

**MEEDIOTAITEILIJASTA MEDIATAITAJAKSI
TAITEILIJAN KULTTUURISET TARINAMALLIT
MUSIIKKIALAN ERIKOISLEHDESSÄ**

Marja-Liisa Saarilammi

MEEDIOTAITEILIJASTA
MEDIATAITAJAKSI

Taiteilijan kulttuuriset tarinamallit
musiikkialan erikoislehdessä

Copyright © Marja-Liisa Saarilammi 2007

Painopaikka: Yliopistopaino, Helsinki

Kirjan myyntiä hoitaa kirjakauppa Ostinato (p. 09-443 116, ostinato@ostinato.fi).

ISBN 978-952-5531-44-2

ISSN 0788-3757

TIIVISTELMÄ

Saarilammi, Marja-Liisa 2007. *Meediotaitelijasta mediataitajaksi. Taiteilijan kulttuuriset tarinamallit musiikkialan erikoislehdessä*. Sibelius-Akatemia, DocMus – Esittävän taiteen ja tutkimuksen tohtorikoulutusyksikkö. Akateeminen väitöskirja. 187 sivua.

Tutkimuksessa tarkastellaan kulttuurisia tarinamalleja, joita hahmotetaan esiin suomalaisia musiikkitaiteilijoita koskevista lehtihaastatteluista. Oletus on, että kulttuuriset tarinamallit yhtäältä ilmentävät ja toisaalta muokkaavat käsityksiä siitä, mitä on olla taiteilija tietynä aikakautena. Tutkimuskohteena eivät siis ole taiteilijat yksityishenkilöinä vaan lehtihaastattelujen esille tuomat sosiaaliset versiot taiteilijuudesta. Tutkimusaineisto muodostuu *Rondo-Classica*-lehdessä vuosina 1974–2006 julkaistuista taiteilijahaastatteluista (yht. 228 haastattelua). Kulttuurin moniäänisestä ja muuttuvasta luonteesta johtuen tutkimuksessa myös kysytään, millainen on vallitsevan tarinan suhde erilaisuutta edustaviin tarinoihin.

Työn teoreettinen näkökulma ja metodologinen käsittelytapa pohjautuvat diskursiiviseen psykologiaan, tarkemmin määriteltynä positiointiteoriaan (Harré & van Langenhove 1999). Lehtiartikkelit on analysoitu positiointikolmiota (Davies & Harré 2001) hyväksikäyttäen. Mihail Bahtinin ajatukset kulttuurin moniäänisyydestä tuovat esille kulttuuriin liittyvän muutoksen mahdollisuuden. Tällöin voidaan kysyä, millainen on hegemonisen tarinan (monoglossia) suhde moninaisuutta edustaviin tarinoihin (heteroglossia). Harrén että Bahtinin näkemyksien pohjalta teoriaa on kehitelty edelleen. Tutkimus painottaa tarinallisuutta, ja kehitetty lähestymistapa nimetään dialogisen positioinnin teoriaksi.

Tutkimuksen tuloksena lehtihaastattelu nähdään joko vallitsevana tarinana tai erilaisuutta ja moninaisuutta edustavana vasta- tai variaatiotarinana. Vallitsevassa, traditionaalisessa tarinassa taiteilijana oleminen määrittyy maskuliinisen sankaruuden ja kutsumuksen kautta. Vasta- ja variaatiotarinat heijastavat postmodernin ajan moniäänisyyttä ja ne kuvaavat hegemonian murtumaa tai muunnelmaa. Tutkimus tuo esiin seuraavat tarinamallit. Traditionaalisia tarinamalleja aineistossa ovat kristushahmo, luontomystikko, profeetallinen näkijä, juhahahmo ja syrjäytetty kukkulan kuningas. Uuden ajan tarinamalleja puolestaan ovat muukalainen, diiva, löytöretkeilijä, nuori kapinallinen, globaali suunnannäyttäjä, moderni renessanssiruhkinta ja postmoderni imagonrakentaja.

Pitkään hegemonisessa asemassa olleet tarinat ovat häviämässä. Ne eivät enää kelpaa uuden aikakauden muuntautumiskykyä edellyttävään taiteilijakuvastoon. Ne ovat yhteiskunnan muutoksen myötä siirtyneet marginaaliin kilpailu- ja kulutuskulttuurin vallatessa alaa. Niiden tilalle ovat tulleet postmodernia notkeutta kuvastavat, usein markkinahenkiset menestystarinat. Moniäänisyyttä edustaviin tarinamalleihin sisältyy kuitenkin ehto: tarinan tulee ilmentää taiteilijaa media-seksikkäänä katse- ja kulutuskulttuurin ehdoin. Meediotaitelijat ovat muuttuneet mediataitajiksi.

Avainsanat: *musiikkitaiteilija, diskursiivinen psykologia, positiointiteoria, kulttuurinen tarinamalli, vallitseva tarina, vastatarina, variaatiotarina*

ABSTRACT

Saarilammi, Marja-Liisa 2007. *From artist medium to media master. Artists' cultural storylines in a musical journal*. Sibelius Academy, DocMus - Department. Academic dissertation. 187 pages.

The research investigates *cultural storylines*, which are sketched from journal interviews with Finnish musical artists. The hypothesis is that cultural storylines on the one hand reveal, and on the other hand remould, conceptions of artisthood in a given time period. Thus, the focus of the research is not on artists as private persons, but on the *social versions of artisthood* that emerge from the interviews. The research material consists of interviews (a total of 228 interviews) published in the Finnish musical journal *Rondo-Classica* between 1974 and 2006. Due to the polyphonic and changing nature of culture, the research also examines the relationship of the hegemonic story with stories that are at variance with the dominant story.

The theoretical viewpoint and methodology of the dissertation are based on discursive psychology, and more specifically on the *positioning theory* (Harré & van Langenhove 1999). The journal articles were analysed using the positioning triad (Davies & Harré 2001). Mikhail Bakhtin's ideas of the polyphony of culture introduce the possibility to consider the change connected to culture. We may then ask what the relationship of a hegemonic story (monoglossia) is to stories representing diversity (heteroglossia). The theory is developed further on the basis of Harré's and Bakhtin's views. The research lays emphasis on the narrative, and the developed approach was named the *theory of dialogic positioning*.

As a result of the research, a journal or magazine interview is seen either as representing the *hegemonic story* or as a *counter or variation story* representing difference and diversity. In a hegemonic, traditional story artisthood is determined through a masculine mission and heroism. The counter and variation stories reflect the polyphony of the postmodern era and represent the breaking or variation of hegemony. The research discloses the following storylines: the traditional storylines in the research material include Christ, the nature mystic, the prophet, and Juha and the overthrown king of the hill. Modern storylines include the stranger, the diva, the explorer, the young rebel, the global trendsetter, the modern Renaissance prince, and the postmodern image builder.

Storylines that have for a long time held a hegemonic position are now vanishing, for they are no longer suitable for the modern artists' image, which requires the ability to transform. With social change, these stories have been pushed to the margin while a competitive and consumerist culture has taken over, and they have been replaced by success stories that are often market-oriented and reflect postmodern flexibility. However, the postmodern situation entail a condition: the story must depict the artist as media sexy under the conditions of our visual and consumerist culture. The artist mediums have turned into media masters.

Keywords: *musical artist, discursive psychology, positioning theory, cultural storyline, hegemonic story, counter story, variation story*

SISÄLLYS

Esipuhe	11
1 Johdanto	15
2 Diskursiivinen näkökulma	21
2.1 Diskursiivisen psykologian lähtökohtia	22
2.2 Diskurssin käsite ja diskursiivisen tutkimuksen tulkintakontekstit	25
2.3 Positiointiteoria	28
2.4 Kulttuuriset tarinamallit	32
2.5 Moniääninen kulttuuri – vallitsevat, vasta- ja variaatiotarinat	35
2.6 Dialogisia positiointeja	37
3 Tutkimuksen kulku	40
3.1 Tutkimustehtävä	40
3.2 Aineiston esittely	41
3.2.1 Rondo-Classica	41
3.2.2 Aineiston rajaus	43
3.2.3 Aineiston kuvaus	44
3.3 Pohdintoja mediatekstin luonteesta	45
3.3.1 Lehtihaastattelutekstin kerroksellisuus	45
3.3.2 Julkinen lehtihaastattelu tutkimusaineistona	46
3.3.3 Media – aktiivinen toimija	48
3.4 Tutkimuksen luotettavuus ja eettisyys	49
3.4.1 Diskursiivisen tutkimuksen luotettavuuden kriteerit	49
3.4.2 Avoinna olemisen haasteet ja eettiset kysymykset	51
3.5 Tarinamallien hahmottaminen positiokolmion avulla	54
3.6 Analyysin eteneminen	56
4 Vallitseva tarina – sankarimiehet korkeampien voimien lähettiläinä	64
4.1 Sankaritarinan lähtökohdista	65
4.2 Antiikki, keskiaika ja metafysiset sfäärit	67

4.3 Kristuksen tarinamalli	69
4.3.1 Kutsumus ja armolahja	69
4.3.2 ”Anna heille anteeksi, sillä he eivät tiedä mitä tekevät”	70
4.3.3 Valistava opettaja	71
4.3.4 Via dolorosa – uhrautuva taiteilija	72
4.4 Renessanssi ja poeettinen hulluus	73
4.5 Luontomystikon tarinamalli	75
4.5.1 ”Sävellyspuu on hänelle pyhä”	75
4.5.2 Arkipäiväisyyden kieltö	77
4.5.3 Aito taiteilijasielu	78
4.6 Romantiikan aika ja meedion paluu	79
4.7 Profeetallisen näkijän tarinamalli	81
4.7.1 Taiteilija musiikin palvelijana	81
4.7.2 Taiteen arvojärjestys	82
4.8 Juhan tarinamalli	85
4.8.1 Aito ja ahkera suomalainen	85
4.8.2 Suomalaisen miehen kilvoitus	86
4.8.3 ”Mitä jos jättäisi kaiken tämän”?	88
4.9 Yhteenveto monoglossiaa edustavista tarinamalleista	89
5 Hegemonian murtumia – naiset taiteilijoina	91
5.1 Varhaiset naisten tarinamallit	93
5.2 Nainen käy dialogia yhteisönsä kanssa	94
5.2.1 Naisen paikka nerojen joukossa	94
5.2.2 Julkisesti esiintyvä nainen	95
5.2.3 Suomalaista naistaiteilijakuvaa rakentamassa	97
5.3 Muukalaisen tarinamalli	100
5.3.1 Tuhkimo – yhteisön vierastama outo lintu	100
5.3.2 <i>Magna mater</i> – perhe ja ura	103
5.3.3 Poikkeus ja kummajainen	105
5.4 Diivan tarinamalli	106
5.4.1 Kaunis ja rohkea	106
5.4.2 Tänäpä Pariisissa, huomenna New Yorkissa	109
5.4.3 Vaaralliset intohimot	110

5.4.4 Kahden tarinamallin kaksintaistelu	112
5.5 Löytöretkeilijän tarinamalli	113
5.5.1 Nainen, joka kulkee omia polkujaan	113
5.5.2 Poikien poisputkima	115
5.5.3 Oman osaamisen markkinointi	116
5.6 Yhteenvedo heteroglossiaa edustavista tarinamalleista	118
6 Heteromies-diskurssista heteroglossiaksi – variaatioita ja vastatarinoita	120
6.1 Nuoren kapinallisen tarinamalli	121
6.1.1 Nuoren kapinallisen kumousstrategiat	121
6.1.2 Sivistymättömät kriitikot vs. koulutetut säveltäjät	124
6.1.3 Kapinallisen vastatarina	126
6.2 Globaalin suunnannäyttäjän tarinamalli	126
6.2.1 Mediamestari	126
6.2.2 Kulttuuri murroksessa – halujen häilyvä keveys	128
6.2.3 ”Ihmepoikamme maailmalla”	129
6.3 Modernin renessanssiruhintaan tarinamalli	130
6.3.1 Kaikkivoipa nero	130
6.3.2 Jotain vanhaa, jotain uutta	132
6.3.3 Renessanssiruhintaan karnevaalinauru	134
6.4 Postmodernin imagonrakentajan tarinamalli	135
6.4.1 Postmodernin taiteilijan positiot	135
6.4.2 ”Taidemusiikkikin on lopulta viihdettä”	137
6.4.3 Pyyteettömyys murtuu	138
6.5 Syrjäytetyn kukkulan kuninkaan tarinamalli	139
6.5.1 Meediatähtiläjä mediakulttuurissa	139
6.5.2 Musiikkielämän muutokset	141
6.6 Yhteenvedo heteroglossiaa edustavista tarinamalleista	142
7 Suomalaisen musiikkiyhteisön moniääniset diskurssit	144
7.1 Musiikinalan kulttuuriset tarinamallit	145
7.1.1 Traditionaaliset tarinamallit	145
7.1.2 Variaatio- ja vastatarinat	147
7.2 Pohdintoja sosiaalisen todellisuuden muutoksesta	150

7.2.1 Postmodernin aikakauden puhetavat	150
7.2.2 Uuden ajan tarinamalli	152
7.3 Työn arviointia	156
7.4 Lopuksi	158
Lähteet	159
I Kohdehaastattelut	159
II Tutkimuskirjallisuus	159
III Painamattomat julkaisut	176
IV Verkkolähteet	176
Liite 1	
Taulukko 1. Henkilöhaastattelujen määrä instrumenttiryhmittäin ja sukupuolen mukaan	177
Liite 2	
Taiteilijoiden lehtihaastattelut Rondo-Classicassa vuosina 1974–2006	178

Esipuhe

Ihmisen merkitys ei ole siinä, mitä hän saavuttaa vaan pikemminkin siinä, mitä hän kaipaa.

Kahlil Gibran

Hyvä matka sisältää aina yllätyksiä. Alun perin aloittaessani jatko-opintoja minua kiehtoi ajatus uusista ja tuntemattomista näkymistä. Kaipuu uusien virvoittavien vesien ääriin sysäsi minut liikkeelle. Kun nyt katson kulkemaani taivalta, niin voin todeta, että matka on ollut yllättävän haastava. Olen kohdannut useita poluttomia maastoja, jolloin en ole tiennyt mihin suuntaan pitäisi lähteä. Uskon, että ”poluton olo” liittyy väistämättä luovaan prosessiin. Tämän kestäminen on ollut minulle tärkeä oppi, minulla on aina ollut taipumus hakea tehokkaasti nopeita reittejä. Enää en tyydy ensimmäisenä mieleen tulevaan ratkaisuun. Olen joutunut opettelemaan keskeneräisyyden ja tietämättömyyden sietämistä. Toinen tärkeä oppi matkallani on ollut nöyryyden, kuuntelemisen ja kritiikin vastaanottamisen taito. Näistä minulle vaikeista opeista olen kuitenkin aidosti kiitollinen, sillä ne ovat johtaneet reflektoinnin kykyyn. Tutkimusmatka on myös tuottanut iloa uusilla virkistävillä maisemillaan ja oivalluksen hetkillään. Suunnannäyttäjiksi sain matkan puolessavälissä pyhiinvaeltajien siunaukset, joista on muodostunut minulle tärkeät koordinaatit niin tutkimuksenteossa kuin elämässä yleensä. Nämä ovat hitaus, hiljaisuus, huolettomuus, hengellisyys, yksinkertaisuus, jakaminen ja vapaus.

Kun olen ollut oikein eksyksissä, olen yllättäen kohdannut opastajia – viisaita tietäjiä, jotka ovat kukin omalla tavallaan kannustaneet matkalla eteenpäin. Välillä myös oikeaan aikaan löytyneet kirjat ovat toimineet hyvinä matkaoppaina. Parasta tällä matkalla on ollut vuorovaikutus samasta aihepiiristä innostuneiden opettajien ja tutkijakollegoiden kanssa.

Olen saanut jatko-opinnoissani erittäin hyvää ohjausta. Tästä suuret kiitokset työn ohjaajille. Professori Kari Kurkela on ohjaajanani ja puolisonani läheisin kanssakulkija, joka on jaksanut kyseenalaistaa, kannustaa, kuunnella ja lohduttaa kulkuaani niin myötä- kuin vastamäessä. Karin kanssa olen saanut myös jakaa yhteisen intressin psykologisiin ja ontologisiin kysymyksiin. Työn vastuullisena ohjaajana on toiminut professori Marcus Castrén, joka on tässä roolissaan hyväksynyt opintosuoritukseni mutta myös kommentoinut useaan otteeseen kirjallisia tuotoksiani. Olen saanut käydä hänen kanssaan monia innoittavia keskusteluja

kirjoittamisen taiteesta sekä esimerkiksi kuulla eläviä esimerkkejä toimittajan työstä taiteen maailmassa. Vanhempi tutkija, FT Marja Saarenheimo on opastanut minua eritoten sosiaalisten merkitysten maailmaan tarinallisen ja diskursiivisen lähestymistapojen myötä. Hänellä on hieno taito olla ohjaajana yhtä aikaa sekä kriittinen että kannustava. Jokaisesta tapaamisestamme on jäänyt innostunut olo, vaikka työssäni olisi ollut kuinka paljon korjattavaa.

Esitarkastajiksi minulla oli ilo ja kunnia saada sosiaalipsykologian tutkimusalaan edustavat arvostetut asiantuntijat. Professori Vilma Hännisen älykäs ja syvälinen palaute haastoi ja innosti jatkamaan työn pohdintaa. Arvostan myös suuresti hänen tarjoamaa mahdollisuutta tavata henkilökohtaisesti ja keskustella työstä avoimessa dialogissa. Professori Anna-Maija Pirttilä-Backman toimitti esitarkastuslausunnon lisäksi minulle muhkean määrän tarkkanäköisiä kommentteja, jotka avarsivat ja auttoivat tarkentamaan työtä viimeistelyvaiheessa. Kummankin esitarkastajien rakentavista kommentteista sain matkaevästä tutkimuspolun viimeiselle taipaleelle. Kommenttinne edesauttoivat työn lopullisen muodon syntymisessä. Lämmin kiitos teille!

Olen saanut tehdä jatko-opintoja päätoimisesti vuoden 2003 alusta neljän ja puolen vuoden ajan. Tämä on mahdollistanut sen, että työ on nyt valmis. Haluan kiittää tästä mahdollisuudesta akateemista kotipaikkaani, Sibelius-Akatemian DocMus-yksikköä ja sen johtajaa, MuT Annikka Konttori-Gustafssonia, joka on suhtautunut työhöni sen kaikissa vaiheissa ymmärtävästi. Jatkokoulutuskoordinaattori, MuM, MA Marja-Liisa Kainulaisen kanssa olemme kulkeneet pitkään samoja teitä niin tutkimuksen kuin opintohallinnon maastoissa. Kiitos luotettavasta ja henkevästä matkaseurasta. Sibelius-Akatemian palveluyksikön johtajaa, KTM Eija Somervuorea kiitän myötämielisestä asenteesta hakiessani useiksi vuosiksi virastani virkavapautta jatko-opiskelua varten.

Kiitos myös kaikille jatkotutkintoseminaarilaisille, joiden kanssa olen saanut opetella tutkimuksen tekoa. Erityisesti haluan kiittää tutkijatohtori, MuT Ulla-Britta Broman-Kanasta, joka kertoi matkani alussa minulle tarinoiden maailmasta niin elävästi että halusin lähteä ottamaan tarkemmin selvää tästä lähestymistavasta. Tutkimusystävyytemme on syventynyt näiden vuosien varrella eikä vähiten sen vuoksi, että Ulla-Brittan arjen laadukas huumori auttaa tiukoissakin paikoissa. Läheiset tutkijakollegat matkan varrella ovat olleet myös tutkijatohtori, tanssitaiteen tohtori, Teija Löytönen sekä assistentti, MuM Rebekka Angervo. Heidän kanssaan olen jakanut yhteisen kiinnostuksen niin sosiaaliseen konstruktionismiin, diskurssianalyysiin, tarinallisuuteen kuin kreetalaiseen keittiöönkin. Kiitos teille kaikille elämää rikastuttavista hauskoista hetkistä!

Uskoa, iloa ja itseluottamusta ovat läpi elämäni valaneet minuun vanhempani Maija-Liisa ja Pentti Saarilammi. Heitä haluan sydämeistäni kiittää ja heille omistan tämän kirjan.

Taiteilijoiden tarinamalleihin liittyviä tulkintoja kirjoittaessani minusta alkoi tuntua päivä päivältä vahvemmin, että työ alkoi elää omaa elämäänsä. Tämän vuoksi tuntuu nyt hyvältä, että voin lähettää sen vapaana maailmalle etsimään omaa paikkaansa.

Minä en tunne ehdotonta totuutta. Mutta olen nöyrä tietämättömyyteni edessä ja siinä on minun kunniani ja palkintoni.

Kahlil Gibran

*Lokakuisen ehtootaivaan hiljaisuudessa,
Sipoon Kärrbyssä 2007*

Marja-Liisa Saarilammi

Luku 1

Johdanto

”Kaikkihan me tiedämme, etteivät ’nerot’ ole tästä maailmasta. Ne ovat toista maata. Ne elävät tavoittamattomissa, omissa yläilmoissaan. Poikkeaviahan ne ovat, jotenkin yhtäaikaan viisaita ja hulluja. Eikä niistä koskaan tiedä mitä ne keksivät, ne ovat jotenkin samanaikaisesti kolmevuotiaan ja satavuotiaan tasolla, eikö niin? Mahtaa tuo luominenkin olla aika kummallista hommaa, jotenkin jumalallista ja saatanallista, puhdasta ja saastaista yhtä aikaa. Ota siitä sitten selvää! Ja se inspiraatio, mitä se sitten on? Joku Virtaus, tai Valaistus, tai Flow? Kun sielu saa siivet ja ihminen yhtäkkiä osaa lentää, uhmata kaikkia luonnon lakeja. Ihminen muuttuu jumalaksi tai Kiinan Keisariksi, ihan tavallinen ihminen. Humpuukia?! Pitäisikö ne polttaa, kaikki!?” (Claes Andersson 2004, 113.)

Taiteilijan luovuuden lähteenä on usein pidetty korkeampia voimia ja heihin on liitetty näkijän ja tietäjän ominaisuuksia. Yksi vanhimmista tunnetuista taiteen tekemiseen liitettyistä kertomuksista on antiikin kirjallisuuden tarina Orfeuksesta, joka maagisella laulutaidollaan lumoo niin ihmiset, eläimet kuin puut ja kivetkin. Samoin suomalaisessa kertomustarustossa esiintyy Orfeuksen sukulaishahmo, samanistinen laulaja ja tietäjä Väinämöinen, jolla on musiikkinsa avulla yhteys tuonpuolisiin voimiin. (Simonsuuri 1996, 200, 206.) Vanhassa testamentissa kerrotaan puolestaan Daavidista, joka oli Jumalan valitsema. Hän sai taitavana harpun soittajana kuningas Saulin mielen rauhoittumaan ja pääsi näin ensin kuninkaan hoviin ja sittemmin kuninkaaksi kuninkaan paikalle. (I Samuelin kirja, luku 16.) Musiikin taitaja on nähty vuosituhansien ajan sankarillisena rajatilojen välittäjähahmona, meediona, jonka tehtävänä on viestittää taiteen avulla ihmiskunnalle tuonpuolista jumalallista sanomaa.

Thomas Mannin romaanissa *tohtori Faustus* nuori taiteilijan alku Adrian Leverkühn tekee paholaisen kanssa sopimuksen ja saa vastineeksi mainetta ja menestystä säveltäjänä (Mann 2001 [1947]). Musiikki ja sitä myötä taiteilijan taidot onkin usein yhdistetty myös demonisuuteen, johon assosioituu hallitsematon voima ja eroottisuus. Filosofi Søren Kierkegaard kirjoitti 1800-luvun alkupuoliskolla seuraavasti: ”Meidän aikanamme olisikin tarjolla lukemattomia pelottavia esimerkkejä siitä demonisesta vallasta, jolla musiikki voi vangita yksilön, ja siitä kuinka tämä yksilö puolestaan voi nostattaa ja ottaa valtaansa joukot, erityisesti naiset, ahdistuksen vietteleviin pauloihin koko hekuman

houkuttelevalla mahdollilla.” (Kierkegaard 2002 [1843], 43). Tästä hekumallisesta mahdista on legendaarisia aikalaiskuvauksia Paganinista Beatlesiin.

Taiteilijaa on pidetty myös epärationaalisena ja epämääräisenä. Jo Platon esitti, että vapaa taide (verrattuna älyllistä kontrollia omaaviin filosofeihin) oli ongelmallista, sillä taiteilija esittää aistimaailman asioita tuntematta niiden todellista olemusta ja ihannoii sattumanvaraisesti asioita. Platonin mielestä tällainen toiminta aiheuttaa ihmisille vahinkoa. Hän esittikin, että ihannevaltiota perustettaessa vapaat taiteilijat tulisi palkita kunniaseppelein, ohjata kaupungin ulkopuolelle ja kieltää heitä palaamasta takaisin. Samantapainen ajattelu jatkuu paljon myöhemmin esimerkiksi pietismissä. Maallisen taiteen katsotaan sitovan sielun väärin kohteisiin, ja siksi taide ja taiteilija ovat pahasta sielun pelastuksen kannalta. (Knuuttila 1991, 34, 35.)

Taiteilijat on siis toisinaan nähty jumalallisina tai paholaismaisina neroina, toisinaan epämääräisinä elämän taiteilijoina, toisinaan taas kansallisina sankareina. Esimerkiksi Suomen itsenäisyyskamppailu ja Sibeliuksen *Finlandia* kuuluvat erottamattomasti yhteen. Edellä esitetyt yhteisölliset kertomukset kuvas-tavat sitä, millaisia itsestäänselvyyksinä pidettyjä merkityksiä taiteilijan työhön on liitetty. Kertomuksen voima yhteisöllisenä mallina on suuri. Jo Aristoteles oli sitä mieltä, että hyvä tarina tarjoaa ihmisille mahdollisuuden elämää koskevien totuuksien elämykselliseen omaksumiseen (Knuuttila 1991, 42). Myös yhteis-kunnan voidaan katsoa elävän tarinoissa, joita siitä kerrotaan (Jokinen & Saaristo 2006, 41).

Taidemaailma ei ole eristynyt saareke vaan se elää jatkuvassa vuorovaikutuksessa ympäröivän yhteiskunnan kanssa, ja sen olemassaoloon vaikuttavat yleiset yhteiskunnan aatevirtaukset. Taide heijastelee aikansa ilmiöitä ja antaa myös muodon ajassa oleville käsityksille (esimerkiksi kansallisromantiikka 1800-luvun lopussa). Oletan, että taiteilijat ovat ikään kuin kulttuurisia seismografeja, jotka osoittavat syvällä kulttuurin perustassa tapahtuvia murtumia ja siirtymiä. (Försnäs 1998, 36.) Tämän vuoksi näen yhteisöllisen taiteilijakuvan tutkimisen yhtenä tärkeänä osana yhteiskunnallista tutkimusta.

Kulttuurisissa teksteissä tuotetaan käsityksiä siitä, millaisia sosiaaliset merkitykset ovat ja mitä ne voivat tai saavat olla (Lehtonen 1995, 46). Ymmärrän taiteilijakuvan rakentuvan kielessä ja kulttuurissa, eli diskursiivisesti erilaisissa kulttuurisissa käytännöissä. Sitä voidaan tarkastella tietyn aikakauden kulttuu-risten kertomusten kautta. Jokaisella yhteiskunnalla, yhteisöllä ja ryhmällä on omat kertomuksensa, joiden avulla kulttuuriset mallit välittyvät. Taiteilijana olemisen mallit eivät ole syntymälahjana saatuja, vaan taiteilijana olemisen rakentuu siis kulttuurisesti. Tällä tarkoitan sitä, että taiteilija on aina suhteessa aikakauteensa ja kohtaa yhteisön taiteilijalle tarjoamat kulttuuriset mallit.

Todellisuuskäsitykset vakiintuvat yleiseen käyttöön nykyaikana useimmiten median välittämänä (Luostarinen & Turo 2006, 179). Nykyään puhutaankin tarina-

tai mediayhteiskunnasta, jossa median välittämät kuvat, tarinat, merkit ja symbolit ovat ihmisille tärkeitä sosiaalisten merkityksien rakentamisen välineitä (Lehtimäki & Suoranta 2006, 7, 8). Media onkin noussut merkittäväksi sosiaalisen todellisuuden kuvaajaksi ja rakentajaksi. Mediassa esiintyvät tarinat tarjoavat kulttuurisia malleja.

Aikakauslehdet tuottavat taiteilijana olemisen kulttuuris-sosiaalisia malleja. Klassisen musiikin erikoislehti *Rondo-Classica* on ollut merkittävässä asemassa suomalaisen musiikkimaiseman ilmentäjänä yli neljäkymmenen vuoden ajan. Lehti tunnetaan hyvin niin esiintyvien taiteilijoiden, musiikkialan opettajien, opiskelijoiden kuin musiikin harrastajienkin parissa. Entisenä musiikin opiskelijana ja pitkään musiikkiyliopistossa työskennelleenä olen usein pohtinut *Rondo-Classicaa* lukiessani, millaisia mielikuvia taiteilijoista lehtijuttujen kautta pyritään rakentamaan ja millaisia malleja esimerkiksi nuori musiikinopiskelija voi lukea (ja ehkä omaksua) jalustalle korotetun tähtitaiteilijan haastattelusta. Nämä pohdinnat ovat olleet alkuvirittäjiä tämän tutkimuksen kysymyksenasetteluille.

* * *

Tarkoitukseni on tässä tutkimuksessa tarkastella musiikkialan aikakauslehdessä esiintyviä suomalaisiin taiteilijoihin liitettyjä kollektiivisia näkemyksiä. Suomalaisia klassisen musiikin taiteilijoita on toistaiseksi tutkittu melko vähän sosiaalisesta näkökulmasta. Taiteilijoita käsittelevä tutkimus on pääsääntöisesti ottanut lähtökohdakseen 1700-luvun valistuksen ajalta periytyvän, yksilökeskeisyyttä korostavan kuvauksen taiteilijasta. Tällöin tutkimukset ovat painottuneet luovan taiteilijan erityisyyttä ja yksilöllisyyttä korostaviin esityksiin. Pyrin kiinnittämään tämän tutkimuksen myötä huomion nykypäivänä suomalaista musiikkitaiteilijaa koskeviin sosiaalisiin merkityksiin.

Kulttuurintutkimusta leimaa usein monitieteellisyys. Tämä työ ei tee poikkeusta. Aiempien opintojen myötä tutkimuksellinen taustakontekstini on musiikin-tutkimuksessa. Kuitenkin, löytääkseni uudenlaisia näkökulmia yksilöpsykologisten tarkastelutapojen rinnalle sekä saadakseni mahdollisimman osuvia metodisia välineitä mediatekstien käsittelyä varten, olen hakeutunut sosiaalipsykologian tiedekontekstiin.¹ Tulkinneillisia näkökulmia etsiessäni olen myös löytöretkeillyt historian, estetiikan, taidehistorian, kirjallisuustieteen, sosiologian sekä media-tutkimuksen maastoissa.

Työni kiinnittyy siis sosiaalipsykologiaan ja sen sisällä *diskursiivisen psykologian* tutkimustraditioon. Sovellan tutkimuksessa tarinallista näkökulmaa esiintuovaa *positiointiteoriaa* (Harré & van Langenhove 1999), jolloin analyysissa otetaan

¹ Sinänsä ajatus musiikin-, sosiaalipsykologian- ja mediatutkimuksen yhdistämisestä ei ole uusi. Esimerkiksi Theodor W. Adorno (1903–1969) käsitteli kulttuuriteollisuutta eli aikansa joukkoviestintää sosiaalipsykologiaa ja musiikkia koskevien tekstin avulla. (Ampuja 2004, 13).

huomioon sosiaaliseen episodiin sisältyvät positiot ja tarinamallit. Sen lisäksi sovellan diskursiiviseen psykologiaan sisältyvää *Bakhtin-tutkimushaaraa* (Bakhtin 1981), joka puolestaan antaa välineitä pohtia kulttuurissa tapahtuvaa muutosta. Esittelen näitä lähestymistapoja ja niihin liittyvää aiempaa tutkimusta tarkemmin luvussa 2. Määrittelen tutkimukseni lähtökohdat bahtinilaisittain siten, että olen kiinnostunut kulttuurin moniäänisestä luonteesta. Lähtökohtanani on kiinnittää huomio *sosiaalisten merkitysten rakentumiseen dialogisessa vuorovaikutuksessa*.

Positiointiteoriaa on käytetty sekä yksilöiden positoiden analysoimiseen (esim. Parrott 2003) että myös tarinamallien makrososiaaliseen analyysiin (esim. Harré & Slocum 2003). Tässä tutkimuksessa kyse on jälkimmäisestä näkökulmasta. Kiinnostuksen kohteena ovat siis lehtihaastatteluissa ilmenevät *kulttuuriset tarinamallit*. En tarkastele taiteilijoita yksityishenkilöinä, vaan *lehtihaastattelujen esille tuomina sosiaalisina versiona taiteilijuudesta*. Ymmärrän julkiset henkilöhaastattelut sosiaalisina tekoina, jotka edellyttävät lukijan tulkintaa ja haastavat hänet jäsentämään todellisuutta. Positiointiteorian sovelluksessani painotan erityisesti tarinamallien merkitystä sosiaalisten merkitysten uusintajana sekä uudistajana. Tutkimukseni aineistona ovat suomalaisista musiikki-taiteilijoista *Rondo-Classica*-lehdessä vuosina 1974–2006 ilmestyneet taiteilija-haastattelut.

Positiointiteoreettista lähestymistapaa edustavaa taiteen tutkimusta ei ole tietääkseni toistaiseksi julkaistu Suomessa tai ulkomailla. Suomalaisen taide- ja musiikkimaailman sosiaalista todellisuutta on kuitenkin viime vuosina enenevässä määrin tarkasteltu positiointiteoriaan läheisesti liittyvällä *narratiivisella eli tarinallisella lähestymistavalla*.² Vappu Lepistön väitöstutkimus *Kuvataiteilija taidemaailmassa* (1991) on pioneeritutkimus Suomessa sosiaalipsykologian ja tarinallisen lähtökohdan yhdistämisessä. Lepistö tarkasteli sekä taidemaailman että yksittäisten kuvataiteilijoista tehtyjen tapausanalyysien tasoilla kysymystä, millaisia merkityksiä kuvataiteilijana toimimiselle suomalaisessa taidemaailmassa annetaan. Sittemmin tarinallinen lähtökohta on yleistynyt suomalaisia taiteilijoita käsittelevissä tutkimuksissa. Esimerkiksi teatterintutkija Pia Houni (2000) käytti tarinallista tutkimusotetta tulkitessaan suomalaisten ja englantilaisten näyttelijöiden omaelämäkerrallista puhetta. Musiikintutkimuksessa tarinallista lähestymistapaa ovat soveltaneet Airi Hirvonen (2003), joka tutki solistisen koulutuksen musiikinopiskelijoita identiteettinsä rakentajina, Kaija Huhtanen (2004), joka esitteli naispuolisten pianonsoitonopettajien vastatarinoita, Ulla-Britta Broman-Kananen (2005), joka tarkasteli soitonopettajien omaelämäkerrallisia kirjoituksia musiikkioppilaitoksen murroksessa, ja Taina Riikonen (2005), joka on tutkinut millaisia narratiivisia huilisti-identiteettejä muodostuu

² Tarkastelen luvussa 2 tarkemmin positiointiteorian ja narratiivisen lähestymistavan yhteyksiä.

Kaija Saariahon säveltämää huilumusiikkia soitettaessa. Tanssintutkija Teija Löytönen (2004) on myös käyttänyt lähtökohtanaan tarinallisuutta tutkiessaan tanssijoiden ja tanssi-instituution arkea narratiivisuuden ja sosiaalisen konstruktionismien viitekehyksessä.

Tarinallisten tarkastelutapojen lisäksi suomalaisen taidemaailman sosiaalisia merkityksiä on jäsennetty eri taiteen aloilla esimerkiksi sosiaalipsykologisista, sosiologisista ja feministisistä lähtökohdista. Esimerkiksi musiikintutkija Helmi Järviluoma (1997) käytti kulttuurianalyysinsä lähtökohtana sosiaalipsykologi Harvey Sacksin kehittämää jäsenkategoria-analyysia tarkastellessaan väitöstudiumuksessaan musiikkiryhmässä tapahtuvaa sosiaalisen todellisuuden tuottamista. Diskursiivista, feminististä ja poliittista näkökulmaa edustaa Leena-Maija Rossin kuvataidemaailman merkityksiä analysoiva väitöskirja *Taide vallassa* (1999). Taru Leppäsen (2000) väitöstudiumus Sibelius-viulukilpailusta suomalaisessa mediassa toi tuoreen kriittis-feministisen kulttuurintutkimuksen näkökulman suomalaisen musiikkikulttuurin tarkasteluun. Samoin musiikintutkija Milla Tiainen (2005) on käyttänyt sekä feminististä että diskurssianalyysiin nojautuvaa tutkimusotetta pohtiessaan säveltäjien (Paavo Heininen ja Einojuhani Rautavaara) kulttuurisia sijainteja. Sari Karttunen on puolestaan tutkinut suomalaisia valokuvataiteilijoita bourdieulaisittain sosiologisista ja kulttuuripoliittisista lähtökohdista väitöskirjassaan *Taiteilijan määrittely. Refleksiivisyyden esteitä ja edellytyksiä taidepoliittisessa tutkimuksessa* (2002).

* * *

Seuraavissa luvuissa paneudun ensin työn teoreettisiin ja metodologisiin lähtökohtiin sisällyttäen tarkasteluun tutkimustehtävän määrittelyn. Sen jälkeen esittelen empiirisen aineiston analyysin ja lopuksi pohdin tutkimukseni tuloksia.

Luvussa 2 esittelen diskursiivisen psykologian lähtökohtia. Diskursiivisessa lähestymistavassa päähuomio kiinnittyy *kielessä rakentuvaan todellisuuteen*. Luvussa 3 esittelen tarkemmin tutkimustehtävän, kuvaan aineistoa ja pohdin mediatekstin merkitysten tutkimiseen liittyviä haasteita. Työn empiirisessä osassa esittelen aineistosta analysoimani kulttuuriset tarinamallit kahdentoista esimerkkilehtihaastattelun avulla. Ensin saavat puheenvuoron vallitsevat tarinat (luku 4), tämän jälkeen estradille astuvat vallitsevalle tarinalle muodostuvat vallitsevan tarinan variaatiot sekä vastatarinat (luku 5 ja 6). Lehdessä esiintyvät taiteilijahaastattelut kuvastavat omaa aikaansa, mutta ne kantavat mukanaan myös erilaisia traditioita. Tästä syystä olen kokenut tärkeäksi suunnata katseeni menneisyyteen ja lisännyt kulttuurisia tarinamalleja kuvaavien esimerkkihaastattelujen yhteyteen kuvauksia taiteilijuudesta eri aikakausilta. Aineistossa esiintyvät tarinamallit esitän tutkimuksessani ajallisessa järjestyksessä siten, että vallitsevien tarinamallien yhteydessä luonnehdin lyhyesti antiikin, renessanssin ja romantiikan käsityksiä taiteilijana olemisesta. Variaatio- ja vastatarinoiden yhteydessä sivuan modernismin ja postmodernin aatteita ja niiden vaikutuksia

taiteilijana toimimisen malleille. Luvussa 7 kokoan yhteen tutkimukseni tulokset, esitän synteessin musiikkiyhteisön ja muutoksesta, arvioin tutkimusmatkani erilaisia käänteitä sekä pohdin tulevaisuuden kulttuuristen tarinamallien luonnetta.

Luku 2

Diskursiivinen näkökulma

Raamatun luomiskertomuksessa maa kuvataan autioksi, tyhjäksi ja pimeäksi ennen kuin Jumala *sanoo*: ”Tulkoon valkeus”. Vanha yhteisöllinen kirjoitus kertoo sanan mahdista. Sanoilla luodaan maailmoja, uutta merkitystodellisuutta. Työni lähtökohtana on *kiinnostus sosiaaliin merkityksiin* ja oletus siitä, että sosiaaliset merkitykset muotoutuvat ennen kaikkea *kielessä*. Sosiaalisille merkityksille on ominaista, että ne ovat yhteisöllisesti jaettuja neuvoteltuja versioita todellisuudesta.

Diskursiivinen psykologia tutkimussuuntauksena korostaa merkitysten kielellisesti rakentunutta luonnetta ja ankkuroi merkitysten tuottamisen ihmisten sosiaaliseen vuorovaikutukseen. Tarkastelen tässä luvussa ensin diskursiivisen psykologian lähtökohtia, jonka juuret ovat sosiaalisessa konstruktionismissa ja diskurssianalyysissä (Wetherell 2001b, 188). Tämän jälkeen jatkan yksityiskohtaisemmin diskursiivista psykologiaa edustavan *positiointiteorian* (Harré & van Langenhove 1999) tarkastelulla. Positiointiteoria kiinnittää huomion *kielen dynaamisiin käytäntöihin* sekä *narratiivisiin malleihin* sosiaalisissa vuorovaikutustilanteissa. Tutkimuksessani olen kiinnostunut haastattelutekstissä ilmentyvien sosiaalisten merkitysten lisäksi myös mahdollisesta sosiaalisen todellisuuden muutoksesta. Bahtinin ajatukset (1981) *kulttuurin moniäänsyydestä* tuovat esille kulttuuriin liittyvän *muutoksen mahdollisuuden*. Tällöin voidaan kysyä, millainen on hegemonisen tarinan (*monoglossia*) suhde moninaisuutta ja erilaisuutta edustaviin vastatarinoin (*heteroglossia*). Lähestymistavassani sovellan Harrén ja Bahtinin näkemyksiä ja kehittelen teoriaa narratiivisin painotuksin. Luvun loppupuolella paneudun edellä esitettyjen lähtökohtien välisiin suhteisiin ja luon niistä sovelluksen, joka avaa uuden vaihtoehdon kulttuuristen merkitysten tarkasteluun.

2.1 Diskursiivisen psykologian lähtökohtia

Peter L. Bergerin ja Thomas Luckmannin voidaan katsoa muotoilleen ensimmäisinä sosiaalisen konstruktionismin käsitteen kirjassaan *The Social Construction of Reality* (1966). Heidän teostaan pidetään konstruktionistisen tarkastelutavan edelläkävijänä yhteiskuntatieteissä (Aittola & Raiskila 2002, 226). Berger ja Luckmann halusivat siirtää painopisteen aiemmista sosiologian tutkimuskohteista, kuten aatehistoriasta ja poliittisen maailmankatsomuksen analyysistä, arkitiedon tarkasteluun. Sosiaalisen todellisuuden prosesseja tutkiessaan he eivät määritelleet yksilöä pelkkänä sosiaalisten rakenteiden tuotteena vaan painottivat, että yksilön ja yhteiskunnan suhde tulisi ymmärtää dialektisena. (Berger & Luckmann 2002, 216).

Sosiaalisessa konstruktionismissa kiinnitetään siis huomio arkitietoon, joka ilmenee ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa. Ihminen nähdään kielellisenä, sosiaalisena ja kulttuurisena olentona, jonka käyttäytyminen kytkeytyy sosiaalisiin sopimuksiin ja toisten tekemiin tulkintoihin. Sosiaaliset sopimukset ja tulkinnat vaihtelevat kulttuurien sisällä ja historiallisesti. Tämän ajattelutavan mukaan ihminen saa kielen ja kulttuurin mukana kehyksen olemassaololleen. Sosiaalisen konstruktionismin piirteiksi määritellään myös kriittinen asenne itsestäänselvää tietoa kohtaan. (Esim. Burr 2003, 2–5; Gergen, K. 2003, 15–17.)

Jo ennen varsinaista sosiaalista konstruktionismia oli kuitenkin esimerkiksi kirjallisuuden ja filosofian aloilla kiinnitetty huomiota kielen dialektisuuteen ja sen merkitykseen sosiaalisissa sopimuksissa. Venäläinen kielitieteilijä ja filosofi Mihail Bahtin (1895–1975) käsitteli 1900-luvun alkupuolella minän sosiaalista rakentumista ja painotti nimenomaan kielen merkitystä sosiaalisissa käytännöissä ja vuorovaikutuksessa (Bahtin 1981 [1934].)³ Bahtinia pidettiin Neuvostoliitossa toisinajattelijana, ja hänen tutkimuksensa tulivat tämän vuoksi tunnetuiksi länsimaissa vasta 1960-luvun lopussa. (Haapanen & Kekki 1991, 181.)

Myös Ludwig Wittgenstein (1889–1951) kiinnitti myöhäiskautenaan huomiota siihen, miten ajattelu rakentuu kielessä sitä koskevien sosiaalisten ja kulttuuristen sopimusten ohjaamina. Wittgenstein kehitti kielipelin metaforan kuvaamaan kielen fragmentoitunutta ja pragmaattista luonnetta (Potter 2001, 40–42). Hänen mukaansa eri puhetilanteissa on omat tavoitteensa ja sääntönsä. Kielipelit ovat ihmisten elämäntilanteisiin kietoutuneita kielenkäyttöyhteyksiä, erilaisia konteksteja. ”Kun ajattelen kielessä, kielellisen ilmaisun rinnalla ei mielessäni liiku ’merkityksiä’, vaan itse kieli on ajattelun väline” (Wittgenstein 1981 [1953], 173). Ajattelumme välineet ovat yhteisöllisissä kielellisissä säännöissä, joiden kautta

³ Bahtinin tuotannon ovat julkaisseet hänen oppilaansa V. N. Voloshinov ja P. N. Medvedev. Bahtin-tutkijat ovat käyneet välillä vilkasta keskustelua siitä, kenen nimiin ajatukset voidaan lopulta laittaa. Bahtinin vahva osuus teoksiin on kuitenkin nykyään yleisesti tunnustettu. (Haapanen & Kekki 1991, 183; Vice 1997, 9.)

hahmotamme maailmaamme. Oppiessamme kielen opimme samalla ajattelun. Näin todellisuus on meille pääosin kielellisesti – ja silloin siis yhteisöllisesti – annettua. Näin Bahtin ja Wittgenstein korostivat puhujien aktiivista roolia sekä yhteisen kokemuspiirin mahdollistamaa ymmärtämistä (Kaarto 1998, 74, 75).

Sosiaalipsykologi Rom Harré (1927–) on jatkanut Wittgensteinin kielifilosofian jäljillä (Harré 1993, 5,6; ks. myös Ylijoki 2001, 226). Hänen teoreettisilla tutkimuksillaan on ollut erityinen merkitys diskursiivisen psykologian kehittymiselle. Harré ja Paul Secord kyseenalaistivat 1970-luvun alussa ensimmäisten joukossa psykologian kokeelliset tutkimukset ja behavioristisen ihmiskuvan, jossa ihminen nähtiin passiivisesti ympäristöstä tuleviin ärsykkeisiin reagoivana mekaanisena objektina. (Harré & Secord 1972; ks. myös Wetherell 2001b, 193; Ylijoki 2001, 226–229, 233; Parker 2002, 143; Kuusela 2002, 154, 155; Burr 2003, 14.) Sosiaalipsykologiassa alettiin 1970-luvulta lähtien yhä enenevässä määrin korostaa kielen ja sitä kautta vuorovaikutuksen merkitystä. Näissä puheenvuoroissa ihminen haluttiin nähdä aktiivisena, kielessä todellisuutta hahmottavana sosiaalisena toimijana. Tätä suuntausta on kutsuttu muun muassa. ”kielelliseksi käänteeksi”, ”uudeksi paradigmaksi”, ”dynaamiseksi paradigmaksi”, ”diskursiiviseksi vallankumoukseksi”, ”toiseksi psykologiaksi” ja ”toiseksi kognitiiviseksi vallankumoukseksi” (Harré & Gillett 1994, 26; Nikander 1997, 404; Harré ja van Langenhove 1999a, 4; Parker 2002, 127; Harré & Moghaddam 2003, 3). Kielellinen paradigma pyrki siirtämään tutkimuksen painopisteet ymmärtämiseen, merkityksien tulkintaan, kieleen, diskursseihin, holismiin, erityisyyksien tarkasteluun, kulttuuriseen kontekstiin ja subjektivisuuteen. Tämä on johtanut muun muassa uusiin identiteettiä ja subjektiviteettia koskeviin määrittelyihin. (Nikander 1997, 406.)

Sosiaalinen vuorovaikutus ja kieli sosiaalisen todellisuuden tuottajana ovat sosiaalisen konstruktionismin lähtökohtia. Ne puolestaan ovat näyttäneet tietä diskurssianalyysin ja sitä myötä diskursiivisen psykologian kehittymiselle sosiaalipsykologiassa. Merkittävä ajanjakso diskursiivisen psykologian kehittymiselle oli myös 1980-luku, jolloin brittiläiset sosiaalipsykologit Jonathan Potter ja Margaret Wetherell alkoivat tietoisesti kehittää diskurssianalyysin teoriaa ja metodologiaa lisäten siihen aineksia etnometodologiasta, puheaktiteoriasta ja semiologiasta. Myöhemmin suuntaukseen on otettu vielä vaikutteita keskusteluanalyysistä sekä Bahtin- ja Foucault-tutkimuksesta. (Wetherell 2001b, 188, 189; Parker 2002, 127, 143; Burr 2003, 16, 17.) Suomessa lähestymistapa alkoi saada jalansijaa 1990-luvun alussa. Yhtenä diskursiivisen lähestymistavan perusteoksina voidaan pitää Arja Jokisen, Kirsi Juhilan ja Eero Suonisen julkaisuja *Diskurssianalyysin aakkoset* (1993) ja *Diskurssianalyysi liikkeessä* (1999).

Yhdysvalloissa alkoi kehittyä 1980-luvun lopussa narratiivinen psykologia, joka tarkastelee kerronnallisuutta todellisuuden hahmottamisen rakennusaineena

(esim. Bruner 1986; McAdams 1993; K. Gergen 2001).⁴ Ensimmäinen kosketus tarinoihin alkaa jo lapsuudessa, jolloin voidaan ajatella että kertomukset, kuten sadut ja perhetarinat tarjoavat organisoituja malleja.⁵ Näitä malleja otamme käyttöön läpi elämän kertoessamme itsestämme muille tai itsellemme. (K. Gergen 2001, 247–249.) Narratiivinen lähestymistapa on myös vaikuttanut diskursiiviseen psykologiaan. Esimerkiksi Rom Harré on käyttänyt narratiivisia aineksia kehittäessään positointiteoriaa (tarkempi esittely luvussa 2.3). Diskursiivisesta psykologiasta onkin muotoutunut hybridi lähestymistapa, joka sisältää erilaisia tarkastelutapoja hienosyisistä vuorovaikutuksen analyyseista (esim. keskustelun-analyysi) laajoihin makro-sosiaalisiin näkökulmiin (esim. Foucault-tutkimus) (Wetherell 2001b, 189).

Luonnontieteelliseen tieteenihanteeseen pohjautuvat näkemykset ovat sosiaalitieteissä siis korvautuneet pitkälti kieleen ja vuorovaikutukseen painotuvilla näkemyksillä. Kielessä rakentuvan subjektin määrittelyyn liittyy kuitenkin kasvavassa määrin erilaisia näkemyseroja, ja tällä hetkellä käydään ajoittain kiivastakin keskustelua aiheesta. Kritiikin kärki kohdistuu sen pohtimiseen, pitäisikö sosiaalisesti rakentunut ihminen nähdä pelkästään jonkinlaisena diskurssien ohjailemana marionettina. Tämän keskustelun pohjalta on syntynyt kaksi eri suuntausta. Nämä ovat "voimakas" (relativistinen) konstruktionismi ja "heikko" (realistinen) konstruktionismi, joiden käsitykset kielen ja todellisuuden suhteesta eroavat. Relativistisen konstruktionismin mukaan ilmiöt ovat olemassa vain kielellisessä todellisuudessa. Realistisessa konstruktionismissa nähdään myös kielen ulkopuolella olevia ei-kielellisiä ilmiömaailmoja. (Ks. esim. Butt 1999, 127–140, Cromby & Standen 1999, 141–156; Harré ja van Langenhove 1999a, 3; Hänninen 1999, 27; Burr 2002, 364–371; Burr 2003, 22, 23, 88–100; Burr 2004, 135–139; Löytönen 2004, 76–81.)

Oletan, että olemassaolon kaikki piirteet eivät palaudu kieleen eivätkä ole kielestä riippuvaisia. Tässä mielessä tutkimukseni edustaa realistista kantaa. Sosiaalinen todellisuus ei rakennu pelkästään kielessä, mutta kieli on osallisena muun muassa muutoksiin johtavassa toiminnassa. Kielellistä rakentumista korostava suuntaus ei sinänsä myöskään kiistä subjektin aktiivisuutta vaan pyrkii nimenomaan löytämään entistä paremman teoreettisen perustan luovalle ja vapaalle subjektille. Tietyn kielen ja kulttuurin käytäntöjen omaksuminen antaa välineet rakentaa merkityksiä sosiaalisissa vuorovaikutustilanteissa. Toimivan subjektin voidaan katsoa näin olevan sidoksissa arjen sosiaaliseen elämään, jolloin subjekti on

⁴ Myös musiikillisia kokemuksia voidaan pitää narratiivisina. Anne Sivuoja-Gunaratnamin (1996, 491) mukaan kerronnallisuus on sisäsyntyinen inhimillinen asenne, jolla voidaan järjestää kokemuksia, myös musiikillisia.

⁵ Voidaan myös ajatella, että ihmiset ovat jo syntyjään tarinankertojia. Daniel Stern (1995, 88–93) väittää, että lapselle muodostuu jo kehityksen ei-kielellisessä vaiheessa "protonarratiivinen kehys", jonka avulla hän jäsentää interpersoonallisia tapahtumasarjoja tavoitteiden, toiminnan, jännitteen syntymisen ja purkautumisen muodostamaksi kokonaisuudeksi.

sosiaalinen ja historiallinen, mutta myös aktiivinen. (Kaarto, 1998, 169, 174; Shotter & Billig 1998, 14.) Kieli auttaa hahmottamaan ja antamaan muodon kokemuksillemme. Voidaan siis ajatella, että todellisuus merkityksellistyy kielessä, eli se rakentuu suhteessa toisiin inhimillisissä käytännöissä ja toiminnoissa. Merkitykset nähdään aikaan ja paikkaan sidottuina sekä muuttuvina. (Harré & van Langenhove 1999a, 3; Lehtonen 2000, 30–33, 69.)

2.2 Diskurssin käsite ja diskursiivisen tutkimuksen tulkintakontekstit

Diskurssi-termi tulee latinan kielen sanasta *discursus*, joka tarkoittaa ympäriinsä juoksentelua. Näin diskurssi sisältää ajatuksen liikkeestä ja toiminnasta. Diskursseilla siis viitataan toiminnalliseen, vuorovaikutukselliseen prosessiin, jossa merkityksiä tuotetaan. (Lehtonen, 2000, 69.) Diskursiivinen tutkimus on kehittynyt usean eri tieteenalan, kuten sosiaalipsykologian, psykologian, sosiologian, kielitieteen, antropologian, kirjallisuudentutkimuksen, filosofian sekä media- ja kulttuurintutkimuksen piirissä. Tämän seurauksena diskurssi-termiä käytetään eri yhteyksissä erilaisin merkityksin. (Potter & Wetherell 1987, 6.) Diskurssi-sanalla voidaan viitata esimerkiksi hyvin yleisluonteisesti puheeseen ja teksteihin, kun taas toisissa yhteyksissä diskurssi ymmärretään alunperin filosofi Michel Foucault'n ajatuksiin perustuen väitteiden joukkona, joka rakentaa puheena olevan objektin. Diskurssit eivät jälkimmäisessä näkemyksessä viittaa vain kieleen tai kielen resursseihin vaan nimenomaan kielen käytäntöihin, joilla ihmiset aktiivisesti tuottavat psykologista ja sosiaalista todellisuutta (Ks. esim. Potter & Wetherell 1987, 6, 7; Davies & Harré 2001 [1990], 262; Nikander 1997, 409; Lehtonen 2000, 32; Hall 2001, 72, 73; Phillips & Hardy 2002, 3–5.)

Tässä tutkimuksessa viitataan diskurssi-sanalla nimenomaan kielessä toteutuvaan *kulttuuriseen ja sosiaaliseen käytäntöön*. (Davies ja Harré 2001, 262; Fairclough 2003, 22.) Diskurssit ovat yhteiskunnassa vallitsevia puhumisen ja kirjoittamisen tapoja ja kulttuurisia normeja, jotka määrittävät, mitä jostakin aiheesta voidaan eri aikoina sanoa (Rossi 1999, 45; Willman 2001, 66). Vastaavasti diskursianalyysissa ollaan kiinnostuneita kielellisestä vuorovaikutuksesta nimenomaan kulttuuristen merkitysten – yhteisen sosiaalisen, historiallisen ja institutionaalisen todellisuuden – rakentajana. (Lehtonen 2000, 69; Hall 2001, 74; Jokinen & Juhila, 2002, 54). Diskurssianalyysissa puhe ymmärretään toimintana, jossa neuvotellaan ja tuotetaan erilaisia versioita todellisuudesta. Todellisuusversiot syntyvät tilannekohtaisesti kiinnittyen henkilöiden historialliseen kontekstiin. Esimerkiksi sanaan muusikko on liitetty erilaisia sosiaalisia käytäntöjä eri aikoina. Jos 1600-luvun hovissa muusikko vertautui muihin hovissa palveleviin käsityöläisiin, niin 1800-luvun muusikko oli yhteisön palvoma puolijumalallinen sankari.

Diskurssianalyysi ei ole vain metodi vaan laaja teoreettinen näkökulma, joka painottaa puheen ja tekstin todellisuutta rakentavaa ja toiminnallista puolta (Potter & Wetherell 1987, 169). Diskursiivisella tutkimuksella on usein kaksoisluonne. Yhtäältä tarkastellaan, millaista toimintaa puhe ja tekstintuotanto ovat eli

miten ihmiset kielellisiä keinoja käyttämällä tuottavat merkityksiä, faktuaalistavat sanomaansa. Toisaalta diskursiivinen tutkimus on kiinnostunut kulttuurisista resursseista, kerronnan säännönmukaisuudesta tai tulkintarepertuaareista, joita ihmiset käyttävät kielellisessä toiminnassaan. Kiinnostus on tällöin ennen kaikkea sisällöissä – siis siinä, millaisia merkityksiä ihmiset puheissaan ja kirjoituksissaan tuottavat. (Nikander 1997, 408; Jokinen & Juhila, 2002, 66.) Tutkimukseni painottuu jälkimmäiseen kysymyksenasetteluun eli siihen, millaisia sosiaalisia merkityksiä – millaista sosiaalista todellisuutta – *Rondo-Classican* henkilöhaastatteluissa tuotetaan.

Puheen tai tekstin sosiaalisen merkitysten ymmärtämiseksi tarvitaan edeltäviin kokemuksiin liittyviä tietoja sekä tulkintaa aktuaalisesta tilanteesta. Näitä tietoja kutsutaan konteksteiksi. Sananmukaisesti ”kon-tekstit” ovat myötä-tekstejä. Ne ovat olemassa yhdessä niiden tekstien kanssa, joiden konteksteja ne ovat. Konteksteihin kuuluvat kaikki tekijät, joita kirjoittajat ja lukijat tuovat merkityksenmuodostamisprosessiin. (Forsnäs 1998, 184; Lehtonen 2000, 160–165.)

Erilaiset diskurssianalyttiset lähestymistavat painottavat konteksteja eri tavoin. Osa diskurssitutkijoista korostaa puhetilanteessa ilmeneviä aktuaalisia konteksteja. Tarkastelun kohteena on tällöin se, millaisissa olosuhteissa keskustelu tapahtuu (konsultaatio, perheen ruoka-aika, poliisikuulustelu ja niin edelleen), sekä esimerkiksi se, millainen puhujan asema on (onko hän aloitteen tekijä, ohjeiden antaja, vastaaja tms.). Tämänäyttöisiä konteksteja kutsutaan *läheisiksi* tai *suppeiksi konteksteiksi*. Toiset tutkijat taas painottavat puhujan suhdetta yhteiskunnalliseen tilanteeseen. Näitä taustalähtökohtia kutsutaan *kaukaisiksi* tai *laajoiksi konteksteiksi*. Laaja konteksti voi tarkoittaa muun muassa yhteiskunnallista asemaa, etnistä ryhmää, insitituutiota tai ekologisia, uskonnollista ja kulttuurisia lähtökohtia. Esimerkiksi kulttuuritutkija Stuart Hall puhuu teksteissään paljon toiseuden teemasta, jonka hän on liittänyt mm. kysymykseen, miten afrikkalais-amerikkalaiset ihmiset esitetään mediassa. Tällöin kontekstin ymmärtämiseksi täytyy tuntea afrikkalais-amerikkalaisten historiaan liittyvä orjuus ja kolonialisatio. (Wetherell 2001c, 387, 388.)

Diskursiivinen tutkimus voidaan siis jakaa painotuserojen mukaan kahteen pääkategoriaan sen mukaan, keskitytäänkö analysoimaan aktuaalista kanssakäymistä vai laajempia, kulttuurisia käytäntöjä. Läheisen kontekstin eli kielenkäyttöön painottuvien tutkimusten lähtökohtana on aktuaalisen vuorovaikutuksen dynamiikka sekä kielellinen variointi ja näin tuotettavat merkitykset. Tarkastelun painotus on mikrotason merkityksien neuvotteluissa. Laaja konteksti lähtee sen sijaan kulttuuristen rakenteiden ja ideologisten valtakurssien ja niiden aiheuttamien seurausten esiintuomisesta. Diskurssit määrittävät tällöin suhteessa instituutioihin ja yhteiskunnallisiin rakenteisiin. Laajaan kontekstiin painottuneen suuntauksen taustalta löytyy viittauksia mannereurooppalaiseen poststrukturealistiseen traditioon (muun muassa ranskalaiset filosofit Michel Foucault ja

Jaques Derrida).⁶ (Nikander 1997, 409–411; Wetherell 2001c, 383; Fairclough 2002, 31; Burr 2003, 21, 22.)

Käytännön tutkimushankkeissa mikro- ja makrotason painotusten erot usein häviävät ja sekoittuvat toisiinsa (Nikander 1997, 411). Vuorovaikutusta painottavassa analyysissä merkityksien luonne voidaan ymmärretään myös dynaamisena, ja näin erilaisten kontekstien voidaan nähdä olevan suhteessa toisiinsa (Davies & Harré 2001). Tässä tutkimuksessa ymmärrän läheisen kontekstin (kielen dynaamisiin käytäntöihin painottuvan) ja laajan kontekstin (kulttuuriin painottuvan) suhteen juuri edellä esitetyllä tällä tavalla – dynaamisena ja dialogisena. Mediassa ilmenevien diskurssien tilannekohtaisia tulkintoja tehdessäni ei mielestäni ole järkevää sulkea laajaa historiallis-kulttuurista kontekstia tulkintojen ulkopuolelle. Tutkimukseni ei kuitenkaan edusta kummankaan suuntauksen ääripäätä. Lähtökohtani ei siis ole makrotason analyysissä (jota edustaa esimerkiksi keskusteluanalyysi), eikä myöskään makrotason toiseus- tai valtakeskusteluissa (jota edustaa esimerkiksi Foucault-tutkimus).

Tutkimukseni metodologiseen taustaan sisältyvät Jokista, Juhilaa & Suonista (1993a, 17,18) sekä Faircloughia (2002, 51) mukaillen seuraavat oletukset:

- (1) Oletus kielen käytön sosiaalista todellisuutta rakentavasta luonteesta.
- (2) Oletus toimijoiden kiinnittymisestä kielen sosiaalisiin ja kulttuurisiin käytäntöihin.
- (3) Oletus dialogisten merkityssysteemien olemassaolosta. Diskursiiviset käytännöt ovat intertekstuaalisia eli ne viittaavat kulttuurissa esiintyviin muihin teksteihin. Niinpä diskurssien tulkinnoissa otan huomioon tradition nykypäivän kulttuurisissa käytännöissä ja huomioon diskursseihin liittyvät jännitteet.
- (4) Oletus kielen käytön seurauksia tuottavasta luonteesta. Diskurssit esiintyvät moniarvoisissa suhteissa, ovat alttiina muutoksille ja näin myös vaihtuvia. Ne muotoilevat kulttuuria, jolloin voi kehittyä uusia diskursiivisia käytäntöjä.

En pidä yksilöllisiä mielensisäisiä prosesseja merkityksettöminä, mutta haluan tässä työssä korostaa sosiaalisen merkitystä inhimillisessä toiminnassa. Ymmärrän merkitysten tuottamisen vuorovaikutuksellisenä prosessina. Lähtökohtani on, että kieli on tärkeä merkitysten muodostamisessa. Mielenkiintoni kohteena on se, *millaisia yhteisesti jaettavia kulttuurisia merkityksiä rakennetaan sosiaalisissa käytännöissä*. Kieli rakentaa myös suomalaisen musiikkiyhteisön todellisuutta ja saa siinä aikaan uusia asiantiloja. Näin kielessä luodaan, ylläpidetään ja uudistetaan musiikkimaailman sosiaalista todellisuutta. Taiteilijuuden rakentuminen on osa tätä sosiaalista ilmiömaailmaa.

⁶ Poststrukturealistisen tradition viitoittamana myös musiikintutkimukseen on syntynyt tutkimus-suuntaus, jota kutsutaan kulttuuriseksi musiikintutkimukseksi. Sen keskeinen lähtökohta on kulttuurissa esiintyvien ideologisten valtakurssien esilletuominen ja purkaminen (ks. esim. Moisala 1998, Cusick 1999; Leppänen 2000, Middleton 2003; Sarjala 2006).

2.3 Positiointiteoria

Kirjailija Göran Schildtin mukaan ihminen ei nykyaikana enää tarvitse kokemusta ydinminästä, koska ajatus persoonallisuutta koossa pitävästä autenttisesta ydinminästä on rauennut. Ihminen ei enää ole riippuvainen korkeammista voimista tai muista suurista kertomuksista. Sen sijaan elämä jakaantuu erilaisiin vaiheisiin, eli elämä on episodimaista ja hajanaista, ja ihminen voi aloittaa ”uusia elämiä” tarpeen mukaan. Ihminen ei siis ole enää individi, yksilö vaan ”dividi”, eli olento, jolla on useita ilmenismuotoja. (Schildt 2000, 234–238.) Puhe identiteetin hajoamisesta onkin ollut yksi keskeinen teema postmodernissa keskusteluissa. Näissä pohdinnoissa on painotettu sitä, kuinka ihmisen menneisyys, kieli ja kulttuuri tarjoavat resursseja identiteetin muotoutumiselle. Kyse ei enää ole siitä ”keitä me olemme” vaan siitä, ”keitä meistä voi tulla”. (Potter & Wetherell 1987, 102; Hall 1999, 23, 250.) Emme myöskään enää ole yksioikoisesti tietyn sosiaalisen luokan, etnisen ryhmän tai sukupuoliryhmän jäseniä, vaan minuus koostuu lukuisista risteilevistä identiteeteistä (Homer 2005, 114).

Diskursiivisessa lähestymistavassa identiteetti ymmärretään usein postmodernin ajattelutavan mukaisesti eli tilanteittain liikkuvana ja muuttuvana (Phillips & Hardy 2002, 41). Ihmisten puheissa esiintyvät erilaiset minuudet voidaan nähdä verrattain kiinteiden roolien sijasta vaihtelevina positioina. Positio-käsitettä käytti sosiaalitieteissä ensimmäisen kerran feministitutkija Wendy Hollway julkaislessaan vuonna 1984 tutkimuksen, jonka fokuksessa olivat sukupuolierot erilaisissa keskusteluissa. Tässä yhteydessä Hollway puhui itsensä positioimisesta ja position ottamisesta ja toi esille tuoreen näkökulman yksilöstä, jota määrittävät keskenään ristiriitaiset piirteet. Position käsite on sittemmin yleistynyt feministisessä tutkimuksessa ja omaksuttu sieltä myös diskursiiviseen psykologiaan. Position käsite on nähty jähmeähköä roolin käsitettä liikkuvampana, joustavampana ja dynaamisempana. (van Langenhove & Harré 1999a, 14; Moghaddam 1999, 74.

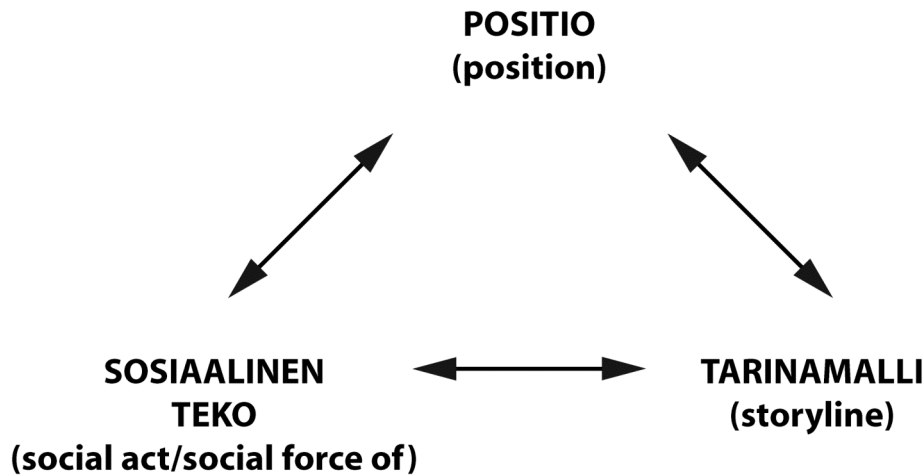
Rom Harré on eri yhteyksissä kehittänyt *positiointiteoriaa* (esim. Davies & Harré 2001 [1990]; Harré & van Langenhove 1999; Harré & Moghaddam 2003), jonka avulla voidaan selittää sosiaalisten episodien dynamiikkaa.⁷ Positiointiteorian tausta-ajattelijoina Harré määrittelee venäläisen kulttuurihistorioitsijan ja psykologin L. S. Vygotskyn sekä yhdysvaltalaiset sosiaalipsykologit E. Goffman ja H.

