän, ja tämän *Rumba* myöntää duolle. Nylon Beat on rock, koska *rocktoimittaja* Antti Eerola teki heistä lehden epävirallisia symboleita. Toisaalta duolle rock on vain mielentila, joka on saavutettavissa. Artikkelista myös kuvastuu, kuinka yksinkertaisesti rock on loppujen lopuksi *Rumbassakin* määriteltävissä: oikea taustabändi ja täyteen myyty Tavastia-klubi muuttaa popinkin jo rockiksi!

Nylon Beat -artikkelia voi tulkita monella tapaa naiskuvan rakentumisen kannalta. Duo julistaa rohkean äänekkäästi omasta popdiskurssin asemastaan käsin, mitä itse Rock oikeastaan on. He pääsevät rockdiskurssin puolelle juuri autenttisen asenteensa vuoksi, vaikka musiikki olisikin kaikkea muuta kuin rockia. Nylon Beatissa ei ole mitään rockdiskurssia uhkaavaa. Heidän musiikkinsa on yhä poppia, ja rockdiskurssi on *omatoimisesti* ottanut heidät siipiensä suojaan. Representaatiot eivät siis ole itse vallanneet tätä tilaa rockilta, vaan rockdiskurssi on "myöntänyt" pääsyn rockin alueelle. Aaltonen kirjoittaa: "Jonna ja Erin ovatkin muuttumassa kuin varkain vakavasti otettavaksi oman tyljälajinsa edustajiksi" (*Rumba* 23/2001b) eli vakavasti otettavaksi popiksi. He ovat silti yhä popartisteja, sillä muutenhan heidän ei tarvitsisi julistaa rockiuttaan. Tästä syystä duon asema rockdiskurssissa on rakennettava tietoisesti ja erilaisin perustelujen kautta. Ristiriitaisesti rockdiskurssi sekä ottaa Nylon Beatin lähelleen että toisaalta pitää tällä samaisella teollaan heidät tiiviisti popdiskurssissa.

TikTakin suhdetta rockiin rakennetaan sekä yhtyeen oman asenteen että musiikillisten taustavoimien perusteella. TikTak-artikkelissa nostetaan esille, että yhtyeen musiikista ja sanoituksista vastaavat (suomalaisessa) rockdiskurssissa arvostetut Pauli Hanhiniemi, Knipi Lemonatorista sekä Otto ja Matti Tehosekoittimesta (*Rumba* 23/2001d). Artikkelissa rockdiskurssi lähestyy popdiskurssia, ja pop taas hivuttautuu kohti rockia, mutta kukaan ei puhu ns. rockin rappeutumisesta tai pidä tilannetta mitenkään uhkaavana. Roy Shuker kirjoittaa, että postmodernin ajan myötä ei olisikaan enää oleellista jakaa rockia ja poppia autenttisuuden perusteella. Jaolla on kuitenkin yhä vankka ideologinen merkitys kulttuurisen pääoman osoittamisessa ja jakamisessa (Shuker 1994, 8). Vaikka TikTak ja Nylon Beat eivät olisikaan musiikillisesti autenttisia (vaan rockdiskurssin näkökulmasta "hittitehtailua"), autenttisuus on kuitenkin löydettävissä muista seikoista: Nylon Beatin valloittavasta rockasenteesta ja TikTakin "autenttisista" musiikintekijöistä koostuvista taustajoukoista.

Oikeastaan vasta HIMin ja kumppanien menestyksen myötä on tajuttu, etteivät kaupalliset ratkaisut ole syntiä. (...) Myös Tiktakista on puhuttu tuotteena. [Mimmu:] – Mulle tulee tuotteesta mieleen joku Spice Girls. Siinä ei ole kyse niinkään musiikista, vaan siinä annettiin nuorille tytöille roolimalleja, joihin samaistua. Ja siinä samalla myytiin Spice Girls -nukkeja ja tikkareita, tehtiin Spice Girls -tuotepöytä. Tiktakista ei ainakaan tule minkäänlaisia pehmoleluja. (*Rumba* 23/2001d.)

Toisin kuin ulkomaalaiset popkollegat Sugababes ja t.A.T.u, suomalainen TikTak selvästikin ymmärtää suhteensa kaupallisuuteen ja tekee (ristiriitaisesti) tietoisien eron edustamaansa tyylilajiinsa. Itsereflektiivinen suhtautuminen omaan poppiuteen lähentää sekä Tiktakia että Nylon Beatia rockdiskurssin piiriin. Mielenkiintoista on, miten nämä *pop*artistit otetaan niin lämpimästi *Rumbassa* vastaan, kun taas jotkut naisrokkarit herättävät äänestä polemiikkia lehden rockdiskurssissa.