⁷ Rom Harré on kehittänyt positiointiteoriaan liittyviä käsitteitä jo 1970-luvulta lähtien. Esimerkiksi sosiaalista voimaa omaaviin tekoihin viittaavat action- ja act-käsite ovat mukana jo vuonna 1972 ilmestyneessä teoksessa *The Explanation of Social Behaviour* (Harré & Secord 1972). *Social Being* teoksessa (1993 [1979]) on myös mukana samaiset action/act-käsitteet, näiden lisäksi storyline-käsite ilmaantuu sosiaalisen episodin analyysiin mukaan. Position käsite puolestaan tulee storyline-käsitteen ja act/action-käsitteiden rinnalle 1990-luvun alussa (esim. Davies & Harré 1990, Harré & Gillett 1994). Mutta vasta vuonna 1999 ilmestyneessä *Positioning Theory* kirjassa (Harré & van Langenhove 1999) Harré alkaa puhua ensimmäistä kertaa *positiointiteoriasta*.

Garfinkel. Positiointiteoria eroaa kuitenkin pysyviä sääntöjä ja rooleja painottavista tarkasteluista siinä, että se korostaa sosiaalisen vuorovaikutuksen dynaamista luonnetta. Positiot ovat alati liikkeessä ja alttiina muutoksille. Positiointiteoriassa tarkastellaan henkilöiden keskusteluissa tai muissa sosiaalisissa episodeissa omaksumia positioita ja näiden asemien mukanaan tuomia oikeuksia ja velvollisuuksia. Positiointiteorian yhteydessä painotetaan myös vuorovaikutuksen dialogisuutta. Bahtinin ”dialogisuuden” ja ”äänen” käsitteistä on tullut teorian standardeja viittauskohteita. Positiointiteoria on saanut vaikutteita narratiivisesta lähestymistavasta sekä Foucault’n kirjoituksista ja poststrukturalistisesta feminismistä viitattaessaan tarinoiden, tiedon, vallan ja sosiaalisten suhteiden keskinäisiin yhteyksiin. (Harré & van Langenhove 1999a, 5, 6; Davies & Harré 2001, 261–264; Wetherell 2001b, 193; Wetherell 2003, 100; Harré & Slocum 2003, 126, 127; Harré & Moghaddam 2003, 4.)

Positiointiteoriassa todellisen elämän episodien tarkastelu on siis korvannut kokeelliset tutkimusolot (Harré & Moghaddam 2003, 3.) Positiointiteoriaa onkin sovellettu hyvin erilaisilla inhimillistä vuorovaikutusta tutkivilla aloilla. Teoriaa on käytetty esimerkiksi kansallisuuden analyysissä (Berman 1999), sosiaalialan asiakastyön vuorovaikutusanalyysissä (Mönkkönen 2002), identiteettitutkimuksessa (Wilkinson & Kitzinger 2003), 1500–1600-lukujen sukupuolitutkimuksessa (Adams & Harré 2003), työyhteisön laadun arvioinnissa (Boxer 2003) sekä organisaation konsultoinnin välineenä (Campbell & Groenbaek 2006). Vaikka positiointiteoria on alunperin kehitelty aktuaalisen vuorovaikutusepisodien tutkimiseen, teorian kehittäjä Rom Harré on soveltanut positiointiteorian ideaa myös tekstianalyysiin. Esimerkiksi Moghaddan, Hanley ja Harré (2003) ovat analysoineet positiointiteorian avulla Henry Kissingerin käymiä (nauhoitettuja ja puhtaaksikirjoitettuja) keskusteluja maailman johtavien poliitikkojen kanssa. Teoriaa voi siis soveltaa erilaisiin kielellisesti orientoituneisiin aineistoihin.

Positiointiteorian keskeinen idea on sosiaalista episodua kuvaavaa *positiointikolmio*, joka rakentuu kolmesta toisiinsa liittyvästä näkökulmasta. Nämä ovat *positio*, *tarinamalli* ja *sosiaalinen teko*. Tutkimuksen kohteena voivat olla erilaiset sosiaaliset kohtaamiset, kuten keskustelut tai muut vuorovaikutukselliset kohtaamiset – sosiaalisen elämän manifestaatiot – joita Harré siis kutsuu sosiaalisiksi episodeiksi. Sosiaalisten episodien analyysissä otetaan huomioon sosiaaliseen tekoon (tässä tapauksessa lukijan kanssa vuorovaikutukseen pyrkivä julkinen lehtihaastattelu) sisältyvät liikkuvat asemoinnit (positiot) sekä kollektiivis-narratiiviset mallit (tarinamallit). Harré & van Langenhove 1999a, 6; 16–18; Harré & Moghaddam 2003, 5, 6.)



Kuvio 1. Positiointikolmio (van Langenhove & Harré 1999a, 18).

Positiointiteoriaa ei ole toistaiseksi laajemmin käytetty suomalaisissa tutkimuksissa, ja tämän vuoksi positiointikolmiota kuvaavat termeihin ei ole vielä muodostunut vakiintuneita käsitteitä. Kaarina Mönkkönen (2002) on käyttänyt osittain positiointiteoriaa väitöstyössään tarkastellessaan auttamissuhteen positioita sosiaalialan asiakastyön vuorovaikutuksessa. Mönkkönen käyttää positiointikolmion sivuista käsitteitä *positio*, *sosiaaliset voimat* ja *juonirakenne*. *Positio*-termi on viime vuosina vakiintunut suomalaisen tiedeyhteisön sanastoon, ja tämän vuoksi olen myös päättänyt käyttämään sitä tässä tutkimuksessa. Storyline-käsitteen kääntäminen on ongelmallista. Sen voisi Mönkkösen esimerkin mukaan kääntää juonirakenteeksi tai esimerkiksi tarinajuoneksi, tarinalinjaksi tai tarinaytimeksi. Harré kuitenkin puhuu tämän käsitteen yhteydessä narratiivisista konventioista tai stereotypioista (joihin ei välttämättä sisälly aikaulottuvuutta) eikä esimerkiksi juonenkulusta. ”Tarinaydin” ei myöskään täysin tavoita kulttuurissa ilmenevien tarinallisten mallikonventioiden ideaa. Käytän siis työssäni käsitettä *tarinamalli*, vaikka ”malli” voidaan ymmärtää suomen kielessä myös alati samanlaisena pysyvänä jähmeänä mallina. Tästä ei kuitenkaan positiointiteorian yhteydessä ole kyse ja siksi tarinamallin käsitteen yhteydessä on syytä muistaa, että positioihin sisältyvät tarinamallit voivat myös muuttua. Kolmion kolmannesta sivusta Harré käyttää eri yhteyksissä erilaista terminologiaa (esim. social act, social force, speech act). Tämä käsite on aiemmin käännetty esimerkiksi sanalla teko (Ylijoki 2001, 233) ja sosiaalinen voima (Mönkkönen 2002, 49). Harrén kuvauksissa tämä käsite sisältää ajatuksen ylipäätään toiminnasta, jolloin toimintaan sisältyy sosiaalista voimaa. Käytän tässä työssä käsitettä *sosiaalinen teko*, koska se sisältää ajatuksen merkityksellisestä (voimallisesta) toiminnasta. (van Langenhove & Harré 1999a, 16–18; Harré & Moghaddam 2003, 4–11.)

Positiointikolmio on kuin kolmisointu, jossa soivat samanaikaisesti tarinamallien, positioiden ja sosiaalisten tekojen sävelet. Tarinamallin idea pohjautuu Jerome Brunerin (1990) ja monen muun narratiivitutkijan käsitykseen siitä, että vuoro-

vaikutustilanteissa käytämme hyväksemme kulttuurisiin konventioihin perustuvia valmiita tarinallisia malleja (Moghaddam, Hanley & Harré 2003, 140). Daviesin ja Harrén (2001, 264–266) mukaan positioimme tarinoiden avulla itseämme ja toisiamme, jolloin tarinat voidaan nähdä kulttuuris-kielellisinä resursseina, jotka puhuja kutsuu sosiaalisessa episodissa esille. Ihmisen henkilöhistoria ja ainutkertainen elämäkokemus vaikuttavat siihen, millä tavalla koemme voivamme hyväksyä tiettyjä positioita vuorovaikutustilanteissa. Positiointi tarkoittaa siis sitä, että ihminen sijoittaa itsensä johonkin tarinamallin tarjoamaan asemaan, jotta hänen tuottamansa puhe näyttäytyy tiettyssä sosiaalisessa tilanteessa järjestyksellään. Positioinneissa käytettävät tarinamallit luokittelevat ja varioituvat dramaattisesti sen mukaan, mihin tarinaan haluamme osallistua, ja toisaalta millaisista tarinoista haluamme irtisanoutua. Ihminen voi myös sijoittua toisten ihmisten tarjoamiin positioihin tai ainakin hänen täytyy ottaa kantaa niihin. Esimerkiksi lehtihaastattelussa taiteilija voi pyrkiä pitämään asemaansa ennallaan tai hän voi yrittää vastustaa hänelle aiemmin julkisuudessa tarjottua positiota ja näin pyrkiä muuttamaan taiteilijakuvaansa.

Positiot ovat myös ajallisesti sekä tilannekohtaisesti eriytyneitä. Jotkut positiot, kuten ”naisuus” tai ”isyys”, ovat pitkäaikaisia positioita, kun toiset positiot, kuten kutsujen isäntänä toimiminen, voivat olla hetkittäisiä ja nopeasti vaihdettavissa. Position ottaminen tarkoittaa, että henkilö katsoo maailmaa tietyistä näkökulmista ja käyttää tiettyjä termejä, metaforia ja narratiiveja, jotka kuuluvat tähän positioon. Vuorovaikutustilanteista voi päätellä, miten puhuja positioi itseään tai muita jaettuun sosiaaliseen todellisuuteen. (Davies ja Harré 2001, 261–271; Harré ja Slocum 2003, 127.)

Positiointikolmion kolmas näkökulma, sosiaalinen teko, on myös tärkeää ottaa sosiaalisen episodin analyysissä huomioon. Sosiaaliseen tekoon liittyy läheinen konteksti eli se, missä olosuhteissa ja kenelle puhe on suunnattu. Sosiaalinen toiminta (*action*) voidaan nähdä sosiaalisena tekona tai eleenä (*act*), jos siihen sisältyy sosiaalista voimaa (*social force*). (Davies & Harré 2001, 262; Harré & Moghaddam 2003, 4–10; Moghaddam, Hanley ja Harré 2003, 141.) Esimerkiksi lehtihaastattelussa ilmenevä kertomus menestyvästä tähtilaulajasta voi toimia nuoren musiikinopiskelijan identiteetin muovaamisen välineenä, jolloin lehtihaastattelu voidaan nähdä erityisenä performanssina, vaikutuksia tuottavana sosiaalisena toimintana, joka näin ollen sisältää sosiaalista voimaa ja on siis sosiaalinen teko. Tarinamallit, positiot sekä puheaktit sosiaalisina tekoina määrittävät yhteisesti toinen toisiaan (Moghaddam 1999, 76).

Positioimme siis itseämme ja toisiamme tarinoiden avulla. Toisaalta tarinoimme itseämme ja toisiamme positioiden avulla. Tarinamallit tarjoavat positiointiin valmiita asemointeja, esim. opettaja–oppilas, vanha–nuori, mies–nainen, potilas–hoitaja jne. Positioita otetaan käyttöön myös kulttuuristen tarinahahmojen välityksellä, kuten ”itsenäinen nainen”, ”sankarinero” tai ”haavoittuva uhri”. Näitä valmiina kulttuurissamme olemassa olevia tarinamalleja käytämme

vuorovaikutustilanteissa. Positiot eivät siis ole täysin vapaasti rakentuneita, vaan *sosiaalisissa episodissa reflektoidaan tietoisesti tai tiedostamattomasti jo kulttuurissa olemassa olevia narratiivisia muotoja*. Sosiaalisten episodien sisällöt eivät siten synny sattumalta. Niissä esiintyvät tarinamallit kuvastavat kulttuurisia konventioita. Tästä seuraa, että sosiaalisessa vuorovaikutuksessa on kyse myös yhteisön arvoista ja normeista. Tämän vuoksi positioita ei voida tutkia irrallaan puhujan käyttämästä *moraalisesta järjestyksestä*.⁸ Positioneista puhuminen vaatii kulttuurisen tason pohdinnan sisällyttämisen tutkimukseen. Tarinamallit ja niihin liittyvät positioinnit sisältävät kulttuurisia malleja, jotka määrittävät osanottajien *oikeuksia ja velvollisuuksia*. Näin syntyy itseä ja toisia koskevia määrittäyksiä, joissa on huomioitu myös kulttuurin normit. (Harré & van Langenhove 1999b, 20; Moghaddam 1999, 75, 80; Davis ja Harré 2001, 263; Harré & Moghaddam 2003, 3–11; Moghaddam, Hanley ja Harré 2003, 140.)

2.4 Kulttuuriset tarinamallit

Oletan siis, että sosiaalisessa episodissa, kuten lehtihaastattelussa, syntyvät merkitykset ottavat aineksia kulttuurissamme esiintyvistä tarinoista. Tarkastelen tässä alaluvussa tarkemmin kulttuurisiin malleihin liittyviä käsityksiä. Yhteisössä esiintyvät tarinat eivät ole irrallisia kokonaisuuksia vaan kietoutuvat muihin tarinoihin ammentaen aineksia kollektiivisista suurista kertomuksista. Tarinat tarjoavat kollektiivisia ratkaisuja yhteisöä pohdituttaviin kysymyksiin. Kollektiivistien tarinoiden on ajateltu olevan jopa ihmisen luovan toiminnan perusta. Claude Lévi-Strauss kiteyttää yhteisöllisen tarinan voiman seuraavaan ajatukseen: ”Myytti ajattelee meissä”. (Simonsuuri 1996, 17; myös Siikala 1991, 51.)

Ari Hiltusen (1999, 65, 69) mukaan tarinaa kerrotaan yhä uudelleen ja uudelleen, jos se vain täyttää ihmisten tietoiset ja piilotajuiset tarpeet. Esimerkiksi Tuhkimon tarinan tiedetään esiintyneen kirjoitetussa muodossa jo 800-luvun Kiinassa. Tästä se on hioutunut nykyiseen psykologisesti, emotionaalisesti ja dramaturgisesti vetovoimaiseen muotoonsa. Tarina toistuu samankaltaisena variantista toiseen, eli sankaritar joutuu mahdottomaan tilanteeseen, jonka hän onnistuu ratkaisemaan. Näin hän kasvaa lopulta henkisesti valmiiksi kypsään elämään. Myyttien, pyhien tarinoiden, satujen ja legendojen voidaan nähdä ilmentävän tarinallisia malleja.

Myös nykyaikana erilaiset kirjalliset ja kuvalliset tarinat kuten elokuvat ja televisio-ohjelmat ovat esimerkkejä siitä, kuinka inhimilliset kulttuurit ovat täynnä tarinoita (McAdams 1993, 27). Elämme sosiaalisessa todellisuudessa, joka koostuu

⁸ Positiointi tapahtuu aina moraalisen järjestyksen (*moral order*) puhekontekstissa, jota määrittää esimerkiksi vuorovaikutukseen osallistuvan sukupuoli, rotu, heimo, harrastus tai ammatti (Moghaddam 1999, 80).

valmiista kulttuurisista mallitarinoista, joihin yritämme sovittautua (Saarenheimo 1997, 74).

Erilaisten opettavaisten kertomusten tarkoituksena on opastaa yhteisön jäseniä käyttäytymisnormeihin. Monet aikamme psykologit ja sosiologit ovat sitä mieltä, että ihmisen identiteetti on sekä sisällöltään että muodoltaan henkilökohtainen tarina. Tämä tarkoittaa sitä, että ihminen poimii itselleen merkitykselliset asiat elämäntarinaansa. Joitakin asioita otetaan mukaan kertomukseen ja joitakin jätetään pois. Kertomukset ja kokemukset ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa. Käytämme tarinoita muovataksemme identiteettiä itsestämme muille ja itsellemme. Narratiivit muotoutuvat siis kulttuurisesti ja ne ovat riippuvaisia toisten vahvistamisesta. (Ks. esim. Bruner 1986; McAdams 1993; Kohler Riessman 1993; Saarenheimo 1997; Lieblich et al. 1998; Ylijoki 1998; Jokinen 1998; Ihanus 1999; Hänninen 1999; Heikkinen 2001.)

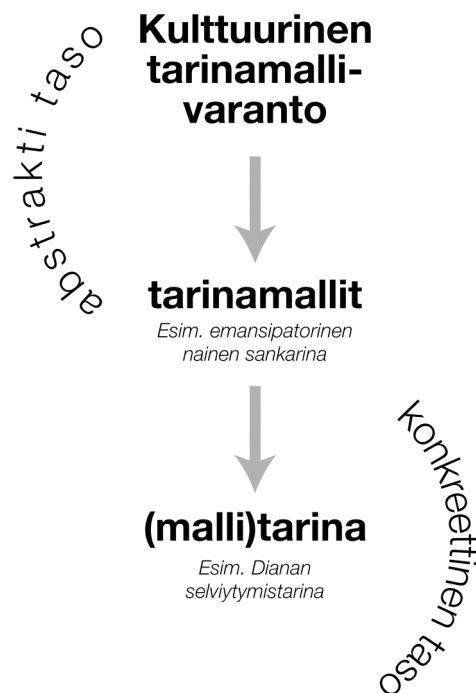
Bergerin ja Luckmannin (2002 [1966], 52, 81–83) pohdinnat sosiaalisesta tietovarannosta ennakoivat kulttuurisen tarinamallivarannon ideaa. Heidän mukaansa sosiaalinen tietovaranto välittyy sukupolvelta toiselle. Yksilö voi ammentaa siitä tietoa jokapäiväisessä elämässään. Samalla tietovaranto helpottaa jokapäiväistä vuorovaikutusta arkielämässä. Kieli muodostaa kollektiivisen tietovarannon perustan. Se tekee yhteisöön kuuluvalla kokemuksista ymmärrettäviä. Kollektiivisten kokemusten varastona kielen kerrostumat voidaan omaksua merkityskokonaisuuksina ilman niiden alkuperäisen muodostumisprosessin toisintamista. Näin yhteisön jäsenet voivat omaksua valmiita malleja sosiaalisesta tietovarannosta.

Valmiit sosiaaliset mallit sisältävät siis tiedon siitä, millaisia toimintatapoja yhteisö edellyttää jäseniltään. Oili-Helena Ylijoki (1998, 147) kirjoittaa mallitarinoista, jotka opastavat yhteisön jäseniä välittämällä tietoa siitä, mikä on arvokasta, mikä halveksittavaa, mikä on oikein, mikä väärin, miten tulee toimia ja mitä karttaa. Mallit helpottavat erilaisia valintoja esimerkiksi moraalisen ristiriidan yhteydessä (ks. myös Harré & Moghaddam 2003, 5). Kunkin paikallisen kulttuurin jäsenyykset kiteytyvät kollektiivisissa tarinallisissa malleissa, joiden omaksumisen ja muuntamisen kautta yksilö voi luoda sosiaalista ja persoonallista identiteettiään. Mallitarinan opetukset ovat usein piileviä, mutta ne voivat olla avoimiakin kuten julkisuuden henkilöiden omaelämäkerroissa. (Ylijoki 1998, 146, 147.)

Vilma Hänninen (1999) puhuu sosiaalisesta tarinavarannosta, jonka sisältämät tarinat tarjoavat malleja elämän jäsentämisen avuksi. Samalla nämä tarinalliset mallit ilmentävät kulttuurista todellisuutta ja kertovat meille, miten kulttuurisesti on hyväksyttävää toimia. Tarinoista voidaan saada positiivisia malleja tai ne voivat toimia varoittavina esimerkkeinä. Yhteinen tarinoiden varanto on myös jatkuvassa uudistumisen tilassa: sinne tuotetaan uusia tarinoita erilaisten ihmisryhmien käytettäväksi, jolloin uudet tarinat voivat tarjota uudenlaisia malleja. Tarinavaranto sisältää erilaisia ”osastoja” toisistaan poikkeaville käyttäjäryhmille, kuten miehille ja naisille, eri ikäryhmille tai marginaalisten ryhmien edustajille. Samoin

eri organisaatioilla, ammattiryhmillä, suvuilla tai perheillä on omat tarinansa. (Hänninen 1999, 21, 50, 51.) Myös taiteilijoiden ammattiryhmälle on ollut tarjolla erilaisia vaihtoehtoisia malleja, yhtenä esimerkkinä yhteiskunnan soveliaisuus-sääntöjä halveksuva boheemitaiteilijan malli.

Edellä esiteltyihin pohdintoihin nojautuen (sosiaalinen tietovaranto, mallitarina ja sosiaalinen tarinavaranto) ajattelen, että yhteisölliset tarinat tarjoavat valmiita kulttuurisia malleja. Tätä kollektiivisten mallien kokonaisuutta kutsun *tarinamallivarannoksi*. Tämä kollektiivinen varanto sisältää abstraktin tason tarinamalleja, joita yksilö voi ottaa käyttöönsä, jolloin abstraktin tason tarinamalli voi muuttua yksilötasolla konkreettiseksi mallitarinaksi. Ymmärrän siis *tarinamalli*-käsitteen tarinamallivarannossa sijaitsevana *abstraktin* tason yhteisöllisenä kertomusmallina, kun taas *mallitarina* on *konkreettisessa* käytössä oleva tarina. Esimerkiksi taiteilijan henkilöhaastattelua lukeva musiikinopiskelija tai -opettaja voi omaksua tiettyä tarinamallia soveltavan taiteilijahaastattelun oman toimintansa lähtökohdaksi, jolloin abstraktista tarinamallista on tullut konkreettinen mallitarina.



Kuvio 2. Abstrakti tarinamalli kulttuurisessa tarinamallivarannossa tilannekohtaisen, spesifin (malli)tarinan ilmentämänä.

Abstraktin tason kulttuuriset tarinamallit auttavat tutkijaa ymmärtämään kertomuksissa esiintyviä, kulttuuriin liittyviä diskursiivisia käytäntöjä. Positiointiteorian mukainen paikallinen moraalijärjestys, joka sisältää yksilöä määrittäviä

oikeuksia ja velvollisuuksia, voidaan ymmärtää kulttuurisena käytäntönä. Esimerkiksi prinsessa Diana rakensi brittiläisissä naistenlehdissä lukijoille emansipoituneen naisen mallitarinaa kertoessaan julkisesti bulimiastaan ja sen liittymisestä hänen onnettomaan avioliittoonsa. Diana positioidi tarinassaan itsensä ensin uhriksi, josta loppujen lopuksi sukeutuu voittaja. Se, mikä olisi vielä 1900-luvun alun diskursiivisessa käytännössä tulkittu hysteriaksi, tarjottiin lehdessä 1990-luvun lopulla selviytymistarinaan. (Wetherell 2001a, 14–27.) Oletan siis, että toimimme kulttuurissa esiintyvien tarinamallien ohjaamina. Tarinat tarjoavat positioita, joihin sijoitamme itsemme ja muita vuorovaikutukseen osallistujia. Sovelsimme malleja ja positioita tietoisesti tai tiedostamatta, otamme eri tilanteissa käyttöön yhteisön moraalijärjestystä ilmentäviä puhetapoja, jotka katsomme sopiviksi tuohon tilanteeseen. Tällä tavalla myös taiteilijuudesta rakennetaan yhteisöllisiä merkityksiä ja samalla tuotetaan myös uutta materiaalia kulttuuriseen tarinamallivarantoon.

2.5 Moniääninen kulttuuri – vallitsevat, vasta- ja variaatiotarinat

Positiointiteoria tarjoaa hyvän lähtökohdan vuorovaikutustapahtuman (sosiaalinen episodi) tarkastelulle. Haluan kuitenkin laajentaa tutkimuksellista näkökenttää laajempaan *diskursiivisten käytäntöjen muutosta* ilmentävään näkökulmaan. Tätä ilmiömaailmaa kuvaa hyvin Bahtinin *dialogisuuden* käsite. Bahtin puhuu tässä yhteydessä myös *heteroglossiasta*. Näillä käsitteillä viitataan sanojen ja niihin sisältyvien sosiaalisten merkitysten voimasuhteiden vuorovaikutukseen, jolloin sosiaaliset merkitykset nähdään liikkuvina ja muuttuvina. (Bakhtin 1981, 324–326, 426; ks. myös Vice 1997, 45–47, 112.)

Dialogisuus on Bahtinille kulttuurin perusominaisuus. Jokainen kulttuurinen ilmaus on intertekstuaalinen eli vuorovaikutuksessa muiden tekstien (ilmausten) kanssa. Näin ilmaukset ja niihin liittyvät merkitykset eivät ole kenenkään yksityisomaisuutta, vaan ne ovat ikään kuin kollektiivisesta muistista otettuja kulttuurisia lainoja. Tämän ajattelutavan mukaan esimerkiksi 2000-luvun suomalainen taiteilijakuva on osa kulttuuris-historiallisen ketjun kokonaisuutta. Bahtin myös korostaa merkityksien sidosta siihen yhteiskunnalliseen tilanteeseen, jossa niitä käytetään. Merkitykset tuotetaan suhteessa jollekin ja johonkin. (Esim. Bahtin 1979, 417; Bakhtin 1981, 426, 427; Bakhtin 1986, 94, 95.) Esimerkiksi vastavalmistuneella muusikolla on väistämättä perintönään soittamaansa musiikkiin liittyvä kulttuuri ja sen tarjoamat sosiaaliset mallit. Muusikko voi toimia yhteisön viitoittamien normien mukaisesti ja omaksua vallitsevat kulttuuriset käytännöt tai pyrkiä vastustamaan niitä.

Bahtinin käsitepari *monoglossia* ja *heteroglossia* sisältää idean kulttuurin muutoksen mahdollisuudesta. Bahtin luo vastakkainasettelun hierarkkista menneisyyttä edustavan, yhdenmukaisen, autoritaarisen ja normatiivisen monoglossian (isien sanat) sekä erilaisuutta vaativien, heteroglossiaa ilmentävien pyrkimysten välillä. Heteroglossia on kulttuuria muuttava tekijä. Siinä monenlaiset

äännet vaihtelevat ja ovat moniarvoisissa suhteissa keskenään. Heteroglossia ilmentää erilaisten äänten tyyllistä moninaisuutta ja vastakkaisten äänien runsautta, jossa puhujan käyttämät sanat tuovat esille hänen sosiaaliset ja historialliset kytkentänsä. Heteroglossiassa yhdenmukaisten sanojen sijasta on siis olemassa dynaamisten äänten moninaisuus. (Bakhtin 1981, 324–326, 342, 428; Koivunen 1991, 81, 86; Vice 1997, 18; Maybin 2001, 67.) Merkityksiä jäsennetään usein siten, että teot, ideat tai henkilöt asetetaan toisiinsa suhteessa, jolloin ääritapauksessa joutuu ottamaan kantaa siihen, kenen joukoissa seisoa. (Seikkula 2001, 379.) Tätä samaa ajatusta on sivuttu eri tieteenalojen piirissä eri käsittein. Bahtinin jakoa voisi verrata esimerkiksi sosiaalipsykologi Serge Moscovicin (Moscovici 1988, 221, 222) näkemyksiin sosiaalisista representaatioista, jotka jakaantuvat yhtenäisiin ja pysyviin eli *hegemonisiin* (Bahtinin monoglossia) sekä uusia käsityksiä edustaviin eli *emansipoituneisiin* ja *poleemisiin* representaatioihin (Bahtinin heteroglossia).

Bahtin näkee yhteiskunnan jakaantuneen kahteen sisäkkäiseen kulttuuriin: viralliseen yläkulttuuriin ja epäviralliseen alakulttuuriin. Bahtin puhuu alakulttuurista *karnevalistisena kulttuurina*, joka kyseenalaistaa yläkulttuuria ja edustaa näin uudistumisen mahdollisuutta. Tästä esimerkkinä hän mainitsee keskiajan karnevaalit, jotka antoivat tavalliselle kansalle mahdollisuuden irtautua hetkeksi kirkon ja valtion normeista. (Bahtin 2002, 6, 7; Haapanen & Kekki 1991, 186.) Alakulttuuri voi siis edustaa luovaa voimaa, joka luo uusia sosiaalisia merkityksiä.⁹ Se voi myös vähitellen muuttua yläkulttuuriksi. Bahtinilainen näkökulma merkitsee siis uusien kulttuuristen äänien esiintyöntymisten tarkastelua (Koivunen 1991, 100).¹⁰ Musiikin maailmassa erilaisten uusien alakulttuurien ilmaantuminen onkin ollut nähtävissä niin taidemusiikin historiassa kuin nykypäivän rockmusiikissakin. Esimerkiksi heavymusiikki on voitu määritellä karnevalistiseksi vastakulttuuriksi. Kuitenkin nyt, suomalaisten heavy-yhtyeiden (esim. Lordi, Him ja Nightwish) noustua marginaaliasemasta kansainväliseen kaupalliseen suosioon, heidän musiikkiaan voitaisiin jo pitää virallisen kulttuurin edustajina.

Monoglossinen voima pyrkii yhdenmukaisuuteen ja monologiin, kun taas heteroglossia esiintyy vastustamiseen tai erilaisuuteen (Shotter & Billig 1998, 16). Bahtinilainen dialogisuus ei kuitenkaan ole juuttunut dikotomiseen käsitykseen *valta-* ja *vastatarinan* välisestä kamppailusta, vaan se kiinnittää huomion myös sosiaalisten merkitysten moniääniseen dialogisuuteen. Tämän vuoksi olen luonut vallitsevan tarinan ja vastatarinan käsitteiden lisäksi sosiaalisten merkitysten

⁹ Tästä hyvän esimerkin tarjoaa bahtinilaista näkökulmaa soveltava musiikintutkija John Richardson (2006, 11–15), joka analysoi rock-artisti Maija Vilkkumaan *Väärin*-laulun kertosaettä (kertosaäkeellä on suora viittaussuhde tuttuun joululauluun *Kuului laulu enkelten*) vulgaarin ja ylevän diskurssin vastakkainasettelun lähtökohdista.

¹⁰ Bahtinin karnevaalisuuden ideaa on tulkittu kulttuurintutkimuksen parissa myös siten, että se antaa marginaalisille ryhmille mahdollisuuden tuoda esille toiseuttaan suhteessa dominoivaan kulttuuriin (Bernard-Donals 1998, 112, 113).

muutoksen tarkastelua varten myös *variaatiotarinan* käsitteen. Muutos voi siis tapahtua vastustamisen lisäksi myös varioimisen kautta. Taiteilijapuhe voidaan ymmärtää vallitsevaa normistoa vakiinnuttavaksi, tai puhe voi horjuttaa sitä asettautumalla oppositioon. Se voi myös näyttäytyä pyrkimyksenä tuoda esiin uusia vaihtoehtoja esimerkiksi varioimalla vanhoja käsityksiä. Monoglossinen diskurssi ilmenee itsestään selvänä, kun taas heteroglossiset diskurssit ovat useimmiten tietoisesti rakennettuja. Olen tutkimuksessani kiinnostunut haastattelutekstien moniäänisyydestä ja erityisesti niistä murtumakohdista, joissa vallitseva tarina alkaa muuttua.

2.6 Dialogisia positiointeja

Lyhyenä yhteenvetona totean, että sosiaalisessa episodissa luodaan merkityksiä erilaisia positiointeja hyväksikäyttäen. Positiointi organisoituu erilaisten tarinamallien kautta. Harré viittaa tässä yhteydessä kulttuurisiin stereotyyppisiin, joita käytetään resursseina positiointissa. (Davies & Harré 2001, 266.) Positiointeissa ovat mukana myös historialliseen hetkeen sidoksissa olevat kulttuuriset käytännöt (Carbaugh 1999, 176, 177).

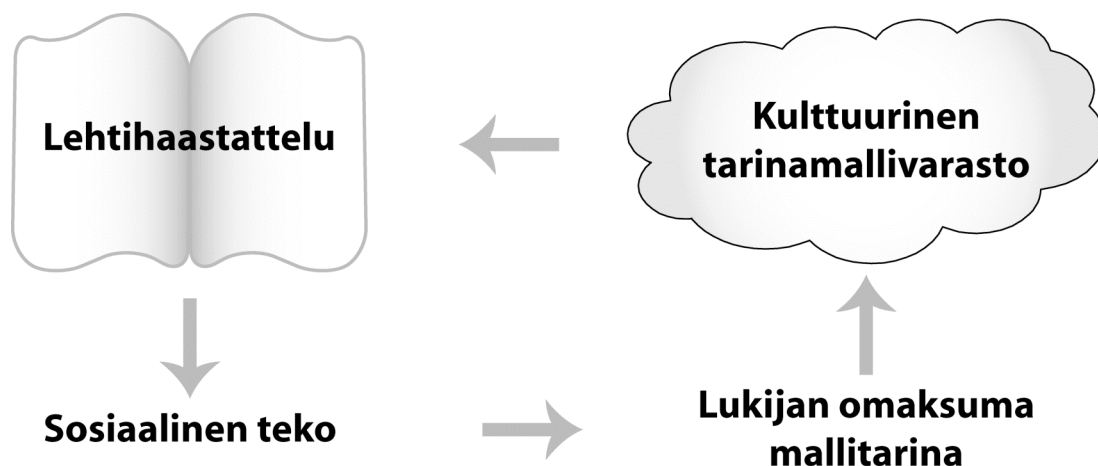
Edellisissä alaluvuissa esiteltyjä näkemyksiä soveltaen ajattelen, että kulttuurisessa tarinamallivarannossa sijaitsee valmiita abstraktin tason tarinamalleja, joihin ihmisillä on taipumus sijoittaa itsensä. Ihmiset eivät siis keksi joka kerta uusia kuvauksia, vaan ennemminkin he työskentelevät luovasti diskursiivisen historian kanssa. Viittaan tässä yhteydessä Bahtiniin ja korostan kielen intertekstuaalisuutta, koska mielestäni ihminen kantaa väistämättä mukanaan menneisyyden kokemuksia ja sen myötä historiallisia tarinoita. Positiointeissa syntyvät merkitykset eivät kuitenkaan ole pelkästään heijastusta jostain jo olemassa olevasta, vaan niissä voidaan myös luoda jotain ennen sanomatonta (Bahtin 1986, 119, 120). Dialogisissa ja dynaamisissa positiointeissa voi näin syntyä aivan uusia sosiaalisia merkityksiä.

Harré ja Moghaddam (2003, 7) viittaavat positiointiteorian yhteydessä kulttuurisen muutoksen mahdollisuuteen esittäessään, että annettuja positiointeja ja tarinamalleja voi aktiivisesti vastustaa kuten kävi Etelä-Afrikassa apartheid-politiikan yhteydessä. Positiointissa emme vain pyri ilmaisemaan itseämme, vaan myös muotoilemme dialogisia merkityksiä suhteessa toisiimme ja suhteessa ympäristöön (Shotter & Billig 1998, 14). Kuten jo edellisessä alaluvussa (2.5) oli puhetta Bahtinin ajatukset kulttuurin moniäänisyydestä laajentavat entisestään positiointiteorian dynaamista lähtökohtaa tarjoamalla heteroglossia-käsitteen, jonka avulla on mahdollista tarkastella positiointien ja tarinamallien muutosta laajassa, yhteiskunnallisessa kontekstissa.

Dialogiset positiointit ilmenevät suhteessa johonkin toiseen. Bahtinin mukaan moniäänisyyteen sisältyvät erilaiset merkitykset edustavat erilaisia maailmoja. Moniäänisyys voi myös ilmetä yhden ihmisen ajattelussa (Bahtin 1981, 324). Samoin positiointeissa ja tarinamalleissa voi risteillä samanaikaisesti useita

erilaisia ja vastakkaisiakin ”ääniä” (Moghaddam 1999, 79; Harré ja Slocum 2003, 129). Tämä on merkittävä näkökohta taiteilijoiden lehtihaastattelujen kannalta. Eri ajankohtina ilmestyneet lehtihaastattelut voivat siis ilmentää eri tarinoiden välisiä dialogeja, mutta *jo yhdenkin lehtihaastattelun sisällä voi kamppailla keskenään ristiriitaisia positiointeja ja tarinamalleja*.

Kulttuuriset tarinamallit toimivat siis ikään kuin ohjeena, miten kuuluu toimia tietyssä tilanteessa. Lehtihaastattelussa esiintyvien erilaisten tarinamallien ja positioiden avulla voidaan pohtia ja pyrkiä myös muuttamaan yhteisön moraalista järjestystä. Lehtihaastattelu on julkinen sosiaalinen teko, ja eräässä mielessä haastattelu asemoi myös lukijaa. Esimerkiksi lehden lukija voi positioida itsensä tarinan esittämään ideaaliin, jolloin abstrakti tarinamalli muuttuu konkreettiseksi mallitarinaksi hänen elämässään. Seuraavassa pyrin luonnehtimaan positiointikolmioon kuuluvaa sosiaalista tekoa ja siihen liittyvää sosiaalista voimaa lukijan näkökulmasta.



Kuvio 3. *Lehtihaastattelun merkitys sosiaalisena tekona.*

Kuvio 3 pyrkii havainnollistamaan, kuinka kulttuurisessa tarinamallivarannossa olevaa abstraktia tarinamallia sovelletaan tilannekohtaisesti lehtihaastattelussa. Lehtihaastattelu voi toimia tekona, jolla on sosiaalista voimaa. Esimerkiksi opiskelija saattaa hahmottaa lehtihaastattelun kulttuuristen merkitysten ilmentäjänä ja omaksua sen mallitarinana. Lehtihaastattelussa ilmenevät tarinamallit ja positiot voivat olla jo kulttuurissa itsestäänselvyyksiksi muodostuneita, tai ne voivat olla vallitseville malleille muodostuvia variaatioita tai vastaääniä. Mallitarinoihin sisältyvä muutoksen mahdollisuus tuo esille kulttuurin moniäänisen luonteen (heteroglossian). Mallitarina voi näin joko uusintaa tai rikastuttaa tarinamallivarantoa kollektiivin yhteisenä omaisuutena (kuviossa 3 mallitarina siirtyy muuntautuneena tai vahvistuneena takaisin kulttuuriseen tarinamallivarantoon). Merkityksien muodostamisprosessiin osallistuvat tässä tapauksessa siis sekä tekstin tuottajat että tekstin vastaanottajat.

Lehtihaastattelu tutkimuskohteena haastaa tutkijaa etsimään sellaisia käsitteellisiä ja metodisia ratkaisuja, jotka sopivat sosiaalisten merkityksien tulkintaan. Positiointiteoria auttaa jäsentämään lehtihaastattelujen sisällä tapahtuvaa dynamiikkaa. Positiointiteorian innoittamana olen jatkanut pohdintaa narratiivisten mallien parissa ja esitellyt idean *kulttuurisesta tarinamallivarannosta*. Sen ajattelen sisältävän abstraktin tason tarinamallit, joita sovelletaan käyttöön mallitarinoina. Näiden ideoiden lisäksi Bahtinin ajatus kulttuuristen tekstien dialogisuudesta on auttanut minua fokusoimaan tarkastelua haastattelun sisällä sekä toisaalta haastattelujen välillä tapahtuvaan kulttuuriseen muutokseen. Muutosta kuvaavan dikotomisen tarkastelutavan (valta- ja vastatarinat) rinnalle olen luonut *variation* käsitteen, jolla haluan kiinnittää puolestaan huomion siihen, että muutos voi olla myös hienovaraista ja hidasta. Edellä esittelemäni lähtökohtien yhdistäminen yhteiseksi *dialogisten positiointien sovellukseksi* avaa uuden näkökulman sosiaalisten merkityksien tarkasteluun. Näin tutkimuksen tuloksena on mahdollista paikantaa haastatteluissa esiintyvät, kulttuurin moniäänisyyttä ja myös muutosta ilmentävät tarinamallit.

Luku 3

Tutkimuksen kulku

Käsittelen tässä luvussa tutkimukseni keskeisiä valintoja. Ensin esittelen tutkimustehtävän ja tutkimusaineiston, sen jälkeen tarkastelen aineiston analyysin etenemistä.

3.1 Tutkimustehtävä

Suomalaista musiikkiyhteisöä voidaan verrata näytelmään samaan tapaan kuin Erving Goffman (1959) piirtää analogian sosiaalisen maailman ja teatterin välille. Tämänkin näytelmän käsikirjoituksessa roolit on määritelty etukäteen. Varsinaisen esityksen syntyy ja uusintuu kuitenkin vasta sosiaalisella näyttämöllä. Esitykset hioutuvat ja kehittyvät sosiaalisissa performansseissa, kuten lehtihaastatteluissa.

Lehtihaastattelussa esiintyvä taiteilija voidaan nähdä *julkisuuden tuotteena*, eikä lähtökohtaisesti voida olettaa, että julkinen kuvaus taiteilijasta olisi autenttinen kuvaus taiteilijasta yksityishenkilönä. Enemminkin lehdessä ilmestynvä haastattelu kertoo vallitsevista kulttuurisista käytännöistä ja siitä miten taiteilijana olemisen on haluttu ymmärtää. Taiteilijan julkikuvaa voidaan lähestyä Sabatin & Harrén (1999, 93–100) *persona*-termin avulla. Sillä viitataan sosiaaliseen identiteettiin, joka rakentuu sosiaalisissa tilanteissa erilaisia kulttuurisia tarinamalleja hyväksikäyttäen. Kyse on sosiaalisesta esityksestä, julkikuvasta, joka luodaan paikallisten repertuaarien välityksellä. Tällöin tarkastelun kohteena ei ole henkilön yksityinen minuus (self1), vaan yksityishenkilön julkikuva (self2).

Tämän tutkimuksen lähtökohtana on tutkia kulttuurisesti rakentunutta taiteilijan julkikuvaa (*persona*, self2). Olen kiinnostunut lehtihaastattelutekstin esiin tuomasta taiteilijasta *sosiaalisena ilmiönä*. En siis aio tarkastella lehtihaastatteluja henkilökuvina (taiteilijana olemisen kokemuksia tai intentioita), vaan kiinnostukseni kohteena ovat *haastatteluissa ilmenevät kulttuuriset tarinat, jotka ilmentävät ja muokkaavat käsityksiä siitä, mitä on olla taiteilija tiettyinä aikakautena*. Taiteilijuus on aina suhteessa aikakautensa kulttuuriin käytäntöihin, ja siksi taiteilija – samoin kuin häntä haastatteleva kirjoittaja – joutuu väistämättä hahmottamaan taiteilijana olemista yhteisön tarjoamien mallien vaikutuk-

sessä. Oletukseni on, että nämä mallit ovat luonteeltaan kertomuksellisia. Tutkimuksen fokuksessa ovat siten *haastatteluissa ilmenevät kulttuuriset kertomukset* ja se, millä tavoin taiteilija asemoituu näissä tarinoissa.

Voidaankin kysyä, millaisia kulttuuriin ihanteisiin nojautuvia taiteilijatarinoita minäkin historiallisena hetkenä on mahdollista esittää. Musiikin erikoislehdessä ilmestyneet taiteilijoiden henkilöhaastattelut voivat toimia kysymykseen vastaavina kulttuurisina oppaina. Lehtihaastatteluissa ilmeneviä kulttuurisia malleja tarkastelemalla voidaan tuoda esille, millaisiin sisältöihin ja arvojäsennyksiin musiikkiihde nojautuu ja miten se niitä uusintaa ja uudistaa.

Toisin sanoen tutkin sitä, kuinka suomalaista musiikkitaiteilijaa koskevat sosiaaliset merkitykset rakentuvat *Rondo-Classican* henkilöhaastatteluissa. Tutkimuksen kohteena ovat suomalaisista musiikkitaiteilijoista tuotetut henkilöhaastattelut, kulttuuriset tekstit diskursiivisina konstruktioina – sosiaalisina tekoina – jotka edellyttävät lukijan tulkintaa ja haastavat hänet jäsentämään todellisuutta.

Tavoitteenani on selvittää, millaisia *kulttuurisia tarinamalleja* voidaan löytää henkilöhaastatteluista, joita on julkaistu suomalaisista musiikkitaiteilijoista *Rondo-Classicassa* vuosina 1974–2006. Kulttuurin moniäänisestä luonteesta johtuen kysyn myös, millainen on *vallitsevan tarinan* suhde moninaisuutta ja erilaisuutta edustaviin *vasta- ja variaatiotarinoihin*. Mielenkiintoni kohteena on löytää erityisesti sellaisia kulttuurisia murtumakohtia, joissa vallitseva tarina alkaa säröillä.

Tulkitsen lehdessä ilmestyvät henkilöhaastattelut toimintana, jolla on sosiaalista voimaa (Harré & van Langenhove 1999a). Huomion kohteena ovat siis diskursiiviset käytännöt, jotka tuottavat sosiaalisia merkityksiä suomalaisessa musiikkikulttuurissa. Sosiaaliset merkitykset ovat aikaan sidoksissa, mikä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että ne olisivat eri aikoina täysin erilaisia. Ymmärrän sosiaaliset merkitykset siten, että ne edustavat sekä historiallista jatkuvuutta että mahdollista muutosta. Tutkimusmateriaalina olevien *Rondo-Classican* kirjoitusten oletan ilmentävän suomalaisen klassisen musiikkimaailman moniäänisiä diskursseja. Pyrkimyksenäni on hahmottaa näitä diskursseja, avata sitä kautta näkökulmia suomalaiseen musiikkimaailmaan ja mahdollisesti tuottaa siitä uusia jäsennyksiä ja tulkintoja.

3.2 Aineiston esittely

3.2.1 Rondo-Classica

Rondo-Classica on kaksitoista kertaa vuodessa ilmestyvä klassisen musiikin erikoislehti, joka on ilmestynyt vuodesta 1963. Se on yhtäjaksoisesti pisimpään ilmestynyt klassisen musiikin erikoislehti Suomessa. Lehden toiminta-alueita kuvataan sen kotisivuilla seuraavasti: ”Sisältö muodostuu henkilökuvista (useimmiten ajankohtaisia taiteilijoita), musiikkiaiheisista reportaaseista, musiikkielämän ilmiöitä ja musiikkipolitiikkaa analysoivista taustajutuista sekä musiikin

historiaa, säveltämistä ja esittämistä valottavista artikkeleista. Lisäksi lehdessä on kolumneja, cd- ja esitysarvioita, ulkomaanuutisia ja mm. nuorille ja opetukselle omistettuja vakiopalstoja. Lehti julkaisee myös Yle Radio 1:n ja television kuukausittaisia musiikkiohjelmatietoja. Lehden ydinalueena on klassinen musiikki, mutta se laajentuu luontevasti myös mm. etniseen musiikkiin, musiikkiteatterin eri ilmiöihin ja tarvittaessa myös jazzin ja populaarimusiikin puolelle.” (www.rondo-lehti.fi 2007.) *Rondo-Classica* on ollut osa suomalaista musiikin maisemaa yli 40 vuoden ajan, ja sen vuoksi lehdessä ilmestyneet henkilöhaastattelut voivat kertoa jotakin musiikkiyhteisön kulttuurisista malleista ja niissä tapahtuvista muutoksista.

Aiemmin julkaisulla oli suora yhteys Suomen musiikkioppilaitosten liittoon (SMOL) ja se toimi järjestölehtenä. Tällöin lehden nimi oli vielä *Rondo*. Nykyään SMOL ei ole enää käytännössä lehden toiminnassa mukana. Lehden julkaisu-oikeudet omistaa kuitenkin edelleen Suomen musiikkioppilaitosten liitto ry. Lehden levikki on noin 8250 kpl, joista runsaat 2000 kpl SMOL ostaa yhä musiikinopettajille jäseneduksi. Lukijakunta koostuu lehden nykyisen päätoimittaja Harri Kuusisaaren mukaan pääosin musiikin harrastajista ja rakastajista. Useimmat lukijat ovat siis itse maksavia tilaajia. Tilanne on muuttunut 1980-luvusta, jolloin yhteys liittoon oli suora. Lehden tulot kertyvät normaaliin tapaan sekä tilauksista että ilmoituksista. Toisin sanoen lehti toimii kaupallisten markkinoiden varassa eikä sillä ole varsinaisia tukijoita, ainoastaan Opetusministeriö myöntää pientä mielipidelehtitukea. (Kuusisaari 2007.)

Vuoteen 1992 asti *Rondo* oli ainoa klassisen musiikkielämän suurelle yleisölle suunnattu lehti Suomessa. Tämän jälkeen alkoi ilmestyä toinen musiikkilehti, *Classica*, joka oli markkinoilla kaksitoista vuotta, kunnes *Rondon* kustantaja osti vuoden 2003 lopulla *Classican* julkaisuoikeudet. *Rondo* ja *Classica* fuusioituivat vuoden 2004 alussa. (Räsänen 2003.) Yhdistymisen jälkeen lehden nimi on ollut *Rondo-Classica*. Arvioisin, että tässä lehdessä taiteilijan oma ääni tulee hyvin kuuluviin verrattuna esimerkiksi niin sanottuun keltaiseen lehdistöön. Haastattelijat ovat usein myös itse musiikkitaiteilijoita. Etenkin 1980-luvulla silloisen *Rondon* kirjoittajina toimi musiikinalan eri taiteilijoita, kuten Esa-Pekka Salonen ja Kaija Saariaho. 1970-luvulla suurimman osan taiteilijoiden haastatteluista teki Mervi Knuuttila¹¹. Pääosan henkilöhaastatteluista 1990- ja 2000-luvun alkupuolella on kirjoittanut lehden nykyinen päätoimittaja Harri Kuusisaari. Vuonna 2005 lehti sai toisen vakituisen toimittajan, Riitta Pietilän, joka on siitä lähtien jakanut henkilöhaastattelujen kirjoittamisvastuun Kuusisaaren kanssa (Kuusisaari 2007).

¹¹ Mervi Knuuttilan nykyinen nimi on Johanna Lindstedt.

3.2.2 Aineiston rajaus

Työni aineiston muodostavat *Rondo-Classica* vuosina 1974–2006 tehdyt suomalaisten musiikkitaiteilijoiden henkilöhaastattelut, joita on yhteensä 228. Henkilöhaastattelujen pituus on 2–5 sivua. Vuonna 1974 lehti uudistui uuden päätoimittajan myötä muun muassa siten, että kansikuvassa esitettiin ensimmäistä kertaa aiempien abstraktien piirrosten tilalla taiteilijan valokuva, ja samalla lehdessä käynnistyi sarja ”Kuukauden taiteilija”. Ensimmäinen kansikuva ja henkilöhaastattelu oli laulaja Martti Talvelasta (*Rondo* 5/1974). Näin lehdessä alkoi systemaattisesti ilmestyä taiteilija-haastatteluja. Tämä uudistus tarjosi luontevan rajan tutkimuksen aineistolle.

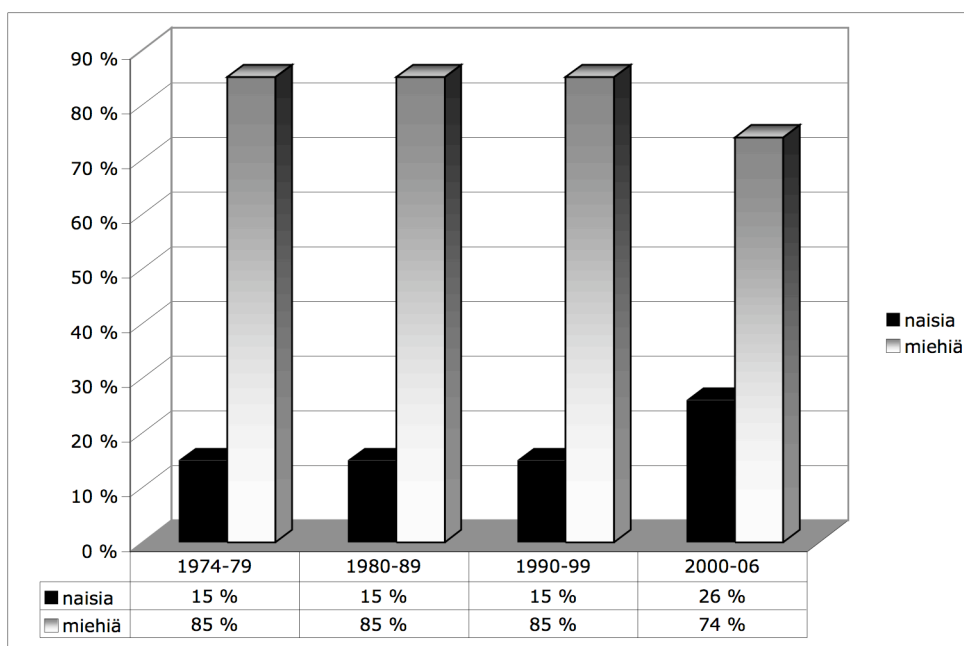
Olen ottanut aineistoon mukaan pelkästään suomalaisista taiteilijoista tehdyt henkilöhaastattelut, koska olen ollut kiinnostunut nimenomaan suomalaisessa yhteiskunnassa ilmenevistä taiteilijoiden kulttuurisista tarinamalleista. Haastattelun on tullut täyttää henkilöhaastattelun kriteerit, eli siinä esitellään ja luodaan kuvaa taiteilijasta ja kerrotaan hänen urastaan. *Rondo-Classica* keskittyy pääasiassa klassisen musiikin taiteilijoihin, mutta mukana on muutama jazz-, pop- ja kansanmuusikon haastattelu, jotka olen myös sisällyttänyt aineistooni. Mielestäni nämä esittelyt kertovat kulttuuristen merkitysten muutoksesta, uudenlaisen muusikkotyypin hyväksymisestä länsimaista klassista taidemusiikkia edustavien taiteilijoiden joukkoon. Olen karsinut aineistosta pois lyhyet, yhden sivun henkilöjutut, esimerkiksi ensikonserttiin valmistautuvien nuorien taiteilijoiden esittelyt. Aineistossa eivät ole mukana taiteilijoiden kirjoittamat mielipidekolumnit eivätkä festivaalien, musiikin historian, teoksien tai pedagogisten menetelmien esittelyt. En ole ottanut aineistoon mukaan musiikkisukujen esittelyjä enkä yhtyeiden tai duojen yhteishaastatteluja. Olen ollut kiinnostunut siis pelkästään henkilöhaastatteluista. Myös muiden ammattiryhmien edustajat, kuten virkamiehet, ohjaajat, johtajat, lavastajat tai tutkijat, eivät ole tässä tutkimuksessa tarkastelun kohteena. Taiteilijoiden henkilöhaastatteluja kutsutaan *Rondo-Classica* useimmiten nimityksellä ”kuukauden taiteilija” tai ”profiili”. Nämä toimituksen valmiiksi tekemät otsikoinnit ovat helpottaneet myös tutkimusaineiston rajauksessa.

Lehtien ilmaisu on viime vuosina muuttunut yhä visuaalisemmaksi. Sanomalehdissä sanojen yhteyteen liitetään valokuvia, karttoja tai graafisia esityksiä. Kirjoitetun sivun suunnittelussa tekstin sommittelu ja visuaalinen vaikutelma ovat yhä merkittävämpiä asioita. (Fairclough 2002, 29.) Tämä ilmiö on havaittavissa myös *Rondo-Classica* henkilöhaastatteluissa, joissa taiteilijoista on juttujen yhteydessä usein loisteliaita värivalokuvia. Myös lehden kansikuva esittää usein henkilöhaastattelun taiteilijaa. Tekstin taitto on sommiteltu sekin jutun tyylin mukaisesti. Tässä työssä olen kuitenkin rajannut analyysimateriaaliksi pelkästään haastatteluihin sisältyvän kielellisen materiaalin, koska aineisto on jo nyt erittäin laaja ja kuvien tai taiton analysointi vaatisi toisenlaisen analyysimetodin.

3.2.3 Aineiston kuvaus

Vuosina 1974–2006 ilmestyi eniten lehtihaastatteluja säveltäjistä (50), laulajista (46), kapellimestareista (38), pianisteista (30), viulisteista (14) ja kuoronjohtajista (7).¹² Viisi haastattelua tai sitä vähemmän on ilmestynyt klarinetisteista (5), huilisteista (4), poplaulajista (4), jazzpianisteista (3), jazzsäveltäjistä (3), jazzsaksofonisteista (3), sellisteistä (3), urkureista (3), kitaristeista (2) ja cembalisteista (2). Yhden edustajan ovat saaneet käyrätorvi, lyömäsoittimet, kontrabasso, tuuba, oboe, saksofoni, kantele, jazzrumpali ja jazzlaulaja.¹³

Suosituimpia haastateltavia ovat olleet siis säveltäjät, laulajat, kapellimestarit, pianistit ja viulistit. Tämä kertonee jotain näiden alojen arvostuksesta suomalaisessa musiikkiyhteisössä. Nämä alat ovat myös suomalaisittain kansainvälisesti menestyksekkäitä. Näiden ryhmien jälkeen tapahtuu selvä muutos haastattelujen määrässä, ja muiden ryhmien esiintyminen jää aineistossa vain muutamiin mainintoihin.



Kuvio 4. Naisten ja miesten prosentuaalinen osuus lehtihaastatteluissa vuosikymmenittäin (N=228).

¹² Koko aineisto instrumenttiryhmittäin ja sukupuolen mukaan esitellään liitteessä yksi.

¹³ Kaikkien taiteilijoiden kohdalla ei ole itsestäänselvää, mihin instrumenttiryhmään heidät tulisi luokitella. Esimerkiksi kapellimestarin ja säveltäjän roolit voivat yhdistyä samassa henkilössä. Olen tehnyt instrumenttiluokittelun kunkin taiteilijan kohdalla sen mukaan, missä roolissa taiteilija kyseessä olevassa lehtiartikkelissa pääasiassa esitetään.

Naisten osuus koko aineistosta on 18%. Aineistossa usein esiintyvien alojen edustajissa, kuten säveltäjät ja kapellimestarit, on 1970- ja 1980-luvuilla ollut toimijoina hyvin vähän naisia. Tämä selittää osittain naisten vähäistä määrää koko aineistossa. Laulajista ja viulisteista esitellään melko tasapuolisesti naisia ja miehiä (ks. liite 1). Naisten osuus henkilöhaastatteluissa alkaa kasvaa 2000-luvulla (vuosina 2000–2006 naisten osuus oli 26 %, vuosina 1974–1999 se oli 15 %). Kasvu voi osittain johtua siitä, että naiset ovat 1990-luvulla ja varsinkin 2000-luvulla vallanneet uusia aloja enenevässä määrin ja alkaneet luoda uraa myös esimerkiksi kapellimestareina ja säveltäjinä.¹⁴

Lehtihaastattelun peruslajityyppinä voidaan pitää yksilösankaruutta korostavaa kertomusta länsimaisen taidemusiikin alaa edustavasta, kansainvälisesti menestyneestä solistista, säveltäjästä tai kapellimestarista. Aineistossa ei esimerkiksi esiinny elämän rosoista puolta esitteleviä käännetarinoita tai traagisesti päättyviä tarinoita. Aineistossa huomio kiinnittyy myös siihen, että tiettyjen taiteilijoiden haastatteluja on julkaistu lehdessä useammin kuin muiden. Vaikka naisten osuus koko aineistosta on huomattavasti pienempi kuin miesten, ovat eräät kansainvälisen uran luoneet naiset olleet erityisen huomion kohteina. Kun tarkastellaan, montako kertaa niin sanotuista tähtitaiteilijoista on julkaistu haastatteluja, naisten ja miesten välillä vallitsee tasa-arvoinen tilanne. Naisista kestopuosikkeja ovat laulaja Karita Mattila (viisi haastattelua), laulaja Soile Isokoski (neljä haastattelua) ja säveltäjä Kaija Saariaho (neljä haastattelua). Miehistä eniten haastatteluja on tehty kapellimestari Leif Segerstamista (viisi haastattelua), säveltäjä Erik Bergmanista (neljä haastattelua), pianisti Olli Mustosesta (neljä haastattelua) ja säveltäjä Magnus Lindbergistä (neljä haastattelua). Näissä haastatteluissa ilmenevät tarinamallit toistuvat kunkin taiteilijan kohdalla pääosin samankaltaisina vuosikymmenestä toiseen.

3.3 Pohdintoja mediatekstin luonteesta

3.3.1 Lehtihaastattelutekstin kerroksellisuus

Henkilöhaastattelua voisi eräässä mielessä kuvata lied-esitykseksi, jossa laulajana on haastateltava ja pianistina haastattelija. Lehtihaastattelussa ei kuitenkaan ole kyse pelkästään aktuaalisesta haastattelutilanteesta, jossa esitys annetaan. Lehtihaastattelut ovat syntyneet yleensä usean henkilön voimin ja ajallisesti useassa yhteydessä (Fairclough 2002, 68,69). Jo ennen haastattelua lehden toimituskunta on valinnut jutun lähtökohdan, ja haastattelutilanteen jälkeen haastattelua editoidaan ja muokataan. Haastattelutekstit ovat siis kerroksellisia.

¹⁴ Samaan aikaan on taiteilija-ammattien arvostus laskenut. Esimerkiksi vuonna 1991 säveltäjät olivat taiteilija-ammattien arvostuslistalla sijalla 51. Reilut kymmenen vuotta myöhemmin, vuonna 2004, heidän sijoituksena oli pudonnut sijalle 194. Taiteilijakunnan naisistumisen on tulkittu yleisesti johtavan alan arvostuksen vähenemiseen. Yhä edelleen arvostetuimmat ammatit löytyvät miesvaltaisilta aloilta. (Arpo 2004, 148, 149, 154.)

Sosiaalipsykologi Erving Goffmanin (1922–1982) mukaan puhujalla voi olla erilaisia rooleja, jotka voivat yhdistyä samassa henkilössä tai olla erillisiä. Hän käytti näistä rooleista nimityksiä esittäjä (*animator*), tekijä (*author*) ja toimeksiantaja (*principal*). Esittäjä on henkilö, jonka suusta puhutut sanat konkreettisesti tulevat. Tekijä on päättänyt, mitkä sanat sanotaan. Toimeksiantaja on se, jonka puolesta puhutaan. (Goffman 2001, 93–109; myös Wetherell 2001a, 19; Fairclough 2003, 12.)

Rondo-Classican lehtihaastatteluissa taiteilijan puhe on esitetty yleensä suorina lainauksina, jolloin taiteilijan voidaan katsoa olevan esittäjänä pääroolissa. Tekijän rooli on komplisoidumpi. Kuka on tehnyt päätöksen, mitkä sanat sanotaan? Toimitus on käyttänyt valtaansa jo valitessaan haastateltavan, ja vaikka taiteilija pääasiallisesti tuottaa haastattelutilanteessa puheen sisällön, toimittaja voi jälkikäteen editoida ja kommentoida puhetta. Näin toimittajalla on mahdollisuus vaikuttaa jutun lopulliseen sisältöön ja muotoon. Myös toimeksiantajan rooli voi olla lähtöisin joko taiteilijasta tai toimittajasta. Taiteilija voi esimerkiksi puhua jonkin hänelle tärkeän asian puolesta. Toimittaja voi puhua taiteilijan puolesta tai panna taiteilijalle omien tai lehden tarkoitusperien mukaisesti ”sanat suuhun”; taiteilijaa voidaan käyttää myös lehden myynnin edistämiseen. Tutkijan on hyvä tiedostaa tekstin tuottamiseen sisältyvät erilaiset roolit ja niihin sisältyvät mahdolliset taustaintressit, vaikka haastattelutekstiä analysoitaessa roolierotteluja ei voisikaan tehdä.

Toisaalta roolierotteluihin ei tarvitse takertua, kun lehtihaastattelu ymmärretään sosiaalisena tekona, joka lähtökohdistaan riippumatta vaikuttaa jaettujen merkitysten pysyvyyteen ja muutokseen yhteisössä. Tällöin haastattelutekstiä voidaan tarkastella siten, että se on sidoksissa aikakautensa kieleen ja kulttuuriin ja viittaa näin ajan ilmiöihin. Median tekstituoianto voidaankin ymmärtää sarjaksi erilaisia variaatioita ja muunnelmia, joiden taustalla vaikuttavat erilaiset taustaintressit.

3.3.2 Julkinen lehtihaastattelu tutkimusaineistona

Lehtihaastattelu eroaa tutkimushaastattelusta siten, että haastatteluun osallistujat eivät ole tietoisesti tuottamassa tutkimusaineistoa. Myös haastateltava ja haastattelun aihe on valittu ennen kuin tutkija astuu näyttämölle. Tutkija ei siis ole ollut vaikuttamassa tekstin näkökulmaan, syntyyn tai sisältöön. Diskurssi-analyysissä juuri tämäntyyppisiä aineistoja pidetään ideaaleina, koska ne ovat syntyneet ilman tutkijan vaikutusta. Näin päästään tutkimaan tutkijasta riippumattomasti tuotettua sosiaalista todellisuutta. (Potter & Wetherell 1987, 162.)

Esiintyvän taiteilijan ammatti on julkinen. Taiteilijoiden kohdalla julkisuus tarkoittaa myös mielikuvia, joita mediayhteiskunta on heistä synnyttänyt (Maijala 2003, 25). Lehtihaastattelussa ilmenevä kuvaus taiteilijasta on yksi versio kulttuu-

risen siteeraamisen tavoista, joilla taiteilijuutta tuotetaan performatiivisesti¹⁵. Taiteilija ja toimittaja käyvät siis neuvotteluja vakiintuneiden kulttuuristen konventioiden kanssa asemoidessaan taiteilijan yhdeksi toimijaksi kulttuurin kentässä. Taiteen kentällä käydään kaiken aikaa taisteluja siitä, määrittyykö taiteilijan asema autonomisten periaatteiden (taidetta taiteen vuoksi, ei-kaupallisuus) vai porvarillisten instituutioiden (kaupallisuus ja suuret yleisömäärät) mukaisesti (Bourdieu 1993, 40, 49). Taiteen määrittäessä jälkimmäisistä lähtökohdista taiteilijan täytyy täyttää tietyt ehdot saavuttaakseen yhteisönsä hyväksynnän. Haastattelutilanteen määrittelyyn liittyikin varsinkin nuorten taiteilijoiden kohdalla kysymys siitä, millainen paikka on vallattava auringossa, jotta voisi päästä sosiaalisesti arvostettujen taiteilijoiden joukkoon. Alalla jo arvostettu taiteilija voi puolestaan pyrkiä pitämään asemaansa ennallaan tai hän voi yrittää vastustaa hänelle aiemmin mediassa tarjottua asemointia ja näin pyrkiä uudistamaan taiteilijakuvaansa.

Pääasiallisesti ihmisillä on tarve pyrkiä strategisesti hyvään positioon, ja tämän vuoksi he käyttäytyvät tilanteen edellyttämällä tavalla käyttämällä tilanteeseen hyvin sopivaa tarinamallia (Harré ja Slocum 2003, 129). Taiteilijan intressinä on yleensä antaa itsestään julkisuudessa suotuisa vaikutelma. Lehden henkilöhaastatteluun osallistuva taiteilija todennäköisesti puntaroikin tilanteen luomia mahdollisuuksia ja vaatimuksia. Kun taiteilija saapuu haastattelutilanteeseen, hänellä voi olla mielessään jonkinlainen valmis malli siitä, millainen haastattelu *Rondo-Classica* on tapana antaa. Kimmo Lehtosen (2004) mukaan klassisen musiikin yhteydessä taiteilijoista ei ole tapana esimerkiksi esittää ”luuseritarinoita”. Tällaisten valmiiden tiedostettujen tai tiedostamattomien mallien mukaisesti taiteilija pyrkii toteuttamaan yhteisössä vallitsevia traditioita.

Lehtihaastattelujen kuvauksilla voi olla myös vaikutusta taiteilijan toimeentuloon. Taiteilija voi esimerkiksi päästä lehtijulkisuuden avulla helpommin julkisen rahoituksen piiriin. Lehtihaastattelut osallistuvat omalta osaltaan taiteilijan määrittelyyn. Haastatteluksetin julkaiseminen ei näin ollen ole pelkästään tiedonvälitystä vaan se on myös sosiaalista todellisuutta muokkaava teko. Lehden lukijoiden tavoilla nähdä taiteilija on seurausvaikutuksia. Näin se on samalla arvottava kannanotto. Lehtihaastattelu voi vahvistaa tai heikentää tiettyjä arvoja ja asenteita. (Sarjala 2002, 214.) Viestijä voi olla itsessäänkin viesti. Usein uskottavuuden kannalta on ratkaisevaa myös se, kenen suusta sanoma tulee. (Karvonen 1999, 261.)

¹⁵ Tästä ideasta olen velkaa feministitutkija Judith Butlerille (2006), joka puhuu sukupuolen tuottamisen performatiivisuudesta. Samaan tapaan voidaan tuottaa taiteilijuutta sosiaalisissa esityksissä.

3.3.3 Media – aktiivinen toimija

Media voidaan nähdä eräänlaisena kierrätyskeskuksena, joka ottaa vastaan esityksiä ja esittää ne jälleen ihmisille, jotka vuorostaan omalla tavallaan hyödyntävät niitä omassa ajattelussaan (Karvonen 1999, 313). Ranskassa vaikuttava sosiaalipsykologi Serge Moscovici on tutkinut arkitiedon kiertokulkua yhteiskunnassa. Hänen mukaansa sosiaaliset representaatiot ovat yhteisöllisesti jaettuja käsityksiä, jotka ilmenevät arkipäivän tietona. Normatiivista auktoriteettia omaavat sosiaaliset representaatiot näyttäytyvät meille juuri osana kyseenalaistamatonta luonnollista maailmaa. Yksilöt omaksuvat, tulkitsevat ja muokkaavat uusia ilmiötä ja tuottavat niistä jaettuja arkipäivän mielikuvia, ja näin niistä tulee pikku hiljaa kyseenalaistamattomia kulttuurisia käsityksiä. Yhteisölliset ajatustavat voivat muuttua nopeastikin. Näin jaetut näkemykset eivät ole pelkästään staattisia, vaan niiden luonteeseen kuuluu dynaamisuus ja muuttuvuus. (Moscovici 2001, 18–77; ks. myös Pirttilä-Backman ja Helkama 2001, 264–266.) Nykyaikana nimenomaan media on merkittävä sosiaalisten arvojen ja käyttäytymismallien välittäjä.

Median tietyt piirteet jäsentyvät toisaalta informaation ja viihteen, toisaalta julkisen ja yksityisen väliseksi jännitteiksi. Jännitteet kertovat Faircloughin (2002, 21) mielestä siitä, että media on liukunut kohti kaupallisuutta. Tällaiseen tilanteeseen liittyy yhä suurempi viihteellisyyden paine. Yhä laajemmassa mittakaavassa Suomen yhteiskunnallisen elämän, mukaan luettuna taide ja koulutus, edellytetään toimivan vapaan markkinatalouden ehdoilla. Taloudellisen muutoksen myötä on tapahtunut kulttuurinen muutos. Länsimaisia yhteiskuntajärjestelmiä on alettu nimittää kulutuskulttuureiksi (esim. Bauman 2002). Tällainen kulttuurijärjestys voi määritellä taiteilijat myyntituotteina edustamassa kulutuskulttuuria.