Tutkimusaineistoni lehdissä ei ollut yhtään artikkelia poikapopbändeistä tai -artisteista. Voi olla, että poikapop sitten edustaa sitä uhkaavaa, feminiinisoitua "rappiotilaa". Koska lehden oletettu lukijakunta on miespuolista¹⁹, eivät "feminiinisille" haluilte luodut miesrepresentaatiot varmaankaan sopisi *Rumban* sivuille. Kuten *Rumba* osoittaa, naispuolisiin *pop*artisteihin voidaan suhtautua hellyttävänä tyttösinä ja korostaa siten rockdiskurssin auktoriteettisuutta ja "vakavuutta". Toisaalta se, että rocklehti ylipäänsä kiinnostuu *pop*artisteista, on hyvin mielenkiintoista. TikTak- ja Nylon Beat -artikkelit osoittavat, että tiukkoihin diskurssinmääritelmiin ei ole pakko jäädä. Rock- ja *pop*diskurssi eivät todellakaan ole niin kaukana toisistaan kuin usein ajatellaan.

Naiskuvia rakennetaan "pop-tapauksissa" siis *pop*diskurssin ja rockdiskurssin välisessä keskustelussa. Rocklehtenä *Rumba* tekee eroa itsensä ja *pop*artistien/kulttuurin välille, mutta mielenkiintoisia poikkeuksiaakin löytyy. Suomalaisten Nylon Beatin ja TikTakin haastatteluissa käsitellään ja etenkin perustellaan tyttöjen "rockiutta". Ulkomaalaisten *pop*tähtien kohdalla lehden linja on päinvastainen: *pop*in kaupallisuus ja epäautenttisuus kuvataan tarkasti.

"Kun naiset soittavat rockia, niin se on poppia" Kohti muuttuvaa rockdiskurssia

Olen tarkastellut *Rumbassa* käytävää keskustelua rockdiskurssin ja (nais)sukupuolen keskinäisistä suhteista. Keskustelut viittaavat siihen, että sukupuolikuva eivät todellakaan pysy paikoillaan, kuten ei rockdiskurssikaan. Rockdiskurssi sekä mahdollistaa että rajoittaa erilaisten sukupuolikuviin rakentumista; *Rumbassa* tämä ilmenee siis sekä naiskuvien monipuolisuutena ja erilaisuuden rikkautena (vaikkakin niitä on määrällisesti vähemmän kuin mieskuvia) että naiskuvia käsittelevien kehyksien niukkuutena. Tietysti nämä kehykset ovat omaa tulkintaani, mutta *Rumbassa* naiskuvia "jaotellaan" sukupuolen ja rockdiskurssin suhteen keskusteluissa. Suurin osa naiskuvista rakentuu sopuisasti ja ristiriidattomasti ja pienempi osa laajempien, herkempien sukupuolipohdintojen kautta. Naiskuvien rakentumiseen vaikuttaa eniten se, minkälaisissa asemassa naiset toimivat; kuuluvatko naiset seka- vai naisyhtyeisiin, ovatko he sooloartisteja, vai edustavatko *pop*musiikkia. *Rumban* haastatteluiden myötä vaikuttaa siltä, että mitä itsenäisemmässä asemassa naiset rockin piirissä ovat, sitä kuuluvammin rockdiskurssissa tahdotaan sukupuolesta keskustella. Myös naisten tausta vaikuttaa *Rumban* tapoihin rakentaa naiskuvia; onko artisti/yhtye feministinen tai muuten poliittinen tai minkälainen "agenda" naisartistiin/yhtyeeseen ja heidän musiikkiinsa kuuluu – hauskanpitoa vai painavaa asiaa?

Rumban artikkeleissa tulkiten myös rakentuvaksi naisten itse määrittelemää rockdiskurssia. En kuitenkaan erottaisi tätä "omaa" diskurssia *Rumban* rockdiskurssista, vaan ne rakentuvat ikään kuin limittäin ja toisissaan. "Sopuisien" naiskuvien kohdalla tulkitin esimerkiksi puheet tunteista, kokemuksellisuudesta, naiseudesta ja äänestä instrumenttina sekä teknillisen kielen aseman horjuttamisen juuri "oman" diskurssin rakentamisena, vanhan sekä miehiä että naisia sitovan, kulahtaneen rockdiskurssin haastamisena.²⁰ Selvimmin oman diskurssin luominen rakentuu ehkä niiden dialogien kohdalla, joissa *Rumban* ja haastateltavien näkemykset ovat ristiriidassa keskenään. Haastateltavat korjaavat, kiistävät ja kritisoivat toimittajan/rockdiskurssin tekemiä oletuksia heistä: "Me saadaan koko ajan kuulla sellaisia kysymyksiä, että ollaanko me löydetty rock meidän isobroidien kautta – aivan niinku me ei oltais voitu löytää sitä itse. Kaikkein tyhmintä on kysyä, että millaista on olla tyttö ja soittaa rockia. Ihan kun me tiedettäis, millaista on olla poika ja soittaa rockia." (Donna C, *Rumba* 8/2003a.) Naiset nostavat kommentteillaan esille rockdiskurssin yritykset määritellä ja asemoida heidät paikkaan, jota eivät koe omakseen. Haastatteluissa korostuu naisartistien tietoisuus rockdiskurssin naisia marginalisoivista käytänteistä, ja he ironisoivat ja leikkivät näiden käytänteiden yläpuolella. Thee Ultra Bimboosien basistin Sallan terävää kommenttia "Kun naiset soittavat rockia, niin se on poppia" (*Rumba* 08/08b) seuraavan räväkän naurun voi tulkita kuvastavan itseironian keinoin otettua omaa diskursiivista paikkaa.

Aiemmin olenkin jo tuonut esille "oman" diskurssin ongelmallisuuden – onko se taas yksi tapa rakentaa naiseuden ja rockin välistä kuilua? Keille naisille "oma" diskurssi olisi omaa? Tällainen käsitys myös osaltaan rakentaa rockdiskurssin itsestäänselvyytensä, aina ja ikuisesti maskuliinisena monoliittina, jota ei voi muuttaa. Tämän näkemyksen haluaisin murtaa. Kuten olen aikaisemmin todennut, rockin maskuliinisuus ei todellakaan ole itsestäänselvyys, sillä jo maskuliinisuuden merkityksellisyys muuttuu koko ajan. Silti rockia uusinnetaan maskuliiniseksi ilman, että tätä maskuliinisuutta mitenkään käsiteltäisiin. *Rock vaan on maskuliinista.*

Rumban rockdiskurssin tuottamat mieskuvat vaativat myös lähempää tarkastelua. Minkälaisia maskuliinisuuksia ja feminiinisyyskäsitteitä lehden nais- ja mieskuvissa rakentuu? Minkälaiset sukupuolikuivat ovat mahdollisia *Rumban* rockdiskurssissa? Varsinkin lehden mieskuvien kohdalla maskuliinisuutta rakennetaan eri tavoin (vrt. *Rumba* 10/2002). Lehden rockdiskurssissa ei rakenneta omia genrejään "feminiinisille" mieskuville (kuten folk, glam-rock, pop jne.), vaan tiukasti maskuliinisina pidettyihin kulttuurisiin koodeihin ja konventioihin pohjautuvissa rockin sukupuolikuivastoissa (rock, heavy jne.) esiintyy myös säröjä. Nämä säröt ovat marginaalissa, mutta kuitenkin löydettävissä. Siinä missä esimerkiksi Jaana Lähteenmaa kirjoittaa, että rockdiskurssi suo feminiinisyyskäsitteille paikkoja (Lähteenmaa 1989, 39), vaikuttaa taas *Rumbassa* osin siltä, että feminiinisyys yhä selvemmin kuuluu rockdiskurssiin ilman, että sitä jotenkin "asetettaisiin" siihen ulkoapäin tai ylimääräisenä. En kuitenkaan kiistä, etteikö rockkulttuurissa olisi tällä samalla hetkellä pinnalla "perinteisen", maskuliinisen rockin uudelleenkuoitus (esim. The Strokes, The Hives, The Sweatmaster). Samalla kun sukupuolikuivat moninaistuvat ja muuttuvat, korostetaanko toisaalta perinteitä?