Rondo-Classica toimii kilpailun paineessa kaupallisten markkinoiden varassa. Tällainen tilanne ohjaa myös toimitustyötä, koska lehti on saatava kaupaksi. Voidaan siis kysyä, mikä on toimittajan tai lehden toimituksen kulttuurinen rooli, kun tehdään aiheita ja taiteilijoita koskevia päätöksiä. Toimitus käyttää ohjailevaa valtaa valitessaan haastateltavan. Mediaa ei siis voi pitää ”pelkkänä taiteilijan taustakomppaajana”. Media on aktiivinen toimija, joka voi vahvistaa pienen risauksen valtavaksi jylinäksi tai vaieta asian kuoliaaksi (Karvonen 1999, 79). Median valinnat eivät ole sattumanvaraisia, ne kertovat lehden ja myös aikakauden sosiaalisista arvostuksista.

3.4 Tutkimuksen luotettavuus ja eettisyys

Lähtökohtana laadullisessa tutkimuksessa on pidetty inhimilliseen elämään liittyvien merkitysten kuvaamista (esim. Tuomi & Sarajärvi 2003, 47; Eskola & Suoranta 2005, 14). Tähän näkemykseen sisältyy ajatus, että todellisuus on moninainen ja tulkinnanvarainen, eikä sen vuoksi lopullista totuutta asioiden luonteesta voida yhden tutkimuksen valossa esittää. Laadullisen tutkimuksen piirissä on käyty jatkuvaa rajanvetoa sen suhteen, kuinka subjektiivista tutkimus voi olla. On luotu erilaisia tutkimuksen luotettavuutta jäsentäviä kriteereitä. Käsittelen niitä tässä luvussa. Ensin pohdin niiden merkitystä etenkin diskursiivisessa lähestymistavassa, sen jälkeen näkökulmani painottuu tutkijan haasteisiin aineiston tulkitsijana.

3.4.1 Diskursiivisen tutkimuksen luotettavuuden kriteerit

Diskursiivisen näkökulman mukaisesti oletan, että erilaisilla teoilla, kuten julkaisuilla tutkimusteksteillä, voi olla sosiaalista todellisuutta muokkaava merkitys. Tutkimusasetelma syntyy tietyssä sosiaalisessa todellisuudessa. Tutkimus ei näin ole vapaa merkitysten muodostamiseen liittyvistä neuvotteluista tai valtakamppailuista. Jokainen tutkimukseen liittyvä teko, kuten vaikkapa mitta-asteikon tai luokituksen valinta, kantaa jo mukanaan niin tietoisia kuin tiedostamattomiakin valintoja. Tutkimukseenkaan parissa ei ole olemassa neutraaleja tekoja. (Karttunen 2002, 12.) Luonnontieteellisen tieteenihanteen mukaisessa lähestymistavassa luotettavuudella tarkoitetaan yleensä, että tutkimuksen tulokset ovat toistettavissa. Tällainen ajattelu ei ole kuitenkaan diskursiivisessa tutkimuksessa järkevää, koska siinä ollaan nimenomaan kiinnostuneita vaihtelevista merkityksistä. (Phillips & Hardy 2002, 79, 80.)

Sosiaalista todellisuutta tutkittaessa myös tutkijan voidaan nähdä olevan osana tutkittavaa maailmaa (Eskola & Suoranta 1999, 57). Laadullista tutkimusta tekevän tulisi pyrkiä esittelemään tutkimuksensa eri vaiheet mahdollisimman läpi-valaistuin, jotta lukija kykenisi seuraamaan tutkijan päättelyä niin teoreettisissa kuin metodologisissa valinnoissa ja arvioimaan tätä kautta tutkimustulosten johdonmukaisuutta (Mäkelä 1990, 47–57). *Läpinäkyvyys* palvelee luotettavuuden kriteerinä myös siten, että se voi paljastaa tutkijan ideologisia – tiedostamattomiakin – lähtökohtia. Tutkijan on siis syytä olla mahdollisimman kommunikatiivinen ja tuoda esille tutkimuksen näkökulma sekä perustella valintojaan ja tulkintojaan. (Ronkainen 2005, 223.) Myös käsitteiden käytön *ekonomisuutta* tutkimuksen selkeyden ylläpitämiseksi pidetään tärkeänä (Lieblich et al. 1998, 173). Laadullisen tutkimuksen yhteydessä puhutaan yhtenä analyysin luotettavuuden kriteerinä usein myös *todentuntuisuudesta*. Tällä tarkoitetaan sitä, että tutkimuksen tulkinnat eivät saa jäädä irrallisiksi, vaan ne sijoitetaan historialliseen ja kulttuuriseen kontekstiin. (Kohler Riesmann 1993, 65.)

Laadullisen tutkimuksen pätevyyttä voidaan läpinäkyvyyden, ekonomisuuden ja todentuntuisuuden periaatteiden lisäksi arvioida diskursiivisen tutkimuksen kriteereiden valossa seuraavasti (Potter ja Wetherell 1987, 170–172):

(1) *Koherenssi*. Tutkimustehtävän, teorian, analyysin ja tulkinnan tulee muodostaa eheä kokonaisuus.

(2) *Osallistujien orientaatio*. Diskursiivisessa lähestymistavassa ollaan kiinnostuneita sosiaalisesta vuorovaikutuksesta ja nimenomaan puheesta. Kun tutkimuksen kohteena ovat puheen erilaiset vaihtelut ja ristiriitaisuudetkin, on tärkeää ottaa huomioon myös puheen tuottajien näkökulma. Tutkimuksella voi olla seurauksia ihmisen elämälle.

Kyseessä olevan tutkimuksen aineisto on tutkijasta riippumatonta lehtiaineistoa. Osallistujien orientaatioon liittyvää periaatetta voi kuitenkin soveltaa siten, että tutkija kunnioittaa aineistossa esiintyviä henkilöitä ja pyrkii näkemään heidän lausumansa ihmisen maailmassaoloa karakterisoivien ehtojen valossa. Haastattelupuheen tulkinnoissa pyrin siis huomioimaan aikakauteen liittyvän historiallis-sosiaalisen kontekstin.

(3) *Uusien kysymysten esille tuominen*. Diskursiivisen tutkimuksen päämääränä on tuoda päivänvaloon kyseenalaistamattomia kielen käytäntöjä.

Pyrin tässä tutkimuksessa tekemään näkyväksi kulttuuriimme sisäänkirjoitettuja itsestäänselvyksiä, joita emme tule välttämättä huomanneeksi lukiessamme musiikkilehden sivuilta suomalaisesta taiteilijasta. Tällaisen tutkimuksen tarkoitus ei ole esittää ”lopullisia totuuksia”, vaan ennemminkin se luo uusia kysymyksenasetteluita ja nostaa sen myötä esille uusia näkökulmia.

(4) *Hedelmällisyys*. Tämä viittaa siihen, miten tutkimus on onnistunut tuomaan esille tuoreita näkökulmia, selityksiä ja ratkaisuja tutkimuskohteesta (esimerkiksi analyysin innovatiivisuus ja omaperäisyys).

Pohtiessaan omaelämäkertojen totuutta korrespondenssiteorian valossa Rauno Huttunen esittää, että näyttelijän esittämä historiallisen henkilön hahmo voi olla enemmän totta katsojalle kuin esityksen kohteena oleva, aiemmin todella elänyt, reaalin henkilö. Tällöin voidaan puhua ontologisesta rikastumisesta. Alkuperäisestä tehty versio ei ole vain kopio, vaan siitä on rikastunut tulkinnan kautta uudenlainen kuva. (Huttunen 2005, 10.) Ajattelen, että näin voi myös tapahtua tutkimuksen kentällä. Ymmärrän uusien jäsennostapojen tavoittelemisen tutkimuksessa hermeneuttisesti. Aiempia tutkimuksia ja käsillä olevaa tutkimuskohdetta lähestytään yhä uudelleen ja yhä syvemmälle siihen perehtyen, minkä jälkeen tutkimuskohde voi avautua uudessa valossa (ontologinen rikastuminen).

3.4.2 Avoinna olemisen haaste ja eettiset kysymykset

Uusien näkökulmien löytymistä edesauttaa *avoinna olemiselle pyrkivä asenne*. Tutkijan tulisi pyrkiä olemaan avoin erilaisille tulkinnoille tutkimuksen kuluessa.

Kari Kurkela (2005, 13–43) puhuu tutkimuksen ja ylipäättään luovan työn tekemiseen liittyvästä avoinna olemisen haasteesta. Uuden ja oudon ymmärtäminen on luonteeltaan haasteellista, ja erilaisuuden kohtaaminen on rajan ja näin myös oman rajallisuutensa kohtaamista. Avoinna olevalle tutkijalle tutkimus on vuorovaikutusta. Avoinna olemisella Kurkela tarkoittaa omistautumista toisen (tutkimuskohteen) ominaislaatuisuudelle, erityisyydelle, erilaisuudelle. Se on olemista varauksettomasti ja täysin läsnä toisenlaisuuden äärellä, toiseuden ehdotonta ja ei-arvottavaa vastaanottamista. Tutkija ottaa samalla myös riskin, sillä tällainen ymmärtämisen metodi on myös luopumisen metodi. Aivan ensimmäisenä on luovuttava tietämisen ja varmuuden tyydytyksestä. Syvälinen ymmärtäminen voisi edellyttää tutkijan itsensä muuttumista. (Kurkela 2005, 13–43.)¹⁶

Kuten Kurkela (2005, 32) toteaa, täysin auki olevana harva meistä pystyy uusia asioita kohtaamaan. Tutkijalla on erilaisia taustasitoumuksia, jotka määrittävät hänen suhdettaan tutkimuskohteeseensa. Saarenheimon (1997, 27) mukaan tutkija lähestyy tutkimaansa ilmiötä aina jostain diskurssista käsin. Tällöin tutkijan tietämisen edellytykset ja rajat liittyvät ja myös sitovat hänet kieleen ja sosiaalikultuuriseen kontekstiin.

Sosiaalisen konstruktionismin yksi lähtökohta on kriittinen asenne itsestään selvään tietoon. Tämän takia diskursiivisessa tutkimuksessa pidetään usein tärkeänä, että tutkija pyrkii tiedostamaan oman suhteensa tutkimuskohteeseensa ja määrittelemään paikkaansa myös suhteessa tutkimuskenttään ja muihin alan tutkijoihin (Wetherell 2001c, 383; Ronkainen 2005, 215). Tällä tavoin erilaisuuden kohtaaminen on mahdollista ja tutkija voi ottaa vastuuta omista taustajatatuksistaan. Tutkijan tekemät tulkinnat kertovat aina jossain määrin myös tutkijasta itsestään (Kurkela 2005, 44; ks. myös Leskelä-Kärki 2006, 85). Tutkimuksen luotettavuuden ja eettisyyden lähtökohdista tutkijan on siis hyvä pohtia tutkimukseen liittyviä valintoja ja ilmenemismuotoja, ja tuoda tutkimusta aktiivisesti ohjaavat periaatteet tutkimuksen kuluessa lukijalle esiin (vrt. läpinäkyvyyden idea).

Margaret Wetherell (2001c, 384, 385) ehdottaa, että jos tieto on kuitenkin aina tulkintaa, totta vain tietyissä olosuhteissa, tai versio jostain teoreettisesta, epistemologisesta tai eettisestä näkökulmasta, niin miksi tutkija ei olisi niin eksplisiittinen kuin mahdollista tiedostaessaan omia tausta-arvostuksiaan ja arvojaan. Anne Sivuoja-Gunaratnam (2004, 66) puhuu kulttuurin tutkimuksen lähtökohtia pohtiessaan myös *osallisuudesta*, jolla hän tarkoittaa tutkijan auki kirjoitettua suhdetta tutkimuskohteeseensa sekä tutkimusalaan kuuluvien kulttuuristen käytäntöjen ja kirjallisten aineistojen tuntemusta.

¹⁶ Kari Kurkelan avoinna olemisen metodin yhtenä taustavaikuttajana on Martin Buber (1999 [1923], 15, 16), joka puhuu Minä–Sinä-suhteesta jolla tarkoitetaan ihmisten välistä autenttista ja dialogista suhdetta (Kurkelan *aukioleminen*). Minä–Se-suhde edustaa puolestaan välineellistävää ja kategorisoituihin pyrkivää kohtaamista.

Tarkastelen seuraavassa tutkijan positiotani eli tuon esille omia taustalähtökohtiani tutkimuksen teolle. Sosiaalipsykologian tieteenalalle olen hakeutunut tietoisesti, koska musiikintutkimuksen kontekstin lisäksi kaipasin tutkimuskohdetta uudella tavalla jäsentäviä ajattelutapoja. Uusi tieto onkin muuttanut ihmiskäsitystäni yksilökeskeisestä ajattelutavasta sosiaalisempaan suuntaan. Näin olen voinut vaihdella tietämisen paikkaa ja toivoakseni samalla laajentaa näkökulmaani. Tästä on myös seurannut se, että olen usein kokenut olevani eri tiedekonteksteissa ”muukalaisen positiossa”. Sosiaalipsykologien joukossa olen edustanut taidemaailman eksotiikkaa, kun taas taiteilijoiden joukossa olen teoreettista ajattelua edustava kuivakka akateeminen tutkija. Monitieteellinen tutkija ei liiku tutkimuskontekstista toiseen siirtyessään kuin välinpitämätön matkailija transithallissa, vaan hän koettaa aktiivisesti hakea uutta ymmärrystä myös näissä siirtymissä (Ronkainen 2005, 216, 217). Erilaisuudesta on ollut se etu, että olen voinut tunnistaa erilaisia tietämisen paikkoja ja reflektoida näin tietoa.

Monitieteisyys voi tarjota tutkimukselle etuja silloin, kun tutkijan positiota leimaa sisäpuolisuuden ja ulkopuolisuuden samanaikaisuus, koska tällöin erilaiset positiot mahdollistavat tietämisen rajallisuuden ja osittaisuuden tiedostamisen. Tutkija voi tunnistaa tieteenalojen taustaolettamuksia tai ihmetellä joitakin vakiintuneita käytäntöjä ja rutinoituja tulkinnallisia näkökulmia. (Ronkainen 2005, 215, 216.) Opiskelun ja työelämän myötä olen päässyt tarkastelemaan musiikkiyhteisöjä. Tunnen siis musiikkialaa sisältäpäin, vaikka en ole itse ammatitaitaileja. Musiikkialan läheisessä tuntemisessa on hyvät ja huonot puolensa.¹⁷ Etuna on se, että tunnen vallitsevia kulttuurisia konventioita. Haittapuolena taas voi olla, että monet vallitsevat käytännöt saattavat näyttäytyä itsestäänselvyyksinä, jolloin joudun aktiivisesti kyseenalaistamaan itselleni tutuksi tullutta tietoa.

Edellä mainitsemistani positioista käsin olen pyrkinyt jäsentämään suomalaisen musiikkimaailman sosiaalisia merkityksiä. Merkitysten rakentumista tarkastellessani koen myös itse osallistuvani tutkijana sosiaalisista merkityksistä käytäviin neuvotteluihin. Olen siis osallinen tutkimassani todellisuudessa. Sosiaaliset merkitykset eivät ole passiivisia objekteja, jotka odottaisivat, että tutkija löytäisi ne. Näen ihmiset sosiaalisten merkitysten taustalla aktiivisina toimijoina, jotka vaikuttavat muun muassa siihen, mikä on vallalla oleva käsitys musiikkimaailman arvoista. Tutkimuksessa ei siis ole kyse staattisten objektien jäljittämisestä, vaan aina jostakin positioista ja näkökulmasta, todellisuuden konstruomisesta ja rekonstruomisesta (Lehtonen 2000, 220).

Omien tarkoituksien tutkiskeleminen on siis myös yksi osa tutkimuksen luotettavuuden tarkastelua. Sitä on myös sen pohtiminen, tyydytäänkö johtopäätöksissä

¹⁷ Tutkijan kotipihalla pelaamisen etuja ja haittoja ovat pohtineet taiteen kentällä mm. Vappu Lepistö (1991, 256) ja Teija Löytönen (2004, 87–90) sekä yliopistomaailmassa Oili-Helena Ylijoki (1998, 13).

ensivaikutelmaan vai uskalletaanko lähestyä aidosti erilaisuutta (Kurkela 2005, 14). Yksi kompastuskivi voi olla se, että aineisto ei hämmästyttä tutkijaa. Tutkija voi esimerkiksi tuoda esille vähemmistötarinan, josta hänellä on vahva ennakkokäsitys. Tällöin tutkimusasetelma voidaan muokata sellaiseksi, että empiirinen aineisto ja tutkimuksen tulokset tukevat ennakkoasetelmaa.¹⁸

Bahtinilainen dialogisuus voidaan nähdä samuuden läpi käytyjä keskusteluja erilaisuuden kanssa. Erilaisuudenkin äärellä tutkijalla pitää olla jokin yhteinen kokemustausta tutkimuskohteen kanssa, jotta hän voisi ymmärtää tutkittavaa ilmiötä jollain tavalla. Dialogisuuden voi katkaista liiallinen objektiivisuuden tai subjektiivisuuden tavoittelu. Jos tutkija vetoaa objektiivisuuteen ja ilmoittaa, että hänen esittämänsä näkökohta on lopullinen totuus, ei tutkimus anna mahdollisuutta vuorovaikutukselliseen kanssakäymiseen. Samaten, jos subjektiivinen kokemus katsotaan niin autenttiseksi, ettei tarvitse ottaa huomioon enää muiden näkemyksiä, keskustelut erilaisuuden kanssa käyvät mahdottomiksi. (Bell 1998, 54–56.)

Julkisten lehtihaastattelujen toimiessa tutkimusaineistona tiedon hankintaan liittyvät luotettavuutta ja eettisyyttä koskevat kysymykset eivät ole problemaattisia, sillä julkinen lehtiaineisto on kaikkien saatavilla. Sen sijaan eettisiä kysymyksiä voidaan pohtia esimerkiksi sen suhteen, miten tutkija käsittelee tietoja. Vaikka tutkimuskohteenani ovat kulttuuriset tarinamallit eivätkä taiteilijat yksityishenkilöinä, en voi täysin sulkea pois sitä tosiasiaa että lehtihaastatteluista tehdyt tulkinnat voivat koskettaa taiteilijoita. Kuten edellä jo totesin (alaluku 3.4.1) pyrin kunnioittamaan aineistossa esiintyviä henkilöitä sekä ottamaan huomioon heidän lausumansa suhteessa aikakauden yleisiin puhetapoihin. Myös tutkimuksen lukijalta vaaditaan kykyä ymmärtää, että analysoin lehtitekstiä kulttuurisena todellisuutena enkä väitä analyysissä mitään lehtihaastattelun taiteilijoista yksityishenkilönä.

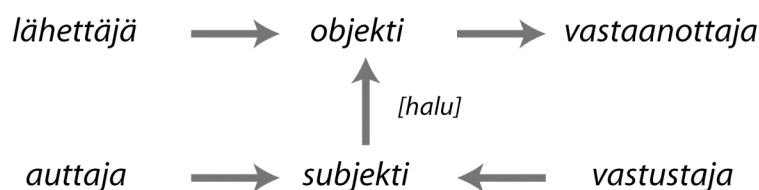
Lähtökohtana aineiston tulkinnoissa on siis dialogisuudelle avautuminen, eli metodinen asenteeni on pyrkiä avoimuuteen ja herkkyyteen sekä kunnioittaa aineiston erilaisuutta ja suhtautua siihen mahdollisimman ennakkoluulottomasti, unohtamatta analyttisuutta ja kriittisyyttä. En kuitenkaan tavoittele sellaista kriittistä lähtökohtaa, jossa olisin asettautunut ideologisesti vain yhteen positioon. Sen sijaan olen kiinnostunut dialogisista merkityksistä ja tämän vuoksi pyrin antamaan äänen mahdollisimman monenlaisille kulttuurisille tarinoille.

¹⁸ Susanna Välimäki (2002, 80, 81) pohtii, miten niin sanotussa kriittisissä tutkimuksessa saattaa joskus korostua pesäeron tekeminen ”muuhun” tai ”menneeseen”. Tutkimusparadigmaan kuuluva intertekstuaalisuuden idea alkaa näyttäytyä tragikoomisessa valossa tutkijan luodessa itselleen erillisen ja etuoikeutetun position, josta käsin voi arvostella muuta tutkimusta. Välimäki peräänkuuluttaaakin postmodernissa ajattelussa perinteeseen sitoutunutta itsetuntemusta, eli aitoa intertekstuaalisuutta.

3.5 Tarinamallin hahmottaminen positiokolmion avulla

Positiointiteoriaan sisältyvää positiointikolmiota¹⁹ voidaan käyttää myös metodisesti diskursiivisesti orientoituneeseen analyysiin. Analyyttisenä työkaluna positiointikolmio voi osoittaa sosiaalisten merkitysten rakentumista puheessa positiointuneiden toimijoiden, sosiaalisten tekojen ja sosiaalisiin konteksteihin kiinnittyvien tarinamallien avulla (Slocum & van Langenhove 2003, 221). Positiot auttavat kiinnittämään huomiota tekstin tai puheen sisällä ilmeneviin dynaamisiin kohtaamisiin (Davis & Harré 2001, 261).

Lehtihaastattelujen positiointien alkuhahmotuksessa käytin hyväksi Greimasin *aktanttimallia*, joka auttoi kiinnittämään huomion lehtihaastattelussa esiintyvän päähenkilön erilaisiin jännitteisiin suhteisiin. Aktanttimallissa korostuu päähenkilön aktiivinen luonne, ja tämän vuoksi Greimas on korvannut mallissaan hahmosanan termillä aktantti, joka viittaa tekoihin (act). Aktanttimalli perustuu subjektin ja objektin, lähettäjän ja vastaanottajan sekä auttajan ja vastustajan välisille suhteille. (Greimas 1980, 198, 199, 206; Korhonen & Oksanen 1997, 56; Czarniawska 2004, 80.)



Kuvio 5. Greimasin aktanttimalli (Greimas 1980, 206).

Aktanttimalli korostaa jännitettä, jonka halu luo subjektin ja objektin väliin. Subjektin halun taustalla on erilaisia temaattisia voimia. Näitä voivat Greimasin mukaan olla esimerkiksi kutsumus, rakkaus, vapaus, lepo, rauha, viha, pelko, mustasukkaisuus, toisenlaisena olemisen tarve, itsensä toteuttaminen ja niin edelleen. Mallin ydin on siis subjektin ja objektin suhde. Greimasin mallissa lähettäjä motivoi subjektin tavoittelemaan objektia – toisin sanoen herättää subjektin halun, osoittaa sille kohteen ja määrittää toiminnan arvo päämäärät. Auttajat tukevat subjektia, vastustajat yrittävät estää tavoitteen saavuttamista. Tehtävän lopussa vastaanottaja arvioi toiminnan onnistumista joko palkitsemalla tai kritisoidulla osallisilla. (Greimas 1980, 205–207; Korhonen & Oksanen 1997, 57.)

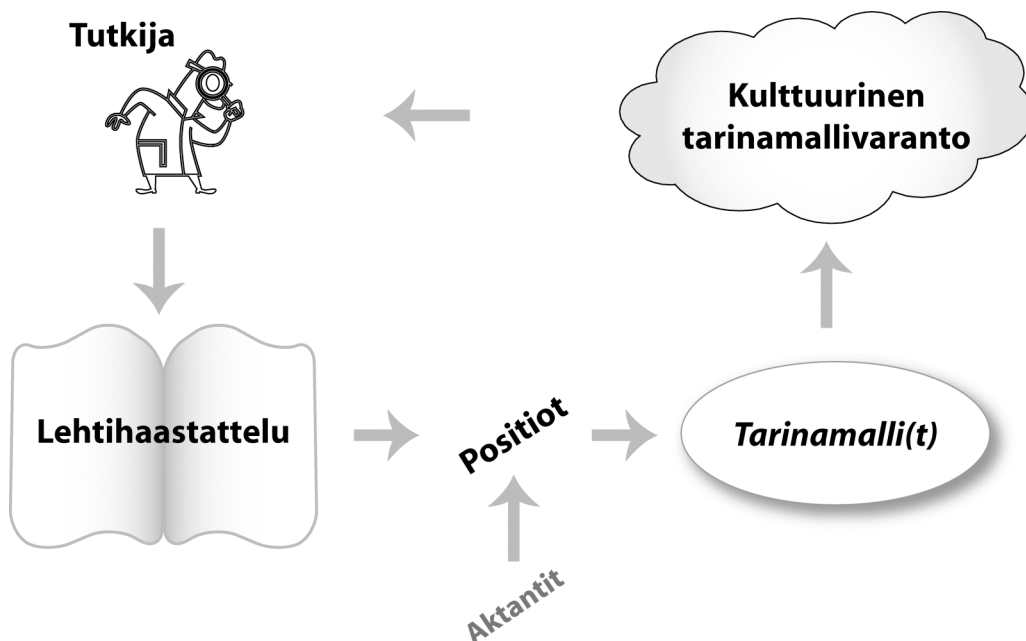
Esimerkiksi bassolaulajan (subjekti) voidaan kuvitella pyrkivän tähtilaulajaksi (objekti). Tällöin lähettäjänä toimii menestyvän sankaribasson malli. Mikäli tehtävä onnistuu, vastaanottajana odottaa palvova yleisö. Vastustajina voivat toimia esimerkiksi ilkeämieliset kriitikot. Auttajiksi voivat ilmaantua vaikkapa kannustavat laulunopettajat. Aktanttimalli auttaa kuvaamaan tarinaan jännitettä

¹⁹ Tarkempi esittely alaluvussa 2.3.

luovien positioiden vastakkaisuuksia. Aktantit muovautuvat sitä mukaa, kun tarinassa ilmenee uudenlaisia haasteita. Toimijoiden suhteiden selvittäminen voi olla johdatusta analyysiin tai myös analyysin lopputulos. (Korhonen & Oksanen 1997, 58; Saurama 2002, 74.)

Aktanttimalli on tarjonnut analyysin alkuvaiheessa hyvän tuen, ”kainalosauvat”, jonka avulla oli helppo lähteä liikkeelle positio-analyysissa. Aktanttimalli auttoi jäsentämään lehtihaastatteluun sisältyviä perusasemointeja, jotka rakentuvat usein erilaisten jännitteiden kautta. Positio-analyysin edetessä huomasin kuitenkin että mikäli pitäytyisin pelkästään aktanttimallin tarjoamaan kaavamaiseen malliin, joutuisin jättämään huomioimatta muita lehtihaastatteluun sisältyviä dynaamisia positioita. Tämän vuoksi analyysin edetessä hylkäsin aktanttimallin ja sovelsin vapaammin positiointikolmion tarjoamia metodisia välineitä. Aktanttimalli on siis kuitenkin toiminut hyvänä alkuvirittäjänä tulkinnoilleni, koska se on auttanut minua hahmottamaan lehtihaastatteluissa ilmeneviä merkityksellisiä suhteita ja tapahtumakulkuja.

Kulttuuriset tarinamallit tulevat esille nimenomaan osanottajien käyttämissä positioissa. Erilaiset positioinnit voivat ilmentää esimerkiksi kulttuurissa esiintyviä symbolisia henkilöhahmoja. Tällaisia ovat esimerkiksi Tuhkimon ilkeät sisarpuolet, komeat prinssit tai hyvät haltijat. Tutkijan on tätä kautta mahdollisuus identifioida erilaisia henkilöhahmotyyppejä ja tarkastella, millaisia kilpailevia tarinamalleja esiintyy diskursiivisissa esityksissä. (Harré & van Langenhove 1999a, 11; van Langenhove & Harré 1999b, 134, 135.)



Kuvio 6. *Tarinamallin hahmottaminen positioiden avulla hermeneuttisissa sykleissä.*

Kiinnostukseni kohdistuu tässä tutkimuksessa siihen, millaisia tarinamalleja lehtihaastatteluissa tuotetaan erilaisten positioiden avulla. Edellä esitettyä kuviota (6) lähdetään tarkastelemaan tutkijasta käsin. Kuvion nuolet ilmentävät tutkimuksen menetelmällistä kulkua. Sosiaalisesti teoksi ajatellun lehtihaastattelun ymmärtämiseksi tarvitaan tietoa tulkintakonteksteista, eli tutkija tulkitsee ensin haastattelua käyttämällä hyväkseen aiempaa tietoaan kulttuurisista tarinoista (kulttuurinen tarinamallivaranto). Sen jälkeen tutkija alkaa jäsentää lehtihaastattelua siinä ilmenevien positioiden kautta. Näitä puolestaan voidaan hahmottaa soveltamalla materiaaliin aluksi aktanttimalleja, joka auttaa paikallistamaan ja erittelemään haastattelutekstissä esiintyvän päähenkilön positiota suhteessa erilaisiin aktantteihin (kuten auttajiin ja vastustajiin). Näin lehtihaastattelussa käytössä oleva *tarinamalli (tai tarinamallit) alkaa hahmottua positioiden avulla*. Lehtihaastattelujen analyysissä olen siis kiinnittänyt huomiota siihen, miten kertomukset on muotoiltu ja miten näillä kertomuksilla mahdollistetaan ja muokataan erilaisia kulttuurisia tarinamalleja (vasta- ja variaatiotarinamallit voivat myös muuttaa vallitsevia käytäntöjä ja muokata näin kulttuurista tarinamallivarantoa).

Taiteilijoiden julkiset positiot voivat olla laskelmoituja, mutta ne voivat olla myös tiedostamattomia. Harrén ja van Langenhoven (1999b, 20–28) mukaan positiointeihin liittyy vahvasti sosiaalinen ympäristö, joka voidaan ottaa huomioon positiointeja analysoitaessa. He kutsuvat näitä sosiaaliin konteksteihin liittyviä positiointeja (1) omaehtoiseksi positioinniksi, (2) pakotetuksi positioinniksi, (3) harkituksi toisten positioinniksi ja (4) pakotetuksi toisten positioinniksi. Omaehtoinen positiointi tarkoittaa keskustelua, jossa henkilö haluaa markkinoida itseään koskevaa mielikuvaa. Positiointi on tällöin suunniteltu taivuttelemaan toisten ihmisten mieliä esittäjän toiveiden ja tarpeiden mukaisesti. Pakotetussa positioinnissa henkilö joutuu puolestaan ottamaan kantaa häntä koskevaan ulkopuoliseen näkemykseen. Näin henkilö pakotetaan positiomaan itsensä suhteessa hänelle valmiiksi annettuun positioon. Harkitulla toisen positioinnilla tarkoitetaan tilannetta, jossa toiset tarkoituksellisesti positiivat henkilön. Tämä voidaan tehdä henkilön läsnä- tai poissaollessa. Ele voidaan ymmärtää esimerkiksi juoruiluna. (Harré & van Langenhove 1999b, 20–28.) Esimerkin pakotetusta toisten henkilöiden tekemästä positioinnista muodostavat yliopistojen virantäytöt, jossa joutuu arvioitavaksi ulkopuolisten asiantuntijoiden antamien lausuntojen myötä.

3.6 Analyysin eteneminen

Laadullisessa tutkimuksessa puhutaan usein aineistolähtöisestä analyysistä ja aineiston lähiluvusta. Ajatus on tällöin, että tutkijalla ei ole valmiiksi teoreettista ennakkokäsitystä vaan hän on avoimena aineiston puhuttelevuudelle. Olen itsekkin varsinkin analyysin alkuvaiheessa yrittänyt pitää mieleni avoimena eri aspekteille. En voi kuitenkaan sanoa, että analyysini olisi täysin aineistolähtöinen. Kun olen tutkimukseni kuluessa syventänyt tietojani sosiaalisen konstruktionismista, diskurssianalyysistä ja diskursiivisesta psykologiasta, on ajatteluni ja suhtautumi-

seni aineistoon muuttunut. Olen herkistynyt huomaamaan erilaisia neuvotteluja, tarinallisia malleja ja positiointeja, jotka liittyvät siihen, miten sosiaalista todellisuutta rakennetaan. Tuomi ja Sarajärvi (2003, 47, 99) esittävät, että analyysia voi ohjata aineistolähtöinen, teoriasidonnainen tai teorialähtöinen analyysi. Tämän määrittelyn mukaan työni edustaa teoriasidonnaista analyysia, jossa teoreettiset lähtökohdat toimivat tausta-ajatuksinani analyysia tehdessäni. Ajatteluprosessissa vaihtelevat aineistolähtöisyys ja valmiit teoreettiset mallit. Analyysin sisällölliset teemat on valittu aineistosta, mutta samanaikaisesti teoreettinen tieto ohjaa analyysia. Tutkimukseni ei kuitenkaan ole teoriaa testaava (teorialähtöinen analyysi) vaan sitä soveltava ja mahdollisesti uudistava.

Esittelen seuraavaksi analyysin vaiheita. Akateemista tutkimusta normittaa hyvän ja hiotun estetiikka (Karttunen 2002, 19). Tämän kriteerin viitoittamana on ollut tapana esittää virtaviivaisia kuvauksia tutkimuksen kulusta, jolloin analyysin lineaarinen ja päämäärätietoinen eteneminen on ollut osoitus tutkimuksen (ja tutkijan) systemaattisuudesta (vrt. sankaritutkijan tarinamalli). Analyysin tekeminen on kuitenkin ollut omalla kohdallani muutakin kuin suunnitelmallista etenemistä. Se on sisältänyt pysähtymisiä ja sivupolkuja, jotka ovat välillä osoittautuneet umpikujiksi. Toisinaan ne ovat kuitenkin avanneet uusia tutkimuksellisia maiseimia. Aineiston analyysi on edennyt pääpiirteissään kaavion 1 mukaisesti.

→ **Tavoite:** *Tutustua aineistoon kokonaiskuvan hahmottamiseksi.*

Aineiston kerääminen ja aineiston yleisluonteinen lukeminen. Tausta-aineistona käytin myös päätoimittajien kirjoituksia vuosilta 1974–2006.

→ **Tavoite:** *Selvittää aineiston ydinaines. Tarkastella, millaisia sisältöjä taiteilija-haastatteluissa on tuotettu.*

Koko aineiston osalta tein ensimmäisiä karkeita sisällöllisiä luokitteluyrityksiä (esianalyysi).

→ **Tavoite:** *Positioita kuvaavien tekstikatkelmien löytäminen kaikista henkilö-haastatteluista. Erilaisten variaatioiden paikallistaminen ja kohdehaastattelujen valitseminen.*

Tämä oli varsinaisesti analyysin ensimmäinen vaihe. Tarkastelin, millaisissa positioissa taiteilijat yleisesti esiintyvät haastatteluteksteissä.

→ **Tavoite:** *Kulttuuristen tarinamallien hahmottaminen kohdehaastatteluista positioiden avulla.*

Tämä oli analyysin toinen vaihe.

→ **Tavoite:** *Tutkimustehtävään vastaaminen tuomalla esiin kerrontaa hallitsevat kulttuuriset tarinamallit ja suomalaisen musiikkiyhteisön dialogiset diskurssit.*

Tässä analyysiosassa tarkastelin sosiaalisia merkityksiä laajemmassa kulttuurisessa kontekstissa. Tulkinnan lopullinen muotoutuminen ja johtopäätökset.

Kaavio 1. *Analyyysin eteneminen.*

Pohdin seuraavaksi yksityiskohtaisemmalla tasolla analyysin etenemistä ja sen vaiheisiin liittyviä ratkaisuja. Aloitin aineiston analyysin lukemalla aineistoa yleiskuvan hahmottamiseksi. Aineisto koostuu 228 haastattelusta, mitä positiointeihin perustavaa diskurssianalyysia ajatellen voidaan pitää suurena. Aineisto on kuitenkin tällä tavoin ollut riittävän laaja, jotta voitaisiin hahmottaa tarinamalleissa tapahtunutta muutosta vuosina 1974–2006. Pidin tärkeänä kokonaiskuvan muodostamista ja samalla halusin antaa aikaa myös auki olevalle asenteelle ennen tarkempaa analyysia. Tämän jälkeen poimin teksteistä taiteilijan ammattia tai henkilöä kuvaavat tekstikohdat. Tätä vaihetta voi nimittää myös sisällön analyysiksi, sillä pyrin löytämään haastattelujen sisältä erilaisia alustavia teemoja ja luokitteluja, joiden avulla hahmotin aineistosta päälinjat.

Tarkemman analyysin ensimmäisessä vaiheessa yritin hahmottaa erilaisia taiteilijoihin liittyviä positiointeja aktanttimallin toimiessa aputyövälineenä. Luetuani koko aineiston läpi tein kaikista henkilöhaastatteluista tiivistelmät, joihin kirjasin haastatteluissa esille tulleita positiointeja. Positiointien pääpiirteiden alkaessa hahmottua kuvasin niiden keskinäisiä suhteita isoille paperiarkeille hahmottaakseni taiteilijoiden asemointeihin liittyviä jännitteitä. Samalla yritin tiedostaa mahdollisimman tarkkanäköisesti yhteiskunnassamme valmiina olevia, taiteilijoita koskevia mielikuvia ja malleja. Nämä olivat aineiston ensimmäiset tulkintaperiaatteet, joiden avulla jäsensin aineistoa ja määrittelin siinä esiintyviä erilaisia positiointeja. Tutkimuksen tässä vaiheessa tavoitteeni oli, että löytäisin mahdollisimman erilaisia positiointeja, jotka ilmentäisivät tekstin rikkautta sekä muutoksen ja variaation mahdollisuutta.

Tämän jälkeen aloin tarkastella tiivistelmissä ja positiokartoissa ilmeneviä rinnakkaisuuksia ja huomasin, että tietyt taiteilijaposiointeihin liittyvät päätyypit (vallitsevat sekä vallitsevaa tarinaa kritisoivat vastatarinat) toistuivat eri haastatteluissa. Samalla totesin, että aineisto on niin laaja, että tarkempaa positioiden analyysia varten oli tarkoituksenmukaista valita aineistossa esiintyviä tarinamalleja edustavat kohdehaastattelut. Joidenkin tarinamallien edustajia löytyi henkilöhaastatteluista useita. En kuitenkaan halunnut lähteä konstruoimaan useasta haastattelusta ideaalityypistä tarinaa, vaan valitsin analyysimateriaaliksi kyseessä olevaa tarinamallia selkeästi edustavan henkilöhaastattelun. Tähän ratkaisuun päädyin sen vuoksi, että jo yksi haastattelukuvaus sisältää sosiaalisena episodina paljon informaatiota ja myös siksi että usean haastattelun konstruominen yhdeksi tarinaksi olisi rikkonut sosiaaliseen episodiin sisältyvän tarinan rakenteen ja luonteen.

Päätin siis valikoida kohdehaastatteluiksi tarkempaa analyysia varten sellaisia taiteilijuutta rakentavia lehtihaastatteluja, jotka tuovat esille mahdollisimman monipuolisesti aineistossa esiintyviä tarinamalleja. Satunnaisotannan idea olisi myös ollut sopimaton sosiaalista todellisuutta tarkastelemaan tutkimukseen. Kun tarkastellaan tutkimuskohdetta sosiaalisten neuvottelujen ja taistelujenkin kenttänä, tiettyä ratkaisevaa positiointia saattaa pitää hallussaan vain yksi henkilö

(Karttunen 2002, 17). Olen siis ollut kiinnostunut mahdollisimman vaihtelevista ja erilaisista positioista. Kulttuurisia tarinamalleja paljastamalla olen halunnut osoittaa, millaisia rakenteita ja arvojäsennyksiä kertomukset sisältävät.

Kohdehaastattelujen valinta ei sinänsä ollut kovin vaikeaa, koska aineisto oli ilmiselvästi jakautunut taiteilijuutta jäsentäviin vallitseviin maskuliinisiin sankaritarinoin ja sankaritarinaan peilautuviin vasta- tai variaatiotarinoin.²⁰ Kohdehaastatteluita valitessani pyrin valitsemaan lehtihaastattelun, joka kuvaisi mahdollisimman rikkaalla ja monipuolisella tavalla kyseessä olevaa tarinamallia. Näin valikoitui 15 kohdehaastattelua. Kohdehaastatteluita valitessani mietin aineistomateriaalin rajausta myös siinä mielessä, että halusin sen kuvastavan koko aineiston luonnetta. Vaikka tilastollinen edustavuus ei laadullisen tutkimuksen yhteydessä olekaan merkityksellinen kriteeri, olen pyrkinyt esittelemään erilaisia tarinamalleja jossain määrin samassa suhteessa kuin niitä esiintyy aineistossa.

Valtadiskurssi voi ilmetä eri tavoilla. Se, että jokin teema toistuu usein, voi olla merkki valtadiskurssista. Mielenkiinto on tällöin kulttuurisissa itsestäänselvyyksissä, jotka vievät elintilaa muilta diskursseilta. Toisaalta, mitä vaihtoehtottomampana diskurssi esiintyy, sitä vahvempi se voi olla, vaikka sitä ei aineistossa paljoa esiintyisikään. Aineistoa voi tarkastella myös siitä näkökulmasta, ovatko moninaisuus ja ristiriitaisuus väistyneet yksinkertaistamisen tieltä, ja jos ovat niin missä kohdin. Yksinkertaistaminen saattaa ilmetä vain kerran, mutta strategisesti sitäkin merkittävämmässä kohdassa. Yksinkertaistamisen ohella toinen varsin yleisesti käytetty valtadiskurssia faktuaalistava strategia on yhteiseen hyväksyntään vetoaminen. Yleinen hyväksyntä voidaan rakentaa ainakin kahdella tavalla: joko viittamaalla useimpien ihmisten käsityksiin tai luottamalla asiantuntijoiden lausuntoihin. Jaettuihin kulttuurisiin konventioihin vetoaminen uusintaa usein tehokkaasti valtadiskursseja. (Jokinen & Juhila 1993, 81, 90–94.)

Vasta- ja variaatiotarinoitten edustajat löytyivät hieman yllättäen vallitsevista instrumenttiryhmistä (kapellimestari, säveltäjä, laulaja, pianisti), koska vähemmän esillä olevien instrumenttiryhmien edustajien haastattelut eivät niinkään pyrkineet luomaan uusia taiteilijakuvauksia vaan niissä tyydyttiin ennemminkin esittelemään harvinaista instrumenttia tai musiikkialaa. Nämä lehtihaastattelut kertovat yhdenlaisen vähemmistötarinan käyttäessään palstatilan alansa esittelyyn.

Naistaiteilijoita kuvaavia haastatteluita olen valinnut lopulliseen aineistoon vähemmän kuin miestaiteilijoiden haastatteluita. Valintaani kohtaan voidaan varmasti esittää kritiikkiä siinä mielessä, että näin tehdessäni vahvistan sitä käsitystä, että miehille julkinen esiintymispaikka musiikkilehden sivuilla on itsestään selvempi kuin naisille. Päädyin tällaiseen ratkaisuun siksi, että olen halunnut

²⁰ Yhtenä tarinamallina lehtiaineistossa oli myös *soitonopettajan tarinamalli*. Tämän mallin olen rajannut pois, koska lähtökohtani ei ollut tarkastella opettajuuden rakentumista tai pedagogisia menetelmiä.

kuvata suomalaisen musiikkielämän todellisuutta. Lähtöasetelmani ei siis ole ollut siinä mielessä ideologinen, että olisin halunnut tuoda esille tiettyä vähemmistöryhmää. Naisten osuuteen olen kuitenkin kiinnittänyt erityistä huomiota sikäli, että olen tuonut naiset esille omana lukunaan. Tähän päädyin siksi, että naisten tarinat ovat muuttaneet vallitsevan maskuliinisen sankaritarinamallin lähtökohdan moniäänisemmäksi.

Analyysin toisessa vaiheessa aloin kirjoittaa tarkempaa analyysia kohdehaastattelu kerrallaan. Nyt minulla oli mahdollisuus tarkastella positioita nimenomaan yhden lehtihaastattelun avulla. Näin pyrin paikantamaan ja analysoimaan haastatteluun sisältyviä, taiteilijana olemista jäsentäviä kulttuurisia malleja. Tässä vaiheessa tein päätöksen, että yleisen konvention vastaisesti jätän analyysiesimerkit osaksi leipätekstiä enkä irrota niitä erillisiksi esimerkkifragmenteiksi. Tämän ratkaisun taustalla on dialogisuuden lähtökohta. Olen tietoisesti välttänyt tutkijan positioon helposti liittyvää hierarkkista valta-asemaa suhteessa aineistoon. Sen sijaan katson, että voin käydä haastattelutekstien kanssa dialogia. Pysin siis kohtaamaan aineiston tasa-arvoisena keskustelukumppanina. Näissä kohtaamisissa toivoakseni syntyy uusia jäsennostapoja. Ajattelen, että tutkija ei elä irrallaan tietystä sosiaalisesta ja historiallisesta hetkestä, ja tällä ratkaisulla halusin myös korostaa haastattelun ja tutkijan aikalaissidonnaisuutta. Tutkija ja mediatekstit jakavat tässä tapauksessa saman kulttuurisen aikakauden ja voivat käydä toistensa kanssa dialogista keskustelua. Aineistoesimerkit erotan omasta tekstistäni siten, että esitän ne kursivissa.²¹

Olen myös halunnut tietoisesti häivyttää analyysiosan tulkinnoissani haastattelijat ja haastatellut taiteilijat yksityishenkilöinä, koska tutkimuskohteenani ei ole taiteilija eikä toimittaja, vaan haastatteluteksti diskursiivisena konstruktiona, joka ilmentää oman aikansa kulttuurisia käytäntöjä. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole peitellä haastatteluissa esiintyvien taiteilijoiden henkilöllisyyttä. Itse tulkintojen kannalta lukijan kuitenkin on tärkeää huomata, että pääroolissa on itse haastattelu (ei taiteilija tai toimittaja). Tämä voi tuntua ensi lukemalta vieraalta, koska yhteiskunnassamme korostetaan yksilökeskeistä näkökulmaa. Haastatteluilla on kuitenkin kerroksellinen luonne, eivätkä ne luo vain henkilökuvaa yksilöstä. Ne kertovat myös yhteisöllisen tarinan.

Tarinamalleja etsiessäni olen siis pyrkinyt kiinnittämään huomiota vallitseviin kulttuuriin käytäntöihin ja samalla yrittänyt huomioida sitä kommentoivat vastadiskurssit. Tässä vaiheessa analyysia laajensin aineiston tarkastelun yhden sosiaalisen episodin (yksi henkilöhaastattelu) tarkastelusta usean kohdehaastattelun

²¹ En ole muilla tavoilla muuttanut analyysissa esiintyvää haastattelutekstiä. Esimerkiksi mikäli haastattelutekstissä on lainausmerkit (merkinä taiteilijan puheesta) olen jättänyt ne paikalleen. Myöskään alkuperäisissä haastatteluissa esiintyviä kielivirheitä en ole korjannut. Olen siis pyrkinyt siirtämään aineistofragmentit sellaisessa muodossa tekstin osiksi kuin ne ovat ilmestyneet alkuperäisissä lehtihaastatteluissa.

välisiin vuoropuheluihin. On myös huomioitava, että yhdenkin henkilöhaastattelun sisällä voi esiintyä keskenään ristiriitaisia puhetapoja, jolloin erityisen huomion kohteena ovat erilaisten diskurssien dynamiikka ja ne periaatteet, joiden perusteella erilaiset puhetapojen valinnat tehdään. Mielenkiinnon kohteena siis on ollut, miten erilaisia diskursseja tuotetaan ja mitä näiden diskurssien käytöstä seuraa.

Tutkimuksen loppumetreillä huomasin, että joissakin valitsemissani kohdehaastatteluissa oli runsaasti yhteisiä elementtejä, vaikka pientä variointia olikin havaittavissa. Näin päädyin jättämään kolme analysoitua kohdehaastattelua lopullisesta analyysistä pois. Tämä päätös oli tuskallinen, mutta halusin kuitenkin välttää liikaa toistoa ja päällekkäisyyttä. Poistin aineistosta viulisti Pekka Kuusiston ja säveltäjä Erik Bergmanin haastattelut, jotka kummatkin kuvasivat löytöretkeilijän tarinaa. Valitsin näiden haastattelujen sijaan laulaja Tarja Turusen haastattelun löytöretkeilijää kuvaavaksi malliksi, koska löytöretkeilijän tarinan lisäksi tämä haastattelu kuvaa myös hyvin yhteiskunnassa tapahtuvaa kulttuurista muutosta. Toistoa välttääkseni jätin pois myös laulaja Juha Uusitalon haastattelun, koska se uusintaa jo muutenkin analyysissä hyvin esillä olevaa sankaritarinaa. Kahdentoista taiteilijahaastattelun lopullinen joukko kertoo kattavasti, millaisia kulttuurisia tarinamalleja *Rondo-Classican* lehtihaastattelut käyttävät hyväkseen rakentaessaan suomalaisessa yhteiskunnassa esiintyvää taiteilijakuva.

Analyysin loppuosassa käsittelen koko aineistoa laajemmassa yhteiskunnallisessa kontekstissa. Erityisesti kiinnitän huomiota aineistosta löytyviin teemoihin, jotka ovat dialogisessa suhteessa yhteiskuntaan. Näistä diskursseista piirsin tutkimuksen kuluessa itselleni jälleen karttoja, joihin merkitsin aineistossa esiintyviä yhteiskunnallisia teemoja ja teemojen välisiä suhteita eri vuosikymmeninä. Tässä vaiheessa fokuksessa oli yhteisössä tapahtuva muutos. Näin suomalaisen taiteilijuuden ja musiikkikulttuurin merkitysten muotoutuminen sekä myös muuttuminen vuosina 1974–2006 on ollut yksi tämän tutkimuksen kohde.

Tutkimuksen loppuvaiheessa varmistin tehtyjen valintojen osuvuutta lukemalla koko haastatteluaineiston läpi ja vertaamalla sitä analyysistä muodostuneeseen kuvaan. Tätä samaa periaatetta sovelsin myös siten, että haastatteluista tekemiäni tulkintojen jälkeen luin taiteilijoista kirjoitettuja elämäkertoja ja ylipäättään kulttuurisia tarinamalleja sisältäviä kertomuksia ja vertasin haastatteluissa ilmenneitä tarinamallitulkintojani lähinnä suomalaisten taiteilijoiden elämäkertoihin, *Rondo-Classican* pääkirjoituksiin ja muihin kirjallisuudessa esiintyneisiin kulttuurisiin kertomuksiin. (Esim. Aho 1969 [1911]; Maugham 1977 [1937]; Nivanka 1992; Konttinen 1996; Mann 1997 [1958]; Talvela 1999; Hiltunen 1999; Rautavaara & Rautavaara 2001; Kierkegaard 2002 [1843]; Stenius 2002; Savolainen & Vainio 2002; Hako 2004; Huhtanen 2004; Väisänen 2004; Rahkonen 2004; Lindgren 2005; Tuovinen 2005; Grönstad 2006; Parente-Capková 2006). Tällä toimenpiteellä halusin muodostaa itselleni mahdollisimman monipuolisen käsityksen kulttuurissa esiintyvistä tarinamalleista ja pyrin arvioi-

maan tulkintojeni osuvuutta ja kuvaavuutta. Työn tulkintaa voidaan verrata hermeneuttiseen kehään, jossa ensimmäisen kierroksen jälkeen aineiston perusteella syntyvää tulkintaa tarkennetaan ja täydennetään. Näin kerta kerralta saadaan jäsentyneempää ja selitysvoimaisempaa tulkintaa tutkimuksen pohdintaa ja johtopäätösten tekemistä varten. (Willman 2001, 98.)

Luvuissa 4, 5 ja 6 esittelen analysoimani kulttuuriset tarinamallit kahdentoista esimerkkilehtihaastattelun avulla. Lehtihaastatteluissa ilmenevät tarinamallit eivät heijastele vain oman aikakautensa ajattelutapoja. Mallien lähtökohdat tulevat usein kaukaa historiasta. Tulososa rakentuu dramaturgisesti siten, että lähdän liikkeelle vallitsevista tarinamalleista, joiden ajatukselliset taustat viittaavat antiikin, keskiajan, renessanssin ja romantiikan näkemyksiin (luku4). Variaatio- ja vastatarinoiden pääasiallisten lähtökohtien (luvut 5 ja 6) voidaan sen sijaan nähdä olevan 1900-luvun modernismin ja postmodernin aikakauden tarjoamissa, heteroglossiaa ilmentävissä ajattelutavoissa. Tuloslukujen viimeisessä aineistoesimerkissä (alaluku 6.5 *Syrjäytetyn kukkulan kuninkaan tarinamalli*) loppupuheenvuoro siirtyy puolestaan postmodernia nykykulttuuria kyseenalaistavalle vastatarinalle.

Luvussa 4 käsittelen hegemonisia, monoglossiaa edustavia tarinamalleja. Luon aluksi taustakirjallisuuden avulla yleiskatsauksen sankaritaiteilijuuden lähtökohtiin. Tämän jälkeen esittelen lyhyesti antiikin ja keskiajan (n. 400 eaa.–1400), renessanssin (n. 1400–1500) ja romantiikan (n. 1700–1800) ajan näkemyksiä taiteilijana olemisesta. Nämä taustoittavat ajanjaksot tuon esille sen vuoksi, että analysoimissani lehtihaastatteluissa on nähtävissä näiden ajanjaksojen vaikutus edelleen 1900-luvun lopun taiteilijakuvauksissa. Monoglossiaa edustavien tarinamallien historiallisia lähtökohtia taustoittavien lukujen lomaan olen sijoittanut neljän lehtihaastattelun analyysit, jotka voidaan tulkintani mukaan nähdä sankarimyyttiin pohjautuviksi tarinamalleiksi. Tuon esiin traditiota hyväksikäyttäviä tarinamalleja, joihin tulkintani mukaan edelleen usein nojaututaan, kun hahmotetaan länsimaisen musiikkitaiteilijan asemaa kulttuurisena ilmiönä.

Luvussa 5 käsittelen naistaiteilijan tarinamalleja. Ensin esittelen taustakirjallisuuden avulla lyhyesti antiikin ja kristillisen kulttuurin kertomuksista välittyviä varhaisia naistarinoita, koska ne ovat nähdäkseni luoneet pohjaa eurooppalaisille naismalleille. Sen jälkeen valotan kirjallisuuden avulla naistaiteilijana olemisen mahdollisuuksia ennen 1900-luvun alkua ja kuvailen naistaiteilijoiden käymää dialogia 1800- ja 1900-luvun vaihteen sosiaalisten käytäntöjen kanssa. Keskityn nimenomaan mainittuun aikakauteen, koska se muodostui yhteiskunnallisten murrosten myötä naisille tärkeäksi historialliseksi hetkeksi ja mahdollisti ensimmäisen kerran laajemmassa mittakaavassa heille taiteilijan uran. Viidennen luvun lopussa esittelen kolmen aineistoesimerkin avulla aineiston naistaiteilijan tarinamallit.

Kutsumusmyyttiin perustuvaa neroutta alettiin kyseenalaistaa 1900-luvun alusta lähtien (esim. Bahtin 1981). Modernismin ja postmodernismin tuomat uudet tuulet 1900-luvulla ovat tehneet tilaa taiteilijuutta uudella tavalla rakentaville tarinamalleille. Luvussa 6 tarkastelen viiden lehtihaastattelun kautta postmodernin aikakauden tuomia muutoksia traditionaaliseen taiteilijakuvastoon. Tässä luvussa olen sijoittanut postmodernia aikaa kuvaavan taustakirjallisuuden suoraan esimerkkihaastattelujen yhteyteen. Analysoimani vasta- ja variaatio tarinat keskustelevat näin suoraan omaa aikakauttansa kuvaavien ajattelutapojen kanssa.

Luvussa 7 esitän yhteenvedon lukujen 4, 5 ja 6 kulttuurisista tarinamalleista. Tämän jälkeen tarkastelen tutkimustuloksia laajemmassa yhteiskunnallisissa kontekstissa. Tavoitteena on käydä dialogia tutkimustulosten ja yhteiskunnallisten teemojen kanssa sekä tehdä näin aikalaisanalyysia suomalaisesta kulttuurisesta maisemasta. Lopuksi reflektoin työtäni ja pohdin tulevaisuuden tarinamallien luonnetta.

Luku 4

Vallitseva tarina – sankarimiehet korkeampien voimien lähettiläinä

Taiteilijoille on usein annettu kansallisen sankarin rooli. Sankaruus edellyttää vahvuuden osoittamista sekä minuuden ja omien kykyjen asettamista julkiseen testiin. Sankaritarinan henkilölle on ominaista oman kutsumuksen toteuttaminen ja moraalinen ylemmyys: sankari herättää muissa ihailua.

Taiteilijoista puhuttaessa käytetään usein käsitteitä kuten kutsumus, autonomisuus, sisäisyys, pyyteettömyys, vilpittömyys ja erityislahjakkuus (Lepistö 1991, 16). Pierre Bourdieu jäsentää taiteilijan kutsumukseen ja erityislahjakkuuteen liittyviä näkemyksiä *karismaideologian*²² käsitteellä. Karismaideologiaan kuuluvat seuraavat käsitykset: Taide ja sitä myötä taiteilija nähdään puhtaana, muista eristäytyneenä ja autenttisena. Taiteilija on kutsuttu erikoistehtäväänsä jo syntymässä, ja hänen tulee käyttää lahjaansa yhteiseksi hyväksi. Hän on luonnonlahjakkuus, joka ei välttämättä tarvitse virallista koulutusta. Taiteen tekemisen lähtökohdat perustuvat siis kutsumukseen ja ovat näin eettiset. Taiteilija esitetään pyyteettömänä henkilönä, joka on omistautunut taiteelleen. Taidetta tehdään asian vuoksi, ei maineen tai mammonan takia. Taiteilijan omatunto antaa tiedon siitä, mikä on oikeaa ja mikä väärää taidetta, sillä myös taidemaku nähdään myötäsyttyisenä lahjana. Karismaideologian valossa klassinen yläluokan kulttuuri esittäytyy universaalina ja on synnynnäisesti muita ylevämpää. (Bourdieu 1993, 34, 49, 233, 234; Karttunen 2002, 56.)

Kirjallisuudentutkija Seán Burken ajatusten pohjalta Kaisa Kurikka (2003, 77, 78) on nimennyt taiteilijan tekijyyteen liittyvät historialliset mallit neljän i:n kautta *inspiraatioksi*, *imitaatioksi*, *imaginaatioksi* ja *impersonalismiksi*. Inspiraatio, imitaatio ja imaginaatio vertautuvat edellä esiteltuihin kutsumustaan kuuntelevan yksilösankarin karismaideologisiin lähtökohtiin, kun taas impersonalismin mallissa taiteilijan tekijyys aletaan nähdä yhä enenevässä määrin historiallisena, kulttuurisena ja sosiaalisena ilmiönä.

²² Käsitteen tausta tulee Uudesta Testamentista ja sillä tarkoitetaan armolahjaa, jonka kristitty voi saada Pyhän Hengen välityksellä Jumalalta (Karttunen 2002, 56).

Inspiraatiolla viitataan jumalalliseen ilmoitukseen, joka ilmentyy inspiroituneessa valitussa. Ajatus inspiraatiosta näkyy esimerkiksi samanistisissa kulttuureissa. Samaanit välittävät henkimaailman viestejä materiaaliseen maailmaan. Samoin antiikin Kreikassa runoilija-muusikko oli varta vasten tehtävään valittu muusan viestin välittäjä. *Imitaatiolla* tarkoitetaan puolestaan tekijyyden ilmentymistä julkisena toimintana, jolloin tekijä on etuoikeutettu Jumalan hengen tulkitsija. Imitaatio esiintyi esimerkiksi keskiaikana ajatuksena, että Jumalalta lähtöisin oleva idea säteilee taiteilijan sielun peiliin, josta se heijastuu teokseen. Taiteilija ei tällöin luo yksin teosta, vaan hän heijastaa ja välittää jumalallista luovuutta. (Kurikka 2003, 77, 78; Kurikka 2006, 19, 20.)

Imaginaatio eli yksilön mielikuvitusta ja luovaa voimaa korostanut tekijäpuhe tuli vallitsevaksi ajattelutavaksi romantiikan aikana. Ulkopuolelta tuleva inspiraation ajatus kääntyi sisäiseksi toiminnaksi, jolloin tekijästä tuli luojajumala ja mielikuvituksesta subjektiivisen yksilöllisyyden merkki. Vanhat käsitykset inspiraatiosta saivat näin uuden merkityksen kun inspiroijana toimi tekijän oma mieli. *Impersonalismi* puolestaan tarkoittaa, että tekijää ei ymmärretä yksilölliseksi subjektiksi, vaan konventioiden jatkajaksi. Tämä näkemys vertautuu 1900-luvulla suosituksi tulleen intertekstuaalisuuden ideaan. Teoksien nähdään viittaavaan aiempiin kulttuurisiin teksteihin ja tekoihin, eli taiteilijan katsotaan lainaavan kulttuurista omaisuutta ja siirtävän näin perinnettä eteenpäin taide-teoksissaan. Tässä käsityksessä kutsumusmyyttiin perustuva maskuliininen nerous on kyseenalaistettu ja tekijyys on alettu nähdä osana sosiaalista toimintaa. (Kurikka 2003, 77, 78; Kurikka 2006, 21, 23.)

4.1 Sankaritarinan lähtökohdista

Kulttuurin alan tutkimuksissa puhutaan usein sankari- tai neromyytistä, jolla viitataan lähinnä 1700- ja 1800-luvuilla esiintyneisiin romantiikan ajan käsityksiin taiteilijasta erityislahjakkaana nerona (esim. Kierkegaard 2002 [1843]; Wolf 1981; Lepistö 1991; Tuovinen 2004; Tiainen 2005). Romanttinen neromyytti onkin osa sankaruuteen liittyvää ajattelutapaa. Taiteilijan erityisyyteen ja kutsumukseen liittyvät ideat kumpuavat kuitenkin jo romantiikkaa varhaisemmiltakin ajoilta.

Sankaritarinan juuret voidaan nähdä antiikin Kreikan monomyytissä. Siinä esiintyy sankari, joka on omistautunut tehtävälleen ja vaarantaa arkipäiväisen elämänsä lähtiessään suorittamaan missiotaan. Hän kohtaa yliluonnollisia, outoja ja vaarallisia asioita sekä mahtavia vastavoimia, jotka hänen täytyy voittaa. Lopuksi menestynyt sankari palaa takaisin kotikonnuilleen, saa palkinnon suurista saavutuksistaan ja tuo siunauksen yhteisölleen. (Esim. Campbell 1973; Siikala 1991, 49; Tarasti 1994, 17, 18; Hänninen 1999; McAdams 1993; Gergen, M. 2003.)

Sankaritarinan alkumuoto lienee kuitenkin antiikkia varhaisempaa alkuperää. Esimerkiksi luolamaalausten kuvat villeistä eläimistä ja metsästäjistä kertovat ilmeisesti ihmiskunnan ensimmäisistä sankaritarinoista. Ehkäpä ne hioutuivat vuosituhansien kuluessa kertomuksiksi urheista, vahvoista ja nokkelista metsäs-

täijistä, jotka lähtivät hankkimaan saalista, kohtasivat matkallaan monia vaaroja mutta palasivat kuitenkin lopulta voittoisina kotiin, jossa heidät otettiin vastaan yhteisön pelastajina. Myöhemmin sankarin metsästysmannut ehkä muuttuivat fantasiamaailmoiksi, biisonit hirviöiksi ja nälänhädältä pelastava saalis taikavoimaksi. (Hiltunen, 1999, 26, 27.)

Sankaritarina ei ole pelkästään länsimaisen kulttuurin tuote. Se löytyy kaikista kulttuureista aasialaisista myyteistä intiaanien kertomuksiin. Mytologisen sankarin seikkailu toistaa siirtymäriiteissä esiintyvää kaavaa: I ero – II initiaatio/siirtymävaihe – III paluu/yhteys. Nämä yksilön sosiaaliseen asemaan liittyvät siirtymät voidaan nähdä sankarin tarinamallin ytimenä. Sankarin taistelu tai seikkailu nähdään luovana siirtymävaiheena, johon liittyy usein ajatus, että sankari on ikään kuin välitilassa, tämän ja tuonpuoleisen maailman välissä. Näin todella luovat teot – olipa kyse uskonnon, taiteen, politiikan tai henkilökohtaisen elämän alueesta – juontuvat siitä, että niiden tekijä on jollain tavoin ”normaali-maailman” ulkopuolella. Sankari siis joutuu aluksi eroon yhteisöstä ja samalla entisestä minuudestaan. Siirtymävaiheen jälkeen hän palaa takaisin uudestisyntyneenä ja muuttuneena, luovan voiman täyttämänä. Paluu ja liittyminen yhteisöön ovat välttämättömiä, jotta sankari voi levittää henkistä voimaa maailmaan. Yhteisön kannalta tämä oikeuttaa sankarin pitkällisen vetäytymisen yhteisöstä. (Campbell 1973; Simonsuuri 1996.) Sama lähtökohta on edelleen vallalla esimerkiksi suomalaisen yhteiskunnan tukemassa taiteilija-apurahajärjestelmässä. Yhteiskunta tarjoaa taiteilijalle mahdollisuuden vetäytyä hetkeksi yhteisöstä apurahan turvin, ja näin taiteilijan odotetaan samalla osallistuvan paremman maailman luomiseen (Karttunen 2002, 74).

Sankaritarinan peruskaava jatkaa elämäänsä nykyajan sankarikuvauksissa. Esimerkiksi suuren suosion saavuttaneessa elokuvassa *Tähtien sota* sankarillinen päähenkilö Luke Skywalker kutsutaan jo pikkupoikana mukaan seikkailuun, jonka jälkeen hän ei voi elää enää normaalia elämää (Hiltunen 1999). *Rondo-Classican* haastatteluissa usein esiintyvä sankaritarinan peruskaava on pitkälti sama kuin vaikkapa tässä elokuvassa. *Rondo-Classican* haastattelussa vanhemmat laittavat lapsen soittotunneille ja lähettävät samalla lapsen musiikin maailmaan. Kun Luke Skywalker kohtaa Obi Wan Kenobin hahmossa auttajan, pienen viuluviikarin auttajahahmona toimii tärkeä opettaja. Opetusperiodin jälkeen Skywalker on valmis siirtymään toiseen maailmaan, ottamaan vastaan haasteen. Samaan tapaan nuori taiteilija aloittaa taipaleensa osallistumalla vaikkapa kapellimestarikilpailuihin. Niin Luke Skywalker kuin nuori kapellimestarikin kohtaavat matkallaan sekä liittolaisia että vihollisia. Jännittävistä ”kamppailuista” kuitenkin selviydytään voittoisasti lasermiekan tai tahtipuikon avustuksella.

Sankarin matkalla ja taiteilijan uralla on useita testitilanteita, ja tarinan klimaksissa päähenkilö kohtaa äärimmäisen tulikokeen. Monesti nuorella taiteilijalla tällainen tilanne voi olla ratkaiseva esiintyminen tai arvostettu kilpailu, joka määrää uran suunnan. Haastattelutarinoissa nuori taiteilija lunastaa paikkansa

johtamalla/soittamalla/laulamalla/säveltämällä menestyksekkäästi. Konsertin jälkeen taiteilija on singahtanut suosion taivaalle. Elokuvassa ratkaisevan taistelun jälkeen seuraa yhteiseksi hyväksi koituva palkinto: Luke voittaa lopulta pahan tyrannin ja palauttaa rauhan maailmankaikkeuteen. Voittoisa taiteilija puolestaan lahjoittaa yhteisölle ”aarteensa” eli musiikkinsa mahtavan voiman. Kummankin tarinan opetus on, että kun uskallamme ottaa riskejä ja tehdä kovasti työtä, niin löydämme tien oikeaoppiseen elämään ja tuotamme yhteisöllemme hyvää.

4.2 Antiikki, keskiaika ja metafysiset sfäärit

Platonin elinaikana (n. 427–347 eaa.) antiikin Kreikassa musiikin, runouden ja tanssin katsottiin liittyvän yhteen. Näihin viitattiin kreikan sanalla *mousiké*. Ajateltiin, että nämä taiteenlajit syntyivät muusien läsnäolon inspiroimana.²³ Muusat olivat Apollo-jumalan hengettäriä, jotka tanssivat Helikon-vuorella ja vihkivät taiteilijan tehtäväänsä puhaltamalla häneen ”laulun lahjan”. Taiteilijat olivat siis muusien kutsumia ja saivat jumalallisen innoituksen (mania, inspiraatio) taiteelleen muusilta. Muusa otti taiteilijan valtoihinsa ja käytti häntä ikään kuin meediona, taiteen välittäjähahmona. Antiikin ajan musiikki oli ennen kaikkea runojen laulantaa, instrumentteja käytettiin yleensä vain yhdessä laulun kanssa. (Beardsley 1966, 26, 44; Thesleff 1977, 9–11; Benestad 1978, 15, 16; Vuorinen 1996, 29.)

Muusisia taiteita alempiarvoisina nähtiin maalaustaide, kuvanveisto ja arkkitehtuuri. Tämä eriarvoinen asema johtui siitä, että runoilijoilla ja laulajilla katsottiin olevan sanan ja laulun mahdin mukanaan tuomat tietäjän voimat. He saattoivat olla yhteydessä korkeampiin voimiin. Kuvataiteilijoita puolestaan pidettiin teknikkoina tai hyödykkeitä valmistavina käsityöläisinä. Patsaan tekeminen ei sopinut muutenkaan vapaalle miehelle, sillä se vaati ruumiillista ponnistusta ja oli siten orjan työtä. Vain vapaiden taitojen, kuten runouden ja musiikin, katsottiin olevan antiikin ajan vapaalle miehelle soveliaita vaihtoehtoja. Tämä sama asetelma sana- ja musiikkitaiteen korkean sosiaalisen arvostuksen ja kuvataiteilijoiden ja arkkitehtien vaatimattoman aseman välillä jatkui läpi ritariajan trubaduurien ja katedraalien anonymien kivenhakkaajien välillä. Vasta 1400-luvun Italian porvariston yhteiskunnallisen nousun myötä kuvataiteilijoiden onnistui päästä vähäpätöisestä asemastaan. (Schildt 1972, 71, 72; Thesleff 1977, 9–21; Vuorinen 1996, 23, 24.)