Viitteet

- 1 Rumba käyttää termiä "rock" yläkäsitteenä, jonka alle kuuluvat niin pop, heavy, hiphop kuin elektroninen tanssimusiikkikin – oikeastaan laaja-alaisesti koko (kaupallisemman) populaarimusiikin kirjo kuitenkin iskelmän, jazzin ja etnon jäädessä pois.
- 2 Mietin kovasti sopivaa termiä yhtyeelle, jonka jäseninä on sekä miehiä että naisia. Yleensä näissä tapauksissa puhutaan "yhtyeistä" tai "bändeistä". Jos yhtye taas koostuu pelkästään naisjäsenistä, terminä käytetään "naisyhtyettä" tai "naisbändiä". Artikkelissani käytän naisjäsenen yhtyeen kohdalla käsitettä naisyhtye ja mies- ja naisjäsenisten yhteydessä käsitettä "sekayhtye", koska haluan korostaa yhtyeiden sukupuolisuutta termein. Tutkimukseni edetessä nimittäin huomasin, että yhtyeen sukupuolirakenteet vaikuttavat olennaisesti Rumban naisrepresentaatioiden tuottamisessa. "Sekayhtye" tai "-bändi" termillä yritän tuoda esille, kuinka hallitseva termi "yhtye" on sisällöllisesti kaikkea muuta kuin neutraali naisrepresentaatioiden rakennuksen näkökulmasta. Joanne Gottlieb ja Gayle Wald käyttävät termiä "integrated band" tarkoittaessaan sekä miestä että naisjäsenistä koostuvia yhtyeitä. Gottlieb & Wald 1994, 255.
- 3 Tällaisia numeroita ovat 23/2002, 15/2002, 13+14/2002, 12/2002, 7/2002, 5/2002, 2/2002 ja 1/2002. Tutkimusaineistonani on siis yhteensä 61 artikkelia, joissa esiintyy naisjäsen tai -artisti. Olen myös huomionnut ne artikkelit, joissa yhtyeeseen kuuluva naisjäsenä ei tuoda esille. Käytännössä luin kaikki *Rumban* numerot 17/2001–8/2003. Otin tutkimusaineistoni vain ne haastatteluartikkelit, joista kävi ilmi, että artisti on nainen tai yhtyeeseen kuuluu naisjäsen/jäseniä. Artikkelien valintakriteerit voivat olla essentialistiseen naiskäsitukseen viittaavia, mutta tässä työssä keskityn kuitenkin vain naiskuviin, en maskuliinisuuksiin ja feminiinisyysiin. Esimerkiksi feminiiniset mieskuvat jäävät tutkimukseni ulkopuolelle (ks. Rossi 2003, 59), kun taas mahdolliset maskuliiniset naiskuvat olen huomionnut.
- 4 Musiikkikritiikki on kuitenkin erittäin tärkeä osa musiikkijournalismia (Hurri 1993, 75). Suurin piirtein puolet *Rumban* sisällöstä koostuu levy- ja keikka-arvosteluista.
- 5 Naisten asemaa musiikintekijöinä on tutkinut mm. Sheila Whiteley (2000) teoksessaan *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*.
- 6 Feminiinisuuden on katsottu uhkaavan rockin ideologista maskuliinisuutta ja autenttisuutta, sillä rockin on tulkittu symboloivan (maskuliinisen) seksuaalisuuden ekspressiivisyyttä. Miehinä näkemys seksuaalisuudesta vapautena ja valtana on nähty ensisijaisena rockin kuvastoissa (Coates 1997, 53; Frith & McRobbie 1990, 373–374). Rockin maskuliininen heteroseksuaalisuus on aina ollut myyttistä seksuaalisuutta ilman seurauksia eli lisääntymistä, kun taas naisten seksuaalisuuden on katsottu ilmentävän juuri lisääntymistä lapsineen ja perhemalleineen, puhumattakaan naisen seksuaalisuuden tabuista. Naiset ovat myös edustaneet konservatiivista kodin piiriä eli sitä kulttuurista tilaa, josta kapinallinen rock pyrki kovasti pois päin (McClary 1991, 151; Frith & McRobbie 1990, 380).
- 7 Yhteensä 40 artikkelissa kuudestakymmenestä yhdestä rakennetaan naiskuvaa sekayhtyeen kontekstista.
- 8 Siinä missä Rumba luo tietynlaisia suhteita naisten ja rockdiskurssin välille, se muodostaa erilaisia suhteita myös yhtyeiden ja rockdiskurssin välille. Kuten kaikessa erityisalan journalismissa, myös rockjournalismin lähtökohdانا on, että kirjoittajalla ja lukijalla oletetaan olevan yhteistä tietoa aiheesta (Koiranen 1993, 91) eli tässä tapauksessa rockkulttuurista. Näihin yhteisiin tietoihin kuuluvat sekä bändit ja artistit että rockjournalismin ja -kulttuurin konventioiden tuntemus ja ymmärrys. Äänettömien sopimuksien pohjalta rockjournalismi käsittelee erilaisia artisteja ja yhtyeitä rockdiskurssin määräämien konventioiden kautta. Rumban naiskuvia tutkittaessa tämä rockjournalismin konventionaalisuus nousee määrääväksi tekijäksi sukupuolukuvastojen representoimisen kannalta.
- 9 Rockin ajankohtaislehtenä *Rumba* keskittyy yleensä uuden levyn vuoksi pinnalla oleviin artisteihin ja yhtyeisiin. Tutkimusaineistoartikkelit käsittelevät sisällöllisesti kaikissa tapauksissa uutta levyä ja sen tekemiseen liittyviä prosesseja. Artikkeleissa sivutaan myös muitakin aiheita kuin vain uutta levyä. Nämä muut, ei-musiikilliset puheenahteet muodostuivatkin representaatioiden tutkimuksen kannalta ensisijaisiksi ja mielenkiintoisiksi, sillä näissä paikoissa naiskuvien keskinäiset erot rakentuivat selvimmin. Toisaalta myös musiikkiaiheet keskustelut rakentavat naiskuvia sisältönsä kehyyksissä: kuka puhuu musiikista, kuinka paljon ja miten?
- 10 Poikkeuksia kuitenkin löytyy; esimerkiksi Scandinavian Music Groupin (*Rumba* 4/2002a) haastattelun ohessa on kuva, jossa kitaristi Joel Melasniemi on etualalla solisti Terhi Kokkosen jäädessä taemmaksi.
- 11 Samaisen artikkelin mielenkiintoisin kohta sukupuolen rakennuksen kannalta kuitenkin on toimittajan tekemä tarkennus, että duon toinen osapuoli, Sune Rose Wagner, on "se miespuolinen raveonette" (*Rumba* 4/20003a). Tarkennukseen taitaa olla syynä Wagnerin "naiselliselta" kuulostava nimi.
- 12 Leena-Maija Rossi on tutkinut, minkälaisia miehiksi sukupuolittuneita tekoja naiset voivat mainoksissa suorittaa ilman, että naiskuvat alkaisivat herättää torjuntaa (Rossi 2003, 60). Minkälaisia "tekoja" naiset voivat suorittaa *Rumban* rockdiskurssissa ennen kuin teot nostavat pintaan torjuntaa? (Ks. esim. *Rumba* 8/2003a.)
- 13 Poikkeuksena amerikkalainen r'n'b-duo TLC (*Rumba* 1/2003), mutta yhtye positioidaankin artikkelissa pop-musiikin puolelle.