Antiikin ajan käsitykseen musiikista liittyi myös ajatus sfäärien harmoniasta. Musiikin harmoniset ominaisuudet olivat yhteys taivaankappaleisiin ja niiden ilmentämiin lukusuhteisiin. Ajateltiin, että myös taivaankappaleet tuottavat

²³ Muusa-käsite on jäänyt Antiikin ajoista elämään, ja taiteilijat puhuvat nykypäivänäkin muusista viitatessaan taidettaan inspiroiviin henkilöihin. Muusa elää myös sellaisissa suomen kielen sanoissa kuin musiikki ja museo (Vuorinen 1996, 23).

liikkuessaan jatkuvaa ääntä, jota ihminen ei tosin voi kuulla, koska on tottunut siihen syntymästään asti. Myös ihmissielu nähtiin taivaankappaleiden ja musiikin tapaan suhteiden määrittämänä kokonaisuutena. Tämän vuoksi musiikilla saatettiin vaikuttaa myös ihmisen sielun järjestykseen. Niin sanottu eetos-teoria hallitsi koko antiikin musiikkikäsitystä. Sana 'ethos' merkitsi luonnetta, ja juuri musiikki oli välttämätöntä luonteen koulutuksessa. Musiikin katsottiin olevan se ratkaiseva tekijä, jonka avulla voitiin kasvattaa parempia ihmisiä. (Bearsdley 1966, 50; Benestad 1978, 21; Vuorinen 1996, 30, 31.)

Keskiajaksi kutsuttu ajanjakso kesti lähes tuhat vuotta (noin 400–1400). Filosofian puolella korostettiin moraalisen harmonian kauneutta, metafyyssistä kirkkauden kauneutta uusplatonististen tapaan ja Jumalan kauneutta. Taiteilijan tehtävänä oli jäljitellä jumalallista totuutta. Maailma nähtiin Jumalan luomuksena ja sen vuoksi hyvänä ja kauniina. Samalla kuitenkin tehtiin jyrkkä kahtiajako taivaalliseen ja maailmalliseen, Jumalaan ja Saatanaan. Esimerkiksi taiteeseen liittyvä mielihyvä hyväksyttiin vain uskonnon yhteydessä, muuten se katsottiin maailmalliseksi. Keskeisenä antiikin ajan välittäjähenä toimi varhaiskeskiajalla kirkkoisä Aurelius Augustinus (354–430). Hän esitti teoksessaan *De Musica* musiikin olevan maallinen manifestaatio universaalisesta rytmistä. Musiikki oli edelleen aineetonta ja siten kuvaus jumalallisesta, korkeammasta järjestyksestä. Augustinus määritteli musiikin siten, että oikea näkemys musiikin tekemiseen piti tulla Jumalalta, joka edusti ikuista ja muuttumatonta tietoa. (Bearsdley 1966, 91; Benestad 1978, 44, 45, 48; Battersby 1989, 25; Vuorinen 1996, 97, 99.)

Taide jakaantui keskiajalla vapaisiin taiteisiin, mekaanisiin taiteisiin ja teologisiin taiteisiin. Musiikki ja runous liittyivät edelleen yhteen, ja ne luettiin vapaisiin taiteisiin. Maalaus ja arkkitehtuuri sen sijaan määriteltiin fyysistä ponnistelua vaativina mekaanisiin taitoihin. Kauneuden ongelmaa käsittelevien kysymysten katsottiin kuuluvan teologiaan. (Bearsdley 1966, 105.) Boëthiuksen (480–526) mukaan musiikki vaikutti moraaliin ja saattoi nostaa ihmisen korkeammalle tasolle. Musiikki heijasteli näin jumalallista kauneutta ja korkeinta taidemuotoa samaan tapaan kuin antiikissa. Tekstillä oli kirkkomusiikissa edelleen tärkeä osa. Näin keskiaika jatkoi monin tavoin antiikin perintöä. (Benestad 1978, 51–55, 61–63, 73.)

Keskiajan yksi huomattavista ajatussuuntauksista oli skolastiikka, jonka vei huippuunsa 1200-luvulla Tuomas Akvinolainen (1225–1274). Hän pyrki luomaan Aristoteleen oppeihin perustuvan maailmanselityksen, joka olisi sopusoinnussa katolisen kristinuskon kanssa. Samaan aikaan ruhtinashoveissa kukoistivat trubaduurilaulut, joita kirkot tai killat eivät päässeet ohjailemaan. Trubaduuri-ilijät korostivat laulujensa yhteydessä inspiraatiota ja tunnetta, ja he olivat hyvin tietoisia omasta yksilöllisestä erityislaadustaan. Heidän tavoitteenaan oli, päinvastoin kuin kirkkomusiikissa, maallinen maine ja kunnia. (Vuorinen 1996, 101, 106.)

Antiikin ajan muusat vaihtuivat keskiajalla kristinuskon Jumalaan, mutta musiikilla ja runoudella oli edelleen sama korkea status kuin antiikissa. Yleisenä lähtökohta siis oli, että musiikki ilmentää runouden avulla jumalallista kauneutta ja harmoniaa. Muusikot ja runoilijat olivat kutsuttuja tehtäväänsä, sillä heillä oli yhteys korkeampiin voimiin vapaiden taiteiden edustajina.

4.3 Kristuksen tarinamalli

Koko elämä on valtava tahdonvoiman ponnistus
Martti Talvela / Mervi Knuuttila, Rondo 5/1974, 20–27.

Ensimmäinen mallihaastattelu kietoutuu voimakkaasti jo antiikin taidekäsityksissä läsnä olleiden teemojen ympärille: taiteilija toimii korkeampien voimien välittäjähahmona ja noudattaa kutsumustaan. Haastattelu toistaa myös maskuliinista sankarikuvausta, jossa taiteilija käy taisteluaan hyvän asian puolesta. Haastattelun esille tuomat tavoitteet ovat musiikin hyvää tekevän sanoman levittäminen, taiteen puolesta puhuminen, lasten musiikkiharrastuksen herättäminen ja isänmaan asia eli suomalaisen musiikin vieminen maailmalle. *Näen siinä samalla tietynlaisen velvoitteen suomalaisen musiikin ja nimenomaan Kilpisen musiikin eteenpäin viemisenä, kun taas Sibelius ei ole minulle paljoakaan lauluja kirjoittanut.* Taiteilijan välittämän sanoman vastaanottajia ovat ihmiskunta, etenkin kansainvälinen musiikkiyleisö sekä lapset ja nuoret.

4.3.1 Kutsumus ja armolahja

Haastattelu positioi taiteilijan ulkopuolisen voiman lähettilääksi. Kutsumus otetaan siis taiteellisen työn lähtökohdaksi. Kehotus on niin voimakas, että taiteilijan on pakko totella tätä lähetyskäskyä. *Monet nuoret ihmiset kysyvät minultakin, mitä pitäisi tehdä, jotta voisi lähteä tekemään kansainvälistä karriäääriä. Jo tässä kysymyksessä on kielteinen vastaus, koska silloin kun on todellinen palo ja sisäinen käsky, tekee sen ilman että kyselee mitään.* Taiteilijaksi ei siis voi tulla vain sitä haluamalla, tarvitaan ehdoton sitoutuminen, voimakas intohimo ja pyyteetön mieli. Taloudelliset seikat tai menestyksen kaipuu eivät voi ”oikeaa” taiteilijaa motivoida. Taiteen tekijöiden keskuudessa onkin yleensä suhtauduttu paheksuen näkemykseen, että taidetta tehtäisiin rahan vuoksi (Karttunen 2002, 38; myös Erkkilä & Vesanen 1989, 37; Tiainen 2005, 81). Haastattelu tuo esille kutsumuksen ja pyyteettömyyden teemoja. Taiteilija on vihkiytynyt taiteen asialle, ja kutsumuksen kautta taiteilijalla on yhteys henkisiin sfääreihin. Vastakohtana tälle näkemykselle nähdään laskelmoivuus ja uran tekemiseen liittyvät taloudelliset seikat.

Haastattelu rakentaa kuvan taiteilijasta, jolle on annettu sisäisen herkkyyden armolahja. Päähenkilö on siis luonnonlahjakkuus edustamallaan taiteen alalla. *Liedin laulaminen vaatii erittäin suurta sisäistä herkkyyttä ympäristönsä, itsensä, runon ja liedmusiikin sanoman tajuaamisessa, ja se on synnynnäinen asia. – – Günther Rennert antoi minulle Münchenissä hyvän nimen, kun teimme*

yhdessä Borista kuusi viikkoa. Hän nimitti minua maksimimosaksi juuri tämän herkkyyden ja aavistuksenomaisuuden takia, ja juuri tämä on välttämätöntä liedin laulamissa. Laulaminen ja siihen liittyvä erityinen herkkyys ymmärretään kutsumuksen mukana tulleen syntymälahjana. Näkemys edustaa karisma-ideologiaa: taiteilijuudessa korostuu enemmän lahjakkuuden ja kutsumuksen merkitys kuin esimerkiksi koulutuksen tuoma osaaminen.

Synnynnäinen karisma merkitsee myös, että taiteilijalla on sellaisia psyykkisiä voimavaroja, samanistisia kykyjä, joita tavallisilla ihmisillä ei ole. Tarinan päähenkilö on yhtä aikaa intuitiivisen herkkä ja äärimmäisen voimakas. Taiteilijan henkiset voimat nostavat hänet tavallisten ihmisten yläpuolelle. *Se [Boris Godunovin rooli] vaatii synnynnäistä otetta, se on hyvin lähellä maata, hyvin alkuperäinen. Se on delikaatti, mutta sen perusolemus on niin alkukantainen, että ihmisen, joka tekee Boriksen uskottavaksi, pitää pystyä kulkemaan hulluuden rajan yli ja palaamaan elävänä takaisin. Raja terveyden ja hulluuden välillä täytyy pystyä hävittämään täysin – vain siten voi tämän roolin tehdä. Sen takia se on hyvin erikoislaatuinen rooli, jota monet ihmiset eivät voi tehdä.* Haastattelu luo kuvaa henkilöstä, joka kykenee liikkumaan transsendenttisten kykyjensä avulla yli normaaliuden rajojen.

4.3.2 ”Anna heille anteeksi, sillä he eivät tiedä mitä tekevät”

Yleensä tarina rakennetaan siten, että päähenkilö esitetään suhteessa muihin alan toimijoihin, joiden kautta tämä positioi itseänsä (Harré & van Langenhove 1999). Tämä haastattelu ei tee poikkeusta. Se muodostaa kuvan sankarillisesta päähenkilöstä asemoimalla hänet suhteessa vastustajiin.

Haastattelu esittelee maskuliinisen hahmon, joka joutuu taistelemaan vihollisia vastaan saavuttaakseen päämääränsä. *Täytyisi olla yhteinen rintama, yhteinen näyttö siitä, että meillä on voimaa ja oikeutus. Tämä näyttö meidän on annettava tässä maassa vielä tänäkin päivänä, näyttö siitä, että muusikolla on oikeutus elämäänsä ja ammattiin lahjojensa mukaan, vaikka jo perustuslaissa on sanottu, että jokaisella Suomen kansalaisella on oikeus lahjojaan vastaavaan työhön.* Vastustajina tässä kertomuksessa ovat päätöksentekijät, koulujen musiikinopetusta vähentävät virkamiehet, valtion budjetti, pahansuovat lehtikriitikot ja vaaralliset ristiriidat, jotka antavat aseita muusikkojen vihollisille. Päätösten tekijät asemoidaan Raamattua siteeraten vastustajiksi, jotka *unohtavat sen, että ihminen on vasta se ihminen, jonka henki elää. Ihminen ei elä yksinomaan leivästä, vaan hän elää siitä hengestä, mikä häneen on pantu.* Haastattelu esittää taiteilijan profeettana, joka ennustaa virkamiehille seuraavasti: *Musiikin opettamisen vähentäminen ja sen mukana seuraava henkisen pääoman supistaminen, tulee kerran vielä lyömään korville niitä koulutussuunnittelijoita, jotka tämän ihmishengen tahtovat tukahduttaa musiikissa vähentämällä sen tuntimäärää.* Kristukselta lainatuin sanoin haastatteluteksti jatkuu: *Täytyy hyvin vakavasti sanoa, että ”anna heille anteeksi, sillä he eivät tiedä mitä tekevät”.*

Taiteilijan vastuksina haastattelu esittelee myös musiikkikriitikot, jotka yleensä eivät ymmärrä suurta taidetta. Näissäkin tapauksissa päähenkilön tulee karisma-ideologian mallin mukaisesti olla uskollinen kutsumukselleen eikä kuunnella vastustajien ääntä. *Onhan minunkin urani varrella kirjoitettu minusta vähättelevästi, mutta ei siitäkään tarvitse masentua, jos tietää oman sisäisen jännitteensä. – – Monta kertaa tulee semmoinen mielikuva, että kriitikko ei vihaa musiikin lisäksi mitään muuta enempää kuin musiikin esittäjää. – – On tosin olemassa myös sellaisia kriitikoita, joilla on suuri henki.* Karismaideologian mukaisesti haastattelu tuo esille, että taiteilijan omatunto on taiteellisten vastoinkäymisten aikana viimeinen tuomioistuim. *Mutta tällaisestahan ei kannata välittää, silloin on moraalinen pohja lähteä tekemään täsmälleen sitä, mitä itse haluaa, ja silloin voi olla välittämättä siitä, että joku sanoi jotain.*

4.3.3 Valistava opettaja

Haastattelussa esiintyvän sankarin tehtävänä on julistaa musiikin sanomaa ja saada lapsia ja nuoria mukaan hyvälle puolelle, musiikin maailmaan. *Jos ihminen löytää harrastuksen musiikin parista, on melko varmaa, että hän ei päädy nuorisovankilaan tai Kakolaan. Musiikki on niin voimakas harrastus, että se voidaan minun mielestäni rinnastaa vain uskonnolliseen heräämiseen. On kysymys todellisesta heräämisestä, kun ihminen avautuu kuuntelemaan musiikkia ja kasvattamaan omaa henkeään ja avautuu näille rikkauksille.* Tarinan päähenkilö on kuin hyvä paimen, joka johdattaa lapsia hyvän asian puolelle, etteivät he joudu kadotukseen. Schildt (1972, 75) esittää, että taiteilijasta usein tulee tavalla tai toisella uskonopin perustaja. Tämä tarkoittaa sitä, että taiteilijan oma elämä antaa todistuksen hänen uskostaan, samalla kun hänen taiteensa levittää uskon totuuksia.

Aktanttimallin mukaisina auttajina taiteen lähetystehtävän eteenpäin viemisessä toimivat musiikin opettajat, jotka kouluttavat nuorisoa joko ammattiin tai musiikin kuuntelijoiksi, samoin opetusministeri Marjatta Väänänen, *joka on syvästi kultivoitunut ihminen*, sekä myös kotiäidit. Pyyteettöminä esitetyt kotiäidit nostetaan haastattelun esittelemässä tarinassa moraalisesti korkealle tasolle, koska he ovat taiteilijan tapaan lasten pelastamisen asialla. Moraalisesti arveluttavia puolestaan ovat toimittajat, koska he puhuvat pahaa ihmisistä. Tämän tarinamallin positioihin kuuluu myös valistavan opettajan rooli. *Joka ainoa mädäntynyt lehtikirjuri, joka kirjoittaa halpamaisuuksia ja juoruaa toisista ihmisistä, on omasta mielestään parempi kuin sellainen ihminen, joka kasvattaa suuren joukon lapsia tämän maan kunnollisiksi kansalaisiksi, opettaa jopa senkin, että ei saa puhua pahaa toisista ihmisistä.* Tarinan päähenkilö asemoidaan myös ymmärtäväiseksi opettajaksi, joka huolehtii ja kasvattaa laumaansa sekä auttaa muita ymmärtämään, mikä on moraalisesti oikeaa, mikä väärää käytöstä.

4.3.4 Via dolorosa – uhrautuva taiteilija

Taiteilijalla on haastattelussa selkeä kutsumustehtävä ja missionsa mukaisesti hän levittää musiikin suurta sanomaa. Taiteilija kuvataan antiikin inspiraatiomallin ja keskiajan imitaatiomallin mukaisesti etuoikeutettuna korkeamman hengen tulkitsijana. Kutsumus sisältää lähtökohtaisesti tarinamallin, jossa päähenkilön positio rakentuu suhteessa johonkin ylempään auktoriteettiin. Kun kutsu kuuluu, sitä *”tekee sen ilman että kyselee mitään”*. Positiointiteorian valossa kyse on pakotetusta itsepositioinnista. Päähenkilö on saanut kutsuttuna taiteilijana valmiin ulkopuolelta tulevan aseoinnin, joka tuottaa hänelle tiettyjä oikeuksia ja velvollisuuksia. Kutsumusta ei esitetä haastattelussa kevyenä asiana, vaan se tuottaa tarinan päähenkilölle vaikeita haasteita. *Koko elämä on valtava tahdonvoiman ponnistus. Sen lyhyen elämän aikana, jonka ihminen täällä elää, hänen on käytettävä kaikki lahjansa mahdollisimman tarkoin.* Taiteilija on saanut etuoikeutenaan laulun ja sensitiivisyyden lahjan, mutta sen ohella myös vahvan eettisen velvollisuuden toimia taiteen palveluksessa. Koska kutsumus menee kaiken muun edelle, taiteilija jää eräässä mielessä muukalaiseksi suhteessa tavallisiin ihmisiin. Tällaisen tarinamallin mukaan taiteilija joutuu maksamaan kovan hinnan taiteilijuudestaan. Luomistyö on kallisarvoinen risti, jota taiteilija on valittu kantamaan. Toisaalta normaalin yhteisön ulkopuolella eläminen antaa taiteilijalle oikeuden ja vapauden suunnata toimintaansa kutsumuksensa mukaisesti. (ks. esim. Lepistö 1991, 58; Simonsuuri 1996, 31; Tiainen 2005, 96, 97.)

Kärsivän taiteilijan teemat ovat tulleet Vappu Lepistön (1991, 55) mukaan tutuiksi esimerkiksi saksalaisessa filosofiassa ja kirjallisuudessa (esim. Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, Hesse, Mann). Samoin kirjailija Oscar Wilde liitti yhteen kristushahmon ja taiteilijan siten, että hänen mielestään Kristus edusti romanttisen liikkeen edeltäjää todellisena individualistina (Leskelä-Kärki 2006, 119). Lepistö on konstruoinut myyttisten ainesten pohjalta taiteilijatyypologian, jossa romantiikan ajan malleja edustavat elämän taiteella kompensoiva ”erakko”, elämänsä taiteelle omistava ”eläjä” sekä uhrina esiintyvä ”kristushahmo” (Lepistö 1991, 248).²⁴ Näitä kaikkia aineksia on nähtävissä haastattelun tarinamallissa, johon sisältyy sekä kutsumuksen tema että siihen liittyvä kärsimyksen säie. Haastattelun päähenkilö käyttää myös suoria Kristus-sitaatteja rakentaessaan kutsumustaan noudattavaa kristushahmoista taiteilijakuva.²⁵

²⁴ Lepistön taiteilijatyypologia sisältää romantiikan aikaan perustuvien myyttisten mallien (erakon, eläjän ja kristushahmon) lisäksi modernin ajan mallit (asiantuntijan ja tiedostajan) sekä jälkimodernia aikaa kuvastavat mallit (tuotesuunnittelija, taide-eläjä ja yhteisproduktio-taiteilija). Tämän lisäksi hän konstruoi tyypit, jotka ovat irtautuneet myyteistä (artisaani-, työläis- ja yrittäjätaiteilijan tyypit). (Lepistö 1991, 65, 248.)

²⁵ Kristus-sanan etymologia tulee alkuperäisesti Kreikan sanasta Khristós, joka merkitsee voideltua messiaasta. Uudessa testamentissa ”Kristus” on aina Jeesus Nasaretilaisen, Jumalan maailman Vapahtajan ja Herran nimitys. (Iso raamatun sanakirja 1973, s.v. kristus.)

Haastattelu positioi taiteilijana olemisen uhrautuvan taiteilijan tarinamallin. Masokistinen kertomus onkin ollut yksi kulttuurimme perusteksti, jota myyttiset tarinat usein toistavat (Hiltunen 1999, 270). Taiteilijan kohtaamat vastoinkäymiset osoittavat myös sen, että hän kuuluu ainutlaatuiseen joukkoon. Saman tarinan kärsivästä valitusta voidaan tulkita esiintyvän myös jo Vanhan Testamentin teksteissä, joissa juutalaiset selittivät heimon kohtaamat kärsimykset merkinä siitä, että he kuuluvat valittuun kansaan ja pelastettujen puolelle. (Karttunen 2002, 57.)

Lehtihaastattelu esittelee siis sankarin, joka saa lähetyskäsken toimia hyvänä paimenena itseään säästelemättä. Näin hän tarjoaa pelastusta ihmiskunnalle musiikin välityksellä. Samalla taiteilija joutuu kohtamaan erilaisia kriisejä ja käymään väsyttäviä taisteluja hyvän asian puolesta, ja lopulta hän saa sijaiskärsijän aseman. Haastattelu rakentaa tarinamallin kärsivästä kristushahmosta, joka uhrautuu ihmiskunnan hyväksi taiteensa alttarille.

4.4 Renessanssi ja poeettinen hulluus

Antiikin aikaa käsittelevässä kirjallisessa katsauksessa totesin, että muusien kutsumien taiteilijoiden katsottiin välittävän kollektiivisia totuuksia. Renessanssin aikana 1400- ja 1500-luvuilla tilanne kuitenkin alkoi muuttua. Huomio siirtyi taiteilijaan yksilöllisenä persoonana ja hänessä ilmenevään synnynnäiseen ja ainutkertaiseen lahjakkuuteen. Taiteilijat alettiin nähdä poikkeuksellisina ja ylivertaisina neroina. Heidän ansiosta yhteiskunnassa saattoi syntyä ainutlaatuisia taideteoksia. Myös visuaalisten taiteiden arvostus alkoi kohota. Esimerkiksi kuvataiteilija, arkkitehti, muusikko, runoilija, tutkija ja keksijä Leonardo da Vinci yritti tietoisesti nostaa kuvataiteiden asemaa rinnastamalla sen tieteeseen sekä korostamalla kuvataiteilijan erityislahjan yhteyttä luontoon ja sitä kautta Jumalaan. Statuksen kohottamisyrityksestä kertoo myös Firenzen kellotapuliin maalattu renessanssiaikainen kuva, jossa maalaus, kuvanveisto ja arkkitehtuuri erotettiin omaksi ryhmäkseen vapaiden ja mekaanisten taitojen väliin. Tätä uutta taitolajia kutsuttiin nimityksellä *arti del disegno* (muotoilutaidot). Tämä johti siihen, että yleisesti alettiin puhua kaunotaidoista, joihin laskettiin nyt tasa-arvoisina taiteina mukaan maalaus, kuvanveisto, arkkitehtuuri, musiikki ja runous. (Beardsley 1966, 127; Schildt 1972, 72, 73; Vuorinen 1996, 25, 127, 212; Kuusamo 2001, 12, 13; Hongisto 2006, 40–45.)

Renessanssin aikana musiikki oli keskeisessä asemassa kuvataiteen rinnalla sekä ruhtinashoveissa että katolisessa kirkossa. Tämä oli madrigaalien, motettien ja polyfonisten messujen aikakautta. Renessanssiajan taiteen innoituksen lähteenä toimi tietenkin antiikki. Antiikin klassikoita tutkittaessa löydettiin uudestaan ajatus siitä, että musiikki, runous ja tanssi kuuluvat läheisesti yhteen. Myös inspiraation ajatus tuli tärkeäksi taiteilijoille, koska antiikin taiteilija oli runoillut ja musisoinut innoituksen vallassa. Antiikin ilmestys- ja inspiraatiomytologiaa alettiin soveltaa kaikilla taiteen aloilla. Musiikissa tämä merkitsi sitä, että sanan ja

melodian (*mousiké*) yhdistäminen antiikin hengessä koettiin erityisen tärkeäksi. Firenzen Camerata-ryhmä pyrki lähentämään musiikkia ja runoutta, ja näin syntyi 1500-luvun loppupuolella uusi musiikkilaji, ooppera. (Beardsley 1966, 130, 131; Benestad 1978, 67, 90; Vuorinen 1996, 127, 128.)

Kehitys kollektiivisesta yksilöllisempään taiteilijakuvaan ilmeni muun muassa siinä, että ensimmäiset taiteilijaelämäkerrat kirjoitettiin renessanssiajan Italiassa (Schildt 1972, 74). Tunnetuin on Giorgio Vasarin 1500-luvun puolivälissä kirjoittama laaja teos *Taiteilijaelämäkertoja*, jossa esitellään renessanssiajan taiteilijoita ja heidän elämäänsä (Vasari 2001 [1550]). Jo renessanssin aikana alkoi siis mielenkiinto kohdistua taiteilijaan persoonana. Taiteilijat erottautuivat täsmällistä jälkeä tekevästä käsityöläisistä muun muassa siten, että he jättivät teoksiinsa luonnosmaisia viivoja merkinä kuvallisten keksintöjensä löytymisestä. Luonnoksista tuli inspiraation lähteitä ja kuvan viimeistely oli toisarvoista. Taiteilija muuttui käsityöläismäisestä jäljittelijästä (*imitatore*) kekseliääksi mielikuvituksen käyttäjäksi (*inventore*) ja aiheiden kehittäjäksi (*invenzione*). Tällöin taiteilija ei ollut enää työn aiheiden suhteen toimeksiantajien armoilla, vaan hän saattoi itse valita aiheen inspiraationsa pohjalta. (Kuusamo 2001, 13, 14.)

Taiteilijan sosiaalista asemaa pönkitettiin myös siten, että taiteilijoiden lapsuudesta kerrottiin myyttisiä tarinoita. Suosittu tarina oli kertomus nuoresta lammaspaimenesta, joka paimenessa ollessaan piirteli hiekkaan, jolloin sattumalta joku merkittävä hahmo löysi lapsen ja tunnisti hänen kykynsä. Näissä tarinoissa korostettiin nimenomaan sitä, että ihmelapsena pidetty nuori taiteilija ei ollut saanut virallista koulutusta vaan itse luonto toimi lapsen opettajana. Tarina on muunnos pastoraalisesta idyllistä, Arcadia-teemasta. Pastoraalien paimenet edustavat yksinkertaisuutta, vaatimattomuutta ja luonnonläheisyyttä. Pastoraali-idyllin paimenissa ovat sisäistyneenä eurooppalaisen kulttuurin henkisimmät arvot. Paimen osaa soittaa ja lumoava luonto saa hänet puhkeamaan lauluun. Paimen on luonnon edessä kuin harras uskonnollinen etsijä. Esikuva tähän löytyy antiikin Kreikasta. (Kuusamo 2001, 14; Niemi & Teppo 2007.)

Erityislahjakkuuteen liitettiin myös käsitys taiteilijan tarvitsemasta sosiaalisesta liikkumavapaudesta. Vasari kertoo muun muassa taiteilijoiden oikuista. Taiteilijoiden käytöstä kuvataan omalaatuiseksi, välillä jopa epävakaaaksi. Omalaatuisuuteen liittyi ajatus, että taiteilija tarvitsee vetäytymistä yksinäisyyteen. Tässäkin lähtökohtana toimivat antiikin ajan ihanteet: viisaus ja kulttuurin omaksuminen vaativat joutenoloa. Yksinäisyys ja yhteisöstä vetäytyminen nähtiin renessanssin aikana edellytyksinä taiteilijan vapaalle kehitymiselle. Uusien innovaatioiden tekeminen vaati aikaa ja rauhaa. (Kuusamo 2001, 14, 15.)

Erakkomaisuuteen ja eksentrisyyteen liittyi kiinteästi myös oppi melankoliasta. Melankolisuus oli liitetty poikkeuslahjakkaisiin henkilöihin jo Aristoteleen kirjoituksissa. Michelangelon melankolisen temperamentin myötä melankoliasta tuli renessanssin ajan muotisairaus. Melankolialla viitattiin sekä omalaatuisuuteen

käyttäytymiseen että myös ankaraan itsetarkkailuun. Michelangelon sonetista asetelman luonne käy hyvin ilmi: ”Melankolia on iloni, ja tyytymättömyys on leponi”. Melankolisuuteen uusplatonistit kytkivät vielä uuden ulottuvuuden, luovan kiihkon. Luova ihminen nähtiin tällöin yliherkkänä ja riivattuna olentona, joka heittelee selvänäköisyyden ja epätoivon välillä. Tämä ajatus käänsi katseen taiteen tekemisen prosessiin ja luonnoksen merkitys korostui. Poeettinen hulluus (*furor poeticus*) nähtiin osaksi taiteilijan intellektuaalista työskentelyä. Katsottiin myös, että liika ahkeruus saattoi riistää taiteilijan vitaliteetin. Vaikeasti kuvattavat seikat piti saada näyttämään helposti aikaansaaduilta. (Kuusamo 2001, 14–18; Träskman 2006, 439.) Osittain näiden samojen lähtökohtien voidaan nähdä varioituvan jälleen romantiikan aikakautena ja esiintyvän edelleen hiljaisena tietona esimerkiksi suomalaisessa musiikkikasvatusjärjestelmässä.

4.5 Luontomystikon tarinamalli

Vaikutelmiani Tauno Marttisesta

Tauno Marttinen / Rebecca Libermann, Rondo 8/1987, 20–22.

Kuten edellä olevassa kirjallisuuskatsauksessa todettiin, renessanssin pastoraali-idylliin liittyy luonnon ja normatiivisen yhteiskunnan vastakkainasettelu. Tässä näkemyksessä taiteilija identifioidaan luontoon ja samalla hänet erotetaan yhteiskunnasta, kulttuurista ja koulutuksesta, jotka ovat luonnon voimien kahlitsijoita ja tukahduttajia. Taiteilija nähdään lahjakkaana luonnonlapsena, jonka sisäinen luomisvoima pyrkii purkautumaan spontaanisti. Tähän liittyviä käsitteitä ovat inspiraatio, spontaanisuus, alkuperäisyys, aitous, ainutlaatuisuus ja luomispakko. (Lepistö 1991, 48; Kuusamo 2001, 14.) Näitä lähtökohtia edustaa haastattelu ”Vaikutelmiani Tauno Marttisesta” vuodelta 1987.²⁶

4.5.1 ”Sävellyspuu on hänelle pyhä”

Haastattelun mukaan päähenkilön liikkeellepaneva voima on luonto. Luonto palvelee taiteilijaa inspiraation lähteenä ja lähettäjänä. Erityinen paikka säveltäjälle on kesäasunnolla kasvava ikivanha koivu, jonka alla sävellykset syntyvät. *Siellä, missä koko perhe kesäisin kokoontuu, hän istuu näennäisen toimeettomana, imien itseensä ympäröivien metsien kohinaa, luonnon sykettä, vihreyttä, auringonpaistetta, mutta myös sadetta ja myrskyä, luonnon alkuvoimaa, synkkyyttä ja brutaaliutta. Tämän kaiken tapaa jälleen hänen musiikissaan. Sävellyspuu on hänelle pyhä.* Kuten muistamme, pastoraali-idylli sijoittuu miellyttävään paikkaan luonnon helmassa. Siellä paimenet soittavat huilua ja paimentavat karjaa. Lahjakas taiteilija positoidaan haastattelussa samanlaisin elementein: taiteilijalle luonto edustaa yksinkertaisuutta ja vaatimattomuutta, mutta myös vitaalisuutta, sykettä ja kahlitsematonta voimaa.

²⁶ Tämän analyysin aikaisempi versio on ilmestynyt artikkelissa ”Jossain on paikka, missä on ikuinen kevät” (Saarilampi 2006, 7–16).

Taiteilija palvoo luontoa ja saa innoituksensa siitä kuten harras etsijä uskonnosta. Taiteilija toimii luonnon välittäjähahmona.

Haastattelun päähenkilö on yhteydessä luontoon alkuvoimaisella tavalla. Taiteilija ammentaa luovuutensa luonnosta ja saa siltä vastauksen luomiseen liittyviin kysymyksiin. *Puu palvelee häntä inspiraation lähteenä, sillä on hänelle sama merkitys kuin selvännäkijälle kristallipallolla. Ja monasti minusta näyttää kuin hän todella näkisi jotain, mikä meiltä muilta jää kätköön.* Samalla luonto mystifioidaan: se voi tarjota luontomystikolle jotain sellaista, mitä tavallinen ihminen ei huomaa. Taiteilijan voidaan nähdä olevan yhteydessä johonkin korkeampaan tai sisäisempään antiikin, keskiajan ja renessanssin näkemysten mukaisesti. *Tästä mystisismistä, tästä luonnon läheisyydestä ja luontoon sulautumisesta kertovat – niin minusta tuntuu – hänen teoksensa, jotka usein alkavat hämärästä, perustelemattomasta, kaoottisesta ja kohoavat asteittain valoisuuteen ja järjestykseen.*

Haastattelun luonnon palvonta voidaan tulkita panteismiksi. Panteisteille ”jumala” viittaa samaan kuin ”luonto”, koko maailmankaikkeus ilmentää jumaluutta. *Elävää, elämään kuuluvaa on säveltäjä Marttiselle koko luonto, kivet, ruoho, puut, vesi ja tuli sekä taivas ja maa.* Luonnonpalvontaan liitetään myös samanistisia ja itäisen filosofian teemoja. *Tässä, kuten elämänfilosofiansa muissakin ajatuksissa hän lähestyy itäisiä filosofioita, Zen-buddhismia tai shamanismia tai muita mysteeriä, jotka ovat olleet hänen elämässään määrääviä ja saaneet ilmaisunsa erityisesti oopperassa ”Noitarumpu” (1976), sellokonsertossa ”Dalai Lama” (1966), hänen pianosävellyksessään ”Japanilainen puutarha” (1983) ja hänen Kalevalasävellyksissään.* Näin tarina varioi pastoraali-idylliä 1980-luvun suomalaiselle ajan hengelle ominaisesti viittaamalla samanistisuudella primitiiviseen alkuvoimaan sekä idästä tuleviin filosofioihin.

Tarinan päähenkilön alkuvoimainen vitalisuus ei katso ikää. Vanheneminen ja sen tuoma syvälinen ymmärrys vievät taiteilijaa haastattelussa yhä lähemmäksi luonnon ja sitä kautta elämän olemuksen oivallusta. *Tauno Marttisen luomisenergia on nytkin, hänen 75:nä elinvuonaan vain vähän muuttunut. – – Ikä on painanut fyysiset jälkensä myös Tauno Marttiseen, mutta on toisaalta päästänyt hänet tunkeutumaan yhä syvemmälle elämän olemukseen. Sen ympärillä liikkuu myös hänen musiikkinsa, joka kuten hän sanoo, syntyy rakkaudesta kaikkeen elävään ja ilman tätä rakkautta ei musiikiksi muuttuisikaan.* Luontomystikon tarinamalliin kuuluu myös kuvaus henkistyneestä taiteilijasta, jossa vanhuus ja viisaus yhdistyvät samaan tapaan kuin luonnonvoimista voimaantuneessa myyttisessä tietäjähahmossa Väinämöisessä.

4.5.2 Arkipäiväisyyden kielto

Luontomystikko asemoidaan haastattelussa tinkimättömäksi ja kiihkeäksi taiteilijaksi, jolle ei ole ominaista huolehtia maallisista asioista. Auttajahahmona tarinassa esiintyy huolehtiva ja ymmärtävä säveltäjän vaimo. Hän huolehtii perheen toimeentulosta, tukee miestänsä hänen taiteessaan, hoitaa kodin ja kasvattaa lapset. Asetelmassa vaimo edustaa maanläheistä arkea, käytännöllisyyttä ja innoituksen lähdeä, kun taas mies edustaa jumalallista neroutta. *Kiinnostuksesta balettia kohtaan ja pitääkseen perheensä taloudellisesti pinnalla Ilmi perusti Hämeenlinnan balettikoulun. Hän ei kuitenkaan ollut vain se, joka ansaitsi rahaa, kasvatti lapsia ja omistautui elämän käytännöllisille asioille, – ne sävelmät Marttinen jätti useimmiten hänelle –, vaan hän tuki miestänsä.* Taiteen on usein nähty symbolisoivan intensiivistä, pyhää ja arvokasta suhteessa keskiluokkaiseen ja maalliseen (Lepistö 1991, 51, 52). Haastattelu uusintaa juuri tällaista näkemystä. Taiteilija nähdään haastattelussa osana korkeampaa henkistä järjestystä, johon liittyy ympäröivän arkipäiväisyyden kielto.

Haastattelun päähenkilö asemoidaan myös selkeästi perheen muista jäsenistä erottuvaksi, ”erityiseksi persoonaksi”. Tämä etäiseltä vaikuttava, omissa ajatuksissaan oleva hahmo istuu elämäniloisen perheensä ympäröimänä, ja näin hän saa samalla positioinnin jossa hänet määritellään erilaiseksi suhteessa muihin, arkisina näyttäytyviin perheenjäseniin. *Saapuessamme tulvi meitä vastaan melu, nauru ja täysi elämän meno. Taunon viisi lastenlasta juoksivat siellä ympäriinsä, soikean pöydän ympärillä istuivat hänen tyttärensä Kristiina ja Helena, hänen poikansa Hannu ja heidän aviopuolisonsa kiivaaseen keskusteluun tempautuneena ja keittiöstä saattoi kuulla Ilin, Taunon vaimon, valmistelevan iltapalaa. Kaiken tämän keskellä istui massiivinen ja vaikuttava hahmo nojatuolissa, kuten näytti, vaipuneena ajatuksiinsa kaikesta ympärillään olevasta hälinästä häiriintymättömänä.* Taiteilijoiden erilaisuutta ja sitä myötä erityislahjakkuutta on renessanssin ajoista saakka ilmentänyt heidän poikkeava käytös. Edeltävässä sitaatissa voidaan nähdä myös viittauksia suomalaiskansalliseen maskuliinisen taiteilijan malliin. Esimerkiksi kansallissäveltäjäksi tituleerattu Jean Sibelius esitetään usein patriarkaalisena hahmona, joka istuu nojatuolissaan otsa rypyssä, syvällisiin mietteisiinsä vaipuneena. Haastattelun esille tuoman kuvauksen lähtökohtana voidaan pitää antiikin ajan näkemystä siitä, että luovuus vaatii vapaalta mieheltä joutenoloa.

Haastattelussa taiteilija positioidaan myös suhteessa vastustajiinsa. Nytkin vastustajiksi asettuvat kriitikot, jotka eivät arvosta ja ymmärrä säveltäjän taidetta. Kriitikistä huolimatta taiteilija on karismaideologian lähtökohtien mukaisesti uskollinen kutsumukselleen. – – *Sävellykset eivät aina saaneet vastakaikua: 1960-luvulla pidettiin Kalevalaa epäkiintoisena musiikkiaiheena ja sellainen teos kuin Beatrice-baletti Danten mukaan oli liian moderni. Säveltäjä Marttinen oli kuitenkin jääräpäinen, mitä tuli hänen musiikkiinsa.*

Taiteellisesta periaatteellisuudesta ja uskollisuudesta seuraa taloudellista niukkuutta taiteilijan perheelle. *Kun hän 50-luvulla päätti kokonaan omistaa elämänsä musiikille, säveltämiselle ja erään suomen ensimmäisiin kuuluvan musiikkikoulun perustamistylle, olivat rahavarat hänen taloudessaan, jopa elämän välttämättömiin menoihin, äärimmäisen niukat. Hänen lastensa piti sen tähden joskus jäädä paitsi sellaista mikä toisille oli itsestään selvyyttä.* Kuvauksessa tuodaan jälleen esille sitä, että maalliset, arkiset asiat eivät ole tärkeitä taiteen rinnalla. Jos lapset saavatkin välillä kärsiä niukkuutta, niin taiteilija välittää heille arvokasta henkistä perintöään. *Tauno opetti heidät, kun hän silloin tällöin sukelsi esiin Musiikkiopistolta tai säveltämistyöstä rakastamaan taidetta sen kaikissa muodoissaan, luontoa, lähimmäistä, erilaisia uskontoja, ja ennen kaikkea olemaan itselleen uskollinen.*

4.5.3 Aito taiteilijasielu

Henkisen kehityksen toteutuminen on haastattelussa tärkeä taiteilijalle kuuluva ominaisuus. Tämä arvolähtökohta määrittää positiointiteorian mukaisesti päähenkilölle tiettyjä oikeuksia ja velvollisuuksia. Taiteilijan oikeutena on kulkea omia polkujaan ja luoda sävellyksissään omia sääntöjä. Hän ei ole sidoksissa yhteiskunnan edustamiin valtakäsityksiin. *Tauno Marttinen pitää maallista elämää osana suurempaa kiertokulkua, joka merkitsee juuri elämän tehtävän täyttämistä, itsensä henkistä kehittämistä ja toteuttamista.* Renessanssiajan taiteilijakäsitys sisälsi samalla tavalla ajatuksen taiteilijan vapaasta, poikkeavasta elämäntavasta, johon liittyi oman arvomaailman puolustaminen. Luontomystikon tarinassa taiteilija elää niin sanottua taiteilijaelämää omin ehdoin. *Tauno Marttinen kulki kuitenkin omaa tietään, ja kun sitten saatiin suurehko summa rahaa, hankittiin samppanjaa, syötävää ja lahjoja ja pidettiin isot juhlat, ja niin oli rahat käytetty.* Tauno Marttinen oli aito taiteilijasielu, vailla liiallista näkemystä käytännön asioista. Halveksumalla yhteiskunnan normatiivisia käytäntöjä taiteilija vetäytyy ikään kuin korkeammalle tasolle ja voi näin omistautua tärkeille henkisille kysymyksille, kuten taiteelle. (Schildt, 1972, 91–93; ks. myös Lepistö 1991, 51, 52; Tiainen 2005, 69.)

Kutsumusmyytin kaikuja on taas kuultavissa, kun taiteilijaa kuvataan haastattelussa inspiroituneena nerona. *Hän on niitä ihmisiä, joissa musiikki syttyy inspiraationomaisesti. – – Hän on silloin kuuro ja sokea ympäröivälle maailmalle. – – Kun sävellyksen perusmuoto on syntynyt, hän istuu pianon ääreen ja soittaa ja etsii ja kirjoittaa tuntikausia kuin riivattu, yhden tekevää keitä hänen ympärillään on, yhden tekevää haluaako joku nukkua.* Tässä haastattelukatkelmassa tulevat esille renessanssin ajalta tutut käsitykset taiteilijasta, jonka valtaa luova kiihko, poeettinen hulluus. Taiteilija on tällöin sellaisessa mielentilassa jossa hän ei kuule eikä näe ulkopuolista maailmaa, koska inspiraatio on ottanut taiteilijan täydellisesti valtaansa. Tällainen taideteoksen kiihkeä luonnostelu ja siihen liittyvä synnytystuska kertovat taiteilijan

omistautumisesta ja työn innovatiivisesta luonteesta. Taiteilijan velvollisuutena on olla kuuliainen kutsumukselleen ja toimia korkeamman voiman välikappaleena. Yksilö ei ole siis taiteen alkulähde, vaan tekijä ilmenee inspiroituneessa valitussa (Kurikka 2006, 19).

Lehtihaastattelun taiteilijaa määrittää voimakas itsepositiointi. Haastattelun tarinamallissa esiintyy itseään toteuttava spontaani luonnonlapsi, joka irrottautuu vallitsevista kulttuurisista normeista. Taiteilija positioi itsensä suhteessa villiin ja vapaaseen luontoon, ja tämä positio tuo mukanaan oikeuden irtisanoutua tavanomaisesta elämänmenosta. Luonto on taiteilijalle sekä luovuuden lähde että vapautus maallisista huolista. Haastattelun luontomystikon tarinamalli edustaa henkisiä, pyhiä arvoja ja kieltää samalla arkipäivän haasteet.

4.6 Romantiikan aika ja meedion paluu

Yksilöllisyyttä ja erityistä lahjaa korostava taiteilijäkäsitys jäi 1600-luvulla takalalle, kun taiteesta pyrittiin luomaan instituutio kirkollisesti ja valtiollisesti säädetyin normein. Tämä kausi oli kuitenkin ohimenevä. Kun porvaristo 1700-luvulla vahvasti asemaansa, taiteilijuuteen liittyvä yksilönerouden ajatus vahvistui. Taiteilijoita koskevissa kirjoituksissa alettiin 1700- ja 1800-luvuilla yhä enemmän kiinnittää huomiota taiteilijaan harvinaislaatuksena yksilönä, mystisen ylinhimillisen kapasiteetin haltijana, joka kurkottaa muilta salattuihin totuuksiin. (Schildt 1972, 74, 75; Battersby 1989, 14, 28.) Romantiikan aikana myös tunnetta alettiin pitää keskeisenä taiteen elementtinä: yleisön reaktion asemasta alettiin korostaa taiteilijan tunne-elämää. Taiteilijan yhteiskunnallinen asema kohosi ja hänestä kiinnostuttiin ihmisenä. Teosta alettiin pitää ikkunana taiteilijan sieluun, ja teoksen arvo määräytyi taiteilijan vilpittömyyden ja pyyteettömyyden mukaan. (Vuorinen 1996, 289.)

Yhtenä nerodiskurssin virittäjänä toimi Immanuel Kant (1724–1804), jonka mielestä taiteen tekeminen edellytti maun lisäksi neroutta.²⁷ Nerous liittyy Kantilla nimenomaan taiteeseen, esimerkiksi suuria tiedemiehiä hän ei laskenut neroiksi. Romantiikan aatevirtaus sisälsi käsityksen taiteilijasta näkijänä, profeettana ja salatun viisauden välittäjänä. Keskeisenä kykynä pidettiin mielikuvitusta, joka ei ollut vain aikaisemmin kerätyn aineksen uudenlaista yhdistämistä, vaan kyky saavuttaa tärkeitä intuitiivisia totuuksia. Taiteen tekeminen ymmärrettiin kristillisyyteen viitaten siten, että ihminen tavoittelee äärettömyyttä, jota hän ei voi saavuttaa. Näin luova taiteilija jää todellisen ja ihanteellisen väliseen kuiluun. Luovan ihmisen osana oli tyydyttymätön kaipaus. Taiteilijan luova kyky oli

²⁷ Nerous alkoi 1700-luvulla vastata nykyistä käsitystämme poikkeuslahjakkaasta ja yksilöllisestä luojasta. Sitä ennen nerous jakaantui kahdeksi eri kyvyksi. Renessanssiajan tuntema *ingenium* viittasi imitaation traditioon perustuvaan luonnon lahjakkuuteen. *Genius* puolestaan assosioitui maskuliinisiin jumalallisiin voimiin ja luovaan hedelmällisyyteen. (Battersby 1989, 26–28; myös Koskinen 2006, 17, 18.)

romantiikan aikana yhteisön silmissä korkeassa kurssissa, hän oli Jumalasta seuraava. (Battersby 1989, 43, 44; Vuorinen 1996, 212, 229, 289.)

Musiikkia ja runoutta arvostettiin jälleen antiikista periytyvän näkemyksen mukaisesti. Niillä katsottiin olevan yhteys korkeampiin voimiin ja sitä kautta ylästatus verrattuna muihin taiteen lajeihin. Arthur Schopenhauerin (1788–1860) mielestä musiikki oli korkein taiteista, koska muut taidelajit kohdistuvat ideoihin, mutta musiikin totuus on Tahto itse. Samoin Georg Wilhelm Friedrich Hegelin (1770–1831) mukaan musiikki ja runous edustivat taiteessa korkeinta tasoa. Maalauksessa kolmiulotteisen tilan (verrattuna kuvanveistoon ja arkkitehtuuriin) sijalla oli kaksiulotteinen pinta, ja tästä alkoi aineellisuuden vähentyminen. Musiikissa ei ollut tätäkään, jäljellä oli vain ajassa soiva ääni. Mutta vasta runoudessa henki pääsi täydellisellä tavalla korkeuksiin. Taiteen tuli siis sisältää häivähdys jostain aineettomasta jumalallisuudesta. Hegelin mukaan taiteen henkisen kirkastumisen tie sisälsi kriisejä, ristiriitoja, tuskaa ja taisteluita, mutta vain näiden konfliktien kautta voitiin siirtyä uuteen korkeampaan vaiheeseen. Esimerkkinä Hegel käytti Jeesuksen tarinassa ilmenevää kärsimystä, kuolemaa ja lopulta ylösnousemuksen mukanaan tuomaa kirkastumista. Romanttinen taide nähtiin muutoksen ja liikkeen taiteena, ja tämänkään vuoksi arkkitehtuuri ja kuvanveisto eivät olleet niin soveliaita taidemuotoja kuin musiikki ja runous. (Vuorinen 1996, 230, 261–284.)

Romantiikan ajatukset painottivat myös käsitystä taiteilijasta harvojen ymmärtämänä nerona, joka ajautuu ristiriitaan tavallisten kansalaisten ja yhteiskunnan kanssa. Taiteilijat alettiin romantiikan aikana nähdä jälleen omalaatuisina ja eristäytyvinä hahmoina. Otettiin käyttöön metafora taiteilijasta norsunluutornissa (Vuorinen 1996, 284). Göran Schildt (1972) tulkitsee taiteilijoiden tietoisesti hakeutuneen yksityisiin sfääreihin ja metafysiisiin spekulatioihin. Halveksimalla triviaaleja arkipäivän asioita ja käytännön ongelmia sekä omistautumalla metafysiisille kysymyksille saatiin eristäytyminen näyttämään vetäytymiseltä korkeammalle tasolle. Romantiikan ajan tekijämetaforana on käytetty isolaation käsitettä. Isolaatio merkitsee tässä yhteydessä sekä eristäytymistä että eristetyksi tulemistä, eli toisaalta taiteilija itse eristäytyi oman luovuutensa äärelle, toisaalta yhteiskunta vierasti esoteerista taiteilijaa. (Schildt 1972, 91–93; Kurikka 2006, 24, 25.) Isolaation ajatus näyttää kuitenkin olleen läsnä jo ennen romantiikan aikakautta. Myös antiikin ja renessanssin ajan kirjallisissa kuvauksissa (ks. luku 4.4) taiteilijat vetäytyivät omiin oloihinsa ja omistautuivat taiteelleen, minkä vuoksi heitä pidettiin omituisina ja melankolisuuteen taipuvaisina.

Näkyvimmillä tavalla yhteiskunnan arvostuksista vieraantuivat 1800-luvun loppupuolella boheemeiksi kutsutut taiteilijat. Liike syntyi Pariisissa, kun joukko taiteilijoita lyöttäytyi yhteen ja alkoi vastustaa porvarillista elämäntyyliä. Lähes kaikki taiteilijat omaksuivat sen piirteitä: tietyn elämäntyylin, taiteellisen pukeutumisen sekä vakaumuksen, että taide on porvarillisia arvostuksia paljon

korkeammalla tasolla. Boheemeista tuli niiden vapauksien harjoittajia, joita porvarit sisimmässään ehkä halusivat, mutta eivät voineet omaksua muutoin kuin taiteilijoiden kautta.²⁸ (Schildt 1972, 91–93.)

4.7 Profeettallisen näkijän tarinamalli

Taide on ihmistä suurempaa. Eero Heinonen haluaa voittaa itseilmaisun ja persoonallisuuden rajoitukset taiteessaan.

Eero Heinonen / Matti Tuomisto, Rondo 10/1997, 50–52.

Nyt käsiteltävässä lehtihaastattelussa taiteilijan tehtävänä on korkeimman musiikin sanoman välittäminen. Sankarin tarinamallin ydin, ero–initiaatio–paluu, näyttäytyy siten, että taiteilija myyttisenä sankarina elää tämän ja tuonpuoleisen maailman erottavassa välitilassa. Taiteilija palvelee musiikkia, ja palaa yhteisön luokse luovan voiman täyttämänä jakamaan yhteisölle musiikin lahjaa, joka maallisessa ilmaisussaan säteilee hyvää ihmisille. Länsimainen taidemusiikki nähdään romantiikan ajan mukaisesti autenttisenä hyveenä, häivähdyksenä jostain korkeammasta.²⁹

4.7.1 Taiteilija musiikin palvelijana

Haastattelun taiteilija on yhteydessä ”*johonkin itseä suurempaan*”. Samalla määritellään ihmisen persoonallisuuden ja henkisyyden ero. Henkinen edustaa yhteyttä transsendenssiin, kun taas persoonallisuus edustaa ihmisen omaa rajallisuutta. ”*Persoonallisuus on ihmisen omien rajoitusten kokoelma, kun taas hänen henkinen luova potentiaalinsa on ääretön. Persoonallisuus on vain se instrumentti, joka estää kaaoksen syntymisen ihmisessä. Ikävä kyllä nykyaika on persoonallisuuden lumoissa. Jos korostetaan liaksi persoonallisuutta ja itseilmaisua ajaututaan köyhyyteen: taidetta käytetään hyväksi itsekkäisiin tarkoituksiin narsistisella tavalla. Taide on ihmistä suurempaa – jos ei olisi, olisiko se taidetta?*” Haastattelutekstissä taiteilijan tehtävänä on muodostaa yhteys henkiseen luovaan potentiaaliin. Luovuus ei siis lähde taiteilijan omasta persoonasta, vaan jostain toisesta ulottuvuudesta, joka on ihmistä suurempaa. Taiteilijalla on salatun viisauden haltijana kyky ymmärtää intuitiivisia totuuksia.

Haastattelu jatkaa taiteen tekemisen määrittelyä. ”*Taide ei ole vain ympäröivän maailman peili. Taide ei ole vain persoonallisuuden rajoissa tapahtuvaa itseilmaisua. Taide on luova voima ja metafyysinen yhdysside aistien tuolle puolen. Sen keskeisiä arvoja on aitous.*” – – ”*Itseilmaisuu kuuluu taiteeseen, mutta*

²⁸ Boheemin ja porvarin välisen riippuvuussuhteen eri puolia on pohtinut mm. Vappu Lepistö (1991, 51–54).

²⁹ Jukka Sarjala on analysoinut tämän saman henkilöhaastattelun musiikin historian tutkimusta käsittelevän kirjansa luvussa ”Historia puhuu meissä – pianotaiteilijan haastattelu 1997”. Haastattelun analyysissä Sarjala tuo esille tekstin yhteyden 1800-luvun aatehistoriaan: romantiikan ajan estetiikkaan ja ideologiaan. (Sarjala 2002, 205–214.)

taiteen ytimessä otetaan kontaktia ikäänkuin itsen ulkopuolelle. Kun pianisti soittaa teosta, se tulee vähittäin osaksi häntä.” Taiteesta puhutaan välittäjänä ”aistien tuolle puolen”. Samalla taide itsessään on suurempaa kuin ihminen. Taide on yhdysside ihmisen ja tuonpuoleisen välillä, kanava metafyyssiseen. Kun yhteys syntyy, teoksesta tulee yhtä esittäjän kanssa.

Aktanttimallin mukaisina auttajahahmoina profeettallisen näkijän tarinassa ovat taiteilijat, jotka palvelevat samaa mystis-henkistä taiteen asiaa. Yksi heistä on pianisti Emil Gilels, joka esitellään seuraavasti: *”Mutta nämä suurimmat: esimerkiksi Emil Gilels. Joka kerran, kun kuulin Gilelsin konsertin ensimmäiset pianoäänet, olin pudota tuoilta. Ääni oli suuri ja siinä oli pyöreyttä, syvyyttä, leveyttä, laulavuutta, joskus metallia – hyvin jaloa metallia – ei hänen koskaan tarvinnut tehdä musiikille väkivaltaa.” – – ”Gilelsin taide oli musiikkia ilman maneereita – ihminen musiikin palveluksessa.”*

4.7.2 Taiteen arvojärjestys

Haastattelu luo kuvaa taiteilijasta, jolla on myötäsyttyinen kyky olla yhteydessä salattuihin maailmoihin. Tämän takia pidetään itsestäänselvyytenä, että taiteilijalla on taito tunnistaa, mikä on hyvää ja aitoa musiikkia (vrt. Bourdieun karismaideologian periaatteet). Näin tullaan samalla antaneeksi laatumääreitä sen suhteen, mikä on hyvää, mikä huonoa taidetta. Hyveiden maailmaan viitoittavat tietä muun muassa esikuvalliset säveltäjät, jotka ovat myös musiikin palveluksessa. *Länsimaisen musiikkikulttuurin huipentumaa hänelle merkitsevät Bachin tuotanto, Beethovenin sinfoniat ja konsertot, Mozartin oopperat ja Schubertin liedit.*

”Mozartissa soi yhteys korkeaan olevaisuuteen, hän edustaa liittoa taivaan ja maan välillä.” Haastattelu käy dialogia niin romantiikan ajan kuin nykypäivänä edelleen esiintyvien käsitysten kanssa, joissa musiikin mahti ja etenkin Mozartin nerous on suurempaa verrattuna muihin. Esimerkiksi filosofi Søren Kierkegaard esitti 1800-luvun puolivälissä, että juuri musiikki eri taidemuotojen joukossa edustaa korkeinta henkistä tasoa ja etenkin säveltäjä W.A. Mozart kuuluu ihmiskunnan kuolemattomien nerojen joukkoon (Kierkegaard 2002 [1843]). Pianisti Ralf Gothoni jatkaa 2000-luvulla musiikin arvottamista samassa hengessä: *”Jos heavy-rock edustaa tunne-elämän kehittymättömyyttä ja raainta kerrostumaa soi esimerkiksi Mozartin Requiem aivan erilaisessa sisäisen todellisuuden ulottuvuudessa”* (Gothoni 2001, 92). Samaa diskurssia jatkaa vuonna 2003 laulaja Juha Uusitalo: *”Juha Uusitalolla on kanttia tunnustaa, ettei ole vielä kohdannut aikamme musiikissa sellaista suurta viisautta kuten vaikkapa Mozartin Requiemissa.”* (Nurmentaus 2003, 18, 19).

Haastattelu kertoo, että pinnallisempaa taidetta tarvitaan syvällisen taiteen vastapainoksi, ja samalla tietyt säveltäjät ja taiteen lajit asemoidaan kevyemmiksi ja pinnallisemmiksi. *”Olen silti vahvasti sitä mieltä, että tarvitaan myös muuta kuin kaikkein suurinta taidetta, sillä taiteella on monia funktioita. Esimerkiksi*

Johann Strauss nuoremman tai Saint-Saënsin elämäniloa ei ole syytä väheksyä sen enempiä kuin eräitä kevyen musiikin lajejakaan, ja ihminen tarvitsee mahdollisuutta liikkua pinnallisten ja syvällisten asioiden välillä.” Lähtökohtana haastattelussa siis on, että klassinen kulttuuri, etenkin länsimainen taidemusiikki, on synnynnäisesti muita taiteen lajeja syvällisempää.

Ihminen pyrkii yleensä kiinnittymään paikallisen yhteisön moraalijärjestykseen. Yhteisön moraalijärjestys kertoo, mikä tietyn kulttuurin piirissä on arvokasta ja millaisten periaatteiden pohjalta siinä toimitaan. Ja kääntäen se myös sisältää sen, mistä erottaudutaan ja mikä torjutaan. (Ylijoki 1998, 138, 139.) Haastattelussa tietyt säveltäjät asettuvat moraalijärjestyksen esikuviksi syvällisinä taiteilijoina, kun taas toiset ovat esimerkkeinä pinnallisesta taiteesta. Näin klassinen länsimainen taidemusiikki, etenkin Mozart, Beethoven ja Schubert, asemoidaan muiden säveltäjien yläpuolelle.

Musiikin syvällisyys nähdään myös avaimena inhimilliseen kasvuun, jolloin ihminen voi astua hyveiden maailmaan. *Ihminen tarvitsee ”arvokapasiteettia” voidakseen suhteuttaa asioita toisiinsa ja nähdä, mikä on tärkeää ja mikä vähemmän tärkeää. Saman alan sisälläkin – esimerkiksi musiikin – on todellisia kvalitatiivisia eroja, joiden havaitseminen merkitsee mahdollisuutta inhimilliseen kasvuun.* Taide tuottaa henkistä kasvua ja sitä kautta elämän syvällistä ymmärtämistä.

Seuraavassa haastattelukatkelmassa toistuvat romantiikan ajalla vallalla olleet nerouteen liittyvät ideat. Neroja on harvassa eikä neroutta voi oppia eikä opettaa. Silti nero voi toimia lahjakkaille ihmisille esimerkkinä, jolloin piilevä nerous voi jossain toisessa henkilössä puhjeta kukkaan. (Vuorinen 1996, 212.) *Mozart ja Beethoven edustavat Eero Heinoselle neroutta. Nykyään monet vastustavat koko käsitettä. ”Neroutta ei pitäisi ymmärtää niin, että tarkoituksena on osoittaa muiden alemmuutta. Sen sijaan nero näyttää sen, mihin ihmiset voivat pystyä.” – – ”Silti nerot ovat lahja ihmiskunnalle: he ovat ihmisiä, joiden tuotannolla ja hengellä on annettavaa meille jatkuvasti.” – – ”Aitous on taiteen keskeisiä arvoja – aito henkilökohtainen kontakti itsen ulkopuolelle, johonkin itseä suurempaan.”* Kantin mukaan estetiikan peruskäsitteisiin liittyivät maku, kritiikki, kaunis ulkonäkö, intressittömyys ja transsendenttiset arvot. Myös nerouden läsnäolo oli tässä näkemyksessä ilmeistä. Nämä seikat palvelevat esteettisen erottamista muista arvoalueista. (Habermas 1989, 105.) Haastattelun esille tuoma nerous viittaa läheisesti Kantin esittämään 1700-luvun estetiikkaan. Taideteokseen liittyvä transsendenssin idea (*”henkilökohtainen kontakti itsen ulkopuolelle, johonkin itseä suurempaan”*) määrittää taiteen aitoutta.

Musiikin lisäksi haastattelu nostaa runouden ja kirjallisuuden taiteen arvojärjestyksessä korkealle. Ne eivät kuitenkaan yllä musiikin tasolle. Sanat toimivat musiikin palveluksessa. *”On selvää, että runous ja kirjallisuus laajentavat maailmaa, josta muusikkokin ammentaa. Musiikki ei ole sanoista riippuvaista, mutta avuksi sanat voivat olla.” – – ”Kysymys ei ole siitä, että sanat selittäisivät*

musiikkia ja sen olemusta. Mutta sanojen avulla voi saada monia asioita järjestykseen: ne voivat avata portteja; portilla ne hyvästellään, kun astutaan musiikkiin.” Jos antiikissa, keskiaikana ja romantiikan aikakausina runous ja musiikki yhdessä edustivat arvostetuimpia taidemuotoja, niin haastattelun esittämässä näkemyksessä sanat palvelevat musiikkia. Länsimaalainen taide-musiikki edustaa tässä näkemyksessä aidointa ja henkistyneintä taidemuotoa.

Haastattelussa esiintyvä taiteilija toimii myös soitonopettajana, jotta hän voi johdattaa potentiaalisia neron alkua suuren asian äärelle. *Eero Heinonen pitää opettamista yhtenä taiteellisen toimintansa puolena, kunhan opettamisen määrä pysyy rajoissaan. Hänen kuuluisin oppilaansa on ollut superlahjakas Olli Mustonen.* Huippulahjakkaat oppilaat erottuvat tavallisista oppilaista siten, että heillä *”impulssit ovat erityisen voimakkaita”*. Opettaja positioidaan romantiikan ajan käsitysten mukaisesti tietäjäksi ja näkijäksi, joka onnistuu huomaamaan oppilaassa esiintyvän luovan potentiaalin. Opettajanakin taiteilija voi toimia musiikin palveluksessa.

Karismaideologiaan viitataan jälleen kerran, kun puhutaan taiteen tekemisen pyyteettömästä luonteesta. Taidetta ei voi tehdä pelkän suorituksen tai jonkun muun arveluttavan intressin takia. *”Työn täytyy olla pyyteetöntä; siinä vain on kontaktissa soittimen ja musiikin kanssa.” – – ”Luovuutta ja suorituksia ei voida samaistaa. Suoritus merkitsee vain sen toistamista, joka on jo ennalta ollut olemassa. Luovuudessa puolestaan tavoitellaan jotakin, mitä ei voi etukäteen tietää. Päämäärä ei ole vielä selvillä mutta on kontakti johonkin.” – – ”Todellisella taiteilijalla ei oikeastaan ole varaa kysyä, mitä mieltä itsestä ollaan.”* Haastattelu uusintaa Hegeliltä tutun näkemyksen siitä, että todellinen taide sisältää henkisen kirkastumisen tien.

Profeetallisen näkijän tarinamalli toistaa jo aiemmista haastatteluista tutuksi tulleen käsityksen taiteilijasta korkeampien voimien välittäjähahmona. Länsi-mainen taidemusiikki edellyttää tällaisessa näkemyksessä neroutta ja sitä kautta ainutlaatuisia hyveitä verrattuna muihin taidelajeihin tai kevyempään klassiseen musiikkiin. Tarinamalli sisältää vahvan eettisen moraalijärjestyksen. Taiteilijan positiointi tapahtuu romantiikan aikaan pohjautuvan moraalisen järjestyksen puhekontekstissa, jota määrittää taiteilijan asemoiminen transsendenssia ilmentäväksi välittäjähahmoksi, jolla on tieto siitä, mikä on oikeaa taidetta ja autenttista musiikkia.

4.8 Juhan tarinamalli

Empatia on taiteilijan työväline

Jorma Hynninen / Pekka Hako, Rondo 3/1995, 8–11.

Vallitsevaa tarinamallia edustava viimeinen esimerkkihaastattelu varioi sekin kutsumussankarin teemaa esittäessään taiteilijan tehtäväksi taiteen palveluksessa toimimisen. *”Nuoren laulajan pitäisi yrittää löytää psyykestään keinoja, joilla hän itse voi synnyttää pakahduttavan tunteen, halun kertoa niin selvästi, että muutkin ymmärtävät minkälaisen teoksen sanoman välikappaleena hän saa olla.”* Lehtihaastattelun tarina eroaa kuitenkin aiemmista kutsumustarinoista siten, että haastattelussa on hyvin vahvasti esillä taiteilijan juurtuminen suomalaisuuteen ja taiteilijana olemisen ilmentäminen suomalaisen työteliään miehen kilvoittelutarinan kautta, jossa ”jokainen on oman onnensa seppä”. Tarina uusintaa suomalaisen maskuliinisen miehen tarinaa samaan tapaan kuin esimerkiksi *Juhan* kertomus.³⁰

4.8.1 Aito ja ahkera suomalainen

Haastattelu positioi tarinan päähenkilön suomalaiseksi huippuammattilaiseksi. *Juuret tiukasti kotimaassa, kansainvälinen huippuammattilainen, työssään tinkimätön, tulkinnoissaan rehellinen, uusia haasteita pelkäämätön. Siinä määreitä, jotka kuvaavat Jorma Hynnisen luonteenlaatua ja taiteilijanluonnetta. – – Se kertoo myös tarinan päättäväisen suomalaismiehen onnistumisesta, luovan ihmisen peräänantamattomuudesta työssään. Se on tarina miehestä, jonka juuria ei saa repimälläkään irti suomalaisesta ja erityisesti savolaisesta maaperästä.* Haastattelu piirtää kuvan kansainvälisesti menestyneestä taiteilijasta, jolla on vahva yhteys omiin juuriinsa. Suomalaisuutta kuvataan muun muassa tinkimättömän työnannon kautta. Päähenkilön kuvaus uusintaa suomalaisen maskuliinisen miehen mallin, jonka mukaan miehet ovat työtäpelkäämättömiä erämaakorven raivaajia. Samanlainen utteruutta idealisoiva maskuliinisuuden malli voidaan löytää Sakari Topeliuksen kirjasta *Maamme* (1875), jossa utteruuden siunauksellisuus on toistuva teema. Tässä mallissa työ, jumalanpelko, kieltämys, kestävyys, tahdonlujuus, rauhallisuus, uskollisuus ja pelottomuus katsotaan suomalaisen miehen hyveiksi. (Lehtonen 1995, 99–101.)

³⁰ Juhan kertomuksella viitataan Juhani Ahon romaaniin ”Juha”, joka ilmestyi vuonna 1911. Romaani kertoo suomalaisesta miehestä (Juha), joka on omin käsin raivannut erämaakorpeen kosken rannalle talon itselleen ja nuorelle vaimolleen (Marja). Marja on kyllästänyt elämäänsä ”vanhan ja vääräsäärisen” Juhan kanssa ja lähtee kauppoja tekemään tulleen venäjänkarjalaisen Shemeikan matkaan. Juha käy tämän jälkeen sisimmässään raastavan tuskallista taistelua, jonka hän kanavoi entistä kovempaan fyysiseen työhön. Shemeikan kotitalossa Marja puolestaan huomaa joutuneensa piian asemaan, saa Shemeikalle pojan ja katuu lähtöään. Marja palaa tarinan lopussa takaisin Juhan luokse. Lopuksi Marja ja Juha lähtevät hakemaan Marjan poikaa Shemeikalta. Shemeikan luona Juhalle selviää, että Marja onkin lähtenyt Shemeikan matkaan vapaaehtoisesti. Tämän tiedon jälkeen Juha jättää kotimatalla Marjan ja pojan rantaan ja soutaa itsensä kosken vietäväksi. (Aho 1969 [1911].)

Haastattelun päähenkilön työteliästä ja rehdistä asenteesta annetaan haastattelussa useita esimerkkejä. Ahkeruuden tuovat esille uudet haasteet, toisten suomalaismiesten säveltämät vaikeat oopperaroolit, joiden parissa taiteilija on valmis työskentelemään tunteja laskematta. *Hän on halunnut ottaa vastaan työläätkin haasteet nykymusiikin parissa, vaikka olisi aivan hyvin voinut elättää itsensä laulamalla maailman oopperataloissa pelkästään Figaron häiden kreiviä, Don Carlosin Rodrigoa tai Jevgeni Oneginin nimiosaa. Hän ei ole laskenut päiviä valmistaessaan pääroolit useisiin **Einojuhani Rautavaaran** ja **Aulis Sallisen** oopperoiden kantaesityksiin. Aitoudesta puolestaan kertoo taiteilijan rehellinen asenne, se, että hän on tulkinnoissaan pelkästään oma itsensä. ”Jos taiteilijan ilmaisu on rehellistä, aitoa ja tilanteita liioittelematonta, kuulijankin on helpompi samaistua kuulemaansa.” – Hynnisen mielestä maneerit muuttuu taiteeksi silloin, kun sanottava asia on oivallettu ja sen pystyy teknisesti toteuttamaan käyttäen hyväksi tunteen ilmaisua ja olemalla kaikessa tässä rehellinen – olemaan oma itsensä.* Näkemys ilmentää suomalaisen miehen ideaalia, jonka mukaan on pyrittävä olemaan rehdisti ja muita nöyristelemättä sitä mitä ollaan.