- 14 Useat naisyhtyeet kuitenkin kertovat tekevänsä musiikillista yhteistyötä miesten parissa. Miehet toimivat varsin kiksajina kuten Thee Ultra Bimboosien haastattelussa käy ilmi (*Rumba* 4/2003a; 8/2003b).
- 15 *Rumba* on rockin yleislehti, joten kaikista poliittisimmat bändit ja artistit (marginaalisen aseman ja kaupallisuuden perusteella) eivät esiinny lehdessä.
- 16 Tyttöjen voi olla vaikeaa aloittaa soittoharrastus esikuvien puuttuessa tai ympäristön epärohkoisessa ilmapölyssä (Bayton 1997, 39), jolloin naismuusikoiden rohkaisevat kommentit ja antamat esikuvat alun vaikeudet voittavista lahjakkaista naisrockkareista, voivat antaa toivoa aloitteville tytöille.
- 17 Naisten soittotaidot tai -taitottomuudet ovat muutenkin vilkkaan keskustelun kohteena *Rumbassa*. Nimi-merkki "Tuleva pimppirokkityttö" kirjoittaa *Rumban* 13+14/2003 mielipidepalstalla: "Olen huomannut, että bändit jakaantuvat melko helposti kahteen osoitteeseen: siihen, jossa osataan ja siihen, jossa ei. Keskityn räpellykseen. Tällä hetkellä, kun garage on jo menossa, tyttöbändit voivat edelleen ratsastaa sen laskeutuvalla aallonharjalla, kuten esimerkiksi The Micragirlsin tapauksessa. Vihaiset pienet tytöt innostavat varmasti vanhempain miestoimittajaa, ja siloinen lapsi-imago voidaan räjäkyä pois. Tässäkin tapauksessa on tarkoitus näyttää hyvältä. En ollenkaan ymmärrä arvosteluita, jossa kiitellään huonoa soittoa, ala-arvoista äänenlaatua, ja kaiken lisäksi vielä kutsutaan tätä musiikkia roskarokiksi, ihailen hassuja, huutavia tyttöjä, jotka todellakin osaavat käyttää kitaraa löymäsoittimena. (...) Tytöille rima on alempana, eikä olekin? Soittotaitoa ei kyseenalaisteta yhtä pahasti kuin pojilla, sillä eiväthän tytöt osaa soittaa... en itse tahdo kuunnella rävellystä laulla tai muuallakaan, enkä tahtoisi sitä säälillä tytöillekään suotavan, sillä sen verran tarkasti miespuolisiakin bändejä ruoditaan joka puolella. (...) mitä mielpuolisempi ja söpömpi tyttöbändi on kyseessä, sitä vähemmän heiltä mitään vaaditaan, etenkin soittotaitoa. Toisaalta, tähän on hyvä asia! Tytöillä on mahtava tilaisuus valloittaa maailma, sillä miehet menevät veteläksi, oli esitys millainen hyvänsä!"
- 18 Kuitenkin myös rockin puolella artistien ja yhtyeiden imagoja tiedotetusti rakennetaan ja tyylitellään. Mielestäni rock kuitenkin peittelee tätä prosessia vahvemmin kuin popmaailmassa on tapana, ja rockartistit ikään kuin esitellään "aitoina" persoonina rockin autenttisen luonteen mukaisesti.
- 19 Yleisenä oletuksena on, että rockjournalismin kohderyhmä on miespuolista. Ks. Garrat 1990, 400.
- 20 *Rumbassa* 10/2002 Nightwish-heavy-yhtyeen musiikin tekijä Tuomas Holopainen puhuu avoimesti levyn tekoon liittyneistä tunteistaan. "Tuomas myöntää olleensa keväällä studiossa ajoittain todella hajalla, levy kun tuntui leviävän aivan liian moneen ilmansuuntaan. Marco Hietalalle sessioista jäi pelkästään hyvä mieli, vaikka Tuomaksen kohtalo kävi välillä vallan sääliseksi. – Ite lähti kotia kohti sillä mielin, että 'mahtavaa!' ja Finnvoixille jää vetämään kahvia ja röökkiä tämmönen, harmaa, silmäpusseilla varustettu mies. Siinä kävi henkinen isyys jo henkiseksi äitydeksi, näytti että synnytyks ottaa koville. (...) – Välillä oli oikeasti semmonen fiilis, että milloin tää loppuu, Tuomas lisää eikä hymyile yhtään." (*Rumba* 10/2002). Haastattelu on yksi esimerkki siitä, kuinka miehetkin voivat puhua avoimemmin tunteistaan liittyen musiikkiin ja sen tekoon.