Yksilön kansainvälisen menestyksen kautta voidaan osoittaa koko yhteisön poikkeuslahjakkuus (Suutela 2006, 63). Kansakuntamme lahjakkuus tulee esille kuvauksessa, jossa kerrotaan taiteilijan saamasta kansainvälisestä tunnustuksesta. *BBC:n laajalevikkoinen Music Magazine -lehti julkaisi marraskuussa näyttävän artikkelin maailman johtavista baritoneista. Heidät oli jaettu neljään ryhmään. Tämän hetken seitsemän kärkibaritonin joukossa oli Jorma Hynninen kategoriassa ”In their prime” (huippuvuodessa). – ”Ei meidän pidä olla vaatimattomia ja anteeksipyyttäviä toimiessamme Suomessa. Meidän on vahvasti ja terveesti näytettävä mitä olemme Suomessa, suomalaisina.”* Kun suomalainen laulaja arvioidaan maailman baritonien kärkijoukkoon, kertoo se haastattelun mukaan suomalaisten kyvykkyydestä. Taiteen avulla suomalaiset todistavat maailmalle ja samalla itselleen omaavansa vahvan ja terveen kulttuurin. Taiteilijoilla on edelleen merkittävä tehtävä pienen kansan kansallisen identiteetin ylläpitäjinä.

4.8.2 Suomalaisen miehen kilvoitus

Puhe melankoliasta poikkeuksellisten lahjakkaiden ihmisten yhteydessä oli käytössä jo Aristoteleella (Kuusamo 2001, 17). Masennuspuhe on ollut kulttuurisesti läsnä myös nimenomaan suomalaista miestä koskeissa diskursseissa (esim. Siltala 1992). Miestaiteilijan masennusdiskurssille on näin olemassa valmiit kulttuuriset konventiot. *”Seuraava päivä on masennuspäivä. Se tulee jokaisella oopperamatkalla silloin, kun harjoitellaan uutta asiaa ja kaikki menee pieleen. Itseluottamuksen rikkoutumisen raja on lähellä.” – Jorma Hynninen synnyttää itseluottamuksen paljolla harjoituksella ja sen myötä toistuvilla onnistumisilla, niin että itse perussuoritus on miltei automaattinen.* Haastattelu kertoo, että

mahdollinen masennus häivytetään kovalla työllä. Itseluottamuksen rikkoutumisen rajoja pohditaan myös Juhan kertomuksessa: ”Silloin hän uskoo, kun päivällä työssä uhmaten raataa, milloin pellolla, milloin kaskessa, milloin niityn raivuussa, kun raataa niin, että itseäänkin ihmetyttää työnsä tulos” (Aho 1969, 113). Sekä haastatteluteksti että Juhan kertomus tuovat esille suomalaista miestä seuraavan sosiaalisen mallin, jossa kovalla raatamisella voidaan kasvattaa uskoa itseensä ja kamppailla mielen synkkyyttä vastaan.

Taiteilija on lehtihaastattelun esittämässä näkemyksessä oman elämänsä sankari, joka tuo yhteisölle voittoja menestyksellään. Kovimmat taistelut hän käy kuitenkin omien demoniensa kanssa. Haastattelun taiteilija pyrkii luomaan teoksia, joissa ei säästellä hikeä eikä kyyneleitä. *”Oopperaesityksen päätyttyä on jännittävää astua vuorollaan esiripun eteen ja odottaa, miten yleisö on kokenut kuulemansa ja näkemänsä. Takana saattaa olla uskomaton määrä ”hikeä ja kyyneleitä”, kovaa työtä ja kuukausien kestävästä pyrkimystä mahdollisimman täydelliseen lopputulokseen.”* Haastattelun päähenkilön onnellisin hetki kestää kuitenkin vain hetkisen esityksen päätyttyä, kun hän saa yleisöltä mahdollisen armahduksen. Sitten alkaa taas uusi tuskien taival. *”Yksittäiset bravo-huudot ovat kohtalaisen normaaleja, mutta jos koko sali sen hönkäisee, voi olla vakuuttunut, että perille meni. Se on taiteilijan onnellisin hetki.”* Onnellisin hetki helpottaa kuin synninpäästö. *Taiteilija on saanut voimaa, rohkeutta ja innostusta alkaa alusta uuden koettelemusten jakson, joka on aina oma tragediansa.*

Taiteen tekeminen vaatii siis haastattelun mukaan kovaa työtä, tuskaa ja kärsimystä. *”Masennuspäivänä esiin hiipivä halu lähteä kotiin on työnnettävä syrjään entistä tiukemmalla ja ennen kaikkea keskittyneemmällä heikkojen paikkojen harjoittamisella. On raivostuttavaa hyväksyä, että lopullinen oppiminen tapahtuu vain tuskallisten kokemusten kautta.”* Haastattelu luo periksiantamattomuuden mallin, jossa tuskien tien kautta voidaan saavuttaa hyvä lopputulos. Myös Juhan tarinassa tuodaan esille suomalaisen miehen tottuneisuus ansaita leipänsä otsa hiessä. Kuva tarkentuu vastakohtansa kautta, kun Shemeikan Venäjän puolella oleva kylän isoin tila nimetään makean ja helpon elämän taloksi verrattuna kovalla mutta rehdillä työllä ansaittuihin suomalaisten talouksiin. Shemeikka elää kaupalla, eränkänneillä, ryöstöillä ja ”minkä milläkin vehkeellä” (Aho 1969, 97). Juha Siltala kuvaa vuonna 1994 suomalaisen miehen nykyolemusta seuraavasti : ”Täytyy siis käydä protestanttista kilvoitusta ankarampi kamppailu todistaakseen, että on syntynyt oikeaksi mieheksi eikä epämieheksi” (Siltala 1994, 10). Suomalaisen miehen kulttuurisiin tarinoihin sisältyy siis malli, jossa jokapäiväinen leipä saadaan rehellisen ja kovan työn tuloksena. Samoin haastattelu uusintaa suomalaisen tosimiehen ”kärsimyksen kautta voittoon” kulttuurista mallia.

4.8.3 ”Mitä jos jättäisi kaiken tämän”?

Haastattelutarina viittaa suomalaisen miehen myyttiin, jossa mies ei turhanpäiten puhu eikä kerskaile menestyksellään. *Hynninen on tyypillinen suomalainen, mutta epätavallinen oopperatähti. Hän ei itse puhu menestyksestään ja osaa iloita arkipäivän hetkistä. Avoimimmillaan hän on hotellihuoneen yksinäisyydessä tai silloin, kun samassa salissa on vastaanottavainen kuulijakunta.* Taiteilija on tässä tarinassa tavallinen suomalainen mies, joka paradoksaalisesti on avoimimmillaan yksin hotellihuoneessaan. Suomalainen taiteilija, kansainvälisenä tähtenäkin, on arjen pienistä iloista nauttiva mies, joka on herkkä ja avoin silloin kun kukaan muu ei ole sitä todistamassa tai kun vastaanottava yleisö voi tarjota sellaisen turvan tunteen, jossa taiteilija voi paljastaa sisäisen herkkyytensä. Taiteilija on samalla tavalla hiljainen ja yksin aatoksissaan kuin Juha vaarojen lakia kasketessaan tai verkkoja katsastaessaan.

Haastattelu jatkuu herkkyyden, luopumisen ja elämän rajallisuuden pohdinnoilla. *”Dichterlieben loppusoitto, nuorena sen kauneus aiheutti miltei hallitsematonta mielenliikutusta. Nyt vanhempana se sisältää jo kaunista, kipeää kaipausta. Paljosta koetusta. Paljosta jo takana olevasta. Tietoisuutta yhä lähempänä olevasta luopumisesta.”* Musiikki herättää taiteilijassa kipeänkauniita tunteita, joihin vanhempana sisältyy myös tietoisuus elämän tai ainakin laulu-uran rajallisuudesta. Haastattelu avaa kovan työnteon lisäksi näkökulman suomalaisen miehen sisäisen elämän herkkyyteen ja elämän rajallisuuteen liittyviin luopumisen pohdintoihin. Nuoruuden hurmos on vaihtunut osittain keski-ikänsä kontrolloivaksi itsetarkkailuksi. *”On ilo jälleen laulaa. Tosin tämänhetkinen lopputulos syntyy oikeastaan äärimmäisen itsetarkkailun seurauksena. On parempia ja huonompia päiviä, mutta voittopuolisesti laulamisen hallinta tuottaa sitä samaa hurmiota kuin nuorempana, jolloin antoi vain sisältään tulla kaiken sen mikä oli tullakseen.”*

Kärsimys kuuluu haastattelun esittämän näkemyksen mukaan taiteeseen ja elämään. Haastattelu uusintaa juutalais-kristillistä Jobin diskurssia, joka opastaa ihmisiä jättäytymään kärsimyksissään Luojan tahdon varaan. *”Vasta nyt, äskettäin, oivalsin omalta kohdaltani, että kärsimyksiä ei pidä yrittää voittaa. Ollakseen oikeasti onnellinen, täytyy hyväksyä kärsimys. Vastoinikäymiset, kärsimys, ovat Luojan käytössä olevat jarrut – itse kun niitä ei välttämättä osaa oikealla hetkellä polkea. Ja jos ei välillä käytä jarruja, vauhti kiihtyy liikaa – niin yksinkertaista se on.”* – – *”Onnellisuus ei tule ainoastaan onnesta, vaan elämän tapahtumien vaihtelusta, rakkaudesta, ilosta, tuskasta, pettymyksistä, menetyksistä, jopa ehkä kaikkein vaikeimmasta – luopumisesta. Vaikeinta luopuminen on sellaiselle, jolle on suotu paljon menestystä.”* Haastattelun esittämässä näkemyksessä uraan liittyvät onnistumisen ja onnen hetket sisältävät aina myös tiedon luopumisesta. Paraskin taiteilija lakastuu jossain vaiheessa, ja menestyneen uran jälkeen on odotettavissa talven autius ja paljaus. Haastattelu ei tuo esille taiteilijaa pelkästään juhlitun sankarin positiossa, vaan taiteilijana olemiseen liitetään

kaiken katoavaisuuden ja luopumisen pohdintoja. Päähenkilö on tietoinen sekä luonnon että Luojan armoilla olemisen välttämättömästä hyväksymisestä. Haastattelu rakentuu luterilaiseen agraarikulttuuriin (koti, uskonto ja isänmaa) juurtuneen nöyrän muttei nöyristelevän suomalaisen miehen sosiaalisista malleista.

Haastattelu päättyy pohdintoihin uran jättämisestä huipulla. *”Silloin tällöin välähtelee mieleen, että mitä jos jättäisi kaiken tämän nykyisen kertapaukulla, nyt kun menee vielä täysillä ja alkaisi elää aivan muuta, toisenlaista elämää? Pari vuotta sitten rakennettu ateljee odottaa...”* Samoin suomalaisen miehen tarinakuvastoon kuuluva Juhan kertomus loppuu siten, että päähenkilö luopuu kaikesta jättäytyessään virtaavan veden vietäväksi. Kummassakin kertomuksessa on kaiken jättämisen, luopumisen teema. Veteen heittäytyminen voidaan tulkita myös uudestisyntymisen metaforana. Vesi puhdistaa ja luopumisen kautta voi kaiken aloittaa alusta. (Melkas 2006, 294, 308.) Haastattelun päähenkilö harkitsee luopuvansa menestyksekkäästä urasta ja maallisesta kunniasta. Tällaisen position ottaminen voi tuntua yllättävältä, sillä kuka haluaisi lopettaa uraansa kun kysyntää riittää. Viitaten suomalaisten hengenmiesten, kuten Paavo Ruotsalaisen tarinaan, kulttuurissamme maallisesta kunniasta luopuminen kertoo henkistyneestä sankarista. Uran kahleista luopumisen kautta voi tarjoutua jotain uutta ja syvällistä.

Tulkintani mukaan haastattelu toteuttaa vahvasti suomalaiskansallisen variaation kutsumustaiteilijan tarinamallista. Päähenkilö on kutsumustaiteilijan lähtökohtien mukaisesti pyyteetön ja taiteelleen omistautunut. Hän antaa taiteelle kaikkensa, mutta hintana ovat silti kalvavat epäilykset, tuska, kärsimys ja masennus. Haastattelukertomus päättyy pohdintoihin rajallisuuden hyväksymisestä ja kaiken jättämisestä. Tarina uusintaa kärsivän taiteilijan teemaa suomalaiseen kulttuuriseen maisemaan siirrettynä: taiteen tie on tuskien, hien ja kyynelten taival. Haastattelu hyödyntää agraaris-protestanttisen suomalaisen tosimiehen tarinamallia, joka sisältää ajatuksen maskuliinisesta työstä ja kilvoittelusta. Tämä positio sisältää vahvan eettisen velvollisuuden, hyvään elämään pyrkimisestä kovan työnteon kautta.

4.9 Yhteenveto monoglossiaa edustavista tarinamalleista

Olen luvussa 4 tarkastellut, miten hegemonista näkemystä edustavat lehtihaastattelut on muotoiltu erilaisten kulttuuristen tarinamallien pohjalta. Kaikille neljälle lehtihaastattelulle on yhteistä, että taiteilija esiintyy vahvan kutsumuksen omaavana korkeamman voiman lähettiläänä. Taiteilija on sankarillinen meedio, joka välittää musiikin sanomaa ihmiskunnalle taiteensa kautta.

Aineiston ensimmäinen tarinamalli rakentuu positioista, joita voisi luonnehtia termeillä kutsumus, armolahja, hyvän asian puolesta taisteleminen, valistava opettaja ja uhrautuminen. Näistä asemoinneista hahmottuu *kristushahmon* tarinamalli. Seuraavassa lehtihaastattelussa taiteilijuutta rakennetaan suhteessa luontoon. Tämän mallin olen nimennyt *luontomystikon* tarinamalliksi. Luonto

edustaa tässä mallissa pyhiä arvoja ja ylimaallista tietoa, joita taiteilija seuraa. Taiteilija positoidaan luonnosta inspiraation saavaksi, autenttiseksi ja vapaaksi taiteilijasieluksi, joka on irrottautunut yhteiskunnan tavanomaisesta normeista. *Profeetallisen näkijän* tarinamalli jatkaa myyttisen ja ylimaallisen sankaruuden teemoja. Taiteilija positioituu musiikin palvelijaksi, hänet nähdään erityisesti taiteen moraalijärjestyksen sanansaattajana, joka sisältää taiteilijaa määrittäviä oikeuksia ja velvollisuuksia. Luvun viimeinen esimerkkihaastattelu rakentuu *Juhan* tarinamallia hyväksikäyttäen. Sekin varioi kutsumustaiteilijan teemaa mutta ilmentää erityisesti suomalaisen miehen perinteistä mallia taiteilijana olemisen määrittelyissään. Juhan tarinamalli rakentuu aidon ja ahkeran suomalaisen miehen positioista, joihin implisiittisesti sisältyy ankaraa työtä, kilvoittelua, kärsimystä, masennusta, mutta myös toivoa uudesta alusta.

Luku 5

Hegemonian murtumia – naiset taiteilijoina

Sankaritarinassa mies on yleensä toimija, kun taas nainen määrittyy suhteessa sankariin, esimerkiksi sankarin matkalle osuvana ansana, esteenä, viettelijänä tai taikavoimana (Gergen, M. 2003, 68). Romantiikan aikakaudella nerotaiteilijan mallina toimi kristinuskon patriarkaalinen isä-hallitsija – luojakuningas. Neron luovaan toimintaan katsottiin kuuluvan feminiinisiä piirteitä, kuten vaistot, tunteet, herkkyyys, intuitio ja mielikuvitus. Nämä luovaan toimintaan sisältyvät feminiiniset piirteet sisältyivät kuitenkin vain miehiin, koska naisten ei katsottu voivan luoda mitään uutta. Nero oli aina mies, joka oli täynnä viriliä energiaa. Nainen puolestaan nähtiin siten, että joko hänellä ei ollut luovuuteen tarvittavaa voimaa tai sitten sitä oli liikaa, jolloin hän oli liiaksi viettiensä pauloissa. Vaikka romantiikan ajan suuri taiteilija oli siis sielultaan sekä maskuliininen että feminiininen, luovuus ruumiillistui vain miehissä. (Battersby 1989, 2–14.) Nais-taiteilijoille korkeampien voimien palveluksessa olevan sankarineron kulttuurinen malli oli ja on ongelmallinen taiteilijaihanteen määrittäessä maskuliinisuuden kautta (Tiainen 2005, 97).³¹ Naisen, jolla on maskuliinisesti värittyneellä alalla poikkeuksellinen kyky, voi olla vaikeaa löytää valmista yhteisöllistä mallia. Narratiivitutkija Mary Gergen kysyykin: ”Kuinka joku voi tulla joksikin, jos hän ei löydä mallitarinaa?” (Gergen, M. 2003, 69.)³²

³¹ Olen tietoinen nais-etuliitteen ongelmallisuudesta. Naistaiteilija sanana voi assosioitua siten, että naisen tekemä taide on erilaista kuin normaali taide, johon etuliitteitä ei tarvita. Viitataan Maarit Leskelä-Kärjen (2006, 39) perusteluihin tässä samassa kysymyksessä ja totean, että tarkoituksenani on tutkimuksessani osoittaa, miten nimenomaan kontekstuaaliset seikat määrittävät taiteilijana olemisen malleja. Jokainen ihminen on väistämättä dialektisessa vuorovaikutuksessa omaan kulttuuriseen ja sosiaaliseen ympäristöönsä, joten ei voida ajatella että kukaan toimisi ideologisessa tyhjiössä (Mantere 2006, 27). Yksikään taiteilija ei siis synny umpiossa, vaan niin nais- kuin mies-taiteilijat kohtaavat erilaiset aikakautensa edustamat kulttuuriset ja historialliset mallit. Näitä malleja esille tuomalla voin osoittaa esimerkiksi naistaiteilijoiden merkityksen uusien kulttuuristen tarinamallien luojina.

³² Pianotaiteilija Anu Vehviläinen (2006, 47–54) pohtii lisensiaatintyössään kutsumus- ja sankari-taiteilijan ideaaliin liittyviä vaatimuksia, jotka hän kokee omalla taiteilijan urallaan vieraiksi ja epämukaviksi. Tällaiset ”ainoan oikean taiteilijan” mallit voivat saada aikaan kokemuksen ulkopuolisuudesta, jos ei täytä tiettyjä malliin liittyviä odotuksia.

Modernisaatiokehitys (yhteiskunnan demokratisoituminen, teollistuminen, luokkajaon murtuminen ja tasa-arvokamppailut) tarjosi 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alkupuolella naisille ensimmäisen kerran mahdollisuuden kouluttautua ammattimaisessa mielessä taiteilijaksi. Samoihin aikoihin vallitseva nerodiskurssi alkoi säröillä, kun dekadenssia korostava estetiikka tuli suosituksi. Dekadentin dandyn katsottiin, päinvastoin kuin sankarineron, saavan ideansa kierrättämällä ja kopioimalla. Ajateltiin, ettei ole mahdollista luoda mitään uutta, vaan tekijä on sidoksissa aiempiin kulttuurisiin käsityksiin. (Parente-Capkova 2006, 208.) Nämä ideat valtasivat alaa paitsi taiteilijoiden, myös tutkijoiden parissa. Romantiikan ajalta periytyvän käsityksen Suuresta Tekijästä tappoi viimeistään kirjallisuuden tutkija Roland Barthes esseessään *La mort de l'auteur* vuonna 1968 (Rojola 1993, 109). Tätä ennenkin oli jo kyseenalaistettu nerotekijyyttä. Esimerkiksi Mihail Bahtin kritisoi autoritaariseen yksiiäänisyyteen ja transsendenttiseen ilmestymykseen perustuvaa tekijäkäsitystä jo 1920-luvulla. (Burke 2004, 48; Kurikka 2006, 26.) Bahtinille tekijä tosin ei ollut kuollut. Hänelle tekijäys oli ennemminkin vapautta toimia dialogisessa suhteessa ympäristönsä kanssa. (Burke 2004, 49.)

Poststrukturalistien (post)modernit ajatukset tekijän kuolemasta 1960-luvulta lähtien uusinsivat 1900-luvun alusta asti esillä olleita näkemyksiä tekijän intertekstuaalisuudesta. Tekijä on näissä näkemyksissä kiinnittynyt yhteisön jäsenenä sekä menneisyyteen että omaan aikaansa. Taiteilija työskentelee kulttuuristen lainojen kanssa, ja näin hänet nähdään sosiaalisena ja intertekstuaalisena (vrt. Burken impersonalismin ja Bahtinin moniäänisyyden idea).³³ Taiteilijan mahdollisuudeksi jää siis jäljitellä jotain jo tehtyä. (Barthes 2003, 115; Rojola 1993, 109.) Nämä määrittelyt ovat samansuuntaisia edellä esitellyn sosiaalisen konstruktionismin ja varsinkin sen äärirelativistisen suuntauksen kanssa, jossa ihminen nähdään pelkästään kielellisessä todellisuudessa rakentuneena (ks. tarkemmin luku 2.1). Tällainen tekijäkäsitys on kuitenkin niin sosiaalipsykologiassa (esim. Burr 2004) kuin taiteentutkimuksessakin (esim. Burke 2004) kohdannut viime vuosina kritiikkiä. Tekijää (ja yksilöä) on alettu synnyttää uudestaan. Tekijän tekstuaalisuutta ja sosiaalisuutta painottavat käsitykset ovat kuitenkin joka tapauksessa muuttaneet 1900-luvulla taiteilijayksilöistä kirjoittamisen käytäntöjä (Leskelä-Kärki 2006, 23; ks. myös Houni, Tiainen & Virtanen 2005, 10–12). Näissä patriarkaalisen nerodiskurssin murtumisissa on syntynyt uusia diskursiivisia käytäntöjä, jotka ovat antaneet tilaa esimerkiksi naistaiteilijoille.

³³ Esimerkiksi musiikintutkimuksessa on pyritty purkamaan yksilön poikkeuksellisuutta korostavaa nerotekijyyttä osoittamalla, että neroiksi sosiaalistutaan (Sarjala 2006).

5.1 Varhaiset naisten tarinamallit

Varhaisissa länsimaisen historian mytologioissa nainen kuvataan ikään kuin eri lajina kuin mies. Nainen on luotu miehen kylkiluusta tai koiran hännästä, joissakin versioissa paholainen luo naisen. Kreikan antiikin kertomuksista tuttu Pandora esitetään Theogioniassa kaikkien naisten esiäitinä. Pandora on lumoavan kaunis, mutta yhtä aikaa vaarallinen. Pandora on ”kalon kakon”, eli kaunis paha. Pandoran avaaman lippaan myötä maailmaan leviävät taudit, onnettomuudet ja vaivat. Pandoran voidaan nähdä vertautuvan toiseen länsimaiseen esiäitiin, Raamatun Eevaan, joka myös aiheuttaa omilla toimillaan miehelleen ja seuraaville sukupolville raskaita seurauksia. Nainen nähdään näissä kuvauksissa puoleensavetävänä ja intohimoja herättävänä mutta myös vaarallisena, koska hän vie miehen pois rationaalisilta raiteiltaan. (Simonsuuri 1996, 214–242.)

Toinen varhainen malli on Hera-jumalattaren kaltainen kotilieden suojelija. Tässä tarinamallissa nainen on puoliso ja äiti, kodin hengetär. Tämän mallin taustahahmoina voidaan myös pitää Afrodite-jumalatarta, joka edustaa yhteisöllisesti sopusointuista hedelmällisyyttä, sekä efesolaisten Artemista, jota palvottiin hedelmällisyyden ruumiillistumana ja synnyttävien äitien ja lasten suojelijana. Samoin Hestia-jumalatar oli kodin tulisijan, perheen, kodin ja kaupungin suojelija. Neitsyt Maria on tarinamallin yksi muunnos. Maria edustaa kristillisessä perinteessä edellä kuvattujen ominaisuuksien lisäksi viatonta ja pyyteetöntä naista, joka nöyrästi suostuu Jumalan tahtoon ja samalla kumoo Eevan jättämän kirouksen. (Simonsuuri 1996, 220, 223; Tuominen 1997, 32, 33; Huuhtanen-Somero 2002, 305.) Näiden kaikkien hahmojen voidaan nähdä ilmentävän äitiyttä, kodin lämpöä, rakkautta ja harmoniaa.

Antiikin Kreikassa vallinneen käsityksen mukaan ’poliksen’ ja ’oikoksen’ järjestykset olivat riippuvaisia toinen toisistaan. Polista, kaupunkia, yhteiskuntaa ja valtiota eli julkista ulkomaailmaa hallitsi mies. Naisen piiri puolestaan oli oikos, kodin, sisäisen järjestyksen ja yksityisyyden alue. Tätä järjestystä kuvaa esimerkiksi Odysseuksen tarina, jossa mies hahmottuu toimijaksi ulkomaailmassa ja nainen odottajaksi kotilieden ääressä (Simonsuuri 1996, 227, 228; Houni 2005, 209).

Naisella oli antiikin Kreikassa myös mahdollisuus jättää ’oikos’. Hän saattoi irtautua kulttuurista ja joko ajautua villin luonnon tai toisen kulttuuripiirin alueelle. Yksi harvinainen mahdollisuus oli myös transsendsenssin tie, eli toimiminen papittarena. Euripideen Medeiassa käsitellään naisen siirtymistä oikoksen piiristä sekä luonnon että toisen kulttuurin vaikutuspiiriin. Traaginen kertomus esitettiin ensimmäisen kerran vuonna 431 eaa. Medeia on Mustanmeren itäpuolelta Kreikkaan naitu prinsessa. Hänen äitinsä Hekate on metsästäjänoita. Myös Medeia hallitsee taikuuden, noituuden ja salatiedon. Medeian ominta aluetta on luonto: metsistä ja vuorilta hän kerää yrtit, myrkyt ja lääkkeet. Medeia on naitu toisesta kulttuurista kreikkalaisen Jasonin vaimoksi, ja hän on auttanut kreikkalaisia taikavoimansa avulla saamaan haltuunsa kultaisen taljan. Medeia on

älykkyytensä takia pelottava. Jopa kuningas ja aviomies pelkäävät häntä. Hän on myös arvaamaton, ailahteleva ja haavoittuvainen. Tarinan edetessä Jason hylkää hänet, ja tarinan lopussa Medeia tappaa kostoksi omat lapsensa. (Simonsuuri 1996, 227–230.)

Medeian suulla kerrotaan, että hän on ‘a-polis’, maaton sekä myös ‘a-oikos’, ilman kotia ja kulttuuria. Medeia on aktiivinen sankaritar, joka ottaa oikeuden omiin käsiinsä ja joutuu maksamaan siitä kovan hinnan. Medeia edustaa monella tavalla välitilaan, ikuiseksi toiseksi jäävää hahmoa: hän on muukalainen suhteessa valtakulttuuriin, ylikuonnollisten kykyjen haltijana hänellä on erikoisosaamista suhteessa normaaleihin ihmisiin ja naisena hän on erilainen suhteessa miehiin. Hän on myös kreikkalaisten näkökulmasta barbaari suhteessa sivistykseen. (Simonsuuri 1996, 231–233.) Medeia on kuin hallitsematon luonnonvoima, joka liikkuu jatkuvasti erilaisissa rajamaastoissa eikä sopeudu perinteisiin naisen rooleihin.

5.2 Nainen käy dialogia yhteisönsä kanssa

5.2.1 Naisen paikka nerojen joukossa

Naisen perusominaisuutena pidetty kauneus on asemoinut hänet läpi vuosituhansien passiiviseksi katseen kohteeksi. Passiivisuus on liittynyt myös naisen kulttuurisiin normeihin, jotka ovat jäsentäneet naisen roolin sisällölon, suojan antajan, kärsivällisen odottajan ja yksityisyyden alueen kautta. Kodin valtiatar on suljettu pois ulkomaailmasta, joka on katsottu miehen toimialaksi. Ajatus naisesta taiteen tuottajana oli vieras maskuliinista neromyyttiä ylläpitävälle yhteisölle.

Romantiikan aikana nainen nähtiin taiteilijan tai tutkijan roolissa maskuliinisena hirviönä, niin sanottuna parrakkaana naisena, joka pyrkiessään tietämisen tai taitamisen positioon menetti samalla naisellisen viehätyksensä. Vuonna 1764 ilmestyneessä kirjoituksessa *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (Huomioita kauniin ja ylevän tunteesta) filosofi Immanuel Kant pohdiskelee naisen olemusta. Hänen mukaansa opiskelu pilaa naiselta ne ansiot, jotka ovat hänen sukupuolelleen ominaiset – eli kauneuden. Sen tähden naisen tulisi etsiä oppineisuutta ”vasta iän turmeltua kauneuden, ja tällöinkin aviomiehen tulisi olla ensimmäinen ohjaaja opin polulla”. Naisen erityisalueena hän piti tunnetta, kun taas miehelle oli ominaista filosofinen päättely. Tämän vuoksi suositeltiin, että nainen keskittyisi omaan osaamiseensa eli tunteisiin, ja tunteiden kohteina tuli olla erityisesti miehet. (Hekanaho 2002, 34–36; Parente-Capkova 2006, 196.)

Nainen luovana taiteilijana oli mahdollisuus 1700- ja 1800-luvun ajattelijoille. Jean-Jacques Rousseau, Immanuel Kant ja William Duff argumentoivat tahoillaan naisten nerouden mahdollisuudesta. Rousseau mukaan naisilta puuttui nerous,

koska heidän intohimonsa olivat vaillinaisia. Kantin mielestä naiset olivat intohimoisia, mutta nerous oli järjen asia, ja järkeä naisilla ei ollut. Duff puolestaan piti mielikuvitusta neroudelle olennaisena, ja hänen mukaansa naisilla tämä ominaisuus oli heikompi kuin miehillä. (von Bonsdorff 2002, 324, 325.) Myös Schopenhauer ja Nietzsche pitivät naista pelkästään konkreettista elämää synnyttävänä vaistonvaraisena olentona, joka ei pysty luomaan mitään uutta eikä näin ollen kehittämään kulttuuria (Battersby 1989, 30; Tiainen 2005, 127). Vielä 1900-luvun alussa Otto Weiningerin teos *Sukupuoli ja luonne. Periaatteellinen tutkimus* (Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung 1903) pyrki todistamaan naisen nerouden olevan mahdotonta, koska nerous edusti kaikkein korkeinta miehekkyyttä. Kirja pyrki argumenteillaan vakauttamaan vallitsevaa yhteiskunnallista järjestystä, jota tasa-arvoliikehäntä oli ryhtynyt olemassaolollaan ja vaatimuksillaan horjuttamaan. (Melkas 2006, 57; Koskinen 2006, 26–28; Hekanaho 2006, 261.)

Miehet on yhdistetty vuosituhansien aikana järkeen, järjestykseen, aktiivisuuteen, kulttuuriin mestariteoksiin ja ylipäättään julkiseen toimintaan. Naiset on puolestaan liitetty luontoon, kaoottisuuteen, tunteisiin, kehon armoilla olemiseen, passiivisuuteen ja yksityisyyteen. Näistä lähtökohdista oikea taiteilija on nähty aktiivisena julkista toimintaa hyödyttävänä luovana ja maskuliinisena nerona, tästä positiosta nainen on siis suljettu pois. (Esim. Moisala 1994, 257; Lehtonen 1995, 26; Rossi 2002, 110; von Bonsdorff 2002, 324, 325.) Edellä esiteltyt antiikin Kreikan käsitykset poliksesta ja oikoksesta ovat edelleen luettavissa näistä 1700–1800 lukujen sekä vielä 1900-luvun alun käsityksistä.

5.2.2 Julkisesti esiintyvä nainen

Taiteellinen toiminta kuten laulaminen, maalaaminen ja soittaminen olivat olleet aatelisnaisille suositeltavia harrastuksia renessanssin ajoista lähtien. Ne olivat arvostettua meriittiä avioliittomarkkinoilla ja tämän takia soveliaaksi katsottuja harrastuksia. Niiden luonne oli sekä yleissivistävä että vieraita tai aviomiestä viihdyttävä. Taiteen harjoittamista palkkatyönä olisi kuitenkin pidetty täysin mahdottomana ajatuksena. 1800-luvulla porvarissäädyn voimakkaan nousun myötä tyttöjen ja naisten musiikkiharrastaminen levisi myös keskiluokkaan. Naisien ei kuitenkaan katsottu olevan soveliaasta esiintyä julkisesti. Niinpä konserteissa amatööri-nimikkeen alla nimettöminä esiintyneet naismuusikot saattoivat olla ammatillisesti erittäin pitkällä olevia taiteilijoita, jotka eivät kuitenkaan voineet esiintyä omalla nimellään julkisuudessa. Heille ei myöskään maksettu esiintymisistä palkkioita. (Moisala & Valkeila 1994, 37, 53; Rahkonen 2004, 152.)

Suomalaisessa 1800-luvun kirjallisuushistoriassa luoviksi kansalliskirjailijoiksi nimettiin vain miehiä. Esimerkiksi J. L. Runebergia pidettiin uudenlaisena kansallisenä nerona, jonka kirjat *Dikter* (1830), *Elgskyttare* (1832) ja *Fänriks Stålsägner* (1848) julkaistiin hänen nimellään. Silti samaan aikaan myös monet suomalaiset naiset kirjoittivat ja saivat tekstinsä julkaistuksi. Erona miehiin oli se,

etteivät he voineet julkaista tekstejä omalla nimellään eikä heitä tämän vuoksi nimetty kansalliskirjailijoiden joukkoon. Naiskirjailijoiden teokset julkaistiin tuohon aikaan joko anonyymisti tai nimimerkin suojin. Esimerkiksi Fredrika Runeberg oli luova, tuottelias ja lukijoiden pitämä kirjoittaja, joka julkaisi nimimerkillä -a -g romaaneja, novelleja ja sanomalehtikirjoituksia. Nimimerkin takana oleva henkilö tuli vähitellen myös suuren yleisön tietoisuuteen, mutta sittenkin nimimerkki viittasi enemmän tekijän asemaan kansalliskirjailijan vaimona kuin itsenäisenä kirjoittajana. (Grönstrand 2006, 129–152.)

Nöyryyden, siveyden ja vaatimattomuuden vaatimukset olivat yhteisiä 1800-luvun naisihanteelle (Parente-Capkova 2006, 205). Ehkäpä tämän vuoksi myös Fredrika Runeberg suojautui nimimerkin taakse. Grönstrand (2006) tulkitsee, että nimimerkki sitoi hänet aikakautensa naiskirjailijaa sääteleviin kulttuurisiin normeihin ja sitä kautta anonyymiuteen. Tekijän nimi viittaa valtaan. Siksi Fredrika Runebergilla ei ollut mahdollisuuksia saavuttaa sellaista nimen kautta syntyvää auktoriteettia ja yhteiskunnallista asemaa, joka monella mieskirjailijalla oli. (Grönstrand 2006, 148, 149.) Hieman myöhemmin, 1800- ja 1900-luvun taitteessa, tilanne alkoi pikku hiljaa muuttua kansallisuusaatteen ja yhteiskunnallisten epäkohtiin liittyvien aiheiden tullessa yhä ajankohtaisemmiksi julkisessa keskustelussa. Yksi merkittävä mielipidevaikuttaja oli tuolloin kirjailija Minna Canth, joka julkaistujen tekstiensä avulla toi esille erityisesti naisen asemaa koskevia yhteiskunnallisia haasteita (Ryynänen-Karjalainen 2002, 23).

Esiintyvän instrumentalistin ura oli 1800-luvulla naiselle poikkeuksellinen, mutta ei aivan mahdoton. Pianotaiteilijoiden viralliseen kaanoniin on jäänyt saksalainen Clara Schumann (1819–1898). Yhteiskunta salli tälle kahdeksan lapsen äidille erikoisaseman, koska hän oli poikkeuksellinen lahjakkuus. Hän sai lapsesta asti määrätietoista opetusta ja solmittuaan avioliiton säveltäjä Robert Schumannin kanssa hän saattoi edelleen esiintyä pääasiassa miehensä teosten tulkitsijana. Tämä asetelma sopi muutenkin 1800-luvun käsityksiin, jolloin instrumentalistin taitojen katsottiin olevan jumalallisen säveltäjäneron palveluksessa. Teokset kuului tulkita sellaisena kuin säveltäjä oli ne paperille saattanut. Clara Schumannin ei kuitenkaan sovellettu yhteisössä yleisiä naiseuden standardeja, vaan hänen katsottiin edustavan ennemminkin maskuliinisuutta, eli hän sai tässä mielessä kantilaisittain parrakkaan naisen position. Esimerkkinä tästä on frankfurtilaisen Hoch-konservatorion johtajan Joachim Raffin vastaus naispuoliselle opetuspaikan tiedustelijalle 1879: ”Madame Schumannin lisäksi konservatoriossa ei ole, eikä tule olemaan muita naisopettajia. Mitä madame Schumannin tulee, hänet luen mieheksi.” (Moisala & Valkeila 1994, 97–99; Rahkonen 2004, 68, 152, 220–222.)

5.2.3 Suomalaista naistaiteilijakuvaa rakentamassa

Suomalaisille naisille tuli 1800-luvun jälkipuoliskolla ensimmäistä kertaa mahdolliseksi laajentaa toimintapiiriään kodin ulkopuolelle opiskeluun ja työelämään. Naisten ammatinharjoittamiseen liittyviä säädöksiä alettiin luoda 1860-luvulla, ja vuodesta 1870 lähtien naiset saattoivat erivapaudella kirjoittautua yliopistoon opiskelijoiksi. Vuonna 1882 naiset saivat oikeuden suorittaa yliopistollisen tutkinnon, ja samana vuonna Emma Irene Åström suoritti ensimmäisenä naisena Suomessa filosofian kandidaatin tutkinnon. Tohtorintutkinnon oikeudet naiset saivat vuonna 1895 ja täydet opiskeluoikeudet vuonna 1901. Yliopistotasaisen opetuksen antamiseen naiset saivat luvan vuonna 1916. Tyttöjä kuitenkin edelleen varoiteltiin ylikouluttautumisesta ja korostettiin äitiyttä naisen ensisijaisena kutsumuksena. Viehättävyys ja naisellisuus olivat toivottuja ominaisuuksia, mutta niiden tuli ehdottomasti yhdistyä kainouteen, vakavuuteen ja vaatimattomuuteen. Naistaiteilijan oli oltava erityisen tarkka siitä, millaisen vaikutelman hän antoi itsestään, koska itseään esille tuova nainen määriteltiin helposti kevytkenkäiseksi. Naistaiteilija joutui jo pelkästään julkisesti esiintymällä uhmaamaan julki-lausuttuja naiseuden määritelmiä. (Ryynänen-Karjalainen 2002, 21, 24–26; Rahkonen 2004, 25, 144, 155.)

Suomalaiset naiset alkoivat 1800-luvun jälkipuoliskolla kouluttautua taiteilijan ammattiin, vaikka sitä edelleen pidettiin outona valintana. Useimmiten nainen viimeistään lasten syntyessä jättikin oman uransa ja omistautui perheelleen. (Konttinen 1996, 120, 121.) Jostain syystä etenkin naispuoliset laulajat, esimerkiksi kansainvälisesti menestynyt Aino Ackté, ja kuvataiteilijat hyväksyttiin kivuttomimmin miestaiteilijoiden joukkoon, kun taas esimerkiksi kapellimestarin uraa ei näihin päiviin saakka ole pidetty naisille sopivana.

Alie Lindberg (1849–1933) oli ensimmäinen kansainvälistä menestystä saavuttanut suomalainen pianotaiteilija. Hän oli ylipäänsä 1800-luvun suomalaisten instrumentalistien joukossa ainoa henkilö, myös miestaiteilijat mukaan laskien, joka ylsi kansainväliseen uraan. Alie Lindberg esiintyi Euroopan suurkaupungeissa, soitti kuninkaallisille ja sai muun muassa suosituksen aikansa legendaariselta pianistilta, Franz Lisztiltä. Alie Lindberg toimi vastoin yhteisönsä odotuksia elämällä itsenäisen naisen elämää ja mm. matkustelemalla yksin kolmekymmentävuotiaaksi asti, jolloin hän solmi avioliiton. Avioitumisen jälkeen Lindberg ei enää esiintynyt julkisuudessa soolopianistina ja viimeiset kolmekymmentä vuotta hän vietti hiljaista kotielämää. Esiintyvänä taiteilijana toimeentulon hankkiminen ei ollut aina naiselle helppoa, sillä toimeentulo muodostui lähinnä satunnaisten konserttien lipputuloista sekä yksityisesti annetuista soittotunneista. Naisten oli myös hyvin vaikea saada julkisia virkoja. Esimerkiksi Lindbergin tiedetään olleen kiinnostuneen Helsingin musiikkioppilaitoksen (nykyisen Sibelius-Akatemian) opettajan virasta. Häntä ei kuitenkaan kutsuttu opettamaan, vaikka hän olikin Suomen menestynein pianisti. (Rahkonen 2004.)

Kuvataiteilija Venny Soldan-Brofeldt puolestaan haki vuonna 1897 opettajan paikkaa taideyhdistyksen piirustuskoulusta. Hän ei saanut paikkaa, koska naisopettajan arveltiin vähentävän miesopiskelijoiden halukkuutta hakeutua opintahjoon ja laskevan koulun arvostusta. (Konttinen 1996, 184.) Naisen toimeentuloon liittyvät ongelmat ratkaisikin useimmiten avioliitto. Tosin avioliiton myötä naisesta tuli Suomen lakien mukaan miehensä holhous- ja päätösvallan alainen. Tämä tarkoitti miehen oikeutta hallita puolisoiden yhteisiä ja vaimon yksityisiä varoja sekä oikeutta päättää perheen asumisesta, vaimon elinkeinonharjoittamisesta ja työssä käynnistä. Vuonna 1922 säädettiin työsopimuslaki, jonka mukaan naimisissa oleva nainen sai tehdä itsenäisesti työsopimuksen. Viimeiset vaimon oikeuksia rajoittaneet säädökset poistettiin laista vuonna 1929. (Ryynänen-Karjalainen 2002, 26; Rahkonen 2004, 145, 146.)

Näihin aikoihin sijoittuvat Suomen kansallisuusaatteen nousu ja samoin naisten ensimmäiset organisoidut pyrkimykset tasa-arvoon, johon liittyvät Suomen Naisyhdistyksen (1884) ja hieman myöhemmin Unioni Naisasialiiton (1892) perustaminen. Unioni Naisasialiiton perustajajäseniin kuuluivat muun muassa kuvataiteilijat Helena Westermack ja Venny Soldan Brofeldt, ja sen jäsenistö koostui lähinnä säätyläisnaisista ja uuteen sivistyneistöön kuuluvista naisista. Yhdistyksen tavoitteena oli naisten koulutus- ja työmahdollisuuksien parantaminen sekä heidän asemansa kohottaminen yhteiskunnallisessa elämässä ja kodin piirissä. (Konttinen 1996, 123, 124; Ryynänen-Karjalainen 2002, 21.)

Tasa-arvoon pyrkivät suomalaiset naiset kokivat merkittävän yhteiskunnallisen uudistuksen saadessaan äänioikeuden vuonna 1906. Naiskysymystä ei 1900-luvun alussa koettu pelkästään naisten asiana, koska esimerkiksi kouluttautumiseen liittyvät kysymykset koskivat niin miehiä kuin naisia, ja näin ne katsottiin ihmisoikeusasiaksi. Unioni Naisasialiitto kannatti myös ruotsalaisen naisasianaisen Ellen Keyn Suomeen tuomia ajatuksia vapaasta eroottisesta rakkaudesta ja yksilön oikeudesta henkilökohtaiseen onneen. Nämä ajatukset kuitenkin tuomittiin moraalisesti arveluttavina esimerkiksi Suomen Naisyhdistyksen piirissä. (Konttinen 1996, 124, 217, 218; Ryynänen-Karjalainen 2002, 26; Melkas 2006, 82, 198, 199.) Naisen siveyttä, passiivisuutta, kainoutta, uhrautuvaisuutta ja vaatimattomuutta pidettiin edelleen tärkeinä yhteisöllisinä arvoina, vaikka toisenlaisiakin ilmentymiä alkoi esiintyä.

Taiteilijoiden tehtäväksi muodostui Suomen itsenäisyyspyrkimysten vahvistuessa myös toimiminen suomalaisen kansallistunnon tulkkeina kansanvälisillä areenoilla. Yksi tärkeä tapahtuma Suomen kannalta oli vuonna 1900 järjestetty Pariisin maailmannäyttely, johon lähetettiin niin mies- kuin naistaiteilijoita osoittamaan suomalaisen kulttuurin olemassaolo ja osaamisen taso. Kuvataiteilija Albert Edelfeltin käymien neuvottelujen tuloksena suomalainen taidekokoelma sai esiintyä omana kokonaisuutenaan erillisessä huoneessa Venäjän näyttelyn yhteydessä. Näin se sai suomalaisten toivoman erityishuomion. Arkkitehtien ja kuvataiteilijoiden innostus tarttui myös musiikkiväkeä. Pariisin maailmannäytte-

lyn suomalaisen musiikin konsertti järjestettiin Trocadéron palatsissa, jossa esiintyi muun muassa Pariisin suureen oopperaan kiinnitetty suomalainen laulajatar Aino Ackté. Ohjelman lopetti Sibeliuksen kansallismielinen *Le Patrie* -teos (Finlandia). Konsertti oli menestys. Myös suomalaiset kuvataiteilijat menestyivät maailmannäyttelyssä. Ville Vallgren sai pääpalkinnon (Grand Prix) ja Järnefeltille, Gallen-Kallelalle ja Stigelille myönnettiin kultamitali. Venny Soldan-Brofeldt sai yhtenä kuudesta suomalaismaalarista pronssimitalin. Muut palkitut naiset olivat Maria Wiik, Ellen Thesleff ja Elin Danielson-Gambogi. Suomalainen taide sai ranskalaisessa lehdistössä paljon myönteistä huomiota osakseen, puhuttiin jopa Suomi-muodista. (Pakkanen 1988, 22, 147–153; Konttinen 1996, 255, 256; Savolainen & Vainio 2002, 133, 134.)

Kuten edellä on todettu, vahvan kansallisromanttisen aikakauden jälkeen oli 1920–1930-luvun aikalaiskirjoituksissa vahvasti esillä ajatus, että vanha on kuollut, mutta mitään uutta ei ole syntynyt sen sijaan. Tähän ajatteluun liittyi myös hallitsevan tekijänerouden kriisi. Sen sijaan ajan estetiikan metaforaksi alkoi muodostua dekadenssi. Tähän ajattelutapaan liittyi pako todellisuudesta, subjektin häilyvyyden ihannoiti sekä taiteen ja elämän yhteensulautuminen, mikä tarjosi periaatteessa tilaa myös naisten luovuudelle. Feminiinisyys nähtiin kuitenkin abstraktina ja ruumiillistuneesta naiseudesta erillään olevana asiana. Dekadenssi liitettiin sen sijaan dandyn hahmoon, jota luonnehdittiin steriiliksi ja kylmäksi syrjästäkatsojaksi, joka on immuuni tunteiden voimille. Kylmä ja älyllinen analyttikko rakentui miehiseksi hahmoksi. Yksi vallitseva, dekadenssiin läheisesti kiinnittyvä taiteilijapositio oli myös narsismi. Tässä hengessä taiteilija nähtiin itsekeskeisenä egoistina. Naistaiteilijalle dekadentin, dandyn ja narsistin määreet olivat ongelmallisia, koska vallalla oleva näkemys painotti naisessa edelleen vaatimattomuuden ja siveyden hyveitä. Liiallinen naisellisuuden näyttäminen ja turhamaisuus saattoivat kiinnittää huomiota naisen seksuaalisuuteen, mitä pidettiin epäsovivana. (Parente-Capkova 2006, 194–214.)

Naisten osallistuminen taidemaailmaan oli siis ristiriitaista. Jotkut suomalaiset naistaiteilijat ottivat osaa symbolistis-dekadentteihin keskusteluihin ja joutuivat samalla omalta osaltaan ottamaan kantaa abstraktia feminiinisyttä korostaviin näkemyksiin, jotka eivät tarjonneet tilaa naistaiteilijalle. Yksi tällainen suomalainen taiteilija oli kirjailija L. Onerva (1882–1972), joka tietoisesti rikkoi naistaiteilijalle tarjottua passiivista roolia. Onervan varhaistuotanto käsittelee naisen suhdetta luovuuteen dekadentin estetiikan taustaa vasten. Onervan mielestä kauneus sulkee naisen miestä inspiroivan muusan rooliin ja näin luovuuden ulkopuolelle. Toisaalta miehen katse voi herättää naisen itsetietoisuuden omasta ruumiillisuudestaan ja tarjota hänelle syyn narsistiseen itseihailuun. Onervan teoksien naispuoliset henkilöahmot leikkivät dekadenssiin liittyvillä rooleilla, mutta eivät silti pukeutuneet miehiksi vaan edustivat rohkeasti naisellisia naisia. Naisen ja miehen välinen tasa-arvo ja naisen älyllisyys olivat keskeisiä teemoja Onervan tuotannossa. Nämä teemat eivät olleet dekadenttien piireissä suosittuja aiheita, ja esimerkiksi tasa-arvokamppailuja pidettiin tylsinä pikkuporvarillisina

puheenaiheina. Turhamainen, naisellinen nainen oli sekä intellektuellien että myös naisliikkeen torjuma asia. (Parente-Capkova 2006, 196–211.)

Onerva ja muut naiset ovat joutuneet pohtimaan taiteilijana olemisen mahdollisuuksia suomalaisen taideyhteisön ja suomalaisen yhteiskunnan arvostuksien välimaastoissa. Ensimmäiset suomalaiset naistaiteilijat 1800-luvulla ja 1900-luvun alkupuolella kohtasivat aikakautensa ihanteet ja kävivät neuvotteluja vallitsevien kulttuuristen normien kanssa rakentaessaan omaa taiteilijuuttaan. Klassinen musiikki on taiteen aloista yhä edelleen selkeimmin miesten maailma. Miehet hallitsevat koulutusta, heitä on eniten orkestereissa, samoin solistitehtävissä. Kapellimestarit ja säveltäjät ovat lähestulkoon pelkästään miehiä. Miehet saavat myös 70% säveltaiteen taiteilija-apurahoista. (Mitchell & Kanerva 2004.) Myös *Rondo-Classican* henkilöhaastatteluista 82 % käsittelee miestaiteilijoita. Maskuliinisen nerosankaritradition pohjalta naistaiteilijalle ei siis löydy helposti valmista kulttuurista mallia. Millaisia tarinamalleja *Rondo-Classican* naistaiteilijoiden haastattelut tuovat esille meidän aikanamme?

5.4 Muukalaisen tarinamalli

”Muukalainen, paitsi musiikissa”

Kaija Saariaho / Liisamaija Hautsalo, *Rondo* 8/2002, 24–26.

Modernisaation myötä naisille tuli 1900-luvulla mahdolliseksi hankkia koulutuksen avulla tietoa ja saada tätä kautta yhteiskunnassa äänensä kuuluville. Vallitsevat käsitykset naisesta eivät ole kuitenkaan muuttuneet samassa tahdissa naisten lisääntyvien oikeuksien kanssa (Melkas 2006, 280). Esimerkiksi naiset säveltäjinä ovat joutuneet kamppailemaan paikastaan vielä 1900-luvun loppupuolella. *Rondo-Classican* haastattelu esittelee säveltäjän, joka toimii alallaan naisena ensimmäisten joukossa. Haastattelussa ilmenee hyvin erilaisia positiointeja: toisaalta päähenkilö asemoidaan transsendentin toiseuden kautta, toisaalta hän näyttäytyy oikoksen piiriin kuuluvana arkisena äitihahmona.

5.4.1 Tuhkimo – yhteisön vierastama outo lintu

Haastattelu noudattelee symbolisella tasolla samoja toiseuden teemoja kuin esimerkiksi Tuhkimo-satu, jossa päähenkilöä kohdellaan aluksi epäoikeudenmukaisesti mutta jossa tämä lopulta löytää todellisen olemuksensa ja saa yhteisön arvostuksen. Kuten muistamme maskuliinisen sankaritarinan ydin muodostuu kaavasta: I ero – II initiaatio – III paluu. Naistaiteilijan kohdalla kaava muotoutuu tässä haastattelussa seuraavasti: I muukalaisuus, sorto – II voimaantuminen – III emansipaatio, yhteys. Haastattelun päähenkilöä ei hyväksytä aluksi musiikkiyhteisön toimijaksi, koska hän edustaa naisena erilaisuutta miessäveltäjiin tottuneessa yhteisössä. Samaan tapaan Tuhkimo oli aluksi hyljeksitty eikä ympäröivä yhteisö näe hänen poikkeuksellisia ominaisuuksiaan. Hänen äitinsä on kuollut, ja sadun äiti- ja sisarpuolet laittavat Tuhkimon tekemään raskasta työtä aamusta iltaan,

eikä kukaan näe hänen erityislaatuaan. Myöskään haastattelun naissäveltäjän lahjoja ei aluksi musiikkiyhteisössä tunnisteta, hän ei kuulu säveltäjamiesten joukkoon ja joutuu uransa alussa kokemaan sukupuoleensa kohdistuvia epäluuloja.³⁴ *”Moni ei jaksanut ottaa vakavissaan tyttöä, joka säveltää. Sattui paljon humoristisia tilanteita, jotka silloin suututtivat.”*

Haastattelun päähenkilö määritellään toiseuden kautta. Hän jää normaalin maailman ulkopuolelle ja kokee olevansa outo ja ulkopuolinen. *”Olen aina kokenut olevani muukalainen. Olin kummajainen jo pikkutyttönä omassa perheessäni, ja nyt aikuisen ja vanhemman näkökulmasta onkin ihailtava vanhempiani ja sitä, kuinka he yrittivät ymmärtää erilaisia vaiheitani.”* – *”Opiskellessani viimein sävellystä olin muukalainen, koska olin ainoa tyttö. Olikin helpotus lähteä Freiburgiin ja Ranskaan, koska siellä sai rauhassa olla vieras eikä tarvinnut vakuuttaa kuuluvansa johonkin, johon ei todellisuudessa kuulunut.”* – *”Ikuisesti vieraaksi jäävässä kaupungissa oleminen ja siellä säveltäminen ovat minulle avain olemassaoloon, on helppo irtautua musiikin abstraktiin kieleen”, Saariaho toteaa.*

Tuhkimon tarinassa punnitaan ensin päähenkilön vilpittömyyden aitous ja sydämen puhtaus ennen kuin tarina voi alkaa edetä päähenkilön eduksi. Satu jatkuu siten, että Tuhkimon isä päättää lähteä markkinoille ja kysyy tytärpuoliltaan, mitä he haluaisivat tuliaisiksi. Sisarpuolet toivovat kauniita vaatteita ja jalokiviä, mutta Tuhkimo toivoo että isä tuo ensimmäisen oksan, joka kotimatalla koskettaa isän hattua. Tällä toiveellaan hän osoittaa erilaisuutensa ja vaatimattomuutensa suhteessa sisarpuoliin. Tuhkimo saa oksan ja menee oikean äitinsä haudalle, istuttaa oksan ja itkee niin, että hänen kyöneleensä kastelevat vesan (Hiltunen 1999,71). Tulkitsen oksan istuttamisen aktiivisena, voimaannuttavana tekona, jonka jälkeen sadun Tuhkimolle alkaa tapahtua hyviä asioita. Sadussa päähenkilö saa aktanttimallin mukaisen auttajan. Haudalle istutetusta, kyynelin kastellusta taimesta kasvaa kaunis puu. Puuhun ilmestyy lintu (äidin henki), joka täyttää Tuhkimon toiveet. Näin kertomukseen ilmaantuu auttaja, jonka avulla Tuhkimo voi alkaa toivoa saavansa oikeudenmukaista kohtelua. (Hiltunen 1999, 71.) Tästä alkaa muutos, joka johtaa yksilön emansipoitumiseen ja sen myötä myös yhteisön muutokseen.

Samoin säveltäjän haastattelu korostaa vilpittömyyden ja voimaantumisen teemaa. Taiteilija kokee olevansa kutsuttu säveltämään, vaikka ympäristö ei tällaisia pyrkimyksiä ymmärrä. *”Säveltäminen merkitsi ympäristöstä irtautumista ja sen odotuksien aktiivista vastustamista, itseni pakottamista, olinhan arka ja epävarma ihminen ja lisäksi nuori nainen. Luulen että juuri jälkimmäisestä johtuu, että uskaltauduin niin myöhään säveltämään. Sillä, että minulla oli*

³⁴ Pirkko Moisala (2006, 312–324) tarkastelee säveltäjänaroutta käsittelevässä artikkelissaan Kaija Saariahoa ja tuo esille, että suomalainen media antoi Saariaholle hänen sukupuolensa anteeksi vasta kansainvälisen menestyksen myötä (ks. myös Moisala 1994, 255).

vihdoin niin voimakas ilmaisun ja säveltämisen pakko, oli käsittääkseni jotain tekemistä sen kanssa, että musiikkini oli jo löytämässä oman uransa.” Haastattelu toistaa naiselle vuosisatoja tarjotun kulttuurisen normin ihannetta: vaatimattomuutta ja nöyryyttä. Taiteilija esitetään pyyteettömänä henkilönä, joka on omistautunut taiteelleen. Hänellä on niin *”voimakas ilmaisun ja säveltämisen pakko”*, että muita vaihtoehtoja ei ole. Tarina myös sivuaa sankaritarinaa päähenkilön minuuden ja oman tien etsinnän tematiikassa. Haastattelun naispäähenkilö murtaa kulttuurista järjestystä ottaessaan kohtalon omiin käsiinsä, vaikka ympäristö ei tue tällaista käytöstä. Ja kuten usein länsimaisissa tarinoissa käy, seuraa vilpittömyydestä ja aitoudesta lopulta moraalinen palkinto.

Tuhkimon tarinassa auttajaksi ilmestyi äidin henki. Haastattelun esittämässä kertomuksessa puolestaan voimaannuttaviksi auttajiksi ilmaantuvat miespuoliset kollegat, jotka alkavat kannustaa naistaiteilijaa säveltäjän uralle ja uskovat hänen musiikkiinsa. *”Toisaalta tärkeimmät ihmiset, kuten Paavo Heininen ja jotkut nuoret mieskollegat kuten Eero Hämeenniemi, Esa-Pekka Salonen ja Magnus Lindberg olivat alusta lähtien kannustavia. Nämä olivat tärkeimmät kontaktit, ja niistä sain paljon voimaa.”* – – *”Oopperani ovat löytäneet sellaiset ihmiset, jotka ovat uskoneet musiikkiini. He kaikki ovat olleet miehiä.”* Naistarinalle tyypillisesti ihmissuhteet ovat keskiössä, ja tarinan päähenkilö antaa tunnustusta häntä auttaneille tahoille. Kyse ei siis ole pelkästään lonely rider -tyyppisestä yksilöprojektista.

Sadun Tuhkimo selvisi hänelle annetusta haasteista eli pysyi vastoinkäymisistä huolimatta nöyränä ja hurskaana, niin kuin äiti toivoi ennen kuolemaansa. Vastaavasti naistaiteilijan kerrotaan pysyneen uskollisena kutsumukselleen. Hän on taistellut yhteisön odotuksia vastaan, kestänyt nöyryytykset ja epävarmuuden. Tarinan lopussa Tuhkimo saa tilaisuuden näyttää ulkopuoliselle maailmalle todellisen olemuksensa. Yhteisön silmät aukenevat, ja Tuhkimo saa uuden aseman valtakunnan valtiattarena. Samaan tapaan naissäveltäjä löytää vaikeuksien kautta oman tiensä ja saa uuden aseman säveltäjämaailman kuningattarena. *”Musiikkiani soitetaan ja tunnen, että se tavoittaa muita ihmisiä. Musiikki on yritystä kommunikaatioon, ja jos musiikkiani pystytään ottamaan vastaan, kommunikaatio on onnistunut. Siinä mielessä olen saavuttanut sen, mitä olen uraltani halunnut.”* Erilaisuus onkin päähenkilön voimavara. Juuri sen takia, että naistaiteilija ei saa aluksi yhteyttä muihin, hän kääntyy sisäänpäin ja löytää musiikista oman äänensä. Hän on uskollinen itselleen, ja se tekee hänestä loppujen lopuksi ymmärretyn, oikeudenmukaisesti kohdellun ja emansipoituneen.

Vaikka pääasiallisimmat esteet on uralla voitettu, päähenkilöön kohdistuu edelleen silloin tällöin epäuskoa. Haastattelussa tuodaan esille, että suomalainen naistaiteilija ei ole vielä tasa-arvoisessa asemassa ainakaan Ranskassa. *”Ainoastaan Ranskan lehdistön reaktio oopperaani muistutti paikoin siitä, ettei naiselle ole ehkä sittenkään lupa astua kaikkein pyhimpään. Muutamalle kriitikolle oli liikaa se, että suomalaisnainen tulee ja kirjoittaa oopperan heidän kielellään ja sen*

jälkeen teos tuodaan jo maailmanmainetta niittäneenä Châtelet-teatteriin, ilman että heillä on mahdollisuus kohottaa se alttarille tai tuomita kelvottomaksi.” Nainen luo kertomuksessa aktiivisesti uraa miehisellä alalla, ja sen lisäksi hän tulee toimijaksi toisen kulttuurin alueelta. Näin osa valtakulttuurista asemoi nais-taiteilijan antiikin Medeian tapaan edelleen vähemmistökulttuurin edustajaksi, muukalaiseksi.

5.2.2 Magna mater – perhe ja ura

Narratiivitutkija Mary Gergenin (2003, 72–75) mukaan miesten elämänkertojen keskiössä ovat voittoisaan uraan liittyvät teemat, naisten tarinoissa puolestaan korostuvat ihmissuhteet. Monille naisille uralinja voi olla sinänsä tärkeä, mutta voittoisa loppu ei ole naisten tarinoille tyypillinen. Naisten kertomuksissa vasta-puolen tunteet, esimerkiksi asiakkaiden tyytyväisyys, koetaan merkittäväksi tee-maksi. Naiset eivät vedä vahvaa rajaa julkisen ja yksityisen elämän välille. Tämän jaon voidaan nähdä juontuvan historian tarjoamista malleista, esimerkkinä aiemmin esitelty antiikin Kreikan näkemys, jossa mies edusti ’polista’, eli toimi-mista julkisessa roolissa, ja nainen puolestaan yksityisyyttä ja perheen ihmis-suhteita eli ’oikosta’. Naiset tuottavat elämäntarinoissaan usein näkökulman puo-lison, lasten tai muiden läheisten vaikuttajien kautta. Tämänkään haastattelun tarina ei pääty voittoisaan menestykseen, vaan se jatkuu ja kietoutuu arkisempiin teemoihin.

Haastattelun naistaiteilijaa ei esitellä perinteisen sankaritarinan tapaan pelkästään uran kautta. Lisäsävyjä kertomukseen tuo perheen tema, ja haastattelu jatkuu äiti-positiossa. Perheen merkitys korostuu abstraktin työn vastapainona. *”Kolme-toista vuotta sitten tulin äidiksi, ja äidin roolissa olen osa ranskalaista yhteiskuntaa järjestäessäni lasten kouluasioita ja viulutunteja. On helpottavaa, kun on konkreettinen side niihin, jotka asuvat kanssani samassa kaupungissa.”* Haastattelu kertoo perheen ja työn yhdistämiseen liittyvistä ongelmista naisen elämässä. *”Miespuoliset kollegat tuskin mieltivät yhtä tuskaisesti perheen ja työn osuutta jokapäiväisessä elämässä. Mutta tähän on jokaisen vaativaa työtä tekevän äidin ongelma.”*

Haastattelu ei myöskään noudata ”voitosta voittoon” -tyyppistä sankaritarinaa esitellessään päähenkilön jatkuvan itsekritiikin vaivaamana luovan työn tekijänä. *”Kun luovan työn tielle lähtee, koskaan ei saa rauhaa”, Saariaho sanoo. – – ”Koskaan ei voi olla tyytyväinen itseensä. Yritän usein suggeroida itseäni siihen, että kun kaikki tekevät parhaansa, sen on riitettävä. Fakta on kuitenkin se, että se ei koskaan riitä. Perhe-elämä vastakohtana sävellystyölle on tervettä, koska se merkitsee suhdetta konkreettiseen ja relatiiviseen.”* Perheen merkitys nostetaan myös tässä kommentissa esille. Naistaiteilija saa perheestä voimaa vaativaan työhönsä.³⁵

³⁵ Samanlaiseen tulokseen päätyi Vappu Lepistö (1991, 127) tutkiessaan kuvataiteilijoita.

Naisen säveltäjyyttä ja neroutta käsittelevissä kirjoituksissa näkee usein väitetävän, että naisen nerous hyväksytään yhteisössä vain jos hän kieltää naiseutensa ja ryhtyy sosiaalisesti mieheksi (esim. Moisala 1994, 257). Näissä tulkinnoissa on usein viitattu esimerkinomaisesti 1800-luvulla eläneeseen kirjailija George Sandiin, joka pukeutui miehen asuun ja jolla oli seksuaalisia suhteita molempiin sukupuoliin (esim. Battersby 1989, 21, 22.) Uusimpia tulkintoja aiheesta on Pia Livian Hekanahon (2006, 248-284) naisnerouden paikkaa käsittelevä artikkeli. Hekanaho tulkitsee länsimaisessa kulttuurissa maskuliinisuutena pidetyn lesbouden auttaneen kirjailija Tove Janssonia nousemaan naisena neron mai-neeseen. On totta, että naistaiteilija voi hakea sosiaalisia malleja maskuliinisuudesta varsinkin silloin, kun muunlaisia malleja ei ole saatavilla. Myös yhteisön voi olla helpompi hyväksyä nainen taiteilijana, jos hän esiintyy valtavirrasta poikkeavana henkilönä. Nyt käsiteltävä haastattelu antaa aihetta osittain toisenlaiseen tulkintaan. Päähenkilö ei kiellä äidillistä naiseuttaan, päinvastoin hän tuo esille arjen ja perheen merkityksen taiteelleen. Haastattelussa esiintyvä naistaiteilija lähtee siis etsimään omaa tietään, mutta toisin kuin maskuliinisella sankarihahmolla, naisella on perhe-elämään liittyvä arki matkassa mukana. Näin haastattelu luo uutta sosiaalista tarinamallia.

Omiin kykyihinsä uskomisen esikuvien avulla on merkittävää nuorelle taiteilijalle. *”En itse koe oloani mitenkään esikuvalliseksi, mutta minun on oltava roolistani tietoinen. On positiivista, jos joku voi saada esimerkistäni voimaa. Omiksi naispuolisiksi esikuvikseni etsin aikoinani kirjailijoita, koska musiikkipuolelta ei löytynyt nuorelle tytölle sopivia samaistumiskohteita.”* Maskuliinisen sankarineron sosiaalinen malli ei ole ollut luonteva esikuva säveltäjäksi pyrkivälle nuorelle naiselle. Toisaalta säveltävien naistaiteilijoiden mallit puuttuivat. Tässä tilanteessa naiskirjailijat toimivat säveltäjäksi pyrkivän taiteilijanalun roolimalleina hänen etsiessään omaa tietään taiteilijana.³⁶

Haastattelu luo kuvaa taiteilijahahmosta, joka ei tee eroa taiteen ja arjen välille. Haastattelu ei siis toista romantiikan ajalta periytyvää taiteilijäkäsitystä, jossa taiteilija halveksui triviaaleja arkipäivän tosiasioita ja eristäytyi yksityisiin sfääreihinsä. Tässä lehtihaastattelussa taiteen tekemiseen limittyä perheen arkipäivä. Tässä mielessä haastattelu voidaan nähdä vastatarinana musiikkikulttuurin ylläpitämälle maskuliinisen neron tarinalle. Vastatarinat kutsuvat meitä hyväksymään uusia tarinamalleja ja niihin liittyviä uusia positiointeja. Tällaiset tarinat voivat saada aikaan sosiaalisia muutoksia. (Tan & Moghaddam 1999, 194.) Tulkitsen haastattelun rakentavan uudenlaista *feminiinisen* nerotaiteilijan tarinamallia.

³⁶ Suomessa Helvi Leiviskä (1902–1982) oli ainoa tunnettu ja tunnustettu taidemusiikin naissäveltäjä ennen Saariahoa (Moisala 1994, 250).

5.2.3 Poikkeus ja kummajainen

Haastattelu esittelee päähenkilön kantaa ottavana tasa-arvon puolestapuhujana. Naistaiteilija on epäilemättä törmännyt tasa-arvoa koskeviin kysymyksiin toimissaan sekä uudessa kulttuurissa että poikkeuksellisella alalla. *”Tarvitaan vielä useita sukupolvia, jotta nainen tulee miehen kanssa tasavertaiseksi.”* Säveltäjän kahden kotimaan väliset erot suhteessa naiseen ovat suuria. *”Ero Suomen ja Ranskan välillä on jännittävä, sillä suomalainen yhteiskunta on ollut pitempään tasa-arvoinen. Toisaalta Ranskassa on tietty intellektuellinaisen perinne, mikä on merkinnyt, että poikkeukselliset naiset otetaan yleensä hyvin vastaan, eikä heitä koeta uhaksi juuri siksi, että he ovat poikkeuksia. Silti koen olevani vieläkin erikoinen ilmiö Ranskan musiikkielämässä.”* Poikkeuksellinen nainen, esimerkiksi oikoksen piirin jättäneet antiikin papittaret tai katolisen kirkon kanonisoimat keskiajalla vaikuttaneet nunnat (esim. Hildegard Bingeniläinen ja Teresa Avilalainen), ovat voineet toimia usein tasa-arvoisemmassa asemassa kuin muut naiset aikakautensa yhteiskunnassa (Huuhtanen-Somero 2002, 297, 298). Myös suomalainen säveltäjänainen saa poikkeavan position. Yhteisö hyväksyy hänet alan toimijaksi juuri siksi, että hän on ”erikoinen ilmiö”, poikkeus valtavirrasta.