Tutkimusaineisto

Rumba 2001:

- 18/2001: Jouni Leinonen: Björk – perfektionistin paluu, 9.
 19/2001a: Tapio Ahola: Soul Captain Band on keinuvarjyhtymä luokkaretki, 16.
 19/2001b: Mikko Aaltonen: Jonna Tervomaa – kuin Liisa Ihmemaassa, 20.
 20/2001: Mikko Aaltonen: Garbage. Koti-ikävä kääntöpuoli, 22.
 22/2001a: Janne Flinkkilä: Turun Romantiikka. Aktivistirokkia kajalit tuhrussa, 8.
 22/2001b: Harri Palomäki: Tori Amos. Miesten lauluja naisen äänellä, 16.
 23/2001a: Henrik Laine: Rock on tuhmien tyttöjen touhua, 12–13.
 23/2001b: Mikko Aaltonen: Me ollaan ihan v...n rock!, 14.
 23/2001c: Jouni Leinonen: Go-Go's & Bangles. Tyttöbändien historiaa ja nykypäivää, 17.
 23/2001d: Tomi Palsa & Janne Flinkkilä: TikTak nousee lentoon, 20–21.

Rumba 2002:

- 4/2002a: Otto Talvio: Ja Ultra Bran raunioista nousi... Scandinavian Music Group. Kuinkas tässä tällainen nimi saatiin valitsemaan? 8.
 4/2002b: Timo Isoaho: Alanis Morissette pesi kätensä lopullisesti, 12–13.
 8/02: Otto Talvio: Kemopetrol. Koneet eivät ole mikään itseisarvo, 20–21.
 9/2002: Otto Talvio: HBTB. Särmät eivät pehmenne, 24.
 10/2002: Matti Riekkö: Nightwish viattomuuden raunioilla, 20–21
 11/2002: Matti Riekkö: Jokainen ihminen voi olla bitch! 16–17
 16/2002: Antti Lähde: Treeball. "Musiikin pitää olla nautinnollista – ei jotain joka tappaa sinut", 12–13.
 17/2002: Otto Talvio: Elämää coolien tyttöjen kaistalla, 22–23
 18/2002a: Antti Lähde: Are you insane girls? The Micragirls murskaa leukasi! 16
 18/2002b: Antti Lähde: Ikuiset amatöörit, 24
 19/2002a: Otto Talvio: Ei mikään diiva, 12–13
 19/2002b: Antti Lähde: "Me käännetään unia musiikiksi" Suloinen sydän sykkii Chainsmokerin musiikissa, 24–25

- 20/2002: Antti Lähde: Neljä miestä ja beibi: Digaten ja styylylaten Respan tahtiin, 8.
 21/2002: Janne Flinkkilä: Kahdenkymmenen minuutin kiukunpurkauksia, 12–13.
 24/2002a: Sara Laaksonen: Tarkasta tämä! 12–13.
 24/02b: Harri Laitinen: t.A.t.U.: Tyttöjen välisestä ystävytydestä, 13
 24/02c: Otto Talvio: Artisokka ei haikaile indien perään, 8.

Rumba 2003:

- 1/2003a: Janne Flinkkilä: The Sounds ja rattaat rullaa, 12–13.
 1/2003b: Ari Korpi: Pornorphans – hämärän aallon harjalla, 13.
 1/2003c: Antti Isokangas: DeadSexyCool, 18.
 2/2003: Pasi Kostiainen: Nuorena nukkunut, 13.
 3/2003a: Janne Flinkkilä: Tyttömäisiä muttei tyhmiä, 13.
 3/2003b: Markku Salmi: Thirteen Productions – hauskanpitoa funkylla asenteella, 24–25.
 4/2003a: Janne Flinkkilä: Inte nu men NU!!! Eli Thee Ultra Bimboos studiossa, 16–17.
 4/2003b: Antti Lähde: Mustavalkoisessa maailmassa, 18–19.
 4/2003c: Otto Talvio: Maija sanoo EI! 20.
 5/2003: Jarmo Juhala: Kurpitsat mäiskähtävät popimmin, 14–15.
 6/2003a: Otto Talvio: Tähtien kermaa, 10.
 6/2003b: Jonathan Mander: Maitoilu loppui nyt. Molokon Roisin Murphy menee täysillä päin sydämiä, 16.
 7/2003a: Janne Flinkkilä: Rock 'n' Roll tarvitsee rajoja, 20–21.
 7/2003b: Jouni Leinonen: Goldfrapp ja rajaton rakkaus, 24–25.
 8/2003a: Janne Flinkkilä: The Donnas: "Mikä The Runaways? Me ollaan Guns n' Roses! 14–15.
 8/2003b: Otto Talvio: Bimbojen taikaa, 16–17.
 13+14/2003: Janne Flinkkilä: Turbonegro. Terveisiä perseestä, 30–31.