Naisia on juhlittu ja kunnioitettu läpi vuosituhansien vahvoina jumalattarina elämänantajien ominaisuudessaan (Tuominen 1997, 13). Tämä malli on vahvasti läsnä myös tässä tarinassa. Vaikka haastattelun nainen säveltäjänä nähdään yhä kantalaisittain ”parrakkaana” kummajaisena, on hänen perinteinen roolinsa perheen äitinä itsestään selvä. *”Omalla tavallaan naiset, joka tapauksessa pyörittävät elämän jatkumista kaikkialla maapallolla, ja ovat siitä myös kasvavassa määrin tietoisia.”* Haastattelun päähenkilö positioi itsensä oikoksen, arkisen kodin piiriin, mutta pyrkii myös asettumaan julkiseen maailmaan. Haastattelun säveltäjänainen ei menestyksestään huolimatta tulkintani mukaan pääse julkista maailmaa edustavan kulttuuripiiriin täysvaltaiseksi jäseneksi. Hän jää ja jättäytyy jossain mielessä muukalaiseksi. Ennemmin hän antiikin ajan papitalle ja keskiajan nunnille tarjoutuvien vaihtoehtojen mukaisesti ajautuu poikkeuksellisen naisen transsendenssin tielle.³⁷ Haastattelu positioi päähenkilön mysteeriksi ja oudoksi poikkeukseksi, joka etsii uutta ja toisenlaista tietoa.

³⁷ Catherine Clément ja Julia Kristeva pohtivat keskinäiseen kirjeenvaihtoonsa pohjautuvassa teoksessa *The Feminine and the Sacred* (2001) feminiinisyyden ja pyhyden yhteyksiä nykykulttuurissa. Tarkasteltavina julkisuuden henkilöinä ovat esimerkiksi äiti Teresa, prinsessa Diana ja Evita.

5.4 Diivan tarinamalli

Vahvojen naisten jäljillä

Karita Mattila / Harri Kuusisaari, Rondo 9/2003, 12–15.

Suomessa on jo pitkään ollut yksi musiikin ala, jossa naisten toiminta on koettu luontevaksi. Oopperalaulajattaria on ollut suomalaisessa kulttuurikuvastossa 1800-luvulta alkaen. Esimerkiksi Ida Basilier (1846–1928), Emma Engdahl (1882–1930), Alma Fohström (1856–1936), Aino Ackté (1876–1944), Lea Piltti (1904–1982) ja monet muut suomalaiset naislaulajat esiintyivät omana aikanaan sekä koti- että ulkomaisilla konserttilavoilla. (Pakkanen 1988; Nivanka 1992; Rahkonen 2004.) Laulajattaren sosiaalinen malli toimii edelleen myös *Rondo-Classicassa*. Vaikka naisten osuus haastattelujen kokonaismäärästä on pienempi kuin miesten, laulajien kohdalla osuudet ovat lähes samansuuruiset. Tämä kertonee siitä, että yhteisö on hyväksynyt laulamisen naisen ammatiksi ennen muita musiikkitaiteen aloja ja että se yhä edelleen arvostaa hyvin menestyneitä naislaulajia. Ehkäpä länsimaisen yhteiskunnan on ollut helppo hyväksyä laulajattaren ammatti myös sen vuoksi, että kauniin äänen lisäksi lavalla laulamiseen liittyvät sekä katseen kohteena oleminen että laulun tulkintaan liittyvät tunteet. Nämä ominaisuudet ovat pitkään olleet hyväksyttyjä ja jopa vaadittuja naisen ominaisuuksia (ks. tarkemmin luku 5.2). Esimerkiksi J. V. Snellman esitti 1800-luvulla, että toistoon perustuva näyttämötaide oli naisille soveliaista koska tällä tavoin naiset antautuivat miesten luomien sävellysten tai kirjoitusten instrumenteiksi. Snellman myös katsoi, että naisen luonnollinen viehättämishalu, tarve tulla objektivoiduksi, tyydyttyy juuri näyttämöllä (Suutela 2006, 64, 65.) Seuraavassa tarkastelen diivan tarinamallin positioita vuonna 2003 ilmestyneessä taiteilijahaastattelussa.³⁸

5.4.1 Kaunis ja rohkea

Hän pureskelee kynsiään, näyttelee napaansa, inttää, kieriskelee. Hän roikkuu kaltereissa, tanssii ja strippaa kunnes saa haluamansa. Profeetta Jokanaanin pään hopeavadilla. Poispilatus teinitytön energia tasaantuu kypsän sopraanon hurmioituneiksi laululinjoiksi, makaaberiksi rakkaudentunnustukseksi, joka ei voi päätyä kuin sotilaiden keihäisiin. Esitys päättyy. Karita Mattila seisoo yksin lavalla kaikkensa antaneena, ja yleisö on revetä bravo-huutoineen. Haastattelu on kertomus suuren yleisön ihailemasta, säteilevästä laulajattaresta. Hänen debyytistään on kulunut 20 vuotta, ja edelleen yleisö rakastaa häntä. Uudet roolit ja sopimukset kansainvälisissä huipputaloissa seuraavat toinen toistaan. Suuren

³⁸ Olen tarkastellut samaan lehtiartikkeliin liittyviä tulkintoja myös artikkelissa ”Naislaulajan kulttuuriset tarinamallit. Esimerkkinä Karita Mattilan lehtihaastattelun positioinnit.” (Saarilammi 2007).

tähtilaulajan tyyliin päähenkilö antaa haastatteluja, tällä kertaa Pariisissa, jossa hän on juuri tehnyt vaateliaan Salomen roolin.

Kansainvälisen diivan matka menestykseen on ollut jouheva, koska hänessä on luontaisesti tähdelle ominaista karismaa, lahjakkuutta ja säteilyä. Diiva osoittaa olevansa vahva henkisesti ja fyysisesti. Hän kääntää kaikki vastoinkäymisetkin henkilökohtaisiksi haasteiksi ja lopulta voitoiksi. *Kansallisoopperan debyytistä on jäänyt mieleen myös nuivat kritiikit. ”Kiitos Olavi Kauko, kiitos”, Karita Mattila parahtaa. ”Kauko kirjoitti Helsingin Sanomissa, että lauloin aariani alavireisesti ja olin rooliin liian lihava. Menin siltä istumalta painonvartijoihin, laihdutin 20 kiloa ja aloin pitää kunnostani huolta. Eivät muutkaan niin täydellisen puhtaasti laulaneet, mutta minut piti ilmeisesti palauttaa maan pinnalle, kun olin juuri voittanut Lappeenrannan ja Cardiffin kilpailut.”* Ulkonäöstä ei Rondo-Classicassa puhuta miestaiteilijoiden kohdalla, mutta estradeilla esiintyvä nais-tähti saa lukea sanomalehden sivuilta olevansa liian lihava. Nainen on katseen kohteena, ja häntä arvioidaan laulajan ammatissa myös ulkonäköön liittyvin odotuksin.

Tässä haastattelussa vaaditaan naisen suulla myös oopperaroolien miespartne-reilta ulkonäköön liittyvää uskottavuutta heidän esittäessään sankarin rooleja. *”Jos Salomessa Jokanaanilla on kaljamaha, siinä menee kaikki uskottavuus, kun Salome ylistää hänen ruumiinsa kauneutta.” – – ”Laulajien täytyy itsekkin kantaa vastuu, sillä yleisöllä on oikeus vaatia uskottavuutta.”* Ulkonäköön liittyvän puheen konteksti laajenee miehiä koskevaksi ja alkaa saada näin myös uudenlaisia merkityksiä. Tämä kertoo uudenlaisista kulttuurisista käytännöistä. Miehen ruumiista on tullut naisen arvioivan katseen kohde, ja näkemiseen liittyvä valta on siirtynyt myös naisen oikeudeksi. Katsekkulttuurin tasa-arvoistuminen onkin meneillään länsimaissa esimerkiksi mainoskuvaston kohdalla. Leena-Maijan Rossin mukaan seksualisoitu naisruumis on edelleen vallitseva ihanne mainos-maailmassa, mutta yhä useammin myös mieskauneus kaapataan mukaan mainoskuvien myyntityöhön (Rossi 2002, 117).

Haastattelussa ulkonäköön liittyvät merkitykset määritellään kuntoilun ja itsestään huolehtimisen teoiksi. *Karita Mattila on aina ollut sitä mieltä, että pelkällä äänellä ei nykypäivän oopperassa pärjää, vaan myös ulkoisen puolen on oltava kunnossa. Ja mielipide ei kerro pinnallisuudesta vaan kunnianhimoista. ”Turhan harva laulaja pitää itseään fyysisesti kunnossa”.* Haastattelukatkelman mukaan ulkonäöstä ja kunnosta huolehtiminen kertoo ennemmin huippuosaaajan kunnianhimoisesta ja ammattimaisesta asenteesta kuin laulajan pinnallisuudesta. Ulkonäköä koskevaan diskurssiin tuodaan näin uusia elementtejä. Haastateltavan ulkonäkö on ponnistelun tulosta. Tulkitsen, että näin päähenkilö pyrkii muuttamaan niitä turhamaisuuden ja pinnallisuuden (feminiinisiä) arvolatauksia, joita yhteiskunta liittää kauneuteen. Ulkonäön kuvauksessa korostetaan sen sijaan fyysisyyttä. Tämä sisältää ajatuksen, että laulajan ammattiuskottavuus edellyttää ulkoisen olemuksen huolehtimiseen liittyvää kovaa työtä ja vastuullista toimintaa.

Salome-oopperaan liittyvän alastontanssikohtauksen yhteydessä päähenkilö asemoidaan kaikkensa taiteen hyväksi antavaksi taiteilijaksi. Haastattelu antaa luki-joille ohjeita, kuinka alastomuuteen tulee suhtautua, kun kyseessä on arvostettu taiteilija. *Mattila halusi ehdottomasti tehdä itse oopperan sisältävän Seitsemän hunnun tanssin. – – Kohtaus huipentuu sangen rohkeasti, mutta alastomuus ei ole pelkkä kohautuskeino vaan osa luonnollista rooliin heittäytymistä.* Naisen vartalo on ollut pitkään esimerkiksi kuvataiteissa taiteen käytössä, ja myös tämä haastattelu uusintaa näkemystä, jossa nainen on esteettisenä katseen kohteena. Taiteen yhteydessä naisen alastomuutta ei ole pidetty tabuna. Tässä haastattelussa se kertoo ennemminkin taiteelle omistautuvasta taiteilijasta. *Edellinen suomalainen maailmanluokan Salome oli Aino Ackté, ja nyt Karita Mattila seuraa hänen jalanjälkiään. Rooli sopii hyvin hänen sporttiselle lavaolemukselleen ja kuumeiselle ilmaisuhalulleen.* Taiteilija samaistetaan toiseen merkittävään suomalaiseen laulajaan, Aino Acktéhen, joka lauloi julkisesti Salomen vuonna 1907 ja esitti myös itse rohkean paljastavassa asussa Seitsemän hunnun tanssin (Pakkanen 1988, 214). Aino Ackté'n tarina voidaankin nähdä diivan tarinan intertekstinä. Haastattelun päähenkilö nousee näin kansallishistorialliseen tähti-kaartiin ja saa siunauksen Salomen rooliin liittyvälle rohkealle teolle, koska rohkeudelle on olemassa yhteisön jo aiemmin hyväksymät konventiot. Katseen kohteena olemisen tematiikka jatkuu naislaulajan ulkonäköä koskevassa kommentissa liittämällä ulkonäkö kuumeiseen ilmaisuhaluun.

Klassisen musiikkikulttuurin käytännöissä ovat sisäänkirjoitettuina ulkoisen kontrollin ja hallinnan odotukset. Ihanteita ovat puhtaus ja hyvä maku. Samojen ylevien ihanteiden voidaan katsoa korostuvan myös taiteilijan työssä. (Kurkela 1993, 282, 283.) Laulajaan kohdistuukin lehtihaastattelussa esteettisiä odotuksia, jotka koskevat sekä ääneen että ruumiin hallintaa. Voitokkaassa laulajadiivassa ei ole mitään arkipäiväistä, hän edustaa instrumenttinsa ja itsensä täydellistä hallintaa. Hän saa näin positiointiteorian mukaan ulkopuolelta tulevan pakotetun positioinnin. Ylhäisen diivan tulee olla kaikin tavoin hallittu, kontrolloitu ja tyylikäs. Ulkonäködiskurssia sovelletaan lehtihaastattelussa kollektiivisesti tuttuna sosiaalisena tekona, mutta samanaikaisesti vanhaan käsitykseen liitetään uusia sisältöjä syntetisoimalla siihen nykykulttuurin vaatimuksia tehokkaasta ja kun- nianhimoisesta työntekijästä. Näin on havaittavissa pyrkimys uusien positioiden kautta vanhojen määritelmien sisältöjen muuttamiseen.

5.4.2 Tänään Pariisissa, huomenna New Yorkissa

Haastattelu kertoo, että ura on ollut kahdenkymmenen vuoden ajan nousujohteinen, eikä näköpiirissä ole odotettavissa notkahduksia. Arvostetun laulajatahden ura rakentuu esiintymisistä maailman metropoleilla. *Jenufa oli hänen viime kautensa menestys niin Lontoossa, Pariisissa kuin New Yorkissa. Päähenkilön ura, ääni ja ulkonäkö ovat loisteliaassa kuosissa kahdenkymmenen vuoden jälkeenkin. Näin hän voi edelleen ottaa uusia roolitarjouksia vastaan. Hänen laatunsa vain paranee iän ja kokemuksen karttuessa. Karita Mattilan ääni on syventynyt ja vahvistunut menettämättä lyyristä väriään. Suuria askelia olivat mm. Don Carlosin Elisabeth ja Lohengrinin Elsa 1990-luvun puolessavälissä sekä Fidelion Leonora pari vuotta sitten. ”Teen Verdin Naamiohuvin Amelian Lontoossa kaudella 2004-5. Sehän on tehtävänä aivan toista kaliberia kuin Amelia Simon Boccanegrassa, joka on viimeisin Verdi-roolini.”*

Kaikkea ei ole vielä diivan tarinassa saavutettu. Päähenkilö kypsyttelee itseään uusiin rooleihin. *Brittiläisissä lehdissä (Financial Times ja Opera) on ollut uutinen, että Karita Mattila olisi sopinut sopimuksen Wagnerin Isolden tekemisestä Covent Gardeniin kaudella 2006-7. Onko tässä tie josta ei ole paluuta? ”Se on uutisankka! Rooli kyllä kiinnostaa minua, mutta joskus kymmenen vuoden kuluttua. On se hurja, miten huhut kiertävät. Suomesta kuulin, että tekisin siellä Lentävän hollantilaisen Senta! En tee, koska rooli on epäkiitollinen.”* Diivan tarina muistuttaa maskuliinista sankaritarinaa, koska sille on ominaista, että eteen tulee jatkuvasti vastaan uusia taisteluja voitettavaksi. Päähenkilö saa siis juhlitun sankarin aseman, joka tuottaa hänellä yleisön rakastaman laulajan oikeudet, mutta sama positio tuottaa päähenkilölle myös velvollisuuksia, sillä taiteilija joutuu lunastamaan yleisön suosion uudelleen ja uudelleen. Kun haastattelu tuo esille väärän uutistiedon Wagnerin Isoldesta, lukija saa samalla tietää että päähenkilöstä kirjoitetaan juttuja kansainvälisissä lehdissä, kuten Financial Timesissa ja Operassa. Haastattelu todentaa näin diivan kansainvälistä arvostusta.

Haastattelun päähenkilö debytoi kaksikymmentä vuotta sitten Suomen Kansallisoopperassa. Nyt hän palaa 20 vuoden jälkeen Katja Kabanovana kotinäyttämölle. Matkan varrella tapahtunutta muutosta kuvataan siten, että jo nuorena häntä tähditeltiin, mutta nyt hän on vakiinnuttanut asemansa sellaiseksi, että *”koko tähdittely lähinnä naurattaa.”* Diivan tarina huokuu itseluottamusta ja suvereenia osaamista. Se kertoo kauniista, rohkeasta ja itsenäisestä hahmosta, joka tietää arvonsa. Hän on muusta esiintyjäjoukosta erottuva loistava tähti, joka kantaa esityksestä päävastuun ja katsoo ansaitsevansa yleisöltä suurimmat suosionosoitukset. *”Salome seisoo tai kaatuu pääosan myötä, ja siksi en häpeile ottaa lopussa yksin vastaan suosionosoituksia.”*

5.4.3 Vaaralliset intohimot

Lukiessani haastattelua ensimmäisiä kertoja minua vaivasi tunne siitä, että haastattelussa oli jotain ristiriitaista. Toisaalta haastattelu esittää laulajan hallinnan eleisiin puettuna dynaamisena hahmona. Toisaalta haastattelu perustuu malliin, joka hyödyntää oopperatarinoiden perinteistä kuvastoa. Siinä nainen esiintyy henkisesti hauraana, intohimojensa riivaamana olentona. Tämä ristiriita säilyy koko lehtiartikkelissa, eikä sitä voi näin ollen jättää analyysissa tarkastelematta.

Lehtiartikkeli antaa runsaasti palstatilaa kahdelle oopperahahmolle. Toinen on Leos Janacekin oopperan Katja Kabanova ja toinen on Richard Straussin Salome. Kummatkin tarinat kertovat naisen seksuaalisuudesta. *Tarina nurkkaan ajetusta, toisen miehen syliin pakenevasta ja lopussa Volgaan hukuttautuvasta Katjasta on traaginen muttei musta. Janacekin realistiset, alistettujen naisten roolit eivät tarjoa helppoja voittoja eivätkä makoisia aarioita. – – ”Jos lukee Katja Kabanovan alkuperäisen näytelmän, selviää, ettei Katja ihan kevyesti naksahda. Kahlehdittu seksuaalisuus tekee hänen teoistaan uskottavia.”* Katjan tarinassa nainen tuhoutuu seksuaalisuutensa takia. Henkilökohtaisen onnen tavoittelu ei ole historiallisesti kuulunut naisen osaan, ja tässäkin tarinassa Katja yhteisön paineiden vuoksi päättyy lopulta itsemurhaan.

Myös Salome on olosuhteiden uhri. Hän ei ole haastattelun mukaan paha, vaikka hän vaatiikin vaihtokaupaksi tanssistaan Jokanaan pään. Huono ympäristö on muovannut hänestä sen, mikä hän on. *”Minulle Salome ei ole mikään nymfomaani vaan viaton, seksuaalisuuteensa herännyt tyttö, joka vihaa sitä paheelista maailmaa, jota hänen äitinsä ja isäpuolensa edustavat. Hän ei haluaisi olla sen kanssa missään tekemisissä. – – Hän manipuloi ja käy vaihtokauppaa niillä säännöillä, joihin hän on ympäristössään tottunut”,* Mattila analysoi.

Naisen seksuaalisuutta on pidetty kulttuurisissa tarinoissa pelottavana ja jopa tuhoisana varhaisista naistarinoista lähtien (vrt. Pandora ja paratiisin Eeva). Länsimaisessa kuvastossa onkin katsottu, että naisen on mahdotonta kontrolloida intohimojaan.³⁹ Yhteiskunnan asettamat moraali vaatimukset ovat olleet yksi keino hillitä naisen eroottisuutta. Kuolema oli esimerkiksi vielä 1800-luvun kirjallisuudessa ainoa mahdollinen loppuratkaisu sellaiselle naispäähenkilölle, joka ei noudattanut yhteisön antamaa sosiaalista käsikirjoitusta moraalisesti kunnollisesta naisesta. Kunnollinen nainen on ilmentänyt historiallisesti joko äitiyttä tai neitsyyttä. Siinä missä esimerkiksi suomalaisen kirjallisuuden miespäähenkilöiden

³⁹ Esimerkiksi jo Platon oli huolissaan naisen altistamisesta musiikin eroottiselle vaikutukselle (Cusick 1999, 478). Sama huoli on jatkunut läpi vuosisatojen. Kuten muistamme Johdanto-luvusta, myös Søren Kierkegaard ilmaisi 1800-luvulla huolensa musiikin demonisesta vallasta, joka voi vangita ”erityisesti naiset, ahdistuksen vietteleviin pauloihin koko hekuman houkuttelevalla mahdilla.” (Kierkegaard 2002, 43).

kulkurimieliä on ihannoitu, heidän naispuoliset vastineensa ovat tuhoutuneet tai heidät on tuhottu. (Melkas 2006, 132, 231, 232.)⁴⁰

Lehtiartikkelissa traditionaaliset tarinamallit ovat oopperahahmojen välityksellä nykykulttuurissamme edelleen vahvasti läsnä. Catherine Clémentin mukaan (1999, 58, 59) oopperatarinoissa on tavanomaista, että kertomuksen naispäähenkilö tapetaan oopperan lopussa.⁴¹ Esimerkkeinä hän mainitsee muun muassa Puccinin *Madame Butterflyn*, Bizet'n *Carmenin* ja Wagnerin *Isolden*. Oopperan sankaritarret ovat Clémentin mukaan usein muukalaisia suhteessa valtaväestöön, ja näin heidät on helpompi tuomita, koska he edustavat vähemmistöä. Ulkopuolisuus ei ole vain maantieteellistä, vaan se voi ilmetä myös ammatin, sosiaaliluokan tai iän kautta.

Lehtihaastattelun oopperatarinoissa naisten seksuaalisuutta ei hyväksytä, ja tarinat voidaankin nähdä opetustarinoina. Ne kertovat, miten naisen seksuaaliset leikit voivat päättyä (Katja hukuttautuu ja Salome lävistetään keihäisiin). Tällaisissa kertomuksissa nainen ylittää yhteisön asettamat rajat ja saa tämän takia teostaan kuolemanrangaistuksen. Haastattelussa pyritään kuitenkin myös laventamaan kulttuurista ymmärrystä tuomalla esille myös toisenlaista naisen seksuaalisuuden hyväksyvää tarinamallia. ”*Janacek kuvasi ahdasmielisen yhteisön ennakkoluuloja niin uskottavasti, että voi sanoa että samassa suossa me rämmitään yhä tänäkin päivänä. Hänen oopperoissaan on raakuutta, särmää ja robustisuutta mutta samalla merkillistä runoutta, mikä jättää synkkyymyksen jälkeen toiveikkaan olon.*” Karita Mattilan mielestä juuri tätä oopperataiteen pitää tehdä: ”*Oopperan pitää tehdä katsoja levottomaksi, kolkutella omaatuntoa ja herättää alkuorgaanisia tunteita.*” Haastattelu kertoo, että traagiset naistarinat voivat toimia yhteisön herättäjinä. Tarinat voivat ravistella yleisön ajattelemaan alistettujen naishahmojen epäoikeudenmukaista asemaa seksuaalisuuden alueella. Haastattelu tarjoaa näin uudenlaista sosiaalista mallia.

5.4.4 Kahden tarinamallin kaksintaistelu

Olen tarkastellut edellä sitä, miten kansainvälisesti tunnettu naislaulaja asemoidaan suomalaisessa lehtihaastattelussa ja mitä oopperalaulajan haastattelu kertoo meille nykypäivän sosiaalisista käytännöistä. Risteilevistä positioinneista huomaamme, että jo yksi haastattelu voi kätkeä sisälleen keskenään ristiriitaisia tarinamalleja, jotka sisältävät taiteilijalle sosiaalisesti määritellyjä oikeuksia ja velvollisuuksia.

⁴⁰ Myös nykyaikaa kuvaavissa länsimaisissa kertomuksissa ”hairahtuneet” naiset saavat usein kuolemanrangaistuksen. Esimerkiksi suosituissa James Bond-elokuissa yleinen juonikaava on se, että kauniit mutta vaaralliset naiset tapetaan.

⁴¹ Suomalaiset oopperat ovat tässä suhteessa poikkeuksia, sillä niissä tuhoutuva osapuoli on useimmiten mies (esimerkiksi A. Merikannon ja L. Madetojan *Juha*, P. Heinisen *Runoilija*, A. Sallisen *Kullervo*, Rautavaaran *Vincent* ja *Thomas* sekä J. Kokkosen Paavo Ruotsalainen jne. (Sivuoja-Gunaratnam 1994, 278–291.)

Kulttuuriset tarinamallit toimivat ikään kuin yhteisöllisinä ohjeina sille, miten kuuluu toimia. Haastattelun tarinamallien ja positioiden avulla voidaan pohtia yhteisön moraalista järjestystä ja pyrkiä myös muuttamaan sitä. Naislaulajalle annettu maskuliinisen sankarin positio kuvaa tulkintani mukaan laulajadiivaan liittyvien asemointien kulttuurista murroskohtaa, kun uudet kerrontakeinot tunkeutuvat osaksi vallitsevaa kulttuuria. Naislaulajan vahvan toimijan positiot edustavat bahtinilaisittain kulttuurin uusien äänien esiin työntymistä, luovia voimia, jotka rakentavat uusia sosiaalisia merkityksiä. Positiot, jotka puolestaan tuovat esille naisen passiivisuuden ihanteen, edustavat bahtinilaisittain monoglossiaa eli yhdenmukaisuuden ja muuttumattomuuden traditioita.

Haastattelussa voidaan tulkintani mukaan nähdä kaksi keskenään ristiriidassa olevaa tarinamallia, jotka kamppailevat keskenään. Perinteisen mallin mukaan nainen halutaan nähdä heikkona ja passiivisena, jolloin hänen aktiivisuutensa pyritään nujertamaan. Toinen malli taas tuo esille modernin dynaamisen uranaisen tarinalinjan. Tämä malli rikkoo perinteistä kuvastoa ja heijastaa naislaulajan taiteilijakuvassa tapahtuvaa kulttuurista murtumaa. Modernissa tarinamallissa naistaiteilija on edelleen katseen kohde: hän on yleisön sensuelli viettelijä, mutta myös vapaa ja aktiivinen. Jälkimmäinen tarinamalli huokuu kunnianhimoa, itsetuottamusta ja suvereenia osaamista. Se kertoo vahvasta naisesta – rohkeasta ja itsenäisestä hahmosta – joka tietää arvonsa.⁴² Hän pääsee päämääräänsä eli toteuttamaan itseään, ja samalla häntä juhliitaan rakastettuna sankarina ja suurena tähtenä. Verhotusti esiin tuodaan kuitenkin myös toinen tarinalinja. Haastatteluun sisäänrakennettu kahden tarinamallin välinen jännite ei ratkea haastattelun aikana. Tulkitsen sen kertovan laulajadiivan tarinamalliin sisältyvästä uuden ja vanhan mallin taistelusta, jota ei ole vielä pystytty kulttuurissamme lopullisesti ratkaisemaan.

⁴² Suomalaisessa tarinamallivarannossa on esiintynyt historiallisesti myös vahvan naisen malleja, kuten Louhi, Niskavuoren naiset ja Juurakon Hulda (Hänninen 1999, 51).

5.5 Löytöretkeilijän tarinamalli

"Mie kannan taustani ylpeydellä"

Tarja Turunen / Riitta Pietilä, Rondo 6/2006, 24–27.

Seuraava haastattelu esittelee uudenlaisen muusikkotyypin. Haastattelu rikkoo normatiivisia käsityksiä klassisen musiikin esittäjästä. Se tuo esiin postmodernin kulttuurin tarjoamia uusia mahdollisuuksia päähenkilön irrottautuesssa perinteisistä konventioista ja ottaessa mahdollisimman useita maailmoja haltuunsa. Haastattelu luo uudenlaista kulttuurista kuvaa kunnianhimoisesta ja uskaliaasta naishahmosta, joka on täynnä dynaamista ja uteliasta energiaa. Haastattelu on tarina 2000-luvun löytöretkeilijästä, joka etsii uusia polkuja kuljettavakseen.

5.5.1 Nainen, joka kulkee omia polkujaan

Haastattelun nuori naistaiteilija tunnetaan musiikkipiireissä hevilaulajana. Ylipäättään nainen hevilaulajana ei ole kovin tavanomainen ilmiö, ja taiteilija on herättänyt huomiota myös siinä mielessä, että hän käyttää klassisen laulun äänenmuodostusta rockmusiikin yhteydessä. *Mahtipontista heavymetal-musiikkia esittäneestä yhteestä tuli kymmenessä vuodessa parhaiten ulkomailla menestynyt suomalaisyhtye HIMin ja Rasmuksen ohella, ja sen laulusolistia mainittiin jopa maailman parhaaksi ja tunnetuimmaksi heviändin naislaulajaksi.* Hevimusiikin puolelta tunnettu taiteilija esiintyy hieman yllättäen klassisen musiikin lehdessä, ja haastattelussa kerrotaan, että hän aikoo jatkossa esittäytyä myös klassisen ohjelmiston parissa.

Haastattelussa päähenkilö positioituu usealla eri tavalla. *Se vähä, mitä hänestä tiedämme, tuo äkkisiltään mieleen joukon ristiriitaisuuksia. Hän on opiskellut Sibelius-Akatemiassa kirkkomusiikkia ja laulanut samaan aikaan menestysbändissä, jossa jotkut olivat takavuosina näkevinään viittauksia saatananpalvontaan. **Tarja Turunen** asuu argentiinalaisen miehensä kanssa vuoroin Buenos Airesin hälyssä, vuoroin oman talonsa idyllissä Kuusankoskella. – – Tarja Turunen ei tosiaankaan pyri hymyilemään itseään katsojien suosioon: vaikutelma on sekä näyttävä että hyytävän etäinen. – – Hän on epäsuomalaisesta olemuksestaan huolimatta tavallisen herttainen ja mukava naapurintyttö, jossa ei ole mitään pelottavaa tai salamyhkäistä – tai edes salattavaa.*

Päähenkilön esittely voi jättää hieman hämmäntävän olon. Toisaalta päähenkilö on itsetietoinen tähti, toisaalta vaatimaton maalaistyttö. Toisaalta herttainen kirkkomusiikin opiskelija, toisaalta vihjataan saatananpalvontaan. Toisaalta hevimuusikko, toisaalta hän esiintyy klassisen musiikin parissa. Välillä hän asuu metropolin hälyssä, välillä taas maaseudun rauhassa. Näistä erilaisista aineksista voi tulkita tarinan päähenkilön olevan kameleonttimaisen joustava henkilö, joka sopeutuu erilaisiin olosuhteisiin. Näin alkaa hahmottua tarina itsenäisestä toimijasta, joka hakeutuu aktiivisesti uusille alueille ja tulee samalla kaataneeksi erilaisia raja-aitoja.

Vaihtuvat positiot rikkovat käsityksen huippusolistista, joka pystyisi hallitsemaan vain yhden alan erityisen hyvin. Samaten klassisen musiikin taitajan ja hevi-rokkarin yhdistyminen samassa henkilössä on uutta. Haastattelu tuo esille nais-taiteilijoihin usein liitetyn herttaisen vaarattomuuden ja vaatimattomuuden, mutta lisää tähän aineksia kunnianhimoisesta ja itsenäisestä uranaisesta. Näin siteerataan vanhoja, kollektiivisesti tuttuja ja hyväksyttyjä sosiaalisia tekoja mutta luodaan samalla uusia sisältöjä. Toisin toistamisessa voi olla muutoksen mahdollisuus (Sederholm 2002, 82). Vaihtuvat positiot kuvaavat postmodernin ajan notkeutta ja vapautta olla erilainen. Positioista pidetään kiinni vain niin kauan kuin halutaan ja se on tarpeen, minkä jälkeen voi muokata itselleen jälleen uusia positioita. (Bauman 2002, 103, 104.)

Naisen rooli katseen kohteena on edelleen olemassa ja ehkä vahvistunutkin, koska naisartistilta odotetaan nuorekkaan seksikästä ulkonäköä. Muutos aiempiin vallitseviin käsityksiin on siinä, että nainen voi esiintyä julkisuudessa ilman että sitä pidetään sopimattomana itsensä esiintuomisena. Naisen ura seksikkäänä laulajana ja nuorten tyttöfanien roolimallina on jopa tavoiteltu positio 2000-luvulla. *Laulajatahdella on faneja ympäri maailmaa, ja ilokseen hän on huomannut olevansa monelle nuorelle naiselle esikuva, jollainen häneltä itseltään aikanaan puuttui.* Nainen löytöretkeilijänä ja ihailtuna laulajatahtena tuo uudenlaisia malleja nuorille. Löytöretkeilijän tarina ei enää ole varattu pelkästään uusia mantereita löytävälle maskuliinisille hahmoille. Näyttävien ja rohkeiden nuorten naisartistien esilläolo sopii myös hyvin medialle, koska nuoret ja kauniit artistit myyvät hyvin.

Itsetoteutus on tarinassa keskeisellä sijalla. Monipuolinen elämä toimii taiteen rakennusaineena, josta voi ammentaa myös muille jaettavaa (Lepistö 1991, 57). Löytöretkeilijä asemoituu erilaisten musiikillisten tyylikokeilujen kautta sekä oman itsensä että samalla myös muiden ihmisten auttajaksi. *”Ainahan elämässä ihmiset haluavat kategorisoida asioita, toisiaan, musiikkityylejä... Olen kuitenkin jo kauan sitten tullut siihen johtopäätökseen, että jos en itse tee samaa, olen paljon terveempi! Lajista riippumatta annan ihmisille sitä, mitä mie voin antaa”,* hän toteaa. Päähenkilön tavoitteena on tarjota ihmisille jotain, mitä hän voi taiteilijana välittää musiikkityylistä riippumatta. Taiteilija voi hyvin, kun hän ei luokittele itseään tiettyyn musiikkityyliin. Uusille ilmiöille avoin ja itsenäinen, muttei tippaakaan ylimielinen asenne (*”mitä mie voin antaa”*) toimii näin sekä itsetoteutuksena että muille säteilevänä hyvänä.

5.5.2 Poikien poispotkima

Löytöretkeilijän tarinassa voidaan nähdä aktanttimallin mukaisesti päähenkilön positioituminen suhteessa vastustajiin ja auttajiin. Päähenkilön vanhat bändikumppanit positioituvat vastustajiksi ja uudet kumppanit, klassista musiikkia edustavat muusikot, auttajiksi. Haastattelu kertoo, että päähenkilö on saanut bändistä potkut, ei sen tähden että hän olisi huono laulaja tai esiintyjä, vaan siksi, että bändin muiden jäsenten mukaan menestys on ”noussut hattuun”. *Turunen sai viime vuoden lokakuussa Nightwish-yhtyeestä potkut bändin poikien mukaan siksi, että hän on oikeassa elämässä kuulemma suunnilleen samanlainen itseensä ihastunut diiva kuin useimmissa lehdistökuvuissakin.*

Potkuihin johtaneen episodin kuvaaminen jatkuu bändin yhdessäolon aikaa muistellen. Tässä kuvauksessa tuodaan erityisesti esille tarinan päähenkilön erilaisuus suhteessa muihin yhtyeen jäseniin. *Kun suomalaiset hevirokkarit irrottelevat maailmantyyliin Brasiliassa, televisiot lentelevät ja paikallinen puuseppä saa töitä kun hotellihuoneeseen mennään oven läpi. Bändin johtaja **Tuomas Holopainen** julistaa Soundissa, että Nightwish on ”puhtaasti elämäntapa”, kun taas Tarja Turunen vetäytyy keikan jälkeen omiin oloihinsa todeten, ettei ”viinan kanssa läträäminen kiinnosta”. Turuselle laulaminen vaikuttaa olevan työ, jonka hän haluaa hoitaa parhaalla mahdollisella tavalla – – mutta Holopaista moinen asenne ärsyttää. Hän toteaaakin Soundin jutussa, että Turunen ilmeisesti kuvittelee ”tuhlanneensa omaa ”Karita Mattila -uraansa” kiertämällä tällaisen punkkarilauman kanssa”, koskapa on ”toitottanut ympäriinsä, ettei hän laula tässä bändissä oikealla äänellään”.* Haastattelu luo kuvaa kahdesta erilaisesta osapuolesta. Bändin miehet positioituvat holtittomiksi, villeiksi ja vapaiksi nuoriksi juhlijoiksi, joilla on menestyksen tuoman maineen ja mammonan vuoksi varaa riehua keikkahotelleissa. Naisvokalisti positioituu sen sijaan vastuulliseksi aikuiseksi, joka suhtautuu keskittyneesti ja rauhallisesti sekä työhön että keikkakiertueen vapaa-aikaan. Naisen sukupuoli korostuu miesvaltaisessa ja maskuliinista musiikkialaa edustavassa bändissä. Varsinkin potkujen jälkeen naistaitelija on julkisesti määritelty jotenkin erilaiseksi, hänestä ei koskaan tullut aitoa bändin jäsentä, hän ei ollut yksi pojista.

Haastattelu asettuu konfliktissa päähenkilön puolelle ja positioi hänet väärin kohdellun uhrin asemaan. *Itse asiassa on asioita, joihin Turunen ei välitä enää viitata, vaikka tulikin Nightwish-yhtyeestä poispotkituksi ulkopuolisen silmissä kohtuuttomin perustein.* Tässä vaiheessa haastattelun päähenkilö muistuttaa kaltoin kohdeltua Tuhkimoa, joka ei tuntenut oloaan kotoisaksi vieraiden ja toisenlaista arvomaailmaa edustavien sisarpuoliensa joukossa. Tarina jatkuu siten, että nainen pelastautuu omiensa puolelle klassisen musiikin pariin.

Haastattelun päähenkilö on aina tiennyt sydämessään, että klassinen musiikki on häntä kaikkein lähimpänä. Nyt hän voi alkaa toteuttaa itseään, koska jo yleisön tuntemana laulajatähtenä hänen on mahdollista kuunnella todellista kutsumus-

taan. *Klassinen musiikki on aina, myös Nightwish-uran aikana, kulkenut rinnalla. Olen aina käynyt laulutunneilla ja pitänyt huolta äänestäni – tunneilla käyminen ja klassiset esiintymiset ovat olleet minulle henkireikä. Jos siihen ei löydy aikaa, alan ahdistua, sanoo Tarja Turunen kuulostaen itse asiassa aivan erityisen valoisalta, suorastaan onnelliselta.* Päähenkilö todistaa klassisen musiikin kontekstiin sisältyvällä kurinalaisella asenteella kuuluvansa klassisen musiikin puolelle. Yljoen (1998, 152) mukaan tarinan julkistaminen on erityisen tärkeä testitilanne nuorelle tulokkaalle, joka harjoittelee paikallisia toimintatapoja. Se herättää odotuksia, ja sen vuoksi se on sosiaalisen arvioinnin, kontrollin ja neuvottelun kohde. Lehtihaastattelu voidaanakin nähdä uuden tulokkaan sosiaalisena tekona, joka toteutetaan julkisella alueella. Haastattelussa pyritään todentamaan, että tulokas ei ole muukalainen, vaan yhteisen kokemuspiirin myötä (klassisen musiikin laulutunnit) hän tulee jatkossa olemaan yksi meistä (osa klassisen musiikin kontekstia). Länsimaisella taidemusiikilla on hyvää tekevä vaikutus, päähenkilö on sen parissa terve, onnellinen ja valoisa. Hän saa haastattelussa ahkeran ja kunnon tytön määritelmän, joka potkut saatuaan on hetkellisesti uhri, mutta nousee vastoinkäymisten keskeltä uudestisyntyneenä taiteilijana.

Länsimaisen taidemusiikin positioituessa hyvän pelastajan rooliin hevimusiikin edustajat polarisoituvat vastapuolelle. Paradoksaalista kyllä haastattelun esittelemät hevirokkarit yhteiskunnan normeja vastustavine eleineen näyttäytyvät 2000-luvulla hyvin samankaltaisina kuin klassisen musiikin boheemitäiteilijät 1800-luvun loppupuolella halveksiessaan porvarillisia konventioita. Näin samat piirteet, jotka olivat olemassa länsimaisessa taidemusiikissa romantiikan aikakaudella, on lohkottu nykypäivän klassisesta musiikista ja siirretty alakulttuurina näyttäytyvän rockmusiikkikulttuurin pariin. Haastattelu luo uuden jäsenensä myötä kuvaa länsimaisen taidemusiikin yläkulttuurista, jonka parissa työskentelevä taiteilija on tulosvastuullinen, ahkera ja tunnollinen, ja joka hoitaa itsenäisesti, vastuullisesti ja ammattimaisesti hänelle annetut työtehtävät.

5.5.3 Oman osaamisen markkinointi

Päähenkilö on populaarimusiikin puolella kansainvälisesti tunnettu tähti, mutta ura on risteyksessä potkujen jälkeen. Nyt on näytön paikka, ja uudenlainen ura odottaa nurkan takana. Henkilöhaastattelu esittelee taiteilijan, joka kääntää potkut edukseen. Hän esiintyy musiikin moniosaajana. Löytöretkeilijän aina uutta etsivästä asenteesta tulee taiteilijan vahvuus. Päähenkilöllä on nyt mahdollisuus näyttää, miten monipuolinen lahjakkuus hän todellisuudessa on. Tästä haastattelu jatkaa mainitessaan päähenkilön saamista lukuisista työtarjouksista, jotka samalla kertovat taiteilijan jatkuvasta kysynnästä musiikkimarkkinoilla.

*Sillä sattuneesta syystä meneillään on kokonaisen vuoden mittainen ”henkireikä” ja työtarjouksia on satanut siinä määrin, että Turusella on ollut varaa valita parhaat päältä. – Heinäkuussa Tarja Turunen konsertoi Savonlinnan Oopperajuhlilla yhdessä **Raimo Sirkiän** kanssa, jossa molemmat laulavat muun*

muassa heviä ja klassista. – – ”Seuraavaksi on Rhapsody Rock elokuussa Paraisilla, kalkkikaivoksessa.” – – ”Luvassa on kolmen tunnin rock-spektaakkeli.” – – Syksymmällä hän laulaa Kauhajoen kirkossa jälleen Sirkiän kanssa, tällä kertaa suomalaista liedä. Sitä ennen on luvassa Lahden urkuviikon avauskonsertti **Kalevi Kiviniemen** kanssa (”todella suuri urkutaiteilija plus mielettömän ihana ihminen”). – – marraskuussa on Unicef-konsertti Tapiolan kuoron kanssa, ja samoihin aikoihin ilmestyy joululevy *Henkäys Ikuisuudesta*.

Löytöretkeilijä on ennakkoluuloton ja tuo uusia lähestymistapoja musiikkikulttuuriin, esimerkiksi yhdistää konserteissaan hevi-, rock- ja klassista musiikkia. Näin tuodaan julki hänen osaamisalueitaan. Päähenkilö saa moniosaajan position, ja tämä kertoo hänen lahjakkuudestaan. Konserttien lisäksi markkinoidaan taiteilijan osallistumista hyväntekeväisyyteen unohtamatta mainita uutta joululevyä. Uudet yrittäjät joutuvat aina kohtamaan erilaisia testitilanteita, joissa yksilön arvokkuus on katkolla (Ylijoki 1988, 141). Luodessaan uusia näkökulmia klassisen musiikin kontekstiin päähenkilö tavallaan kyseenalaistaa vanhoja käytäntöjä. Kynnysten ylitysten onnistuessa hän kuitenkin lujittaa sosiaalista arvostustaan. Tämä tarinamalli ottaa kantaa vallitseviin diskursseihin siinä mielessä, että se tuo esille vaihtoehtoisen moniosaajan mallin. Haastattelu kertoo jotain aikamme kulttuurista. Se on valmis hyväksymään perinteen valossa risti-riitaisenakin näyttäytyviä positioita.

Löytöretkeilijä suhtautuu uusiin työtehtäviin innokkaasti ja hyvin valmistautuen. ”Kaikissa näissä jutuissa on tajuttoman ihanaa sekin, että ne ovat niin erilaisia. On pidettävä mieli avoinna ja keskittyttävä tiiviisti valmistamaan hyvin monenlaista ohjelmistoa.” Klassiselle puolelle siirtynyt taiteilija pyrkii myös tuomaan haastattelussa monipuolisesti esille omaa osaamistaan. Oopperaroolia Tarja Turunen olisi sen sijaan valmis yrittämään, jos joku joskus saisi päähänsä sellaista hänelle tarjota. Ihmisten kanssa työskenteleminen on hänestä antoisaa, varsinkin sellaisessa pienessä työyhteisössä, jossa toisin kuin lopun aikojen Nightwishissä kollegiaalinen yhteistyö jäsenten välillä toimii. ”Olen tehnyt lied-konsertteja muun muassa Romaniassa, Argentiinassa ja Brasiliassa ja vastaanotto on ollut aivan ihana; erityisesti latinoyleisö otti Sibeliukset ja Madetojat lämpimästi omakseen. Se kiertue on yksi hienoimmista kokemuksistani – sain olla mukana viemässä maailmalle suomalaista liedä.” Modernin löytöretkeilijän tarina sisältää myös oman osaamiseen liittyvää myynti- ja vientityötä.

Itsensä ja osaamisensa markkinointi on tullut tärkeäksi osaksi 2000-luvun taiteilijan taitoja. Taiteilijan odotetaan markkinoivan itseänsä, hän voi olla esimerkiksi suomalaisen musiikin kansainvälinen vientituote. Kuten Karttunen toteaa (2002, 66, 67) professionalismi ja kaupallisuus ovat maallistaneet taiteilijan ammatin. Löytöretkeilevän moniosaajan tarina uudistaa taiteilijaan aiemmin liitettyjä merkityksiä. Kutsumus on antiikista lähtien ollut taiteilijakuvaa ylläpitävä sosiaalinen teko, mutta nyt kutsumukseen liitetään tuloksen ja tuotteistamisen vaati-

muksia. Taiteilijalla ei ole enää todellista mahdollisuutta isolaatioon. Hän ei voi eristäytyä norsunluutorniinsa oman luovuutensa äärelle. Hänen tulee olla jatkuvasti esillä ja miellyttää yleisöään täyttämällä tietyt ulkonäkö- ja osaamisodotukset. Hänen tulee brändätä itsestään tuote, joka myy. Modernin löytöretkeilijän tarinaan ei siis kuulu enää ajatus, että taiteilija vetäytyisi pyyteettömästi taiteensa äärelle ja kieltäytyisi esimerkiksi palkkioista siksi, että saisi keskittyä rauhassa hyväksi kokemaansa asiaan. Nykyoletuksena on, että taiteilijan on oltava tietoinen kaupallisista tavoitteista.

Nainen on päässyt pikku hiljaa mukaan kulttuuriseen taiteilijakuvastoon. Jos aiemmin taiteilijaa edusti lähes yksinomaan kutsumustaan seuraava neromies, taiteeseen yhä vahvemmin liittyvät kaupalliset tavoitteet ovat tuoneet katsekulttuurin vahvistuessa alalle myös nuoret naiset. Taiteilijasta on tullut samalla julkisuuden henkilö, jonka tulee saada jatkuvasti medianäkyvyyttä, jotta ihmiset muistaisivat hänet. Karvosen mukaan (1999, 173) ennen vanhaan suurmiehet olivat rohkeutensa, jaloutensa tai urotekojensa vuoksi ihailtuja sankareita. Tänä päivänä ei hänen mukaansa ole enää sankareita, vaan julkisuuskoneiston tuottamia kuuluisuuksia. Median ja siihen liittyvän katsekulttuurin voimistuessa median ovet eivät kuitenkaan avaudu kaikille taiteilijoille. Nais-taiteilijan tulee olla yhä useammin nuori ja kaunis sekä tietysti lahjakas.

Haastattelu ei ole varsinaisesti vastatarina. Se ei niinkään vastusta vallitsevia sosiaalisia käytäntöjä vaan kantaa mukanaan vanhoja merkityksiä ja lisää niihin jotain uutta. Tässä toteutuu Bahtinin moniäänisen yhteisön heteroglossian ajatus: erilaiset diskurssit ovat moniäänisissä suhteissa keskenään (Vice 1997, 52). Löytöretkeilijän uuden ajan tarinassa position vaihdokset onnistuvat yllättävän helposti alakulttuurista yläkulttuurin puolelle. Sen lisäksi, että yhteisö on valmis hyväksymään position vaihdokset, löytöretkeilijä pyrkii luovimaan erilaisissa asemissa ottamalla huomioon aikakauden tarjoamat mahdollisuudet.

5.6 Yhteenveto heteroglossiaa edustavista tarinamalleista

Luvussa 5 olen tarkastellut naistaiteilijoiden tarinamalleja kolmen lehtihaastattelun avulla. Naistaiteilijoille on maskuliiniselle sankaruudelle rakentuva traditiонаalinen taiteilijamalli ollut ongelmallinen. Tämän vuoksi naistaiteilijoiden tarinamalleissa on nähtävissä uudentyypisten tarinamallien muotoutuminen joko vasta- tai variaatitarinoiden muodossa.

Aineiston kolme tarinamallia rakentuvat hyvin erilaisista positioista. Ensimmäinen, *muukalaisen tarinamalli*, rakentuu pääasiallisesti ulkopuolisuuden asemoinneista. Päähenkilö on alallaan uusi yrittäjä. Hänellä ei ole aiempia samais-tumismalleja ja hän joutuu tämän vuoksi varsinkin uransa alussa hankaliin tilanteisiin. Usko omaan asiaan on kuitenkin niin vahva, että päähenkilö pysyy uskollisena omalle kutsumukselleen ja luo lopuksi musiikillaan yhteyden yleisöönsä. Menestyksen myötä naistaiteilija hyväksytään yhteisön kunnioittamaksi

jäseneksi, mutta edelleen hänet positioidaan erilaisuuden ja poikkeuksellisuuden kautta. Kutsumuksen teema on vahvasti läsnä tässäkin tarinamallissa. Kutsumus eroaa kuitenkin edellisen luvun hegemonisista tarinamalleista siinä, että kutsumus ei tuo mukanaan velvoitetta tai mahdollisuutta irtautua arkipäivän kysymyksistä. Päinvastoin tässä naistaiteilijan tarinamallissa perhe ja arki ovat läsnä.

Diivan tarinamalli nojautuu päällisin puolin perinteiseen sankaritarinamalliin. Tarinamalli rakentuu loisteliaasta, menestyvästä, rohkeasta ja dynaamisesta sankarihahmosta. Lehtihaastattelu tuo kuitenkin verhottuna esille myös toisenlaisen positioinnin. Traditionaalisten oopperatarinoiden kautta nainen positioidaan feminiiniseksi, levottomaksi, horjuvaksi ja henkisesti tasapainottomaksi viettelijäksi, jonka eroottisuus on hänelle itselleen ja yhteisön moraalijärjestykselle vaarallista. Tässä tarinamallissa nainen ei ole sankarillinen toimija. Sen sijaan naisen aktiivisuus ja seksuaalisuus koetaan yhteisölle uhaksi. Nämä verhotut merkitykset kertovat tulkintani mukaan siitä, että huolestumme edelleen naisen aktiivisuudesta.

Kolmas tarinamalli kuvastaa postmodernin ajan mahdollisuuksia. *Löytöretkeilijän tarinamalli* rakentuu itsenäisestä toimijasta, joka on erilaisille ilmiöille avoin ja hakeutuu aktiivisesti uusille alueille. Liikkeessä olevat ja muuttuvat positiot ilmentävät postmodernin ajan vapautta olla erilainen. Toisaalta aikakauteen liittyy tuloksen tekemisen ja tuotteistamisen vaatimukset. Taiteilijalle ei ole enää mahdollista eristäytyä norsunluutorniinsa, hän osallistuu oman osaamisensa markkinointiin. Löytöretkeilijä pyrkii kulkemaan erilaisia polkuja. Tämä tavoite saavutetaan, jos taiteilija kykenee navigoimaan median ja kaupallisten markkinoiden tarjoamien suuntausten mukaisesti. Täytyy siis olla valpas ja valmis tarttumaan tilaisuuksiin ja pyrkiä manipuloimaan tapahtumia siten, että ne hyödyttävät taiteilijan julkisuuskuvaa. Enää ei toteuteta yhden mission varaan rakentuvaa voittoisan sankarin tarinaa. Ura rakentuu mediaan nojautuen ajan hermolla uusiutuvien notkeasti muuntautuvien positiointien kautta.

Luku 6

Heteromies-diskurssista heteroglossiaksi – variaatioita ja vastatarinoita

Länsimaisen kulttuurin piirissä esiintyvä universaali subjekti on ilmentänyt tiettyjä etnisiä, sosiaalisia ja seksuaalisia piirteitä. Hän on valkoihoinen, kuuluu ylempään sosiaaliluokkaan ja on heteroseksuaalinen mies. (Hekanaho 2002.) Erilaiset pohdinnat valkoihoisen heteromiehen hegemoniasta ovat olleet kasvavassa määrin esillä 1900-luvulla. Osittain uusiin kysymyksenasetteluihin ovat vaikuttaneet pohdinnat moniäänisestä kulttuurista (esim. Bakhtin 1981), tekijän kuolemasta (esim. Barthes 1968) sekä vallasta ja vastarinnasta (esim. Foucault 2005 [1969]). Samoin feministit ovat kiinnittäneet huomiota muun muassa luovuuden ja nerouden vahvaan sukupuolittuneisuuteen (esim. Battersby 1989; Citron 1993). Myös miestutkimus on alkanut kyseenalaistaa yksipuolista maskuliinisuuden kuvastoa (esim. Lehtonen 1995). Lisäksi huomiot etnisestä toiseudesta (esim. Hall 1999) ovat tuoneet esille valkoihoisen heteromiehen valtahegemonian ja luoneet samalla jalansijaa uusille näkökulmille.

Yhteiskunnan muuttumiseen liittyvät uudet näkökulmat ovat vaikuttaneet myös taiteilijoista esitettyihin kulttuurisiin kertomuksiin. Vallitsevalle tarinalle muodostuvat vastatarinat ja variaatiot ovat monipuolistaneet taiteilijakertomusten valikoimaa. Esimerkiksi 1900-luvun alussa yhteiskunnallisten muutosten myötä alalle uusina toimijoina pyrkineet naistaiteilijat rikastuttivat kulttuurista tarinamallivarantoa murtaessaan maskuliinisen nerotekijyyden hegemoniaa. Yhteiskunnalliset murtumat ja muutokset ovat raivanneet tilaa myös uudenlaisille miestarinamalleille. Heterosankarin tarina on siis muuttunut 1900-luvulla postmodernin moniäänisyyden mahdollistavaksi heteroglossiaksi. Seuraavaksi tarkastelen miestaiteilijoiden haastatteluissa ilmeneviä vastatarinoita ja variaatioita.

6.1 Nuoren kapinallisen tarinamalli

”Nykysäveltäjä kuuluu vähemmistön vähemmistön vähemmistöön”

Eero Hämeenniemi / Esa-Pekka Salonen, Rondo 1/1980, 14–17.

Nuoren kapinallisen tarina esittää nimensä mukaisesti vaihtoehdon vallitsevalle kulttuuriselle normistolle. Kumoukselliset vastarinnan strategiat muotoutuvat yleensä suhteessa vallitsevaan tarinaan. Kumouksellisuus ei näin merkitse vastakohdan kieltämistä, vaan vastatarinat nimenomaan kiinnittävät huomion olemassa oleviin valtasuhteisiin (von Bonsdorff & Seppä, 2002, 16, 17). Kumouksellisilla vasta-argumenteilla nuori kapinallinen pyrkii kamppailemaan itselleen ja edustamallaan asialleen pysyvän aseman.

Haastattelu kertoo nykysäveltäjien vähemmistöasemasta Suomessa 1980-luvun alussa. Nuoren kapinallisen positio sorretun vähemmistön edustajana rakennetaan asettumalla hegemonista käsitystä vasten. Haastattelu pyrkii muuttamaan vallitsevia käytäntöjä kertomalla, mitä seurauksia modernin musiikin syrjinnällä on yhteiskunnallisesti. Haastattelussa aktanttimallin mukainen subjekti on nykymusiikki itse. Asian auttajahahmona toimii nuori taiteilija, joka pyrkii faktuaalistamaan uudelle musiikille arvostetun aseman yhteiskunnallisesti valvutuneen asiantuntijan positiosta käsin. Faktuaalistaminen tarkoittaa asiantilojen ja tapahtumien argumentoimista itsestään selviksi, luonnollisiksi (Juhila 1993, 152). Taiteen alan uusilla tulokkailla onkin usein kumousstrategioita, joilla he pyrkivät rikkomaan vanhoja hierarkioita. Yksi uusien yrittäjien suosima strategia on vaatia autenttisempaa taidetta, jolloin taistelua käydään asemansa vakiinnuttaneiden ja avantgarde-taiteilijoiden välillä. Toinen strategia liittyy usein kaupallisuuden (laskelmoivuus) ja epäkaupallisuuden (pyyteettömyys) vastakkainasetteluun. (Erkkilä & Vesanen 1989, 12–15.) Seuraavaksi tarkastelen lähemmin, miten nuoren kapinallisen vastatarina haastattelussa rakentuu.

6.1.1 Nuoren kapinallisen kumousstrategiat

Haastattelun ensimmäinen kumousstrategia vallitsevien olosuhteiden muuttamiseksi on **kaupallisuuden** esiin nostaminen. *”Hyvän musiikin asema suomalaisessa kulttuurissa on huono, musiikkikulutuksen pääosan kun muodostaa kaupallinen EEC-tuotanto.”* Haastattelu etsii syitä modernin musiikin marginaaliasemaan syyttämällä kaupallisuutta. Kerrotaan, että hyvän musiikin asema on huono, ja samalla muodostetaan asetelma, jossa ”hyvä musiikki” asemoidaan erilaiseksi kuin kaupallinen tuotanto. Haastattelussa päähenkilö ottaa asiantuntijan position, joka lähtökohtaisesti tietää, mikä on hyvää ja mikä huonoa musiikkia. Positiointiteorian mukaan voidaan puhua harkitusta itsepositioinnista, jossa henkilö tietoisesti haluaa positioida itsensä (Harré & van Langenhove 1999b, 21). Tästä asiantuntija-positiosta päähenkilö määrittelee edustamansa musiikin syrjityksi vähemmistöksi suhteessa kaupalliseen musiikkituotantoon.

Vähemmistöaseman alleviivaaminen jatkuu, kun marginaaliasemaa kuvastavaa vähemmistö-sanaa toistetaan huutomerkin säestämänä yhä uudelleen ja uudelleen. *”Nk. vakavalle musiikille jää hyvin pieni osuus, nykymusiikille siitä jää vain murto-osa, ja uudenaikaiselle nykymusiikille murto-osistakin vain rippeet. Moderni musiikki ei siis ole vähemmistössä, vaan vähemmistön vähemmistön vähemmistössä!”* Aineistoesimerkissä käytetyn käsitteen *uudenaikainen nykymusiikki* avulla erottaudutaan sekä *vakavasta musiikista* että *nykymusiikista*. Tällä erottautumisella luodaan 1980-luvun alun nuorille säveltäjille omaa identiteettiä, joka ei siis enää edusta perinteistä klassista musiikkia eikä myöskään aikakauden vanhemman sukupolven nyky-musiikkia (esim. Joonas Kokkonen, Aulis Sallinen, Erik Bergman jne.), joka oli haastattelun ilmestymisajankohtana jo saanut jalansijaa yhteiskunnassamme. Uudenaikaisen nykymusiikin vähemmistö-asema ei näin haastattelun mukaan ole pelkästään kaupallisen tuotannon syytä, vaan huonoa tilannetta ylläpitävät myös muut klassisen musiikin ryhmittymät. Näin vedotaan asiantilaan, jossa uudenaikainen nykysäveltäjä on ajettu yhteiskunnassa syrjittyyn vähemmistöön.

Haastattelu tarjoaa ratkaisun asiantilan korjaamiseksi. *”Tarjonta tekee ymmärtämisen mahdolliseksi, ja siinä tärkeimmässä asemassa ovat tietysti ne laitokset, jotka eivät toimi kaupallisin periaattein, kuten koulu ja radio sekä TV tai yhteiskunnan varoin ylläpidetyt orkesterit.”* Haastattelu esittää, että yhteiskunnan edustamien ei-kaupallisten instituutioiden tulisi puuttua asiaan. Yhteiskunnan velvollisuus on haastattelun edustaman näkemyksen mukaan valvoa yksilöiden etua, mikä tässä kontekstissa tarkoittaa nykymusiikin tarjonnan lisäämistä. Haastattelu antaa yhteiskunnan ylläpitämille orkestereille yleisön kasvatustehtävän.

Toisena kumousstrategiana vedotaan nykymusiikin **autenttisuuteen**. *”Jos taide käsitetään kommunikaationa, tilanne on nurinkurinen taiteilijan joutuessa työskentelemään erillään yleisöstään. Myös yleisön asiat ovat huonosti, kun se menettää terveen suhteen oman aikansa musiikilliseen todellisuuteen.”* – – *”Tuo iänikuinen jaaritus modernin musiikin vaikeatajuisuudesta ja vieraudesta kytkeytyy elimellisesti juuri tähän kysymykseen: onhan perin vaikeata kiinnostua tai alkaa pitää jostakin, jota ei koskaan kuule tai kuulee kerran pari elämänsä aikana.”* Uudenaikainen nykymusiikki edustaa haastattelun mukaan oman aikakautensa todellisuutta, ja tähän argumenttiin vetoamalla todennetaan nykymusiikin autenttisuus. Yleisöä sorretaan, koska se ei pääse kuulemaan oman aikansa musiikkia. Näin se menettää autenttisen musiikin kokemisen mahdollisuuden. Sorretun positio laajenee koskemaan myös suurta yleisöä. Suhteesta autenttiseen uudenaikaiseen nykymusiikkiin muodostuu konserttiyleisön hyvinvointia ja oikeuksia koskeva moraalinen kysymys.

Seuraavaksi kiinnitetään huomio siihen, että nykymusiikin tulisi olla luontevin vaihtoehto nykypäivän ihmisille, eli strategiana on asiantilan **naturalisointi**. *”Tämän vuosisadan alkuun asti oli itsestään selvää, että tarjolla olevasta*

musiikista valtaosa oli oman ajan musiikkia. Se on luonnollinen tilanne aina silloin, kun kulttuurin ja ihmisten välille ei ole luotu keinotekoisia kuilua. Saattaa kuulostaa aika radikaalilta vaatia, että orkesterimme soittaisivat pääasiassa uusinta musiikkia, jonkin verran tämän vuosisadan klassikoita ja välillä jonkin vanhemman klassisen teoksen muistutuksena siitä, millaisella traditiolla kaikki lepää. Se, että vaatimus vaikuttaa epärealistiselta, johtuu juuri siitä, että on edetty niin kauas orgaanisesta suhteesta kehittyvään kulttuuriin.” Haastattelu kertoo, että luonnollisinta olisi olla suhteessa oman aikansa musiikkiin. Se, että näin ei ole, kertoo puolestaan siitä, että valtayleisö on vieraannutettu aikansa kulttuurista. Vetoaminen kiistattomiin tosiasioihin (faktuaalistamisstrategia) on myös vallan käyttöä (Juhila 1993, 152, 153). Haastattelu käyttää vaihtoehtotomuuksstrategiaa siten, että se esittää uuden musiikin olevan ainoa vaihtoehto nykypäivän ihmiselle. Esimerkki naturalisoi uudenaikaisen nykymusiikin asemaa tavalla, jolla uuden musiikin esittäminen konserteissa alkaa kuulostaa itsestään selvältä asialta.

Epänormaalina tilanteena nähdään jos taiteilija on kiinnostunut pelkästään niin sanotusta vanhasta musiikista. *”Minun on vaikea ymmärtää, miten näkee roolinsa taiteilija, joka pyhittää elämänsä esimerkiksi pelkästään Bachin soittamiselle. On kummallista, jos meidän aikamme ihminen ei löydä kosketuskohtaa missään uudemmassa. Syntyy tunne, että kyseessä on museovirkailija, jonka tehtävänä on lähinnä pölyjen pyyhkiminen ja joka ei kykene astumaan museonsa ulkopuolelle yhteiskunnan jäsenenä toimiakseen. Kulttuurin luova elementti redusoidaan kyllä äärimmilleen, jos vanhojen asioiden uudellinen tulkitseminen on päätavoite.”* Luodaan kuva, että pelkästään traditiota ylläpitävät taiteilijat eivät toimi aktiivisesti yhteiskunnan kehittämisen puolesta. Näin rakentuu vastakkainasettelu, jossa uuden musiikin edustajat ovat aktiivisia yhteiskunnan rakentajia, kun taas vanhan musiikin esittäjä edustaa sisäänpäinkääntynyttä taantumaa, koska hän *”ei kykene astumaan museonsa ulkopuolelle”*.

Neljäs strategia kiinnittää huomion **lasten musiikkikasvatuksesta huolehtimiseen**. *”Koulun merkitys on aivan ensiarvoinen. Siksi on sääli, että musiikin asema siellä on niin huono ja nykymusiikin tietysti aivan surkea. Koulun musiikkiopetuksessa olisi välttämätöntä tehdä sellainen kokonaisuudistus, että nykymusiikki olisi jatkuvasti keskeisenä läsnä.”* – – *”Veisaan tässä taas vanhaa virttäni siitä, että hyvin pienille lapsille nykymusiikki olisi kaikkein mielekkäin vaihtoehto. Sointiväri ja dynamiikka ovat juuri niitä asioita, jotka pieni lapsi parhaiten tajuaa, perustuuhan esimerkiksi puheen oppiminen sointivärien tarkkaan erotteluun. Valtaosa nykymusiikista käyttää juuri niitä parametreja aktiivisesti hyväkseen. Suuret, liikkuvat väripinnat ovat lapselle helpot ymmärtää juuri sen vuoksi, etteivät ne edellytä kulttuurin perinteen akkumuloimista läheskään yhtä suuressa määrin kuin jokin ’jänis istui maassa.’”* Yhtenä ratkaisuna uuden musiikin aseman parantamiseen haastattelu siis esittää koulujen toisenlaisen roolin lasten musiikkikasvattajina. Tähän sisältyy nyky-

musiikin pitäminen jatkuvasti läsnäolevana musiikkikasvatuksessa. Asiaa perustellaan siten, että nykymusiikki ilmentää asioita, joita lapsen on helppo luontevasti ymmärtää. Vakuuttelussa nojaututaan asiantuntijan positiosta käsin moraaliseen velvoitteeseen toimia lasten parhaaksi, ja tähän tavoitteeseen päästään haastattelun mukaan nykymusiikin avulla.

Viidentenä strategiana vedotaan nykymusiikin mahdollisuuksiin tarjota **yksilöllisiä ratkaisuja**. *Vain vähän yksinkertaistaen voi sanoa, että koko klassis-romanttisen kauden musiikki on rakennettu muutamaa harvaa muotoperiaatetta käyttäen. Nykyisin säveltäjällä on mahdollisuus etsiä teokselleen yksilöllinen muoto.* Nykymusiikki antaa haastattelun mukaan enemmän yksilöllisiä vaihtoehtoja kuin vanhaa tyyliä edustava klassis-romanttinen vaihtoehtottomuus. Kumousstrategia toimii tässäkin siten, että uutta asiaa peilataan suhteessa vanhaan, vallitsevaan käytäntöön. Tällöin uusi näyttäytyy enemmän vaihtoehtoja tarjoavana.

Nykymusiikkia tuodaan vielä haastattelun lopussa esille suhteessa muihin paremmassa asemassa oleviin musiikinlajeihin siten, että vakuutellaan nykymusiikin tarjoavan laatua ja uusia ajatuksia. Laatu asettaa vaatimuksia, jotka nykysäveltäjä pyrkii täyttämään. *Nykymusiikki pystyy kilpailemaan muiden paremmassa sosiaalisessa asemassa olevien musiikin lajien kanssa vain tarjoamalla laatua ja uusia ajatuksia. – – On välttämätöntä jatkuvasti pystyä tekemään yhä parempia, musikaalisempia sävellyksiä. – – Samalla tavoin kuin kieli, tiede tai mytologia on taidekin velvollinen etsimään uusia kuvaustapoja muuttuvassa todellisuudessa.* Taiteen yleisenä velvollisuutena pidetään uusien kuvaustapojen etsimistä, ja näin ei tapahdu jos taide tukeutuu pelkästään vakiintuneisiin käsityksiin. Muistuttamalla taiteen todellisesta tehtävästä uusien näkökulmien avaajana faktuaalistetaan jälleen kerran uudenaikaisen nykymusiikin tärkeyttä. Samalla korostetaan myös nykysävellysten erinomaista laatua. Haastattelun mukaan nykymusiikissa ei ole kyse vain uutuuksien etsimisestä, vaan päämääränä on pyrkimys parempaan musiikkiin.

6.1.2 Koulutetun asiantuntijan positio

Kulttuuriset tarinamallit hahmottuvat osanottajien käyttämissä positioissa (van Langenhove & Harré 1999b). Haastattelun päähenkilö pyrkii tuomaan esille nykymusiikin vähemmistöasemaa seuraavissa haastattelukatkelmissa symbolisten henkilöhahmojen kautta. Päähenkilön tehtävänä on taistella nykymusiikin aseman puolesta, ja tahot, jotka eivät tätä ymmärrä, positioituvat vastustajiksi. Näitä vastustajia edustavat haastattelussa nykymusiikkispecialistit, lehdistö ja kriitikot. *Tuntemani nykymusiikkispecialistit kyllä aivan hyvätapaisesti inhoavat 98 %:a kuulemastaan uudesta musiikista. – – Historian tuomio voi tietysti olla erilainen, mutta halusin vain sanoa, että henkilökohtainen diskriminaatio voi nousta asteelle, jolla se tarjoaa riittävän tuen operoimiselle.* Kertoessaan, että alan specialistit suhtautuvat inhoten suurimpaan osaan tarjolla olevasta nykymusi-

kista, haastattelu tuo jälleen esille sorretun vähemmistön position, jossa voi joutua henkilökohtaisen syrjinnän kohteeksi.

Nykymusiikkispecialistien lisäksi lehdistö esiintyy nykymusiikkia vastustavassa valossa. *Kyllä kai lehdistön anti on ollut pääsääntöisesti mustamaalausta. Poikkeuksiakinhan toki on, mutta niinä harvoina kertoina, kun uusia teoksia esitellään etukäteen, kyseessä on ollut poikkeuksetta vankasti perinteeseen sitoutuvaa ilmaisua edustava säveltäjä.* Haastattelu luo kuvaa, että lehdistöllä on valmiiksi torjuva asenne uutta musiikkia kohtaan. Lehdistö esittelee etukäteen vain sellaisia teoksia, jotka edustavat heille tuttua, perinteistä musiikkia.

Haastattelu myös esittää, että kriitikoiden ymmärtämättömyyden ongelma johtuu koulutuksen puutteesta, mikä puolestaan johtaa siihen, että kriitikko ei pysty hahmottamaan merkityksellisiä asioita. *Suomessa kritiikin päähuomio suuntautuu paljolti pelkkään ulkoiseen eleeseen, koska todella merkityksellisiä asioita ei pystytä hahmottamaan, mikä taaskin johtuu koulutuksen puutteesta. Yhtä hyvin voisi pyytää jotakuta kiinaa taitamatonta arvioimaan, onko kiinalaisessa runoudessa tapahtunut edistystä viimeisten viidenkymmenen vuoden aikana. Todennäköisesti sanottaisiin, että peräti saman kaltaisilta kärpäsenpaskat näyttävät alusta loppuun.* Kärkäs lausunto tuo esille ajatuksen, että kriitikot eivät ymmärrä nykytaidetta niin kuin pitäisi. Haastattelu esittää ratkaisuksi, että kriitikoiden tulisi laajentaa yleissivistystään ja ottaa selvää uusista asioista. *Jonkin todella uuden asian omaksuminen tai ymmärtäminen edellyttää kriitikoltakin huomattavia luovia ponnistuksia tai ainakin ahkeruutta, sillä kehitys on ollut perin nopeaa.*

Haastattelu nojautuu koulutuksen ja tiedon voimaan hyvän sävellystyön kuvauksissa, jolloin jatkuvan kehittymisen ja koulutuksen antaman sivistyksen avulla voi tuottaa parempia sävellyksiä. *Kiinnostavaa on se, että intuitiiviseksi, ”koetuksi” musiikiksi täällä kutsutaan parisikermää, kaikki muu on inhottavaa konstruoitua hapatusta. Tämä peilaa samaan kysymykseen, josta lähdettiin liikkeelle: alitajunta voi operoida ainoastaan suhteessa johonkin hankittuun. Jos ei ole tietoa kyllin laajalta alueelta, intuitio tuottaa banaaliuksia.* Kertoessaan, että intuition lisäksi tarvitaan koulutusta, haastattelu luo kuvaa nykysäveltäjästä koulutettuna intellektuellina.

Haastattelu esittää siis nykysäveltäjät koulutettuina ja aikaansa seuraavina henkilöinä. Tämä ilmenee myös haastattelun kielenkäytössä. Päähenkilö käyttää paljon sivistysanoja argumentoinnissaan: *”henkilökohtainen diskriminaatio voi nousta asteelle, jolla se tarjoaa riittävän tuen operoimiselle”* tai *”kaikki muu on konstruoitua hapatusta”* (alleviivaukset lisättyjä). Sivistyssanojen, verbaalisen nokkeluuden ja älykkään puheenparren myötä korostuu jälleen asiantuntijan positio. Argumenttien toistuessa yhä uudelleen erilaisissa yhteyksissä haastattelun diskurssi alkaakin näyttäytyä vähitellen vallitsevana diskurssina. Haastattelussa nuori taiteilija faktuaalistaa marginaalisena pidetyn nykymusiikin ainoana ja pätevänä vaihtoehtona. Vastadiskurssi muodostuu hegemonisesta diskurssista

tutuin keinoin: asiaa toistetaan niin kauan, että muita vaihtoehtoja ei ole enää nähtävissä (Jokinen & Juhila 1993, 81).

6.1.3 Kapinallisen vastatarina

Nuori uudistaja kapinoi haastattelussa vallitsevia näkemyksiä vastaan ja pyrkii asettautumaan uudeksi auktoriteetiksi esittämällä erilaisia perusteluja edustamansa nykymusiikin puolesta. Vastakkainasetteluihin perustuvaa haastattelua voisi kuvata dialogiseksi kamppailuksi, jossa vastatarinan edustamia argumentteja tuodaan esille vallitsevaa kulttuuria vasten. Näin haastattelu rakentaa kaksi vastakkaista näkemystä, joiden välistä jännitettä haastattelu tuo esiin sorretun vähemmistöpositiosta käsin. Vallitsevia kulttuurisia käytäntöjä pyritään muuttamaan asiantuntijan positioista erilaisten kumousstrategioiden välityksellä. Strategioina toimivat haastattelussa kaupallisen musiikkituotannon kritisointi, nykymusiikin autenttisuuden osoittaminen, modernin musiikin aseman naturalisointi, lasten musiikkikasvatuksesta huolehtiminen sekä yksilöllisten ratkaisujen mahdollisuudet ja nykymusiikin tarjoama laatu.

Haastattelu edustaa aineistossa poikkeusta vahvasti yhden asian puolesta puhuvalla kannanotollaan. Haastattelussa on kuultavissa 1960–1970-lukujen taistelukaikuja, jolloin kumoukselliset opiskelijanuoret taistelivat äänekkäästi paremman maailman puolesta. Samaan tapaan haastattelun ”nuori vihainen mies” vastustaa vanhaa vallitsevaa järjestelmää ja käy taistelua uudenaikaisen nykymusiikin puolesta osallistumalla aktiivisesti yhteiskunnalliseen keskusteluun. Nuori kapinallinen edustaa haastattelussa uuden tiedon mahdollisuutta, jolloin vanhat traditiot joutuvat uudelleenarvioinnin kohteiksi. Haastattelu pyrkii tuhoamaan hegemonisia hierarkioita ja muuttamaan vallitsevia käsityksiä musiikista. Näin kiistelevät tiedot asettuvat vastakkain. Haastattelu piirtää vastaargumenttien avulla sorretun vähemmistötaiteilijan muotokuvan, joka pyrkii kamppailemaan itselleen ja edustamallaan asialle vakiintuneen yhteiskunnallisen aseman. Julkinen haastattelu voi monipuolistaa kulttuurista tarinamallivarantoa tuomalla vaihtoehtoja vanhojen käsitysten rinnalle.

6.2 Globaalin suunnannäyttäjän tarinamalli

Kohti yhtä suurta ideaa

Esa-Pekka Salonen / Kai Amberla, Rondo 9/1995, 8–11.

Seuraava haastattelu ei kerro traditionaalisista malleista ponnistavaa taiteilijatarinaa, eikä se myöskään pyri vastustamaan vanhoja vallitsevia kulttuurisia käytäntöjä. Enemminkin vuonna 1995 ilmestynyt haastattelu ennakoi hyvin tämän päivän odotuksia taiteilijasta kansainvälisenä, innovatiivisena, kilpailukykyisenä sekä hyvät mediataidot omaavana globaalina menestyjänä.

6.2.1 Mediamestari

Haastattelun päähenkilö esitellään kiinnostavana, menestyneenä ja sanavalmiina, median suosiossa olevana taiteilijana. *Salonen on mediaihme, kenen tahansa toimittajan unelma. Hän jaksaa kärsivällisesti kuunnella tyhmätkin kysymykset ja antaa niihin älykkäitä vastauksia.* Media on puolestaan taiteilijalle työkalu, jota hän pyrkii käyttämään tärkeiden asioiden edistämiseen. *Hän tuntee tarkkaan oman media-arvonsa ja käyttää sitä taitavasti hyväksi erilaisten asioiden ajamiseen.* – – *Haastattelupyyntöjä satelee sellaista tahtia, että vain viidenneksen maestro kertoo vastaavansa myöntävästi, USA:ssa vielä harvemmin.* – – *Silti on selvää, että Salosen menestys Los Angelesissa – loistavan osaamisen ohella – perustuu kykyyn toimia medioiden puristuksessa, antaa niille kiinnostavia signaaleja sopivin väliajoin.* Julkisuuden hahmona ja musiikkialan auktoriteettina päähenkilö voi itse valita, minkä asian yhteydessä hän antaa medialle itsestään jotakin. Tarvittaessa hän on itse aktiivinen osapuoli tarjoamalla medialle ”kiinnostavia signaaleja”. Haastattelu esittelee huippupositiossa olevan maailmantähden, joka on kotonaan maailman metropoleilla, tulee toimeen median kanssa ja osaa käyttää sitä hyväkseen.

Mediaan suhtaudutaan usein kulttuuripiireissä nihkeästi. Tämä johtunee siitä, että media edustaa kaupallisia arvoja. ”Puhtaalle”, omaa etua tavoittelemattomalle kutsumustaiteilijalle ei perinteisesti ole katsottu olevan sopivaa olla tekemisissä ”likaisen” rahan ja markkinointibisneksen kanssa. Nämä lähtökohdat ovat luettavissa myös nyt päähenkilön kommenteista, kun hän hieman puolustellen kertoo suhteestaan mediaan.

Haastattelu tuo esille erilaisia näkökulmia kysymykseen, miksi nykyajan taiteilija tarvitsee mediaa. Ensin vedotaan siihen, että päähenkilö on kulttuurivaikuttaja, jota kuunnellaan. Tämän vuoksi hän kokee velvollisuudekseen tuoda esille näkemyksiään. Hän on musiikin palveluksessa antaessaan kallista ja haluttua aikaansa median käyttöön. *”Olen tehnyt sen valinnan, että haluan olla yksi elementti kulttuurielämässä. Siksi on tärkeää, että seison tiettyjen asioiden takana julkisuudessa.”* – – *”Minulla on tiettyjä näkemyksiä kulttuurista ja niiden käytännön toteutuksessa tarvitsen jonkinlaista profiilia.”* Päähenkilö ei voi myöskään kieltäytyä mediasuhteesta, koska haastattelun nimeämän mediapääkaupungin (Los Angeles) orkesterin johtajana päähenkilö ei voi eristäytyä häntä ympäröivän ilmiön ulkopuolelle. *”Minulla on niskoillani maailman mediapääkaupungin sinfoniaorkesteri ja olisi järjetöntä kuvitella, että yrittäisin pärjätä ilman toimivaa suhdetta siihen ilmiöön, mikä sitä maailmaa hallitsee – olisin kuin eskimo joka ei ole halukas käsittelemään lunta.”*

Haastattelun mukaan musiikkiala on myös entistä enemmän kietoutunut kaupallisten tavoitteiden saavuttamiseen. Tätä tosiasiaa ei voi kiertää, jos aikoo saada yleisöä konsertteihin. *Los Angelesissa hän joutuu tasapainoilemaan myyvyyden ja taiteellisen haasteellisuuden välillä – salit on saatava täyteen ja samalla oltava taiteellisesti uskottava.* *”En ole edes kiinnostunut sellaisesta*

musiikin tekemisestä, jossa ei välitetä yleisöstä. Yleisön valloittaminen tapahtuu periaatteessa konserttitilanteessa, mutta jotta yleisö saadaan ensin alistumaan tekemiselle, tarvitaan mediaa ja mainontaa. En näe tässä mitään moraalistiriitää.” Musiikki on median markkinointiavusta riippuvainen, koska esitykset pitää saada myydyiksi. Edellä esitellyillä argumenteilla päähenkilö pyrkii puolustelemaan (*”En näe tässä mitään moraalistiriitää.”*) toimivaa suhdettaan mediaan. Media on ikään kuin välttämätön paha, jonka kanssa vaikutusvaltaisen kulttuurihenkilön on tultava toimeen, jotta hän voisi edistää johtamansa orkesterin asiaa. Päähenkilö on näin pakotettu toimimaan aikakauteen sisältyvillä kaupallisilla ehdoilla ja hän joutuu uhraamaan aikaansa markkinavoimille musiikin hyväksi. Näin haastattelu uusintaa karismaideologian mukaisesti pyyteettömän kutsumustaiteilijan mallia uudessa kaupallisessa kontekstissa.

Haastattelu hahmottaa median ja julkisuudessa esiintyvän taiteilijan riippuvuussuhdetta. *”Ajatus, että mediaa voisi käyttää hyväksi, on kuitenkin naiivi ja epätosi, koska media käyttää ihmisiä hyväksi eikä päinvastoin. On silti mahdollista löytää balanssi hyväksikäytön ja tärkeiden asioiden propagoimisen välillä. Silloin molemmat hyödyttävät toisiaan.”* Taiteilija tarvitsee julkisuutta voidakseen välittää suurelle yleisölle musiikin asiaa, ja media tarvitsee julkisuuden henkilöitä, jotta se voisi myydä yleisölle mediapalveluita. Nykyinen yhteiskunta onkin Karvosen (1999, 3) mukaan markkinapaikka, jossa toinen toistaan vetoavimmat myyntipuheet kaikuvat jonkin asian puolesta tai sitä vastaan. Tällaisessa maailmassa on itse kunkin osattava pitää puolensa ja pystyttävä markkinoimaan asiaansa.

Kuuluisalla ja auktoriteettiaseman omaavalla taiteilijalla on mediamailmassa osansa esitettävänä. Taiteilija ei voi enää ajatella esiintyvänsä julkisesti pelkästään konserteissa, vaan toiseksi esiintymislavaksi on muodostunut media. Myös yksityishenkilönä hän symbolisoi edustamaansa asiaa. Näin taiteilija on valjastettu välittämään viestiään sekä taiteensa keinoin että myös medioissa.

6.2.2 Kulttuuri murroksessa – halujen häilyvä keveys

Haastattelun mukaan kulttuuri elää hämmentävää murroksen aikaa. *”Kaikki levy-yhtiöt tietävät, että kulttuuri on tällä hetkellä murtumassa ja että levyjä ostavan yleisön maku kääntyy johonkin tuntemattomaan suuntaan. Vanhat Beethovenit eivät kerta kaikkiaan enää myy, korkeintaan silloin jos taas löydetään jokin uusi autenttinen orkesteri. Sen sijaan joku Gorecki menee kaupaksi, samoin munkki-veljet Espanjasta!”* Kuvaus kertoo muutoksesta, jossa vanha ja tuttu ei enää ole kiinnostavaa. Yleisön maku on muuttunut häilyväiseksi ja vaikeasti ennustettavaksi. Samalla kerrotaan, että taidemaailma on tullut yhä enemmän riippuvaiseksi levyjen myynnistä ja myyntituotoista. Modernissa yhteiskunnassa erilaiset palvelut, tässä tapauksessa taide, tuotteistetaan ja markkinoidaan. Musiikki-markkinat puolestaan perustuvat kysynnälle ja tarjonnalle ja näin syntyvään kaupantekoon (Lehtonen 2004, 154). Kuluttajien käytöstä on yhä vaikeampi

ennustaa, koska kyse ei ole vain tarpeiden tyydyttämisestä, vaan kuluttajat lähtevät liikkeelle halujen ohjaamina. Halut ovat häilyväisempiä, lyhytaikaisempia, oikukkaampia ja vaikeammin tavoitettavia kuin tietoiset tarpeet. Halu synnyttää itse itsensä ja käyttää itse itseään eikä se tarvitse mitään ulkopuolelta tulevaa oikeutusta tai syytä. (Bauman 2002, 93.)

Musiikkimarkkinointia yhä kasvavassa määrin ohjaavat yleisön lyhytjänteiset halut ovatkin johtaneet tilanteeseen, jossa länsimainen kulttuuri on siirtymässä johonkin uuteen. *Salonen on vakuuttunut, että koko länsimainen kulttuuri on siirtymässä uuteen vaiheeseen. Vielä ei tiedetä, mitä suurille instituutioille tapahtuu tässä muutoksessa. ”Kaikkein huolestuttavin ilmiö klassisen musiikin säilymisen kannalta oli Darmstadtista alkanut, 20–30 vuotta kestänyt kuilu nykysäveltäjän ja yleisön välillä.” – – ”Jos yleisö ei halua kuulla oman aikansa musiikkia, oopperan ja sinfoniaorkesterin kaltaiset suuret ja kalliit instituutiot painottuvat koko ajan historialliseen suuntaan. Lopulta ne ovat täysin museaalisia, jolloin väistämättä seuraavalla sukupolvella ei ole enää mitään suhdetta tapahtumaan. Silloin edessä on instituution kuolema.”* Haastattelu esittää uhkakuvan, jossa säveltäjien ja yleisön dialogin epäonnistuminen voi johtaa lopulta koko länsimaisen taidemusiikin instituution kuolemaan yleisön erkaantuttua siitä.

Haastattelun päähenkilö suhtautuu klassisen musiikin tulevaan kohtaloon kuitenkin toiveikkaasti ja uskoo, että tilanne on muuttumassa päin. *”Luulen että tämä lyhyt jääkausi on nyt ohi. Oma yleisöni on paljon nuortunut kahden viimeisen vuoden aikana, ja uusi musiikki ei enää automaattisesti karkota yleisöä. On tiettyjä säveltäjiä, jotka ovat varmoja vetonauloja. Ligeti esimerkiksi vetää salit täyteen Los Angelesissa.”* Tässäkin ratkaisussa lähtökohdat ovat kaupalliset. Yleisöä saadaan paikalle *”varmoilla vetonauloilla”*. Haastattelu näyttää toteen, että musiikkiala on pakotettu toimimaan kaupallisuuden ehdoilla. Valta on maksavalla yleisöllä. Siksi myös myytävän tuotteen tekeminen haluttavaksi markkinoinnin avulla on tärkeä, ja taiteilijan on pakko luoda itsestään julkisuuskuva markkinoita varten.

6.2.3 ”Ihmepoikamme maailmalla”

Suomi on historiansa aikana ollut pitkään toisten vallan alla ja syrjässä valtakeluksista. Näistä lähtökohdista on syntynyt Paavo Nurmi -diskurssi, jolla tarkoitetaan suomalaisiin urheilijoihin ja taiteilijoihin kohdistuvia odotuksia, että he ”juoksisivat Suomen maailmankartalle.” Haastattelu nojautuu, joskin kriittisin sävyin, tähän diskurssiin esitellessään taiteilijan maailmalla menestyvänä ihmepoikana, josta ollaan ylpeitä kotimaassa. *Pahin vouhotus tuntuu toistaiseksi olevan ohi eikä miehen jokainen piipahdus Suomessa enää päädy TV:n pääuutisiin. Mutta silti edelleen jatkuu provinsiaalinen innostus ihmepoikamme menestyksestä maailmalla – jopa siinä määrin, että maan suurin päivälehti lähes läikähtyi riemusta, kun Esa-Pekasta tehtiin iso juttu New York Timesiin.*

Tarinan päähenkilö asemoidaan kansalliseksi sankariksi, joka kansainvälisesti menestyvänä taiteilijana täyttää yhteisön toiveita ja voi toimia suomalaisten samaistumisen kohteena, jonka myötä myös yhteisö voi tuntea itsensä voittajaksi (ks. Karvonen 1999, 285).

Päähenkilön sankariteot ovat tulleet tutuiksi suomalaisille, kun hän nuoresta iästään huolimatta on ”valloittanut” maailman mediapääkaupungissa tärkeän taiteellisen aseman ja tullut maailmalla tunnetuksi ja arvostetuksi julkisuuden hahmoksi. Näin hän on saavuttanut yhteisön luottamuksen. Haastattelun otsikoinnissa häntä luonnehditaan seuraavasti: *Kapellimestari, säveltäjä ja festivaali-johtaja Esa-Pekka Salonen tiennäyttäjänä kulttuurin murroksessa, ”lyhyen jääkauden” jälkeisessä ajassa.* Murroksen epävarmoina aikoina tarvitaan johtajahahmoja, jotka viittoivat tietä tulevaisuuteen. Haastattelu esittelee nuoren ja lahjakkaan suunnannäyttäjän, joka edustaa modernia ja toiveikasta tulevaisuutta.

Päähenkilö asemoidaan myös suomalaisen kulttuurielämän kehittäjäksi ja pelastajaksi. *Kulttuurisesti, rodullisesti, uskonnollisesti ja poliittisesti monoliittiseen Helsinkiin Salonen haluaa tuoda moninaisuutta. – – ”Pitää esitellä jo klassikoksi muodostunutta, Helsingissä huonosti tunnettua taidetta. Samalla pitää nuuskia juuri syntymässä olevaa, kiinnostavaa kansainvälistä materiaalia. Pitää myös asettaa suomalaisia taiteilijoita uusiin, yllättäviin yhteyksiin, ja totta kai myös nuuskia sitä, mitä Suomessa on juuri syntymässä.”* Maailmanmaineestaan ja kiireistään huolimatta päähenkilö haluaa olla mukana kehittämässä kotimaansa kulttuuria tarjoamalla asiantuntemustaan oman kansansa käyttöön. *”Yksi syy on jonkinlainen kansallinen velvollisuudentunto: toinen toistaan hurjempia huhuja liikkui siitä, keitä on kaavailtu juhlatuokien johtajaksi. Olisi ollut sääli antaa hyvän festivaalin rapautua näköalattoman kulttuurinäkömyksen käsissä.”* Päähenkilö saa visionäärin position, kun hän pyrkii pelastamaan Suomen kulttuurielämän näköalattomuudelta.

6.3 Modernin renessanssiruhinaan tarinamalli

Partituuri on säveltäjän kotisivu

Leif Segerstam / Paula Nurmentaus, Rondo 4/2004, 20–23.

Seuraava haastattelu luo uudenlaista kuvaa kutsumustaiteilijasta syntetisoimalla historian ja nykypäivän käsityksiä. Haastattelu esittelee taiteilijahahmon, jonka yhteydessä käytetään historiasta tuttuja ilmauksia ”*renessanssinero*” sekä ”*kahlitsematon luovuus*”. Modernin renessanssiruhinaan tarinaan kuuluvat elämästä nauttiminen, laaja-alainen nerous ja luova hulluus. Sankarineron tarina elää edelleen vahvasti 2000-luvulla, mutta nyt kutsumusmyyttiä mukailevaan tarinaan ilmaantuu uudenlaisia sävyjä.

6.3.1 Kaikkivoipainen nero

Säveltämiseen liitetään usein näkemyksiä luovan työn vaikeudesta ja taiteilijan kokemista kärsimyksistä (esim. kristus- ja juhahahmon tarinamallit luvussa 2). Kansalliseksi myytiksi on myös muodostunut kertomus Jean Sibeliuksen monen vuoden uurastuksesta kahdeksannen sinfonian parissa ja sinfoniakäsikirjoituksen päätyemisestä lopulta takkaan itsekritiikin kasvaessa liian suureksi. Tässä haastattelussa kuitenkin kerrotaan, että päähenkilö käyttää enemmän aikaa teosten nimien keksimiseen kuin säveltämiseen. *Segerstamin sinfonioiden nimillä on merkitystä sikäli, että nimen keksimiseen menee usein enemmän aikaa ja energiaa kuin itse sinfonioiden kirjoittamiseen. Tästä voi jo päätellä sävellysprosessin vauhdin.* Aineistokatkelman sisältö voidaan tulkita bahtinilaisittain asian karnevalisointina, jossa aiemmat kulttuuriset käsitykset ja niihin liittyvät konventiot käännetään pääläelleen (Vice 1997, 150, 151). Karnevalisoinniksi voidaan myös tulkita uusia sävellyksiä esittelevä haastattelukohta. *Sinfonia nro 14 tuli erityisen suosituksi orkesterilaisten keskuudessa, kun siinä lyömäsoittaja pääsi repimään sanomalehden sivuja musiikkiarvostelujen kohdalta. Helsingin Sanomia on kuljetettu ulkomailla, mutta myös paikalliset lehdet keplaavat [kelpaavat] materiaaliksi.*

Haastattelu esittelee kaikkivoipaisen neron, jonka sävellysvauhti on huima. Kerrotaan, että Segerstamin teosluettelo käsittää 27 sivua ja sinfonioiden järjestysnumeroissa on ehditty 104:ään. *”Haydnilla on 104 sinfoniaa ja kun minäkin sain tämän valmiiksi, niin nimeksi sopi Ah finalmente! Vihdoinkin saavutin saman kuin Haydn. En säveltänyt vielä sinfonioita 101–103, mutta kun 104. sinfonia soitetään joulukuussa, niin kesän aikana ehtivät nämä välistä puuttuvat valmistua.”* Esitetyn kuvauksen pohjalta taiteilijaa voisi verrata myyttiseen sankariin, joka ilmentää vapautta ja potenssia. Samalla myös karnevalisoidaan sävellysten ja luovan työn tekemiseen liittyvä hitaus, jota on usein yhteisössä pidetty merkinä asian syvällisestä luonteesta. Taiteilija voi kesän aikana säveltää muutaman välistä puuttuvan sinfonian tuosta vain.

Sama luomistyön helppous jatkuu seuraavassa haastattelukatkelmassa. *”Kun oli futismaailmamestaruudet, niin kyllä sitä normaali ihminen katsoo futista, vaikka sävelteleekin. Väliajoilla ehtii partituurin kimppuun. Täytyyhän se näkyä myös sävellyksen nimessä, niin mieleen tuli tämä Footnotes... in... between...”* Ensin taiteilija asemoidaan tavalliseksi henkilöksi, joka seuraa jalkapalloa televisiosta kuin kuka tahansa suomalainen mies. Toinen virke kuitenkin kumoaa käsityksen tavallisuudesta, kun taiteilija kertoo, että hän tuottaa sinfonioita jalkapallo-otteluiden väliajoilla. Näin tuodaan esille taiteilijan luomisvoiman poikkeuksellisuus. Taiteilija ei kuitenkaan toista romantiikan ajan ”kärsimysten kautta kirkkauteen” -tyyppistä tarinamallia, vaan hän uusintaa renessanssiajan ihanteita *uomo universalesta*, joka on pystyvä useilla elämänalueilla. Tällaiselle nerolle asiat luontuvat helposti, ilman ponnisteluja.

Taiteilijan poikkeuksellisen luomisvoiman suuruudesta kertoo myös kuvaus, jossa hänet asemoidaan historiassa esiintyneiden merkittävien säveltäjänrojen rinnalle. *Kun Segerstam ajoi Mozartin ohi 40. ja 41. sinfoniassaan, hän loi niissä yhteyden salzburgilaiskollegaansa.* Renessanssiruhtinas osaa myös viihdyttää yleisöään. Hän markkinoi sävellyksiään kertoessaan niihin liittyviä sukkelia tarinoita. *Sinfonia no 36 alkaa kuuluisalla Hamlet-sitaatilla, joka on käännetty positiiviseksi. ”To be or not to be, siitä saa kivan elämänmoton ja sysäysmäisen inspiraation, jos sen kääntää muotoon: To question or not to question that’s to be. Kyseenalaistaa tai ei, se on olemista. Kun on valinnut suunnan niin sitten mennään.”*

6.3.2 Jotain vanhaa, jotain uutta

Taiteilija on tässäkin lehtihaastattelussa transsendenssia edustava hahmo, joka välittää ihmiskunnalle korkeammalta taholta saatuja säveliä. *”Säveliä ei omista sen kummemmin Mozart kuin Segerstamkaan vaan itse Luonto, joka antaa ne meille lainaksi, ikään kuin leikkikaluksi.”* Luonto toimii kuvauksessa korkeamman voiman symbolina. Luonto antaa säveliä taiteilijalle lahjaksi samaan tapaan kuin antiikin muusat lahjoittivat muusikoille laulun lahjoja.

Ajatus siitä, että taiteilijan kuulemat sävellykset tulevat jostain hänen ulkopuoleltaan, ilmentää sisäistä herkkyyystaajuutta. *Ei saa hukata sitä, jonka on kuullut. ”Tämä on säveltämisen vaikeus ja olen saanut opetella sitä 44 vuotta.”* Haastattelu kertoo, että päähenkilö voi herkkyytensä avulla huomata Luonnolta saamansa merkit, jotka viitoittavat sävellyksen suuntaa. *Näistä kahden sävelen kuluista tuli mittarimato mieleen, ja siinä samassa putosi mittarimato sävellyspianoni päälle. Koin sen melkein kuin merkinä Johannekselta, että jatka vain näitä hulluteluja.* Taiteilija on haastattelun esittämässä näkemyksessä myös aktiivinen toimija. Hän ei toista mekaanisesti aiempia taiteen konventioita, vaan hulluttelee taiteen parissa ja näin muovaa taidekäsitystä uuteen suuntaan.

Haastattelu ei edusta enää yksinomaan autoritaarista nerotekijyyttä, vaikka vanhoja nerotaiteilijuuden määritelmiä siteerataankin. Vanhoihin käsityksiin lisätään uusia aineksia, ja näin haastattelun voidaan katsoa varioivan vanhaa teemaa ja muuttavan taiteilijakuvaa uusiin suuntiin. *Kun hän oli päässyt sinfonioissaan numeroon 62, vei numero 2 assosiaatiot Brahmsin viimeiseen sinfoniaan, jossa mennään kahdella sävelellä ylhäältä alas ja alhaalta ylös. – – Hän muistuttaa myös, että ”hyvään seksiin tarvitaan aina kaksi.” – – ”Jos on kyse sinfoniasta 69 Surfing & clicking, niin molemmat sanat ovat ihan huonesiistejä, mutta ‘Slurfing and licking’ on enemmän, öhöm, 69-tyyliä. Näinhän ihmiset kuitenkin ajattelevat, vaikka kirjoitusasu ei sitä paljasta.”* Aiemmin klassisen musiikin yhteydessä on viljelty käsityksiä ruumillisuuden yläpuolelle nousevasta henkistyneestä ja ylevästä taiteilijasta. Tähän kontekstiin ja kulttuuriseen konventioon ei ole sisällynyt esimerkiksi seksileikkeihin liittyviä vihjauksia. Haastat-

telussa esiintyvät kaksimielisyydet ”pyhän” taiteen yhteydessä ovat jotain aivan uutta.

Samaan tapaan seuraava haastattelukuvaus tuo uusia aineksia vanhojen kulttuuristen mallien rinnalle. *Arthur Rubinsteinin ja Tukholman filharmonikoiden kanssa soitettiin joskus 1970-luvun alussa Beethovenia. Kun menimme syömään, Rubinstein kertoi pitävänsä spiritismistä; voi panna kätensä pöydän alle ja kutitella tyttöjen polvia. Hän kertoi valitsevansa yleisön joukosta jonkun kaunottaren, jolle soitti, sillä ei hän viitsinyt omia sormiaan katsella. Joku muusa piti aina olla.* Tällaisia julkisia kuvauksia, jossa taiteilija esitetään naissankarina ei ole muualla aineistossa. Haastattelu siteeraa muusaan liittyvää vanhaa käsitystä sikäli, että myös antiikin aikaan taiteilija sai inspiraationsa muusilta. Aiemmin kuitenkin muusa välitti jumalallisia viestejä, kun taas haastattelukatkelmassa muusan tehtävänä on olla kaunis katseltava, jotta miestaiteilija voisi inspiroitua. Klassisen musiikin sankariin liittyviä näkemyksiä muutetaan uusiin suuntiin, kun julkisessa haastattelupuheessa otetaan käyttöön elokuvien ja viihdekirjojen kontekstissa esiintyneet kerrontakeinot, kuten naissankarin tarinamalli.

Ajan hermolla olemista kuvastaa myös uuden ajan globaalin verkostomaailman sanasto. *”Kun elämän varrella käy yhä uudelleen läpi näitä säveltäjäkollegojen tekemiä partituureja eli elämän kotisivuja, niin pystyy klikkaamaan aina tarkemmin ja herkemmin ja myös sen mukaan, miten Tellus-planeetan olemassaolo nyt-hetkissämme meitä muovaa.”* Baumanin (2002, 185) mukaan kansallisten rajojen murtuessa globaalin maailman eliitti on ottanut käyttöönsä uudet tietokoneajan verkostoitumiseen liittyvät notkeat surffailun metaforat. Nämä uudet metaforat esittävät maailman moninaisena ja liikkuvana, ja siten monimerkityksisenä, sekavana, joustavana, epävarmana, paradoksaalisena, jopa kaoottisena. Haastattelu kuvastaa globaalin eliitin aikakautta käyttämällä nettimaailman metaforia *”elämän kotisivuista”* ja *”klikkailuista”* sekä tuomalla esille postmodernin, notkeaan ajattelutapaan viittaavaan aikakäsityksen (*nyt-hetki*).

Kutsumuksen sävy poikkeaa haastattelussa aiempien tarinoiden vakavista äänenpainoista. Kun esimerkiksi neitseellinen luonto nähtiin aiemmin puritaanisesti kutsumustaan toteuttavan taiteilijan inspiraation lähteenä, moderni renessanssi-ruhtinas osaa nauttia elämästä ja sen tarjoamista elämyksistä. *Segerstamin Määrjärven talon toisella puolella on aamiaskuistit auringon nousuun päin ja toisella puolen shampanjaveranta auringon laskuun päin.* Haastattelun esittelemä taidekäsitys on heittänyt harteiltaan kutsumusmyyttiä ilmentävät historian painolastit, kuten hartauden, vakavuuden ja kärsimyksen. Sen sijaan taiteilija esiintyy elämästä nautiskelevana menestyjänä. Baumanin (2002, 10) mukaan olemmekin siirtyneet kevyen ja notkean postmodernin aikaan, jolloin ensimmäisenä on maallistettu raskaat, perinteiset velvollisuudet. Suomalaisessa kulttuurikuvastossa rakennetaan tämän haastattelun myötä uutta järjestystä, jossa taiteilijakuva muokataan joustavasti modernimpaan kuosiin.

6.3.3 *Renessanssiruhintaan karnevaalinauru*

Bahtin viittaa Rabelais'n tuotantoa käsittelevässä teoksessaan keskiajan ja renessanssin karnevalistiseen nauruun, joka haastaa kaiken rajoittavan vakavuuden ja muuttumattomuuden (Bahtin 2002, 5). Bahtin kuvaa karnevaalinauria seuraavasti:

”Tämä tuntemus vastusti kaikkea valmista ja lopullista, kaikkea pyrkimystä vakaaseen ja ikuiseen, ja ilmaisuihinsa se tarvitsi dynaamisia ja muuttuvia (proteusmaisia), leikkiviä ja joustavia muotoja. Karnevaalikielen kaikista muodoista ja symboleista huokuu muutoksen ja uudistumisen henki, tietoisuus siitä, että hallitsevat totuudet ja valta ovat riemastuttavan suhteellisia. Sille on erittäin kuvaavaa omintakeinen ”ylösalaisin” (à l'envers), ”vastakkaiseksi” ja ”nurin” kääntämisen logiikka, joka herkeämättä vaihtaa ylhäisen ja alhaisen, kasvot ja takapuolen.” (Bahtin 2002, 12.)

Modernin renessanssiruhintaan tarinamalli kietoutuu mielenkiintoisella tavalla Bahtinin esittämään karnevaalinauruun. Haastattelu kertoo maskuliinisesta kaikkivoipaisesta sankarinerosta (maskuliininen, ainutlaatuinen, yksilöllinen subjekti, jolla on yhteys korkeampiin voimiin), jolloin tarinan päähenkilö asemoituu valta- tai bahtinilaisittain yläkulttuurin jäseneksi. Mutta toisaalta haastattelu kyseenalaistaa karnevalistisen alakulttuurin keinoin vallitsevan länsimaisen taidemusiikin henkeä. Haastattelu karnevalisoi vanhoja käsityksiä tuomalla alakulttuurin puolelta klassisen musiikkikulttuurin rinnalle uusia arkisia merkityksiä, kuten leikkisyyttä, nopeutta, notkeutta, hulluttelua ja erotiikkaa. Taide ei enää ole kärsimystä eikä esiinny vakavana asiana.

Postmodernissa pyritään irtisanoutumaan traditioista, ja tällöin uskallus erilaisuuteen ja erilaisten elämisenmuotojen kokeilemiseen vahvistuu. Postmodernia aikaa leimaakin sekä fragmentaarisuus että leikillisuus (Hautamäki 1996, 36, 37; Kuusela 2002, 119). Taiteilijan suuri mielikuviutus on imaginaatiomallin (ks. luku 4) mukaisesti edelleen subjektiivisen yksilöllisyyden ja luovuuden merkki. Kutsumusmyytti saa kuitenkin uusia vivahteita, kun taiteilija esiintyy leikkisänä nerona. Taiteilija on haastattelukuvauksessa ennemminkin kutsuttu luovaan leikkiin kuin pelastamaan ihmiskuntaa. Nero voi siis edelleen olla renessanssiajan mukaisen käsityksen mukaan omituinen, omiin maailmoihinsa eristäytyvä henkilö, mutta sen lisäksi nero voi ilmentää lapsenmielistä innostuneisuutta asiastaan. Karnevalistinen renessanssiruhinta elää tässä hetkessä ja nautiskelee iloisesti elämän runsaista antimista.

Yhteisö puolestaan sallii taiteilijalle eksentrisyyden ja omien pelisääntöjen luomisen, koska hän on yliveraisen lahjakas ja tuo yhteisölle mainetta ja kunniaa. Länsimaista taidemusiikkia edustavat taiteilijat on usein asetettu kulttuurissamme jalustalla oleviksi patsasmaisiksi sankareiksi. Länsimainen taidemusiikki on tällöin edustanut edustuskelpoista ja vakavahenkistä kulttuuria, ja näin myös alaa edustavat taiteilijat ovat saaneet ylästatuksen. Korkeakulttuuriin on ollut sisään-

kirjoitettuna myös siveyskonventio, joka on pitkään määritellyt naisia, mutta myös kansallista sankaruutta edustavia miestaiteilijoita. Suomalaisessa klassisen musiikin normistossa ei ole ollut tapana käyttää seksileikkimetaforia julkisissa kertomuksissa. Haastattelun antama uusi sosiaalinen malli kuvaa yhteisön muutosta alakulttuurin kerrontakeinojen tunkeutuessa osaksi yläkulttuuria.

6.4 Postmodernin imagonrakentajan tarinamalli

Musiikkia nykyajan henkeen

Uljas Pulkkis / Liisamaija Hautsalo, Rondo 4/2001, 18–22.

Seuraava haastattelu asettuu vastustamaan vallitsevia käsityksiä taiteilijasta. *”Olen väsynyt käsitykseen taiteilijasta boheemina, joka elää kituutta jossain reunalla. Miksei taiteilijakin voisi olla ulospäinsuuntaunut, aktiivinen ja kiinnostunut myös pinnallisista asioista”, kysyy Uljas Pulkkis, 25, nuoren säveltäjäpolven keulahahmo, jota musiikin lisäksi vetävät niin vaatteet, tietokoneet, imagonrakennus kuin japanilainen sushi.* Samalla kun haastattelu asettuu vallitsevaa käsitystä vasten, se asemoi nuoren päähenkilön *”säveltäjäpolven keulahahmoksi”* – näin hänet määritellään alalla jo hyväksytyksi taiteilijaksi. Haastattelu murtaa perinteistä vakavahenkisen ja syvällisen kutsumustaiteilijan tarinaa värittämällä taiteilijakuva ajan henkeä edustavilla teemoilla. Tällaisia ovat postmoderni hektinen elämänmeno sekä tietoinen imagonrakennus. Haastattelu keskustelee aikansa virtauksien kanssa.

6.4.1 Postmodernin taiteilijan positiot

Postmoderni yhteiskunta koostuu yksilöistä, samanlaisuuden paine on muuttunut mahdollisuuksien maailmoiksi. Yksilöllisyyden korostuessa, ihmiset irrottautuvat yhteisön edustamista normatiivisista itsestäänselvyyksistä. (Hautamäki 1996, 35–37.) Haastattelu luo kuvaa trendikkästä taiteilijasta, jota kiinnostaa tietoinen julkisen kuvan rakennus. *Pulkkinen mukaan imagonrakennus on tärkeää, sillä taidemusiikkiakin markkinoidaan mielikuvilla. – ”Jos musiikki ei myy itsellään, se on tehtävä muilla tavoin unohtamatta kuitenkaan taiteellisia arvoja.”* Imago tarkoittaa Karvosen (1999, 176) mukaan, että tuodaan tehokas mielikuva jokapäiväiseen kieleen. Imago kelluu jossakin mielikuvituksen, odotusten ja todellisuuden välillä. *Uljas Voitto Pulkkis on hahmo, jonka tuntevat niin taidemusiikkipiirit kuin suuri yleisökin. Nuori taiteilija ei kiellä tietoista imagonrakennustaan, ja viiden aktiivisen sävellysvuoden aikainen julkisuuspeleli on tuottanut runsaan sadon: 25-vuotiaan säveltäjän kalenteriin on kirjattu tilauksia kahdeksi vuodeksi eteenpäin.* Haastattelun päähenkilö pyrkii tietoisesti rakentamaan itsestään mieleenpainuvaa julkisuuskuva. Taiteilija esittelee toista nimeä myöten. Uljas Voitto tuo mieleen suurmiehen. Näin taiteilijan nimi otetaan lehtikuvauksessa myös mielikuvien luomistyöhön mukaan. Postmodernin ajan nopealiikkeisyys on nuoren säveltäjän kohdalla toiminut, *julkisuuspeleli on tuottanut runsaan sadon.*

Haastattelu esittelee päähenkilön pinnallisuuden esitaistelijaksi. *Vaikka vahva säveltäjänkutsumus ja ammattitaito tekevät Pulkkiksesta vakavasti otettavan taiteilijan, hän esiintyy mielellään myös pinnallisuuden esitaistelijana.* Näin länsimaisen taidemusiikin kontekstiin luodaan uusia diskursiivisia käytäntöjä kääntämällä aiemmat asetelmat (vrt. esim. profeettallisen näkijän tarinamalli) karnevalistisesti nurin, jolloin virallinen yläkulttuuri kyseenalaistuu. *Hän on muun muassa esitellyt garderobiaan naistenlehtien sivuilla, eikä häpeile tunnustaa kulkevansa design-vaatteissa ja käsintehdyissä kengissä. Tämä kaikki on kuitenkin vain pintaa, sillä säveltäminen ja työn korkea laatu ratkaisevat ammattipiireissä.* Taiteilija suuntautuu uudella tavalla taiteen sosiaalisella näyttämöllä. Hän yhdistelee kulttuurissamme erillään pidettyjä käytäntöjä, kuten naistenlehtien pinnallisuutta edustavan muotimaailman ja syvällisyyttä edustavan, vakavasti otettavan sankaritaiteilijuuden. Miestaiteilijan diskursseihin eivät ole aiemmin kuuluneet trendikkäiden muotivaatteiden esittelemiseen liittyvät sosiaaliset teot. Muoti on assosioitunut lähinnä naisille kuuluvaan maailmaan. Postmodernissa esteettisyys on kuitenkin hyväksyttävää ja osoitus hienostuneesta mausta. Käytännön hyödyllisyys on menettänyt merkityksensä, tärkeää on se, miltä jokin näyttää. (Kupiainen 2006, 193, 194.)

Postmodernia aikakautta ilmentää myös yksityisyyden muuttuminen julkiseksi. Yksityisyys tunkeutuu enenevässä määrin julkiseen sfääriin, eli nykyään katsotaan että julkinen etu tarkoittaa velvollisuutta näytellä myös yksityiset draamat julkisella näyttämöllä ja yleisön oikeutta seurata näitä esityksiä. Esimerkiksi television keskusteluohjelmissa yksityisten salaisuuksien paljastamisesta on tullut hyve ja ylpeydenaihe. Yksilön odotetaan paljastavan julkisuudessa häpeällisimmätkin salaisuutensa, minkä jälkeen hänen ei tarvitse enää olla häpeissään ja pelätä muiden ihmisten kääntävän selkänsä hänelle. (Bauman 2002, 86–88.) Tässä uudessa tilanteessa myös taiteilijan tulee antaa yksityinen persoonansa julkisuuden käyttöön (ks. myös Lehtonen 2004, 74). Julkista aikakautta kuvaavaksi symboliksi on noussut ”kaapista ulos astumisen” metafora. Julkiset tunnustukset ja paljastukset, kuten tässä tapauksessa yksityisen vaatekaapin sisällön esittely, kertoo aikakauden uusista kulttuurisista käytännöistä. Olemme siirtyneet glamourin aikaan, jossa ulkokuori ja pinta ovat muuttuneet hyväksytyksi sosiaaliseksi todellisuudeksi (Bauman 2002, 107).

Postmoderni yksilöllisyys tarkoittaa ”aikuisten maailman” perinteistä ja auktoriteeteista irtisanoutumisen lisäksi myös sitä, että yksilö pyrkii itse rakentamaan identiteettinsä. Individualismi, uskallus olla erilainen ja avoin uusille vaikutteille, on vahvistunut. Halutaan kokeilla erilaisia elämisen muotoja ja tyylejä. (Hautamäki 1996, 36, 37.) Haastattelu muuttaa taiteilijakuvaan elitistisen keikarimaisen dandykuvaston suuntaan (design-vaatteet ja käsintehdyt kengät). Samalla se myös uudistaa taiteilijakuvaan postmoderniin kuuluvien kokemuksellisten elämysten kautta. *Säveltäjäntytön vastapainona Pulkkisin elämässä on tällä hetkellä muun muassa japanilainen sushi, jonka valmistamiseen nuori säveltäjä käyttää*

aikaa tuntikausia. – – ”Sushi koostuu yksinkertaisista perusaineksista, kuten raaka kala ja riisi, joista tehdään hieno, esteettinen asetelma. Samoin syntyvät myös sävellykset.” Luovan työn vertailukohdat on aiemmissa haastatteluissa haettu esimerkiksi suomalaisesta luonnosta. Tämä tarina hakee luovuuden vertauskuvia ajan hengelle ominaisesti kansainvälisistä trendeistä, kuten japanilaisesta sushista. Postmodernissa yhteisöllisyys onkin liikkuvaa. Paikallinen voidaan kokea voimakkaasti, mutta samalla ollaan myös ”maailmayhteisöjen jäseniä.” (Hautamäki 1996, 38).

Haastattelussa nykymenoa kuvataan huolettomaksi ja hektiseksi. *”On sävellettävä musiikkia, joka muistuttaa nykyajan menosta. Olisi hassua kirjoittaa onnellista, tonaalista musiikkia, koska elämä ei ole sellaista. Elämä on pomppimista eri suuntiin, ja sen haluan kirjoittaa myös musiikkiini.”* – – *Pulkkis ei pyri työssään protestiin vaan haluaa elää samaan suuntaan häntä ympäröivän maailman kanssa. ”En pyri säveltäjäntyössäni luomaan vastakohtia siksi, että pyrkisin vastustamaan jotain. Sellainen ei ole aitoa. Olen mennyt reippaasti nykyiseen nopeaan ja hektiseen elämäntyylisiin. En stressaannu siitä, joten minulla ei ole syytä vastustaa sitä myöskään taiteessani.”* Postmoderniin liittyy ”antaa mennä” -asenne, jolloin ollaan valmiita vaihtamaan positioita impulsiivisesti ja kepeästi tilanteen mukaan. (Hautamäki 1996, 36). Jokaisesta tilanteesta nautitaan juuri sillä hetkellä, ilman siteitä menneisyyteen tai tulevaisuuteen. Haastattelussa päähenkilö hyväksyy yhteiskunnan muuttuvuuden ja käyttäytyy sen mukaisesti, *”elämä on pomppimista eri suuntiin”*.

Kuvaukset päähenkilön säveltämistyöstä ilmentävät ajan tahtia. Yhteisöllisyyden eteen ei enää kärsivän taiteilijan tarinamallin mukaisesti uhrauduta, vaan postmodernissa vältetään sitoutumista. Päähenkilö ei myöskään sitoudu mihinkään ideologiaan, eikä tämän vuoksi halua vastustaa mitään. Sekä vanha että uusi ovat hyväksytyjä, mutta kumpaankaan ei sitouduta pysyvästi eikä niiden anneta leimallisesti määrittää omaa identiteettiä. Uutta yhteiskuntaa luonnehtii myös rationaalisuus ja teknisyys. (Hautamäki 1996, 6, 37, myös Hanifi 1998, 380, 381.) Tietokone näyttäytyy modernin aikakauden lapsen ja nuoren itsestään selvänä työvälineenä. *”Ensimmäinen mikrotietokone syntyi samana vuonna kuin minä, eli vuonna 1975. Olin 5-vuotias, kun ensimmäisen kerran pääsin sormeilemaan konetta. Kymmenen vanhana jo ohjelmoin.”* – – *”Konettani päivitettiin jatkuvasti. Kun aloin säveltää koneen käyttö tuli mukaan täysin luontevasti.”*

6.4.2 ”Taidemusiikkikin on lopulta viihdettä”

Taiteilija asemoituu kansan palvelijaksi ja viihdyttäjäksi. *”Oleellista on, ettei pitkästytä kuulijaa.”* – – *”On pop-taiteilijoita ja taidemusiikin säveltäjiä, mutta he kaikki ovat kansan viihdyttäjiä. Taidemusiikkikin on lopulta viihdettä. Toivoisin, että taidemusiikin säveltäminen voisi olla luontevampi osa yhteiskuntaa.”* Haastattelu esittää uuden määritelmän taiteilijasta suhteessa aiempaan käsitykseen korkeamman voiman lähettiläänä toimivasta nerotaiteilijasta. Uudessa

määritelmässä taiteilijan asema keikahtaa yläpositiosta arkisempaan viihdyttäjän positioon. Aseman vaihdoksen voidaan nähdä kertovan nyky-yhteiskunnasta, jossa ei enää nojauduta instituutioiden tarjoamiin ”suuriin kertomuksiin”.

Haastattelu esittää myös ratkaisun siihen, miten säveltäjän ja yleisön välistä matkaa voidaan lyhentää. *Pulkkis kannattaa lämpimästi nykymusiikkisäveltäjän ja yleisön välisen kynnyksen madaltamista.* – – *”Yksi tapa poistaa kynnys on se, että säveltäjät uskaltavat vaikkapa naistenlehtiin, jolloin heistä tulee osa tavallista arkipäivää.”* Haastattelu haastaa jälleen vallitsevan kutsumustaiteilijan määritelmiä. Taiteilija halutaan vetää arkisen kansan yläpuolella olevasta positioista keskelle *”tavallista arkipäivää”*. Määrittely sisältää myös oletuksen, että taiteilija pyrkii kutsumuksen lisäksi huolehtimaan julkisuudessa esiintymisen avulla kilpailukyvystään taiteen markkinoilla (Houni 2005, 191, 192).

Haastattelun esille tuomissa uusissa määrittelyissä taiteilijan työ arkipäiväistyy ja hänestä pyritään tekemään osa keskiluokkaa asemoimalla hänet normaalisti ”duunariksi”. *”Miksi taiteilija ei voisi olla kuten kuka tahansa keskiluokkainen työntekijä, joka tekee työtään ja elää sillä normaalisti?”* Haastattelu pyrkii antamaan taiteilijalle keskiluokkaisen työntekijän position, mutta toisaalta kertomukset design-vaatteista ja käsintehdyistä kengistä eivät ehkä vastaa keskiluokkaisen ihmisen arkipäivää. Haastattelu yhdisteleekin kevyesti erilaisia aineksia luodessaan uudenlaista, ambivalenttia kuvaa päähenkilöstä, joka on kuin kuka tahansa keskiluokkainen normaalisti elävä menestyvä julkkis-taiteilija.

6.4.3 Pyyteettömyys murtuu

Postmoderni taiteilija muistuttaa Lepistön (1991, 61) mukaan ulkoiselta olemukseltaan menestyvää juppia, joka on positioinut itsensä entisen vastapelurinsa, keskiluokkaisen poroporvarin kanssa samaan ruotuun. Myös haastattelun päähenkilö haluaa irtisanoutua marginaalisuudesta. *”Olen väsynyt käsitykseen taiteilijasta boheemina, joka elää kituutta jossain reunalla.”* Kituuttamisen sijaan päähenkilö on nuori, menestyvä ja ulkoisesti huoliteltu taiteilija. Nykkyhteiskunnassa markkinat valtaavat alaa, ja rahan puute merkitsee katastrofia, syrjäytymistä ja epäonnistumista (Hautamäki 1996, 38). Haastattelun taiteilija on orientoitunut markkinahenkisesti ja irtautunut pyyteettömän taiteilijan ihanteista.

Haastattelussa näyttäytyvät postmodernin kulttuurin tarjoamat mahdollisuudet. Yksilö voi olla erilainen, irrottautua perinteisistä auktoriteeteista ja rakentaa uudenlaisia identiteettejä. Haastattelun voidaan nähdä ilmentävän Bahtinin heteroglossian ideaa. Se haastaa autoritaarisen, monoglossisen näkemyksen ja luo tätä kautta uutta taiteilijakuvaa (Haapanen & Kekki 1991, 86). Haastajan asemastaan huolimatta päähenkilö ei ole marginaalissa, vaan hän on erilaisuudestaan ja nuoresta iästään huolimatta saanut töistään julkista tunnustusta ja pystynyt rakentamaan itselleen paikan taidemusiikin toimijana. *”Olen alkanut huomata, että minulla alkaa olla jonkinlaista asemaa. Kun sanon jotain, minua kuunnellaan. Sellaisesta tulee itsehuottamusta. En kuitenkaan koe olevani*

mikään erikoistapaus. Olen tavallinen nuori säveltäjä, joka on jo saanut vähän jalkaa oven väliin.”

Päähenkilö tekee elämästään taidetta ja ilmentää elämyshakuista post-modernismia. Hän rikkoo vanhoja rajoja esimerkiksi ilmoittamalla, että *”taidemusiikkikin on lopulta viihdettä”* sekä myöntämällä tietoisien imagonrakennuksen. Lepistön mukaan (1991, 32, 62) taiteilijan tulee nykyään toimia aktiivisesti sekä teostensa että taiteellisen identiteettinsä konstruoinen tasoilla. Näin hän luo julkisuudessa sekä persoonallaan että yksilöllisesti erottuvalla taiteellisella tyyllillään *”tavaramerkin”* taidemarkkinoille. Olennaista myös on, että taiteilija osaa luoda toimivan suhdeverkoston mediaan.

Haastattelu voi hämmentää jatkuvasti vaihtuvilla ja ristiriitaisinkin näyttäytyvillä positioineillaan, kuten vastustaminen vs. ei-vastustaminen, pinnallinen vs. syvälinen, persoonallinen vs. tavallinen, elitistinen vs. keskiluokkainen. Tarinasta on vaikea saada otetta, kun erilaiset määritelmät ovat jatkuvasti liikkeessä ja liukuvat käsistä kuin märkä saippuapala. Postmodernille ajattelutavalle tämä on ominaista. Ihminen elää nykyhetkessä, vaihe kerrallaan, jolloin tarinat muodostuvat episodimaisiksi ja hajanaisiksi. Radikaalisti entisistä malleista erottuvana haastattelu luo uudenlaisen tarinan taiteilijasta, joka on mukana tietoisesti rakennetun julkisuuskuvansa välityksellä aikakautensa nopeasykkeisissä ja vaihtuvissa pintailmiöissä.

6.5 Syrjäytetyn kukkulan kuninkaan tarinamalli

Aidon taiteen puolustuspuhe

Risto Lauriala / Lotta Emanuelsson, Rondo 10/2003, 16–19.

Pyyteettömän kutsumustaiteilijan vallitseva tarina on haastettu, kun nuoret ja menestyneet median lemmikit ovat rynnistäneet taidemarkkinoille. Tutkimukseni viimeinen haastattelu käy dialogia uusien, postmodernia aikakautta ilmentävien tarinamallien kanssa. Haastattelun päähenkilö on keski-ikäinen miestaiteilija, joka puhuu ikänsä vuoksi syrjäytettyjen taiteilijoiden puolesta. *Suomen musiikki-elämää vaivaa ikärasismi ja ikuisen nuoruuden ihannoiti. Miksihän tämä koskee vain suomalaisia muusikoita eikä ulkomaisia? Näin ihmettelee pitkän linjan pianotaiteilija Risto Lauriala.* Haastattelu esittää kysymyksen, miten käy niiden taiteilijoiden, jotka eivät halua tai osaa lähteä mukaan markkinointityöhön tai jotka muusta syystä tipahtavat markkinoiden ulkopuolelle.

6.5.1 Meediatäiteilija mediakulttuurissa

Haastattelu uusintaa meediatäiteilijan tarinamallia esitellessään päähenkilön metafyyssisen maailman välittäjähahmona, joka työskentelee perimmäisten kysymysten äärellä. *”Virtuositeetti ei ole minua koskaan suuremmin kiinnostanut, vaan tietynlainen abstraktisuus, metafyyssinen maailma. Sen koen nimenomaan Bachissa ja Beethovenissa, vaikka myös romantikkoihin voi soveltaa tällaista*

käsitteistöä. Ollaan tekemisissä ihmiselämän äärimmäisten ulottuvuuksien, sekä yksilö- että yleisellä tasolla perimmäisten kysymysten kanssa.” Klassisen musiikkitaiteen suuret kertomukset ovat jälleen läsnä, kun Bach ja Beethoven sekä romantikot säveltäjinä määritellään transsendenssia ja syvällisyyttä ilmentäviksi ideaalisäveltäjiksi. Haastattelun päähenkilö luottaa suurten kertomusten välittämisiin sosiaalisiin malleihin rakentaessaan taiteilija-identiteettiään.

Kutsumustaiteilija esiintyy haastattelussa uskollisena musiikin lähettiläänä, jolle korkeampi etiikka on taiteen tekemisen lähtökohta. *”Kaikkein vaikeinta on olla uskollinen säveltäjille ja siinä löytää oma tiensä, tuomatta kuitenkaan liikaa omaa tulkintaansa esille. Taiteilijan etiikka on juuri se mikä minua eniten puhuttelee vanhojen mestarien soitossa. Osittain se tuntuu nykyään hautautuvan sellaisen liiallisen perfektionismin ja virtuoosisuuden alle, vaikka etiikan pitäisi mielestäni olla kaiken yläpuolella.*” Kutsumustaiteilijan lähtökohdat eivät nähtävästi kuitenkaan enää nyky-yhteiskunnassa riitä. Haastattelu kertoo musiikkielämän muutoksesta parin viime vuosikymmenen aikana. *Risto Laurialan konserttitoiminta on vähentynyt 70- ja 80-lukujen vilkkaista vuosista. Hiljaiselo ei ole ollut vapaaehtoista, parissa vuosikymmenessä kotimainen musiikkielämä on muuttunut ratkaisevasti. Kulttuuri on muuttunut. Se ihannoit vitaleisia ja nuoria taiteilijoita. Taitelijan ikääntyminen merkitsee sivuun joutumista. ”Surullinen puoli tässä on se, että kun taiteilija tulee neljän- tai viidenkymmenen ikään, se tarkoittaa käytännössä Suomessa sitä, että joutuu pakosta eläkkeelle, henkilökapasiteetti on ikään kuin käytetty loppuun.*”

Aikakauteen liittyvä jatkuva uusien elämysten hakeminen voi johtaa siihen, että taiteilija menettää uutuusarvoon liittyvän kiinnostavuutensa muutamien julkisuudessa vietettyjen vuosien jälkeen. Uudet, nuoret lahjakkuudet vetävät konsertteihin enemmän yleisöä kuin alallaan ansioituneet taiteilijat. Haastattelun mukaan uusi, julkisuushakuinen taiteilijakuva voi johtaa siihen, että kotimainen taiteilija joutuu jo varhaisessa keski-iässä kysynnän hiipuessa syrjään julkisesta musiikkielämästä.

Haastattelu tuo vastatarinana julki monia keski-ikäisiä taiteilijoita koskettavan muutoksen. *”Minusta tilanne on ollut kestävätkin jo pitkään. Asia painaa monen muunkin mieltä, mutta tästä ei oikein uskalleta puhua, koska pelätään leimautumista katkeraksi ja kateelliseksi. Mutta haluan ehdottomasti korostaa, ettei tämä ole nuorten taiteilijoiden vika, ja arvostan suuresti heidän osaamistaan.*” Haastattelusta ilmenee, että jo aiheen esille nostaminen voi määrittää taiteilijaa kielteisesti. Postmodernin kepeän kulttuurin luonteeseen kuuluu huolettomaan elämäntyyliin heittäytyminen. Tällainen asenne voi johtaa kulttuuriseen ansaan sellaisen taiteilijan kohdalla, joka haluaa pitäytyä vanhoissa konventioissa. Hänet voidaan leimata ilonpilaajaksi, *”katkeraksi ja kateelliseksi*”.

6.5.2 Musiikkielämän muutokset

Kuten edellä on todettu, kulttuuri on murroksessa. Haastattelu tuo esille erilaisia syitä, joilla selitetään kulttuurin muutosta. *”Näkisin, että tämä on osittain nuoren kulttuurimme syytä, sellaista ikuisen nuoruuden ihannoitua, amerikkalais-mallista Kauniit ja rohkeat -mentaliteettia. Eikä tämä liity yksinomaan musiikkiin, vaan talouteen, opetukseen ja kulttuuriin ylipäänsä. Kaikilla aloilla on nähtävissä aivan sama ilmiö: vanhustenhoidostakin vähennetään määrärahoja. Olen murheellinen ja huolissani tästä yleisestä asenteesta. Se on sellaista tietynlaista raadollisuutta, sitä ettei haluta nähdä että ihminen vanhenee ja muuttuu – tekisi melkein mieli kutsua sitä kerskakulutukseksi. Se ei millään mittarilla ajatellen ole terve ilmiö.”* Haastattelun mukaan yhteiskunnan arvot ovat muuttuneet siten, että yhdysvaltalainen ulkoiseen näyttävyyteen huomion kiinnittävä mentaliteetti on omaksuttu myös Suomen taide-elämään. Esteettisen katse-kulttuurin voimistuessa nuoria ja näyttäviä taiteilijoita ihannoidaan, kun taas vanha taiteilija voidaan heittää pois julkisuuden valokeilasta kiinnostamattomana ja käytettynä. Tällaista maailmaa ohjaavat kaupalliset arvot.

Musiikista ja sen myötä taiteilijoista on siis tullut kulutustavaraa. *Voisiko asian suorastaan kärjistää niin, että kun taidemusiikki vielä pari vuosikymmentä sitten oli kansallinen itseisarvo, se on yhä enemmän muuttumassa kauppatavaraksi kulttuurin markkinoilla?* Globaali markkinatalous on muuttanut kulttuurisia käytäntöjä kaupalliseen suuntaan, ja näin taiteilija joutuu osallistumaan yhä kiristyvämpään kansainväliseen kilpailuun varmistaakseen paikkansa taiteen markkinoilla. Valtamedia tukee tätä kehitystä. *”Valtamedia kuulostele sitä, mitä ihmiset haluavat ja odottavat ja toteuttaa näitä odotuksia. Mediahan ei siis suoranaisesti päätöksiä tee, vaikka julkisuudesta onkin tullut tärkeä osa taiteilijan ammatillisia toimintaedellytyksiä.”* Haastattelun mukaan musiikki-markkinoiden kaupallinen luonne ohjaa myös median valintoja. Näin jokaiselle kohderyhmälle suunnataan aiheita, jotka vetoavat juuri sen tarpeisiin. Markkinoitu imago ei siis pyri olemaan todellisuuden kuva vaan pikemminkin asiakkaan tarpeiden ja halujen kuva. (Karvonen 1999, 82, 83; myös Bauman 2002, 93.)

Kilpailun kiristyessä erilaiset uusia kykyjä esille tuovat soitto- ja laulukilpailut ovat nousseet merkittävään asemaan. *”Musiikkibisnekseen pääseminen on nykyään lähes mahdotonta ilman niitä, vaikka usein on niinkin, että suuristakaan kilpailuista ei muisteta kuin ensimmäisen palkinnon saanut – jonkin aikaa. – Ja minä yritän katsoa asiaa myös siltä kantilta, että kilpailut tuovat suuria taiteilijoita ihmisten tietoisuuteen. Eihän se nyt tuomittavaa ole, jos kilpailut vievät jonkun uraa eteenpäin.”* – – *”Tietysti voidaan aina miettiä, miksi on keksitty tällainen tapa lajitella ihmisiä.”* Musiikkimarkkinoille on vaikeaa päästä toimijaksi ilman kilpailuvoittoa. Kilpailut vetävät usein enemmän yleisöä paikalle kuin tavalliset konsertit, ja ne saavat osakseen medianäkyvyyttä. Yksi syy kilpailujen suureen suosioon voi olla se, että esitettävän musiikin lisäksi niihin

sisältyy tosi-TV:n mukaisia dramaattisia käänteitä: kuka putoaa, kuka pääsee jatkoon, kuka häviää ja kuka on lopulta illan ihailtu voittaja.⁴³

Kaupallisesta ja kansainvälisestä menestyksestä onkin tullut musiikkikulttuurissa tärkeä taiteilijan arvostuksen mittari. *”Menestys on meidän aikamme avainsana. Mutta sillähän ei loppujen lopuksi ole mitään tekemistä musiikin kanssa!”* Julkinen hyväksyntä on ollut kaikkina aikakausina yhteisön ihailemalle sankaritaiteilijalle tärkeää. Menestys on kuitenkin muuttanut viime vuosikymmeninä sisältöään. Karvosen (1999, 78, 79, 173) mukaan ennen yhteisö näki jumalallisen ilmoituksen taiteilijan välittämässä sanomassa, tänään katsomme lehdistöagenttiin. Nykyään sankarit eivät ole välttämättä urotekojensa vuoksi ihailtuja. He ovat median valitsemia ja tuottamia kuuluisuuksia, jotka häipyvät ihmisten mielistä heti, kun heitä ei enää viikoittain nähdä mediassa.

6.6 Yhteenveto heteroglossiaa edustavista tarinamalleista

Olen luvussa 6 tarkastellut postmodernia heteroglossiaa ilmentäviä vasta- ja variaatiotarinoita. Harré ja Slocum puhuvat ”aktivistin” tarinamallista Georgetownin yhteisön jäsenten ja yliopisto-opiskelijoiden tarinamalleja koskevassa analyysissään. ”Aktivistin” puhetekoihin he luokittelevat muun muassa protestin, uudet vaatimukset ja yksilön velvollisuudet yhteiskuntaa kohtaan. (Harré ja Slocum 2003, 133.) Samat lähtökohdat ovat läsnä luvun 6 ensimmäisessä *nuoren kapinallisen tarinamallissa*, joka rakentuu vähemmistöpositioita hyväksikäyttäen vastatarinaksi vallitsevalle ”vanhalle” tarinalle.

Toisessa esimerkkihaastattelussa (*globaalin suunnannäyttäjän tarinamalli*) taiteilija saa idealisoidun nuoren johtajan position. Tarinamalli rakentuu ylikansallisen ja markkinahenkisen musiikkimaailman kontekstissa. Taiteilijaa kuvataan sanavalmiiksi median lemmikiksi ja suunnannäyttäjäksi. Haastattelu rakentaa kulttuurista kuvaa maailmalla menestyvästä kansallisesta sankarista, ”ihmepojasta”, joka tarvittaessa karauttaa valkoisella ratsullaan paikalle ja pelastaa Suomi-neidon pulasta.

Kahdessa seuraavassa haastattelussa (*moderni renessanssiruhntinas ja postmoderni imagonrakentaja*) taiteilijuutta tuottavat tarinamallit rakennetaan postmodernia aikaa kuvastavien, muuttuvien positioiden välityksellä. Postmoderni tarinamalli sisältää muun muassa vanhoista auktoriteeteista irtisanoutumisen, tietoisien imagonrakennuksen, arjen hektisyyden, nopeat tulokset, yksityisyyden muuttumisen julkiseksi, glamourin ja loisteliaat elämänpuitteet, vapauden, leikkisyyden, pyyteettömyyden murtumisen sekä taiteen määrittelemisen viihteeksi.

⁴³ Musiikkikilpailuihin liittyviä merkityksiä pohditaan esimerkiksi Airi Hirvosen (2003) ja Tarja Rautiainen-Keskustalon (2006) tutkimuksissa.

Viimeisessä haastattelussa (*syrjäytetyn kukkulan kuninkaan tarinamalli*) päähenkilö pyrkii käymään kamppailua uhanalaiseksi muuttuvan perinteisen taiteilijakuvan puolesta. Taiteilija on pyrkinyt toimimaan pitkään vallalla olleen kulttuurisen järjestyksen mukaisesti, olemaan nöyrä ja uskollinen suurelle taiteelle. Taiteen kaupallistuminen on kuitenkin johtanut siihen, että käytännöt ovat muuttuneet, ja siksi kutsumustaiteilijan lähtökohdat eivät enää toimi uudessa tilanteessa. Bahtinin (1981) idea merkityksien sidoksesta yhteiskunnallisiin konteksteihin ilmenee haastattelussa siten, että vallitseva tarina norsunluutornissaan työskentelevästä kutsumustaiteilijasta on yhteiskunnan muutoksen myötä keikahtanut marginaaliin nuoria ihannoivan katse- ja kulutuskulttuurin vallatessa alaa.

Taidekäsitös ei enää perustu pysyviin traditioihin, vaan yleisön häilyvä kysyntä ohjaa musiikin tarjontaa ja sitä kautta musiikkimarkkinoita. Lyhytjänteinen suhtautuminen kulutustuotteisiin ja uusien elämysten jatkuva hakeminen voivat johtaa siihen, että tämän päivän taidemaailman tähdet kierrätetään yhä kiihtyvällä vauhdilla. Huomenna odotetaan taas jotain uutta.

Luku 7

Suomalaisen musiikkiyhteisön moniääniset diskurssit

Olen pyrkinyt työssäni selvittämään, millainen sosiaalista todellisuutta ilmentävä ja rakentava taiteilijakuvasto löytyy klassisen musiikin erikoislehdestä vuosina 1974–2006. Olen ollut kiinnostunut siitä, miten erilaisten haastatteluissa ilmenevien positioiden kautta avautuvat taiteilijoita kuvaavat kulttuuriset tarinamallit, jotka sisältävät sosiaalisesti määriteltäviä oikeuksia ja velvollisuuksia (Harré & van Langenhove 1999). Lähtökohtanani on oletus, että kulttuuri sisältää erilaisia ja muuntuvia ääniä. Tästä johtuen mahdollisuus kulttuurin muuttumiselle on jatkuvasti läsnä (Bakhtin 1981).

Julkiset keskustelut pitävät yllä sosiaalista todellisuutta, mutta myös muuntavat sitä lisäämällä tai jättämällä pois jotain, jolloin jotkut aiheet voimistuvat, toisten vastaavasti heikentyessä (Berger & Luckmann 2002, 173). Hegemonisen tarinan murtumat voidaan tulkita myös sosiaalisiksi innovaatioiksi (Heiskala 2006b, 203). Mielenkiintoni kohteena onkin ollut juuri kulttuurin moniäänisyys ja erityisesti sellaiset kulttuuriset murtumakohdat, joissa vallitseva tarina alkaa säröillä. Nämä murtumakohdat voivat ilmetä eri intressiryhmien sosiaalisina kamppailuina, jolloin muutos tapahtuu vallitsevan tarinan ja vastatarinoiden välisessä valta- taistelussa. Uusi ja vanha voivat myös päätyä synteisiin, jolloin muutos tapahtuu hitaammin ja huomaamattomammin varioimisen kautta. Olen kysynyt työssäni, millainen on vallitsevan kulttuurisen tarinan suhde moninaisuutta ja erilaisuutta edustaviin vasta- ja variaatiotarinoihin.