Kirjallisuus

- Bayton, Mavis (1990)
 How Women Become Musicians. Teoksessa Simon Frith & Andrew Goodwin (toim.) On Record. London: Routledge, 238–257.
- Bayton, Mavis (1997)
 Women and the Electric Guitar. Teoksessa Sheila Whiteley (toim.) Sexing the Groove. Popular Music and Gender. London: Routledge, 37–49.
- Berry, Venise T (1994)
 Feminine or Masculine: The Conflicting Nature of Female Images in Rap Music. Teoksessa Susan C. Cook & Judy S. Tsou (toim.) Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music. Urbana: University of Illinois Press, 183–201.
- Bradby, Barbara (1990)
 Do-Talk and Don't Talk: The Division of the Subject in Girl-Group Music. Teoksessa Simon Frith & Andrew Goodwin (toim.) On Record. London: Routledge, 341–368.
- Butler, Judith (1990)
 Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York & London: Routledge.
- Butler, Judith (1993)
 Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex. New York: Routledge.
- Buxton, David (1990)
 Rock Music, the Star System, And the Rise of Consumerism. Teoksessa Simon Frith & Andrew Goodwin (toim.) On Record. London: Routledge, 427–440.
- Coates, Norma (1997)
 (R)evolution Now? Rock and the Political Potential of Gender. Teoksessa Sheila Whiteley (toim.) Sexing the Groove. Popular Music and Gender. London: Routledge, 50–64.
- Cohen, Sara (1997)
 Men Making a Scene. Rock Music and the Production of Gender. Teoksessa Sheila Whiteley (toim.) Sexing the Groove. Popular Music and Gender. London: Routledge, 17–36.
- de Lauretis, Teresa (1987)
 Technologies of Gender. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Frith, Simon (1990)
 Afterthoughts. Teoksessa Simon Frith & Andrew Goodwin (toim.) On Record. London: Routledge, 419–424.
- Frith, Simon (1996)
 Performing Rites. On the Value of Popular Music. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, Simon & Angela McRobbie (1990)
 Rock And Sexuality. Teoksessa Simon Frith & Andrew Goodwin (toim.) On Record. London: Routledge, 371–389.
- Garrat, Sheryl (1990)
 Teenage Dreams. Teoksessa Simon Frith & Andrew Goodwin (toim.) On Record. London: Routledge, 391–418.
- Gottlieb, Joanne & Wald, Gayle (1994)
 Smells Like Teenspirit: Riot Grrrls, Revolution and Women in Independent Rock. Teoksessa Andrew Ross & Tricia Rose (toim.) Microphone Fiends. Youth Music & Youth Culture. New York & London: Routledge, 250–274.

- Greig, Charlotte (1997)
 Female Identity And The Woman Songwriter. Teoksessa Sheila Whiteley (toim.) *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. London: Routledge, 168–177.
- Hurri, Merja (1993)
 Musiikkijournalismi tutkimuskohteena. Teoksessa Erkki Lehtiranta ja Kristiina Saalonen (toim.) *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 9. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 74–85.
- Kearney, Mary Celeste (1997)
 The Missing Link. Riot Grrrl – feminism – lesbian culture. Teoksessa Sheila Whiteley (toim.) *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. London: Routledge, 207–229.
- Koiranen, Sirpa (1993)
 Musiikkiarvostelijan kielenkäyttö kulttuuriarvojen heijastajana. Teoksessa Erkki Lehtiranta ja Kristiina Saalonen (toim.) *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 9. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 86–100.
- Kruse, Holly (1999)
 Gender. Teoksessa Bruce Horner & Thomas Swiss (toim.) *Key Terms in Popular Music and Culture*. Massachusetts & London: Blackwell, 85–100.
- Lähteenmaa, Jaana (toim.) (1989)
 Rockin seksuaalisuus. Helsinki: Gaudeamus.
- McClary, Susan (1991)
Femine Endings. Music, Gender and Sexuality. Minnesota: University of Minnesota Press.
- McRobbie, Angela (1990)
 Settling Accounts with Subcultures: A Feminist Critique. Teoksessa Simon Frith & Andrew Goodwin (toim.) *On Record*. London: Routledge, 66–80.
- Rossi, Leena-Majja 2003
 Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuolituotantona. Helsinki: Gaudeamus.
- Schilt, Kristen 2003
 "A Little Too Ironic": The Appropriation and Packaging of Riot Grrrl Politics by Mainstream Female Musicians. *Popular Music and Society* 26:1, 5–16.
- Shuker, Roy (1994)
Understanding Popular Music. New York & London: Routledge.
- Straw, Will (1997)
 Sizing Up Record Collections. *Gender and Connoisseurship in Rock Music Culture*. Teoksessa Sheila Whiteley (toim.) *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. London: Routledge, 3–16.
- Walser, Robert (1993)
Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. Hanover: Wesleyan University Press.
- Whiteley, Sheila (1997)
 Introduction. Teoksessa Sheila Whiteley (toim.) *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. London: Routledge, xiii–xxxvi.
- Whiteley, Sheila (2000)
Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity. London: Routledge.