Haastattelut kuvastavat omaa aikaansa, mutta ne kantavat mukanaan myös erilaisia traditioita. Kulttuuriset muutokset eivät rakennu tyhjän päälle. Ne kantavat mukanaan kokemuksia menneisyydestä. Siksi olen kokenut tärkeäksi suunnata katseeni myös menneisyyteen. On ollut yllättävää huomata, kuinka syvältä historiasta tarinamallit pulppuavat. Niin antiikin, keskiajan, renessanssin, romantiikan kuin modernismin ja postmodernismin käsitykset elävät moni-ilmeisinä synteeseinä edelleen nykypäivän taiteilijakuvissa.

Sosiaalista taiteilijakuvastoa ei ole syytä erottaa muista aikakauden sosiaalisista ilmiöistä. Kulttuuriset merkitykset ovat sidoksissa yhteiskunnallisiin tilanteisiin.

Siksi kahdentoista analysoidun haastattelun ohella aineiston muutkin taiteilijahaastattelut (yhteensä 216 haastattelua) ovat toimineet laajana kontekstina analyysissä, jotka omalta osaltaan kuvastavat kulttuurista tilannetta. Tutkimusaineiston ajallinen perspektiivi (1974–2006) on tuonut myös mukanaan mielenkiinnon tarkastella yhteiskunnallisia keskusteluteemoja suhteessa haastatteluihin. Tässä luvussa pohdinkin tutkimuksen keskeisten tulosten yhteydessä laajemmin kulttuurista muutosta, keskustellen ajan henkeä kuvaavien kirjoitusten kanssa.

7.1 Kulttuuriset tarinamallit

Säveltäjä Kalevi Aho jakaa musiikin ajan henkeä kuvaavassa kirjoituksessa nyky-säveltäjät 1) uususkovaisiin, mystikoihin ja eskapisteihin, 2) tuomiopäivän profeettoihin, maailmanparantajiin ja osallistuviin taiteilijoihin sekä 3) markkina-liberalismiin sopeutujiin ja uuden teknologian pauloissa oleviin taiteilijoihin (Aho 1999, 37–39). Samantyyppiseen jaotteluun voi päätyä myös tämän työn tutkimustuloksena. Vallitseva tarina kertoo kutsumustaiteilijasta, joka pyrkii astumaan arkisen todellisuuden ulkopuolelle. Tätä inspiroituneen kutsumustaiteilijan traditionaalista maailmaa edustavaa mallia voisi Ahon jaottelun mukaan kuvata myös eskapistisen taiteilijan määreillä, sillä tällainen taiteilija hylkää arkisen maailman ja kääntyy omiin kauneusmaailmoihinsa. Tutkimuksessani esiintyvät vastatarinat vertautuvat Ahon tuomiopäivän profeettoihin, maailmanparantajiin ja osallistuviin taiteilijoihin. Esimerkiksi aineistossa esiintyvä nuoren kapinallisen tarinamalli vastaa hyvin Ahon kuvausta yhteiskunnallisesti aktiivisesta maailmanparantajasta. Postmodernia nykyajan moniäänistä aikakautta ilmentäviä haastatteluja voidaan puolestaan kutsua hyvin myös markkinaliberalismiin sopeutujien tarinoiksi.

7.1.1 Traditionaaliset tarinamallit

Antiikin Kreikka, juutalaisuus ja kristinusko ovat tarjonneet kulttuurisia malleja länsimaisille ihmisille. Ajanlaskumme ensimmäisinä vuosisatoina bysanttilaiset kirkkoisat löysivät kristityille sopivia elämänohjeita kreikkalaisilta filosofeilta, ja kristityt jatkoivat niiden ajatusten kierrättämistä. Näitä teemoja ovat olleet pysyvän ja muuttuvan, hengen ja aineen, ikuisen ja ajallisen, transsendenssin ja immanenssin sekä olemisen katoavuuden ja kuolemanjälkeisen elämän vastakainasettelut. (Simonsuuri 1996, 234, 240–242; Tuominen 1997, 51.) Samoja teemoja käsitellään edelleen taiteilijoiden haastatteluissa, kun taiteilijat kuvataan tietäjinä ja näkijöinä, jotka ovat yhteydessä johonkin korkeampaan. Anthony Giddensin (2002, 41, 42) mukaan traditionaalisen yhteiskunnan totuudet olivat harvojen vartijoiden (tietäjät ja papit) hallussa ja vain he saattoivat tulkita myyttisiin rituaaleihin liittyviä symboleja. Korkeampien voimien palveluksessa toimivat taiteilijat kuuluvat mielestäni tähän samaan traditioita edustavaan mystisen mahdin ryhmään. Haastattelujen vallitseva tarina viittaa modernia ja postmodernia aikakautta edeltäviin kulttuuriin käytäntöihin.

Vallitsevia, traditionaalisia tarinamalleja edustavat aineistossa *kristushahmo*, *luontomystikko*, *profeetallinen näkijä* ja *juhahahmo*. Ne painottavat vahvaa henkistä ja luovaa ulottuvuutta vastakohtana aineellisille pyrkimyksille.

Kutsumustaan kuunteleva meedio-taiteilija esiintyy aineistossa erilaisina variantteina. Sekä *kristus-* että *juhahahmon* tarinamallissa taiteilija toimii eräänlaisessa sovittajan roolissa. Velvollisuuksien täyttäminen voi olla jossain positioissa pakollinen vaatimus (Harré ja Slocum 2003, 125). Kutsumustaiteilijan positioon sisältyy juuri tällainen ajatus. Kutsumus tuottaa taiteilijalle velvollisuuksia. Taiteilija ei ole voinut valita osaansa, vaan hänen tulee toteuttaa syntymälahjana saatua kykyään. Kristuksen ja Juhan tarinamalleissa taiteilija painiskelee sisäisten ja/tai ulkoisten demoniensa kanssa ja asemoidaan sijaiskärsijäksi. Juhan tarinamalli rakentuu uhrautujan mallin lisäksi suomalaisen agraarikulttuurin kuvastoa hyväksikäyttäen. Tässä mallissa uutterra suomalainen mies raivaa uusia näkymiä omin käsin ja otsa hiessä, henkisesti herkän voimakkaalla, mutta ulkoisesti vähäeleisellä tavalla. Sekä Kristuksen että Juhan tarinamallit uusintavat kuvaa yksin ponnisteleavasta keski-ikäisestä miessankarista, joka uhrautuu ihmiskunnan hyväksi.

Luontomystikon tarinamallissa taiteilija nähdään luonnonlapsena. Tässäkin tarinamallissa taiteilija toteuttaa kutsumustaan. Tässä positiossa painottuu kuitenkin enemmän taiteilijan oikeudet kuin raskaat velvollisuudet. Kutsujana on nyt luonto, josta taiteilija saa inspiraationsa, luomisvoimansa ja myös vapautensa. Tarinamalli varioi renessanssiajan näkemyksiä esittämällä taiteilijan erikoisena poikkeusyksilönä ja inspiraation valtaan joutuvana luovana nerona, joka pyrkii olemaan uskollisesti yhteydessä luontoon, luovuuden lähteeseen eikä välitä ympäröivän yhteiskunnan kahlitsevista normeista. Hän kulkee omia luonnonpolkujaan. Tätä kautta taiteilijalle avautuu väylä henkiseen kehitykseen.

Profeetallisen näkijän tarinamallissa taiteilija esiintyy romantiikan ajan käsitysten mukaisena profeettana ja intuitiivisena nerona, jolla on yhteys autenttiseen taiteeseen. Taiteilijan velvollisuutena on henkisen kirkastumisen välittäminen muille ihmisille. Tällainen tarinamalli toistaa imitaatio-, inspiraatio- ja imaginaatiomalleja taiteilijan toimiessa korkeamman hengen tulkitelijana, välittäjänä, mielikuvitusrikkaana poikkeusyksilönä (Kurikka 2006). Näkijällä on asemansa mukanaan tuoma vahva moraalinen taustaeetos siitä, mikä on hyvää ja oikeaa musiikkia.

Taiteilijat kiinnittyvät edellä esitellyissä tarinavarianteissa korkean, henkisen, syvällisen ja oikean taiteen puolelle. Tällaiset tarinat voivat tuntua nykypäivänä vierailta ylevän ja ylimaallisen sävynsä takia, mutta länsimaisen taidemusiikin kontekstissa ne ovat edelleen käytössä. Vaikka nerotekijyyttä on yritetty murentaa kerta toisensa jälkeen 1900- ja 2000-lukujen kulttuurista tekstuaalisuutta painottavissa esityksissä, maskuliinisen sankaruuden malli on edelleen vahvasti juurtuneena yhteisössämme. Yksi suosittu nykyaikainen variaatio siitä (pyyteettö-

myyden ihanne poistettuna) on ihannoitu rock-kuningas – sankarihahmo, jossa representoituu vahvan ja luovan maskuliinin malli. (Battersby 1989, 15.)

7.1.1 Variaatio- ja vastatarinat

Maskuliininen kutsumusnerodiskurssi alkoi säröillä 1800- ja 1900-luvun taitteessa modernisaatiokehityksen myötä. Hegemonian murtumat ovat antaneet jalansijaa uusille kulttuurisille tarinamalleille, esimerkiksi naistaiteilijoille. Variaatio- ja vastatarinamalleja edustavat aineistossa *muukalainen*, *diiva* ja *löytöretkeilijä*. Miehisiä vaihtoehtoja ilmentävät *nuoren kapinallisen*, *modernin renessanssi-ruhtinaan*, *globaalin suunnannäyttäjän*, *postmodernin imagonrakentajan* ja *syrjäytetyn kukkulan kuninkaan* tarinamallit. Nämä tarinamallit kertovat musiikkikulttuuria ja koko yhteiskuntaa koskettavasta uudesta aikakaudesta.

Muukalaisen tarinamallissa esiintyy sekä toiseuden teemoja että emansipatorisia pyrkimyksiä. Mallihaastattelun naispäähenkilö murtaa kulttuurista järjestystä toimiessaan säveltäjänä miessäveltäjiin tottuneessa yhteisössä. Tarinassa korostuvat maskuliinisesta sankaritarinasta tutut ominaisuudet, kuten yksilöllisyys, kutsumus ja uskollisuus, mutta kyseessä ei ole julkisia voittoja esittelevä maskuliininen sankarikertomus. Haastattelu tuo esille naistarinalle tyypillisiä piirteitä, tällaisia ovat esimerkiksi toisenlaisen tiedon hakeminen sekä tarinan kertominen läheisten ihmissuhteiden kautta. Haastattelu luo uudenlaista kuvaa taiteilijasta, joka toisin kuin korkeampien voimien palveluksessa olevat sankarimiehet ei tee eroa taiteen ja arjen välille. Tulkintani mukaan naissäveltäjä saa menestyksestään huolimatta edelleen kummajaisen position. Hänet hyväksytään alan toimijaksi siksi, että hän on poikkeus. Tässä suhteessa naissäveltäjä kohtaa vielä 2000-luvulla sukupuoleensa liittyviä kulttuurisia rajoituksia.

Yhteisön ihailema *diivan* tarinamalli on vanhempaa perua. Tästä johtuen tarinamallille on jo olemassa yhteisössä valmiit kulttuuriset konventiot, ja diiva hyväksytään lähtökohtaisesti yhteisössä alansa ainutlaatuiseksi edustajaksi. Tähän tarinamalliin sisältyy implisiittinen oletus, että diiva on sekä viehättävää kuunneltavaa että katseltavaa. Diiva on menestynyt, lahjakas, karismaattinen, kaunis ja rohkea. Nämä diivan tarinamallin peruslinjat nousevat haastattelun tarjoamassa tarinassa päällimmäisenä esille, mutta tarkemmassa analyysissä huomio kiinnittyy haastattelussa esiintyviin jakautuneisiin ja ristiriitaisiin luonnehdintoihin.

Diivaa kuvaavassa haastattelussa kaksi erilaista tarinamallia käy kamppailua keskenään. Toisaalta haastattelu pyrkii selittämään diivan uraan liittyvät ulkonäön ja seksuaalisuuden merkitykset moderneiksi (ja normaaleiksi). Tässä tarinalinjassa korostuvat itsenäisen toimijan sekä huippuammattilaisena toimivan naisen positiot. Toisaalta haastattelu antaa paljon tilaa kahdelle vanhoja malleja toistaville oopperatarinoille, joissa nainen saa aktiivisuudestaan ja seksuaalisuudestaan kuolemanrangaistuksen. Jälkimmäisessä näkökulmassa vedotaan vanhoihin kulttuurisiin käytäntöihin, joissa naisen aktiivisuus koetaan yhteisölle

uhkana ja se pyritään tuhoamaan. Aikakauden murros ilmenee artikkelissa vanhan ja uuden tarinamallin kaksintaisteluna.

Löytöretkeilevä moniosaaja tuo uusia postmoderneja lähestymistapoja taide-maailmaan. Tarinamalli ilmentää mediakulttuuriin sisältyvää tarinayhteiskuntaa, jossa tarinoilla ja kuvilla on vahva rooli taiteilijabrändiä rakennettaessa (Lehtimäki & Suoranta 2006, 7). Nykyaikaisen löytöretkeilijän tarina on nousujohteinen kertomus, josta ei puutu dramaattisia käänteitä. Taiteilija osaa markkinoida osaamistaan, hakeutuu aktiivisesti uusille alueille, vaihtaa positiota tarpeen mukaan ja tulee samalla muuttaneeksi vanhoja määritelmiä. Esimerkiksi kutsu-mustaiteilijan ideaa siteerataan haastattelussa kollektiivisesti tuttuna sosiaalisena eleenä, mutta samanaikaisesti vanhaan käsitykseen liitetään uusia sisältöjä syntetisoimalla siihen kaupallistuneen kulttuurin vaatimuksia. Näin muutos ei näyttäydy sanojen tasolla kovinkaan radikaalina. Kutsumuspuheen sisältö alkaa kuitenkin merkitä eri asioita kuin aiemmin. Nainen on myös 2000-luvulla katseen kohteena. Julkista poseeraamista ei kuitenkaan enää pidetä sopimattomana itsensä esiintuomisena niin kuin tapahtui vielä 1900-luvun alussa. Päinvastoin, seksikkääksi katseen kohteeksi pääseminen on nyky-yhteiskunnassa tavoiteltavaa ja julkisesti hyväksyttyä, koska se kertoo menestyksestä. Löytöretkeilijän haastattelu edustaa aineistossa muutosta, koska siinä esiintyvä taiteilijamalli ilmentää naisen taiteilijauraan liittyviä erilaisia vaihtoehtoja. Voidaan tosin kysyä, ilmentääkö taiteilijan uusi rooli tulosvastuullisena, omaa osaamistaan myyvänä moniosaajana yksilön vapauden lisääntymistä.

Nuoren kapinallisen vastatarina vuodelta 1980 heijastelee 1970-luvun yhteiskunnallisen osallistumisen aikakautta pyrkiessään vastustamaan ”vanhojen partojen” vallitsevaa järjestelmää ja käydessään vasta-argumenteilla taistelua uudenaikaisen nykymusiikin puolesta. Haastattelu piirtää erilaisten kumous-strategioiden välityksellä sorretun vähemmistötaiteilijan muotokuvan. Nuori kapinallinen edustaa uuden tiedon mahdollisuutta asettaessaan vanhat traditiot uudelleenarvioinnin kohteiksi.

Aineistossa on vain muutamia haastatteluja, joissa otetaan kantaa yhteis-kunnallisiin asioihin. Tämä kuvastaa ajan henkeä, joka on jättänyt taakseen 1970-luvun julistuksellisuuden ja jyrkät vaatimukset (Rossi 1999). Nykyinen post-moderni ajattelutapa ei sitoudu mihinkään aatteeseen – päinvastoin liiallinen kantaaottavuus koetaan kiusallisena, ja tällainen taiteilija voi saada tosikkomaisen ja naurettavan saarnaajan leiman. Toisaalta yhteiskunnallinen aktiivisuus ei ole muutenkaan kuulunut sankartaiteilijan kulttuuriseen tarinamalliin. Taiteilija on pikemminkin eristäytynyt yhteiskunnasta poliittisten ja muiden arkirealiteetteja edustavien asioiden yläpuolelle. Täytyy myös muistaa, että länsimainen taide-musiikki on pääsääntöisesti edustanut hyvinvoivan yläluokan ja porvariston taidetta, ja näin sillä ei ehkä ole ollut tarvetta yhteiskunnallisten epäkohtien julistamiseen.

Kolme seuraavaa tarinamallia, *globaali suunnannäyttäjä*, *moderni renessanssiruhtinas* ja *imagonrakentaja*, ilmentävät kansainvälistä ja moni-ilmeistä postmodernia aikakautta. *Globaalin suunnannäyttäjän* tarinamalli ennakoi nykyisiä odotuksia taiteilijasta kansainvälisenä, innovatiivisena, kilpailukykyisenä sekä hyvät mediataidot omaavana kansainvälisenä menestyjänä. Haastattelussa päähenkilö positoidaan myös kansallisen kulttuurin kehittäjäksi ja suunnannäyttäjäksi. Tarinassa tiedostetaan kaupallisten markkinoiden sanelema kulttuurin murros, ja taiteilija pyrkii dialogiin uusien lähtökohtien kanssa.

Modernin renessanssiruhtinaan tarinamallissa suvereeniin moniosaamiseen ja nautinnonhaluiseen elämänasenteeseen yhdistyvät sekä kutsumustaiteilijuus että mahdollisuus kepeään hullutteluun. Haastattelussa kutsumusmyyttiin sisältyvää syvällistä ja vakavaa taidekäsitystä karnevalisoidaan tuomalla siihen mukaan merkityksiä. Tällaisia ovat luovan työn nopeus ja helppous, erotiikkapuhe ja postmodernia aikakautta kuvaavat metaforat ”elämän kotisivuista”, ”klikkailuista” ja ”nyt-hetkestä”. Myös tämä tarinamalli liikkuu uuden ja vanhan rajamaastoissa. Haastattelu kuvaa yhteisön muutosta ottaessaan käyttöön aiemmin ala- tai vastakulttuurille ominaisia kerrontakeinoja. Tarinamallissa on jotain vanhaa ja lainattua, mutta myös aimo annos uusia ajan hengen mukaisia aineksia.

Myös *postmoderni imagonrakentaja* murtaa traditionaalista kutsumustaiteilijuutta tuomalla esille ajan henkeä kuvaavia teemoja, kuten sanoutumisen irti auktoriteeteista, tietoisien imagonrakennuksen, hektisen elämänmenon, taiteilijan uuden roolin kansan viihdyttäjänä ja ylipäättään niin sanottujen viihteellisten arvojen hyväksymisen. Taiteilija on orientoitunut markkina-henkisesti ja irtautunut uhrautuvan, pyyteettömän ja askeettisen taiteilijan ihanteista. Samantyyppinen imagonrakentajan malli on todennettu myös kuva- ja teatteritaiteen puolella. Tällaisella taiteilijalla on hyvät mahdollisuudet menestyä globaalissa kilpailussa. (Esim. Karttunen 2005, 10, 11, Houni 2005, 191, 192). Radikaalisti entisistä malleista erottuvana haastattelu luo uudenlaista kuvastoa taiteilijasta, joka on tietoisesti rakennetun julkisuuskuvan kautta mukana aikakautensa nopeasykkeisissä ja vaihtuvissa pintailmiöissä.

Viimeinen haastattelu on vastatarina postmodernia ajattelutapaa ilmentäville uusille malleille. Se kertoo keski-ikäisen taiteilijan eloonjäämiskamppailusta. Tässä haastattelussa vanha ja uusi käyvät kädenvääntöä samaan tapaan kuin diivan tarinamallissa. Pysyvyyttä ja auktoriteettia edustava taiteilija on kammettu alas, kun taiteessa on alettu vaalia väliaikaisia uutuuksia yleisön muuttuvien halujen mukaisesti. Baumanin (2002, 249) mukaan postmoderni yhteiskunta ruokkii jäsentensä kykyä kuluttaa, jolloin vanha, kestävä ja luotettava laatu on menettänyt merkitystään. Nopea ja kepeä kulutustahti on aikamme trendi, koska taloudellisia voittoja tuotetaan nimenomaan kierron, kierrätyksen, vanhentumisen ja uuden tilalle hankkimisen kautta. Bauman vertaa uutta kulttuuria ohuella jäällä luistelemiseen, jossa vauhdin hidastaminen merkitsee todellista hukkumisvaaraa. Nopeudesta on tullut arvokas henkinjäämisen keino. Tällaiseen maailmaan sopi-

vat parhaiten taiteilijat, jotka pystyvät joustavasti ja nopeasti vaihtamaan positi-
tioita ja olemaan jatkuvassa muuttumisen tilassa.

7.2 Pohdintoja sosiaalisen todellisuuden muutoksesta

Monoglossinen heterosankaruus on siis muuttunut musiikkiyhteisössä moni-
äänisyyden sallivaksi heteroglossiaksi. Samaan aikaan elämäntapojen kirjo on
lisääntynyt kaikkialla suomalaisessa yhteiskunnassa (Jokinen & Saaristo 2006,
190). Taiteilijoiden tarinamallien voidaan katsoa tämän tutkimuksen valossa
olevan sidoksissa yhteiskunnassa meneillään olevaan kulttuuriseen murrokseen.
Tarkastelen seuraavassa kulttuurin murrokseen liittyviä uusia puhetapoja sekä
taiteilijoiden osallisuutta uuteen kulttuuriseen järjestykseen.

7.2.1 Postmodernin aikakauden puhetavat

Sodanjälkeisen Suomen kulttuurinen arvopohja rakentui vielä pitkälti
homogeenisille arvoille, kollektiivisuudelle ja konservatiivisuudelle. Postmoderni
aikakausi korostaa puolestaan heterogeenisuutta, individualismia, muutos-
valmiutta, vapautta ja avoimuutta. Suomi on muuttunut viime vuosina
perusteellisesti myös sen vuoksi, että perinteiset kansallisvaltioiden henkiset rajat
ovat murtuneet kun kansallinen pääoma on menettänyt globalisoitumisen myötä
syynsä olla isänmaallinen. Kulttuurisesti muutos on johtanut siihen, että
suunnittelun nimiin vannonut puhe- ja ajattelutapa on vaihtunut kaikilla
elämänalueilla kilpailua korostavaksi. (Heiskala & Luhtakallio 2006, 7.) Samaan
aikaan yhteisöllinen ajattelutapa on muuttunut 1980-luvulta lähtien yhä
yksilökeskeisemmäksi. Tämä on näkynyt suoritusarvojen lisääntymisenä ja
esimerkiksi aikakausilehtien henkilökuvien yksilöllistymisenä. (Pohjanheimo
2005, 248, 249; Helkama & Seppälä 2006 144–154.)

Kilpailuvaltiossa ovat perinteiset vastakkainasettelut eri intressiryhmien välillä
väistyneet. Tilalle on visioitu ajatus Suomesta osaamisen ja teknologian ihme-
maana, joka raivaa tietään maailman huipulle. Kilpailuyhteiskunnan käsitteet on
omaksuttu yritysmaailmasta, josta ne ovat kulkeutuneet politiikan ja median
välityksellä yhteiskuntamme uusiksi käytännöiksi ja arvoiksi. Tällaisia menestyviä
avainkäsitteitä ovat olleet muun muassa innovaatio, muutos, joustaminen,
kannustaminen ja kilpailukyky. Näistä alunperin yritysten 1980-luvun
rakennemuutosta kuvaavista konkreettisista käsitteistä on tullut kansallisen
kilpailukyvyn abstrakteja hokemia. Ne ovat levinneet kaikille aloille oikeuttaen
samalla vaatimukset jatkuvasta valppaudesta, valveillaolosta ja väsymättömistä
ponnisteluista. Uudet vaatimukset kilpailusta ulottuvat yksittäisiin kansalaisiin
saakka: jokaisen on pyrittävä arvioimaan itseään ja omaa panostaan yhteisen
tavoitteen saavuttamiseksi. (Kantola 2006, 161–177.)

Jousto-, innovaatio- ja muutosdiskurssit ovat menestyneet yhteisössämme erin-
omaisesti. Jousto on esitetty postmodernin ajan mukaisesti jäykkyiden ja pysäh-

tyneisyyden vastakohtana. Myös innovaatiopuhe on onnistuttu markkinoimaan luovana kekseliäisyytenä sen sijaan, että puhuttaisiin esimerkiksi kaupankäynnistä muiden intressiryhmien kanssa. (Heiskala 2006b, 203.) Kantolan (2006, 161, 162) mukaan muutos näyttäytyy kulttuurissamme jännittävänä uuteen aikakauteen siirtymisenä. Esimerkkinä hän käyttää Nokian vuoden 1999 vuosikertomusta, joka kuvaa muutosta seuraavasti: ”Olemme hyvin merkittävän muutoksen äärellä. Se ei koske vain meidän yhtiötämme tai teollisuudenalaamme, vaan jokaista ihmistä ja kaikkia elämän alueita. Internetin ja liikkuvuuden yhdistelmän avulla olemme murtautumassa läpi ajan ja paikan asettamien rajojen. Kyseessä ovat todella mahtavat voimat, eikä kukaan voi tässä vaiheessa vielä tietää varmasti, mihin ne meidät vievät. Tiedämme kuitenkin, että olemme matkalla kohti jotakin hyvin erikoislaatuista.”

Kilpailutalouteen siirtymisellä on ollut vaikutus moniin ammattiryhmiin, joiden on ollut omaksuttava uudet ajatus- ja puhutavat (Alasuutari 2006, 63). Myös taiteilijoiden tehtävänä on ollut osallistua kansallisen kilpailukyky-yhteiskunnan talkoisiin. Juopa aiempien karismaideologisten arvojen ja kaupallisuuden välillä on kasvanut. Karttusen (2002, 78, 87) mukaan kulttuuripoliittinen diskurssi on siirtynyt yhä kauemmaksi boheemitaiteilijan myytistä ja se näkee taiteilijan tänä päivänä ennemmin lupaavana kulttuuriteollisuuden tuottajana ja liiketaloudellista voittoa tavoittelevana yrittäjänä, jolta vaaditaan kaupallista menestystarinaa malliksi muille taiteilijoille. Tämä suuntaus näkyy myös *Rondo-Classican* taiteilijahaastatteluissa, joissa uutena tarinamallina näyttäytyy yrittäjyyden malli (esimerkiksi löytöretkeilijä, globaali suunnannäyttävä ja postmoderni imagon rakentaja).

Taide ymmärretäänkin julkisen rahoituksen piirissä yhä useammin kulttuuri-vientinä. Opetusministeriön julkaisemassa Suomen kulttuuriviennin kehittämis-ohjelmassa (2007, 5) visioidaan vuotta 2011 mm. seuraavasti: ”Kulttuuri on nykyistä selkeästi vahvempi osa Suomi-kuvaa ja -brändiä. Kulttuuriviennin kasvu on vahvistanut yhteiskunnan luovaa ydintä ja Suomen edellytyksiä menestyä globaalissa kilpailussa. Luovuus on laajasti esillä liiketoiminnassa ja yhteiskunnassa ja luovien toimialojen mahdollisuuksia hyödynnetään eri aloilla, muun muassa matkailussa. Ohjelman tavoitteena on nostaa luovat ja kulttuurin toimialat tasavertaisiksi ja tunnustetuiksi vientialoiksi muiden vientialojen rinnalle.” Samaisessa ohjelmassa (2007, 31) musiikkiala määritellään immateriaaliseksi tuotteeksi, josta voidaan valmistaa fyysisiä tuotteita, kuten äänitteitä, ääni- ja kuvatallenteita, tietokonepelejä ja nuotteja, sekä tuodaan erityisesti esille digitalisoitumisen tuomia uusia liiketoiminnan muotoja ja mahdollisuuksia.

Robert Arpo (2004, 132–139, 147, 148) on tarkastellut tietoyhteiskunta-strategioiden sisältämää taidepuhetta, ja todennut että poliittisissa strategioissa käytetty kieli on viimeisen kymmenen vuoden aikana muuttanut taiteilijakuvaa mm. seuraavilla tavoilla. Aiemmat ajatukset taiteilijan ja taideteoksen ainutkertaisuudesta on korvattu taiteen ja kulttuurin tuotantomalleilla, joissa kopioi-

tavuus ja jaettavuus on noussut keskeisiksi taiteen määrittäjiksi. Esimerkiksi Adornon 1940-luvulla kritisoima kulttuuriteollisuus on muuttunut nyky-yhteiskunnassa positiiviseksi käsitteeksi ja avannut tietä kulttuurin taloudellisen hyödyntämisen ajatuksille. Samalla käsitettä on yritetty pehmentää korostamalla luovuuden merkitystä kulttuuriteollisuudessa. Luovuus puolestaan on alettu ymmärtää elinkeinoelämän tuotannollisten prosessien näkökulmasta siten, että luovuus tarkoittaa liiketoiminnan tarvitsemien innovaatioiden kehittämistyötä.

Tietoyhteiskuntastrategioissa luovuuden yhteyteen on liitetty sisältötuotantopuhe, joka on pitkälti teknologialähtöistä. Sisältötuotannossa vaikeasti mallinnettavat prosessit, kuten vaikkapa klassinen musiikki, kuvataide tai kirjallisuus, voivat tällöin jäädä marginaaliseen asemaan, kun taas digitaalista teknologiaa hyödyntävät taidemuodot, kuten mediataide ja elokuva, ovat nousemassa keskeiseen asemaan. Kulttuurin legitimaatioperustassa on tapahtunut muutos, kun kulttuurin tuotannolliset mallit ovat muodostuneet aiempaa keskeisemmiksi myös julkisessa rahoituksessa. Tässä tilanteessa kulttuurialan toimijat joutuvat yhä useammin vetoamaan liiketoiminnallisiin malleihin perustellakseen toimintansa rahoittamisen tärkeyden. Tämä on johtanut omalta osaltaan taiteilijan uuteen määrittelyn sisällöntuottajana ja kulttuuriyrittäjänä. (Arpo 2004, 135–137, 147.)

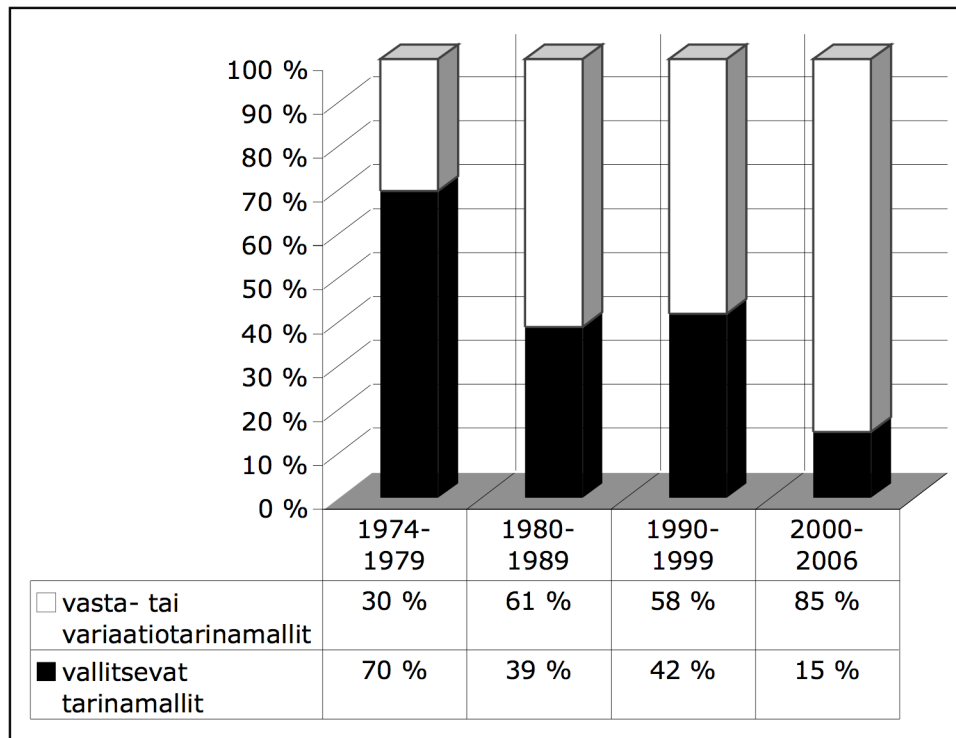
7.2.2 Uuden ajan tarinamalli

Latinankielen sana *medium* viittaa keskellä olevaan, joka välittää jotain lähettäjän ja vastaanottajan välissä (Barnhart 1988, s.v. medium). Medium-sanan monikkomuoto *media* viittaa puolestaan alunperin välittävään toimijaan, keinoon, kulkuneuvoon tai kanavaan (Barnhart 1988, s.v. media). Tutkimuksen haastattelujen pohjalta väitän, että traditionaalisissa malleissa taiteilija on ollut medium, meedio, joka on välittänyt taiteensa kautta yhteisölle ylimaallista sanomaa. Näitä konventionaalisia malleja edustavat aineistossa *kristushahmo* (1974), *luontomystikko* (1987), *juhahahmo* (1995), *profeetallinen näkijä* (1997) ja *syryäytetty kukkulan kuningas* (2003).

Nyky-yhteiskunnassa median rooli on kuitenkin korostunut, ja tämä on merkinnyt sitä, että taiteilijaa ei enää asemoida jumalallisten viestien välittäjäksi. Sen sijaan media on ottanut välittäjän tehtävän taiteilijan ja yleisön välissä. Taiteilija pyrkii tässä uudessa tilanteessa markkinoimaan itseään medialle, joka puolestaan seuraa yleisön liikkeitä. Media siis ennakoi yleisön odotuksia, ja taiteilijan täytyy taas noudattaa median odotuksia. Tästä seuraa, että taiteilija joutuu mukautumaan median käsityksiin yleisön odotuksista.

Yhteiskunnassa ilmenevät diskursiiviset muutokset eivät tarkoita vain puhe-
tapojen muuttumista, vaan puheen myötä muuttuu myös tapa toimia. Tämän päivän arvoja ovat muun muassa nopeat muutokset, joustavuus, innovatiivisuus, kilpailukyky ja kansainvälisyys. (Heiskala 2006a, 36, 37; Kantola 2006, 159–177.) Nämä uudet puhettavat ilmenevät lehtihaastatteluissa *globaalin suunnannäyttäjän* (1995), *postmodernin imagonrakentajan* (2001), *modernin renessanssiruhti-*

naan (2004) ja löytöretkeilijän (2006) tarinamalleissa. Giddensin (2002, 4) mukaan modernisaatiokehityksestä ja globalisaatiosta ovat hyötynneet etenkin naiset, jotka ovat saavuttaneet tasa-arvon monilla aloilla. Aineistossa modernin ajan mahdollisuuksia hahmottavat emansipatoriset *muukalaisen* (2001) ja *diivan* (2003) tarinamallit. Kohdehaastatteluja edustavissa lehtihaastatteluissa uudet tarinamallit ovat ilmaantuneet aineistoon pääsääntöisesti 2000-luvulla. Sama suuntaus näkyy myös tarkasteltaessa kaikkia vuosina 1974–2006 ilmestyneitä lehtihaastatteluja (N=228).



Kuvio 7. Vallitsevat tarinamallit ja vasta- ja variaatiotarinarinamallit *Rondo-Classican* taiteilijahaastatteluissa vuosina 1974–2006.

Kuviossa 7 on esitetty vuosikymmenittäin vallitsevan tarinamallin esiintyminen suhteessa kulttuurista muutosta kuvaaviin vasta- ja variaatiotarinarinamalleihin. Postmodernin aikakauden puheen voidaan katsoa alkaneen 1980-luvun lopussa ja 1990-luvun alussa. Koko lehtiaineistossa vallitsevien tarinamallien osuus laskee 1980-luvulla alle puoleen, ja 2000-luvulla vallitsevien tarinamallien osuus kaikista lehtihaastatteluista on enää 15 %. *Rondo-Classican* lehtihaastatteluissa on siis nähtävissä sama suuntaus kuin koko yhteiskuntaa koskevassa yleisessä kulttuurisessa muutoksessa. Taidemaailma on sisäistänyt uuden aikakauden kulttuuriset käytännöt.

Vuonna 2000 *Rondo-Classican* päätoimittaja Harri Kuusisaari kuvaa pääkirjoituksessaan tuotteistettuun ja tulostavasti taiteilijaan liittyviä uusia vaatimuksia, jotka edustavat edellä esiteltyjä kilpailuun ja menestymiseen liittyviä suoriutumisarvoja. Pääkirjoituksessa Kuusisaari toteaa taiteilijasta: ”Pitää olla

slogan, image: oli se sitten 70-vuotiaan Einojuhani Rautavaaran mystinen enkelinäky, enkeliäänisen lapsukaisen Charlotte Churchin neitseellinen laulu, Cecilia Bartolin villi vallattomuus tai Pekka Kuusiston reipas poikaenergia. Paketointitapa on usein peräisin pop-maailmasta, ja siihen kuuluu nopea pulssi ja tuotteiden lyhytaikaisuus. Vielä muutama vuosi sitten Adiemus-tyylinen new age oli kova sana, ja nyt siitä ei puhu enää kukaan. Myös Vanessat ja Lindat tuntuvat olevan jo pois muodista, kun janotaan yhä uusia ja nuorempia kasvoja.” Pääkirjoitus loppuu varoitukseen tuotteistamisen huonoista puolista; se voi pahimmassa tapauksessa esineellistää taiteilijan, tasapäistää taiteen ja viedä siltä uudistumisen vapauden. (Kuusisaari 2000, 5.)

Uudet vaatimukset itsensä arvioinnista ja kilpailukyvyistä ovat herättäneet vastakaikua monissa musiikkitaiteilijoissa, jotka ovat muutenkin tottuneet lapsesta alkaen harjoittelemaan päivittäin, arvioimaan kriittisesti omia suorituksiaan ja pyrkimään taiteessa yhä korkeampaan laatuun. Uudet kilpailu- ja markkina-henkisyyteen liittyvät kulttuuriset käytännöt ovat levinneet myös lasten ja nuorten pariin. Esimerkiksi suuria katsojalukuja nuorison parissa saanut, osallistujia julkisesti nolaava Idols-laulukilpailu on otettu nykyään käyttöön myös monissa kouluissa. Samoin musiikkikoulut markkinoivat lapsille suunnattuja kursseja, joilla luvataan kasvattaa seuraaviin kilpailuihin osallistuvia, kuuluisuuteen tähyäviä idoleja. Idols-kilpailu kuvaa osaltaan aikakauden arvoja: kilpailua, julkisuuden ja maineen tavoittelua sekä nopeaa menestystä. (Rautiainen-Keskustalo 2006, 178–186.)

Menestyvän ”julkiksen” glamour-tarina on tullut tärkeäksi, koko kulttuurin lävistäväksi unelmien täyttymysten mallitarinaksi. Kansainvälisesti menestynyt, ylellisiä kulttuurielämyksiä myyvä taiteilija sopii hyvin uuden tuotteistetun aikakauden airueeksi. Baumanin (2002, 78) mukaan yhteiskunnan muuttuessa yksilökeskeisemmäksi mainepääomasta on tullut suotuisaa valuuttaa. Tällaisessa tilanteessa yksilö on yksin vastuussa omasta menestymisestään. Kaikki on kiinni yksilöstä itsestään. Jokaisen on itse selvitettävä, mihin hän pystyy ja venytettävä kykyjään äärimmilleen. Tällaisessa maailmassa mitään ei ole määrätty ennalta ja kaikki on periaatteessa mahdollista. Toisaalta tilanteet voivat muuttua nopeasti eli kaikki on myös pyörrettävissä. Yksilö voi myös pettää edustamansa brändin, jos hän ei pysty olemaan sen arvoinen (Oksanen 2006, 212).

Medioitumisella voi olla myös myönteisiä puolia. Globalisaation myötä maailma on avautunut maantieteellisesti ja sosiaalisesti. Tämä voi tarjota yhä enemmän erilaisia näkemyksiä kulttuureista ja elämänalueista, jolloin ihmiset pyrkivät sitoutumaan toisiinsa ja ylittävät perinteiset maantieteelliset, etniset ja sosiaaliset rajat. (Forsnäs 1998, 262–264.) Toisaalta voidaan myös kysyä, eikö globalisaatioon liittyvän markkinatalouden myötä yhdenmukaisuuden paine myös kulttuurin alalla ole vain entisestään kasvanut, kun myytävän tuotteen tulee olla sellainen, että se menee kaupaksi kansallisuudesta tai kulttuurista riippumatta.

Rondo-Classican lehtihaastatteluissa tapahtunut muutos heijastelee yhteiskunnassamme tapahtunutta muutosta. Muutoksen sekaantuessa tuttuuteen voi olla kuitenkin vaikea huomata, mitä on tapahtumassa (Keski-Luopa 2004, 104). Muutos onkin tapahtunut vaiivikkaa vanhojen ja uusien käsitysten liittymien ja hitaiden variaatioiden kautta.

Länsimaisessa yhteiskunnassa alettiin tietoisesti tehdä pesäeroa vanhoihin traditioihin jo valistuksen aikana 1700-luvulla. Katse suunnattiin rationaalisen tiedon kautta avautuvaan tulevaisuuteen. Valistusajan nyt jo traditioksi muuttuneen sanoman myötä olemme siirtyneet teknistyvään, moderniin ja kansainväliseen aikakauteen, jossa esimerkiksi kommunikointi toiselle puolelle maailmaa on arkipäivää. Tieteen ja teknologian saavutuksista huolimatta nykymaailma ei kuitenkaan ole saavuttanut kontrolloitua rationaalisuutta, johon valistuksen aika pyrki. Uusi tilanne ei luo turvaa eikä anna kokemusta jatkuvuudesta, vaan se on täynnä uudenlaisia liikkuvia riskejä ja huolia. Esimerkiksi ekologiset tai kansainvälisiin markkinoihin liittyvät uhat koskettavat jokaista. (Giddens 2002, 2, 10–35.)

Postmodernisti moniarvoisessa maailmassa hegemonisen ja pysyvän tarinamallin arvot ovat joutuneet väistämättä törmäyskurssille uusien liikkuvien arvojen kanssa. Esimerkiksi syrjäytetyn kukkulan kuninkaan tarinamalli kertoo hämentyneestä taiteilijasta, joka on edustanut traditioon pohjautuvaa yksilökeskeistä autenttisuutta ja joutuu nyt kohtamaan uutta aikakautta ilmentävät realiteetit. Uudessa tilanteessa traditionaaliset mallit eivät enää ole entisellä tavalla voimassa, vaan jokainen joutuu rakentamaan ja luomaan oman identiteettinsä. Yhteiskunta on muuttunut turvallisen pysyvistä turvattoman juokseväksi. Tässä mielessä postmoderni yhteiskunta on yksilön kannalta vaativampi kuin traditionaalinen.⁴⁴ (Giddens 2002, 47, 48; Aslama 2004, 166; Keski-Luopa 2006, 108.) Aineiston löytöretkeilijän tarinamalli ilmentää hyvin uuden ajan vaatimuksia. Löytöretkeilijä luo itsestään monipuolisen taiteilijakuvan, jota on helppo muokata, muuttaa ja markkinoida tarpeen mukaan. Samaten taiteilija pyrkii verkottumaan eri suuntiin.

Tutkimuksen tulokset osoittavat, että vaikka taiteilijakuva on muuttunut modernismin ja postmodernismin myötä moniäänisempään suuntaan, uusi aikakausi näyttäytyy myös paradoksaalisena. Annetaan ymmärtää, että kaikki on mahdollista ja erilaisia tarinamalleja on tarjolla yllin kyllin. Kuitenkin heteroglossiaan sisältyy tiettyjä ehtoja. Dynaamiseen, liikkuvuuden kulttuuriin on sisäänkirjoitettu usko jatkuvaan kehitykseen ja kasvuun, joka on omalta osaltaan edesauttanut kulttuurin alan teollistumista ja kaupallistumista. Kaupallisuuteen liittyvä julkinen esilläolo ja kilpailu merkitsevät, että taiteilijan ulkokuoresta ja markkinointiin tarkoitettusta tarinasta on tullut tärkeä osa taiteilijuutta. Näin kaikki taiteilijat eivät enää kelpaa uutta järjestystä ilmentävään taiteilijakuvastoon. Autenttisuutta

⁴⁴ Atte Oksala (2006, 73) esittääkin kysymyksen, onko virtuaalinen paikattomuus tuhoamassa luovuuden, kun positivoiden jatkuvat muutokset eivät enää tarjoa ihmisen minuudelle ankkureita.

edustavat ”monoglossiset tarinat” ovat häviämässä, tai ainakin niiden pitää pystyä muuntautumaan yhteisön halujen mukaisesti. Suuret kertomukset ovat siis muuttuneet pieniksi, nopeiksi ja liikkuviksi kertomuksiksi.

Yksilökeskeisyys ei enää tarkoita taiteilijan oman kutsumuksen kuuntelua vaan ennemminkin ajan henkeä mukailevan brändin muodostamista, joka voidaan vaihtaa tarpeen vaatiessa. Postmodernin moniäänisen yhteisön kolikon toinen puoli on, että kilpailuun ja nopeuteen kannustava kulttuuri ei jätä aikaa luovalle ajatustyölle ja tulkintojen kypsymiselle. Taiteilijoista voi tällöin tulla kierrätettävää kerskakulutustavaraa, jolloin musiikkikilpailujen lupaavat nuoret komeetat voivat singahtaa tähdiksi yhdessä yössä, mutta myös muuttua pian tähteiksi yleisön odottaessa taas uusia elämyksiä.⁴⁵

7.3 Työn arviointia

Samaan tapaan kuin taiteilijan tehtävänä on uneksua uusia näkymiä ja murtaa tavanomaisen tarkastelun muurit, on tutkijan tehtävänä tuoda esille jotain ennen näkemätöntä ja jakaa työnsä tulokset yhteisön kanssa. Toivon, että tutkimus on virittänyt lukijoita pohtimaan usein itsestäänselvyytenä näyttäytyvää ympäröivää sosiaalista todellisuutta ja näkemään, miten musiikkitaiteilija kulttuurisena ilmiönä rakentuu tämän päivän sosiaalisessa todellisuudessamme.

Tutkimus liittyy laadullisen lähestymistavan traditioon. Tällöin tutkimustiedon tehtävänä ei ole tarjota lopullisia totuuksia, vaan pyrkimyksenä on avata uusia näkökulmia, jäsennyksiä ja tulkintoja. Tietoa arvioidaan sen teoreettisen kiinnostavuuden, sisäisen johdonmukaisuuden ja käyttökelpoisuuden perusteella. (Saarenheimo 1997, 211, 212.)

Olen pyrkinyt tietoisesti tuomaan yksilöä korostavaan musiikintutkimukseen sosiaalipsykologisen, kollektiivista lähestymistapaa painottavan näkökulman. Diskursiivisen psykologian tarjoamat teoreettiset näkökulmat ovat auttaneet tarkastelemaan musiikkitaiteilijuutta sosiaalisena ilmiönä. Positiointiteoriaa ei tietääkseni ole toistaiseksi sovellettu taiteentutkimuksessa. Positiointiteoria soveltuu kuitenkin hyvin niin taiteentutkimukseen kuin minkä tahansa kielellisesti orientoituneen sosiaalisen episodin tarkasteluun. Teoria vastaa hyvin modernin aikakauden kuvaamiseen tarvittavaa dynaamista lähestymistapaa. Pysyvien traditionaalisten roolien sijaan tarkastellaan liikkuvia positioita. Positiointiteoria tuo myös esille tärkeän tarinallisen näkökulman itsensä ja muiden asemointien tarkasteluun. Harrén ja Slocumin (2003, 135) mielestä positiointikolmion kol-

⁴⁵ Arto Haapala (2002, 57–64) puhuu samasta ilmiömaailmasta valitellessaan sitä, että tähdet ja niin sanotut julkisuudessa esiintyvät kvasitähdet eli tähteet ovat sekoittuneet toisiinsa yhteiskunnassamme viimeisen parinkymmenen vuoden aikana. Oikeilla tähdillä olisi hänen mielestään tärkeä yhteiskunnallinen tehtävä, koska he edustavat todellista taitoa ja näin kulttuurisesti merkittäviä arvoja. Tähteiden päämääränä on sen sijaan Haapalan mukaan omien taloudellisten ja sosiaalisten etujen ajaminen julkisuuden loisteessa.

mesta näkökulmasta juuri tarinamalli paljastaa parhaiten positioiden luonteen ja mahdollistaa tarvittaessa intervention mahdollisuuden. Narratiivisten mallien avulla voidaan siis paikantaa ja paljastaa erilaisia sosiaalisen episodin aikana ilmenviä asemointeja.

Toinen teorian tärkeä anti on sosiaalisen ja historiallisen kontekstin huomioonottaminen. Tutkija käyttää hyväkseen historiallisia ja sosiaalisia tarinamalleja, joiden kautta tutkija tekee tulkintoja. Positiot eivät siis ole täysin vapaasti rakentuneita, vaan niissä reflektoidaan jo kulttuurissa olemassa olevia narratiivisia muotoja. Positioneista puhuminen vaatii näin myös kulttuurisen tason pohdinnan sisällyttämisen tutkimukseen. Tätä ajatusta olen kehittänyt eteenpäin tuomalla pohdintaan mukaan Bahtinin ajatuksen kulttuurin muutoksen mahdollisuudesta. Kulttuurisissa tarinoissa (ja niiden mahdollisessa muutoksessa) ei ole kyse vain dikotomisten tarinoiden kamppailuista, vaan muutos voi tapahtua hitaasti (ja monesti huomaamattomasti) myös varioitumisen kautta. Tämän vuoksi olen tuonut valta- ja vastatarina -käsitteiden rinnalle variaatiotarinan käsitteen.

Tarkastelen tutkimuksen kohdehaastatteluja Bahtinin dialogisuuden lähtökohtien mukaisesti myös suhteessa toisiinsa ja yhteiskuntaan. Olen tässä yhteydessä tutustunut muun muassa historian tutkimukseen, kirjallisuustieteeseen, estetiikkaan, mediatutkimukseen ja sosiologiaan. Yhden ihmisen on kuitenkin melko mahdotonta rajallisessa ajassa omaksua kaikkea näihin tieteenaloihin liittyvää keskustelua ja tutkimusta, ja näin haastattelujen ilmentämien keskustelujen reflektointi suhteessa yhteiskunnalliseen kontekstiin voi jäädä vain yleisluontoiseksi raapaisuksi. Tämä on arvioni mukaan tutkimukseni heikkous. Toisaalta pidän sitä myös vahvuutena siinä mielessä, että laajan kontekstin mukanaolo tarjoaa lukijalle mahdollisuuden peilata mediassa ilmeneviä taiteilijoiden tarinamalleja historiaan sekä kulttuurissa esiintyviin muutoksiin.

Tutkimukseni tuloksiin nojatuen voin sanoa, että suomalaisen musiikkikulttuurin tarinamallit ovat jatkuvassa dialogissa ympäröivän maailman kanssa. Samaan tapaan tutkijana en ole irrallaan muusta maailmasta, vaan kannan mukana minneisyyden ja aikakauteni diskursseja.⁴⁶ Ajattelen sosiaalisen konstruktion lähtökohtiin viitaten, että myös tutkijan ajatukset rakentuvat kulttuurisista, sosiaalisista ja yhteiskunnallisista lähteistä. Niin tutkijat kuin tutkimuksetkin ovat aina oman aikansa lapsia, koska ne syntyvät dialogisessa suhteessa ympäröivän todellisuuden kanssa.

⁴⁶ Esimerkiksi musiikin historian tutkija Matti Huttunen (1995, 346) muistuttaa, että tutkija ei voi koskaan olla erillään häntä ympäröivän kaanonin vaikutuksista. Tutkimus on näin aina luonteeltaan dialogista.

7.4 Lopuksi

Tämä tutkimus on herättänyt omalla kohdallani pohdintoja siitä, miten tulevaisuudessa sosiaalisen todellisuuden luonne muuttuu ja miten sitä voidaan tarkastella. Väitetään, että moderni moniäänisyyden ihanne on muuttanut kulttuuria siten, että murrosta on yhä vaikeampi tarkastella vastatarinoina tai karnevaaleina, jotka ovat tähän asti osoittaneet vallitsevat käytännöt vastakohtien kautta ja näin paljastaneet sosiaalisen todellisuuden luonteen. Tämä tarkoittaa, että hegemonisia tarinoita ei enää tarvita mallitarinoiksi, koska jokainen voi muotoilla millaisen tarinan haluaa. Tarvitaanko siis tulevaisuudessa enää vastatarinoita, kun kaikenlaiset tarinat ovat mahdollisia?

Uudet postmodernit kulttuuriset tarinamallit tarjoavat periaatteessa moniäänisyyden mahdollisuuden. Tämän tutkimuksen tuloksiin nojautuen väitän kuitenkin, että tämä mahdollisuus ei kosketa kaikkia. Kilpailukyky-yhteiskunnan vaatimuksista kieltäytyjät ovat alkaneet muuttua uhanalaiseksi lajiksi, kun taas parhaiten menestyvät taiteilijat, jotka ovat valmiita sopeutumaan ympäristön vaatimiin muutoksiin. Omasta puolestani en kuitenkaan usko, että nykytilanne olisi kiveen kirjoitettu, sillä sosiaalisen todellisuuden muuntuminen ja muuttuminen ei pysähdy koskaan. Siinä mielessä vastatarinoiden aika ei ole lopullisesti ohi. Viime aikoina onkin alkanut kuulua yhä enemmän soraääniä nykymentä kohtaan. Ehkäpä juuri taiteilijat voivat omalta osaltaan osallistua uusien yhteisöllisten tarinoiden luomiseen. Säveltäjä Kalevi Ahon (1992, 342) sanoin: ”Olkoon kulttuuri yhä vielä vastarintaa ja kapinaa.” On mielenkiintoista seurata, millaisia vastatarinoita tulevaisuudessa alkaa ilmetä ja millaisten kamppailujen ja variaatioiden kautta muutos etenee.

LÄHTEET

I Kohdehaastattelut

- Amberla, Kai (1995) *Kohti yhtä suurta ideaa*. Rondo 1/1995, 9–11.
- Emanuelsson, Lotta (2003) *Aidon taiteen puolustuspuhe*. Rondo 10/2003, 16–19.
- Hako, Pekka (1995) ”*Empatia on taiteilijan työväline*.” Rondo 3/1995, 9–11.
- Hautsalo, Liisamaija (2001) *Musiikkia nykyajan henkeen*. Rondo 4/2001, 18–22.
- Hautsalo, Liisamaija (2002) *Muukalainen, paitsi musiikissa*. Rondo 8/2002, 24–26.
- Knuuttila, Mervi (1974) ”*Koko elämä on valtava tahdonvoiman ponnistus*”. Rondo 5/1974, 20–27.
- Kuusisaari, Harri (2003) *Vahvojen naisten jäljillä*. Rondo 9/2003, 12–15.
- Libermann, Rebecca (1987) *Vaikutelmiani Tauno Marttisesta*. Rondo 8/1987, 20–22.
- Nurmentaus, Paula (2004) *Partituuri on säveltäjän kotisivu*. Rondo-Classica 4/2004, 20–23.
- Pietilä, Riitta (2006) ”*Mie kannan taustani ylpeydellä*”. Rondo-Classica 6/2006, 24–27.
- Salonen, Esa-Pekka (1980) ”*Nykysäveltäjä kuuluu vähemmistön vähemmistön vähemmistöön*”. Rondo 1/1980, 14–17.
- Tuomisto, Matti (1997) ”*Taide on ihmistä suurempaa*”. Rondo 10/1997, 50–52.

II Tutkimuskirjallisuus

- Adams, Jennifer Lynn & Harré, Rom (2003) Gender positioning: A Sixteenth/Seventeenth-Century Example. Teoksessa R. Harré & F. Moghaddam (toim.): *The Self and Others. Positioning Individuals and Groups in Personal, Political, and Cultural Contexts*. London: Praeger, 181–188.
- Aho, Juhani (1969) [1911] *Juha*. Helsinki: WSOY.
- Aho, Kalevi (1992) *Taiteilijan tehtävät postmodernissa yhteiskunnassa*. Helsinki: Gaudeamus.

- Aho, Kalevi (1999) *Säveltäjät ja musiikin ajanhenki*. Rondo 3/1999, 37–39.
- Aittola, Tapio & Raiskila, Vesa (2002) Jälkisanat. Teoksessa P. L. Berger & T. Luckmann: *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen. Tiedonsosiologinen tutkielma*. Suom. Vesa Raiskila. Alkuteos *The Social Construction of Reality* (1966). Helsinki: Gaudeamus.
- Alasuutari, Pertti (2006) Suunnittelutaloudesta kilpailutalouteen: miten muutos oli ideologisesti mahdollinen? Teoksessa R. Heiskala & E. Luhtakallio (toim.): *Uusi jako. Miten Suomesta tuli kilpailukyky-yhteiskunta?* Helsinki: Gaudeamus, 43–64.
- Ampuja, Marko (2004) Massapetoksen äärellä: Theodor W. Adornon kulttuuriteollisuusteoria ja kulttuurintutkimus. Teoksessa T. Mörrä, I. Salovaara-Moring & S. Valtonen (toim.) *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. Helsinki: Gaudeamus, 13–37.
- Andersson, Claes (2002) *Luova mieli. Kirjoittamisen vimma ja vastus*. Helsinki: Kirjapaja.
- Arpo, Robert (2004) Taiteilija tietoyhteiskunnassa – tietoyhteiskuntastrategioiden taiteilijakuva ja tekijänoikeuslainsäädännön muutosten vaikutus taiteilijana toimimisen edellytyksiin. Teoksessa R. Arpo (toim.): *Taiteilija Suomessa. Taiteellisen työn muuttuvat edellytykset*. Taiteen keskus-toimikunnan julkaisuja n:o 28. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, 129–151.
- Aslama, Minna (2004) Notkean modernin julkisuus: Zygmunt Bauman ja viestinnän tutkimuksen velvoitteet. Teoksessa T. Mörrä, I. Salovaara-Moring & S. Valtonen (toim.) *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. Helsinki: Gaudeamus, 165–184.
- Bahtin, Mihail (1979) *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Suom. K. Kyhälä-Juntunen & V. Airola. Moskova: Kustannusliike Progress.
- Bakhtin, M. M. (1981) *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*. Michael Holquist (toim.). Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M.M. (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*. C. Emerson & M. Holquist (toim.). Austin: University of Texas Press.
- Bahtin, Mihail (2002) *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Alkuteos *Tvorsestvo Fransua Rable i Narodnaja Kultura Srednevekovja i Renessansa* (1965). Helsinki: Like.
- Barnhart, Robert, ed. (1988) *The Barnhart Dictionary of Etymology*. USA: The H. W. Wilson Company.

- Barthes, Roland (1993 [1968]) *Tekijän kuolema*. Teoksessa L. Rojola (toim.): *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suom. L. Rojola ja P. Thorel. Alkuteos *La mort de l'auteur* (1968). Tampere: Vastapaino, 109–117.
- Battersby, Christine (1989) *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. London: The Women's Press Limited.
- Bauman, Zygmunt (2002) *Notkea moderni*. Suom. J. Vainonen. Tampere: Vastapaino.
- Beardsley, Monroe, C. (1966) *Aesthetics from Classical Greece to this present*. Alabama: The University of Alabama Press.
- Bell, Michael Mayerfeld (1998) Culture as Dialogue. Teoksessa M.B. Bell & M. Gardinier (toim.): *Bakhtin and Human Sciences*. London: Sage, 49–62.
- Benestad, Finn (1978) *Musik och tanke. Huvudlinjer i musikestetikens historia från antiken till vår egen tid*. Ystad: Raben & Sjögren.
- Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas (2002) *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen. Tiedonsosiologinen tutkielma*. Suom. V. Raiskila. Alkuteos *The Social Construction of Reality* (1966). Helsinki: Gaudeamus.
- Berman, L. (1999) Positioning in the Formation of a 'National' Identity. Teoksessa R. Harré & L. van Langenhove (toim.): *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*. Oxford: Blackwell, 138–159.
- Bernard-Donals, Michael (1998) Knowing the Subaltern: Bakhtin, Carnival, and the Other Voice of the Human Sciences. Teoksessa M.B. Bell & M. Gardinier (toim.): *Bakhtin and Human Sciences*. London: Sage, 112–127.
- von Bonsdorff, Pauline & Seppä, Anita (2002) Johdanto. Teoksessa P. von Bonsdorff & A. Seppä (toim.): *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus, 7–24.
- von Bonsdorff, Pauline (2002) Kahdentuva nainen. Estetiikka naisihmisen työnä. Teoksessa P. von Bonsdorff & A. Seppä (toim.): *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus, 313–339.
- Boxer, Lionel (2003) Assessment of Quality Systems with Positioning Theory. Teoksessa R. Harré & F. Moghaddam (toim.): *The Self and Others. Positioning Individuals and Groups in Personal, Political, and Cultural Contexts*. London: Praeger, 251–278.
- Bourdieu, Pierre (1993) *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta (2005) *På klassrummets tröskel. Om att vara lärare i musikäroinrättningarnas brytningstad*. Studia Musica 24. Helsinki: Sibelius-Akatemia

- Bruner, Jerome (1986) *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bruner, Jerome (1990) *Acts of Meaning*. Cambridge: Harvard University Press.
- Buber, Martin (1999) [1923] *Minä ja Sinä*. Suom. J. Pietilä. Aluteos *Ich und Du* 1923. Helsinki: WSOY.
- Burke, Seán (2004) [1998] *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Second Edition. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Burr, Vivien (2003) [1995] *Social Constructionism*. London: Routledge.
- Burr, Vivien (2002) *Ihminen sosiaalipsykologiassa*. Käännös S. Nissinen ja R. Punamäki. *Psykologia* 5/2002, 364–371.
- Burr, Vivien (2004) *Sosiaalipsykologisia ihmiskäsityksiä*. Suom. J. Vainonen. Alkuteos *The Person in Social Psychology* 2002. Tampere: Vastapaino.
- Butt, Trevor (1999) Realism, constructionism and phenomenology. Teoksessa D.J. Nightingale & J. Cromby (toim.): *Social Constructionist Psychology. A Critical Analysis of theory and Practice*. Open University Press, 127–140.
- Campbell, Joseph (1973) [1949] *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press.
- Campbell, David & Groenbaek, Marianne (2006) *Taking Positions in the Organization*. London: Karnac.
- Carbaugh, D. (1999) Positioning as Display of Cultural Identity. Teoksessa R. Harré & L. van Langenhove (toim.): *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*. Oxford: Blackwell, 160–177.
- Citron, Marcia J. (1993) *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clément, Catherine (1999) [1979]. *Opera, or the Undoing Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Clément, Catherine & Kristeva, Julia (2001) *The Feminine and the Sacred*. New York: Columbia University Press.
- Cromby, John & Standen, Penny (1999) Taking our selves seriously. Teoksessa D.J. Nightingale & J. Cromby (toim.): *Social Constructionist Psychology. A Critical Analysis of theory and Practice*. Open University Press, 141–156.
- Cusick, Suzanne, G. (1999) Gender, Musicology, and Feminism. Teoksessa N. Cook & M. Everist (toim.): *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 471–498.

- Czarniawska, Barbara (2004) *Narratives in Social Science Research. Introducing Qualitative Methods*. London: Sage.
- Davies, Bronwyn & Harré, Rom (2001) [1990] Positioning. The Discursive Production of Selves. Teoksessa M. Wetherell, S. Taylor & S.J. Yates (toim.): *Discourse Theory and Practice*. London: Sage, 261–271.
- Erkkilä, Helena & Vesanen, Marja (1989) *Miten taiteilijaksi tullaan?* Helsinki: Hanki ja jää.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha (1998) *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Fairclough, Norman (2002) *Miten media puhuu*. Suom. V. Blom & K. Hazard. Alkuteos *Media Discourse* 1995. Tampere: Vastapaino.
- Fairclough, Norman (2003) *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research*. London: Routledge.
- Fornäs, Johan (1998) *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Suom. M. Lehtonen, K. Hazard, V. Blom ja J. Herkman. Alkuteos *Cultural Theory and Late Modernity* 1995. Tampere: Vastapaino.
- Foucault, Michel (2005) *Tiedon arkeologia*. Suom. T. Kilpeläinen. Alkuteos *L'archeologie du savoir* 1969. Tampere: Vastapaino.
- Gergen, Kenneth J. (2003) *Knowledge as Socially Constructed*. Teoksessa M. Gergen & K.J. Gergen (toim.): *Social Construction a Reader*. London: Sage, 15–17.
- Gergen, Kenneth J. (2001) Self-Narration in Social Life. Teoksessa M. Wetherell, S. Taylor & S.J. Yates (toim.): *Discourse Theory and Practice*. London: Sage, 247–260.
- Gergen, Mary (2003) Life stories: Pieces of a Dream. Teoksessa M. Gergen & K.J. Gergen (toim.): *Social Construction a Reader*. London: Sage, 65–77.
- Gibran, Kahlil, (1999) *Mestarin sanoja. Kaksitoista rakastetun profeetan kirjaa oppaaksi elämän varrelle. Merta ja hiekkaa (1926)*. Hämeenlinna: Karisto.
- Giddens, Anthony (2002) *Runaway World. How Globalisation is Reshaping Our Lives*. London: Profile Books.
- Goffman, Erving (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books.
- Goffman, Erving (2001) Footing. Teoksessa M. Wetherell, S. Taylor, S. & S.J. Yates (toim.): *Discourse Theory and Practice*. London: Sage, 93–110.
- Gothoni, Ralf (2001) *Pyörikö kuu. 12 yksinpuhelua musikaalisesta elämästä ja yhteyksien etsimisestä*. Helsinki: Gummerus.

- Greimas, Algirdas Julien (1980) *Strukturaalista semantiikkaa*. Suom. E. Tarasti. Alkuteos *Sémantique structurale* 1966. Helsinki: Gaudeamus.
- Grönstrand, Heidi (2006) Naiskirjailija ja nimimerkki. Anonyymit tekijät romaanin kehittäjinä 1800-luvun puolivälin Suomessa. Teoksessa K. Kurikka ja V-M. Pynttari (toim.): *Tekijyyden tekstit*. Helsinki: SKS, 129–152.
- Haapala, Arto (2002) *Tähdittä vai tähteittä? Mediajulkisuus ja osaamattomuuden ylistys*. Synteesi 3/2002, 57–64.
- Haapanen, Jarmo & Kekki, Lasse (1991) Kuka kutsui Bahtinin? Mihail Bahtinin suomenkielinen reseptio. Teoksessa A. Koivunen, H. Riikonen & J. Selenius (toim.): *Bahtin-boomi!*. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A, no 22. Turku: Turun yliopisto, 181–196.
- Habermas, Jürgen (1989 [1985]) Moderni – keskeneräinen projekti. Suomennos P. Töttö. Teoksessa J. Kotkavirta & E. Sironen (toim.): *Moderni/postmoderni*. Helsinki: Tutkijaliitto, 95–115.
- Hako, Pekka (2004) *Unohtumaton Martti Talvela*. Helsinki: Ajatus Kirjat.
- Hall, Stuart (1997) *Identiteetti*. Suom. ja toim. M. Lehtonen ja J. Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart (2001) Foucault: Power, Knowledge and Discourse. Teoksessa M. Wetherell, S. Taylor & S. J. Yates (toim.): *Discourse Theory and Practice*. London: Sage, 72–81.
- Hanifi, Riitta (1998) Musiikin tekijän ja kokijan tarina. Teoksessa K. Eskola (toim.): *Elämysten jäljillä. Taide ja kirjallisuus suomalaisten oma-elämäkerroissa*. Helsinki: SKS, 379–434.
- Harré, R. & Secord, P. F. (1972) *The Explanation of Social Behaviour*. Oxford: Basil Blackwell.
- Harré, Rom (1993) *Social Being*. Second Edition. Oxford: Blackwell.
- Harré, Rom & Gillet, Grant (1994) *The Discursive Mind*. London: Sage.
- Harré, Rom & van Langenhove, Luk (1999a) The Dynamics of Social Episodes. Teoksessa R. Harré, R. & L. van Langenhove (toim.): *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*. Oxford: Blackwell, 1–13.
- Harré, Rom & van Langenhove, Luk (1999b) Introducing Positioning Theory. Teoksessa R. Harré & L. van Langenhove (toim.): *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*. Oxford: Blackwell, 14–31.
- Harré, Rom & Moghaddam, Fathali (2003) Introduction: The Self and Others in Traditional Psychology and in Positioning Theory. Teoksessa R. Harré & F. Moghaddam (toim.): *The Self and Others. Positioning Individuals and*

- Groups in Personal, Political, and Cultural Contexts*. London: Praeger, 1–11.
- Harré, Rom & Slocum, Nikki (2003) Disputes as Complex Social Events: On the Uses of Positioning Theory. Teoksessa R. Harré & F. Moghaddam (toim.): *The Self and Others. Positioning Individuals and Groups in Personal, Political, and Cultural Contexts*. London: Praeger, 123–136.
- Hautamäki, Antti (1996) Individualismi on humanismia. Teoksessa A. Hautamäki, E. Lagerspetz, J. Sihvola, J. Siltala, J. Tarkki: *Yksilö modernin muutoksessa*. Helsinki: Gaudeamus, 13–44.
- Heikkinen, Hannu L. T. (2001) Toimintatutkimus, tarinat ja opettajaksi tulemisen taito. Narratiivisen identiteettityön kehittäminen opettajankoulutuksessa toimintatutkimuksen avulla. Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Social Research 175. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Heiskala, Risto & Luhtakallio Eeva (2006) Johdanto: Suunnitelmataloudesta kilpailukyky-yhteiskuntaan? Teoksessa R. Heiskala & E. Luhtakallio (toim.): *Uusi jako. Miten Suomesta tuli kilpailukyky-yhteiskunta?* Helsinki: Gaudeamus, 7–13.
- Heiskala, Risto (2006a) Kansainvälisen toimintaympäristön muutos ja Suomen yhteiskunnallinen murros. Teoksessa R. Heiskala & E. Luhtakallio (toim.): *Uusi jako. Miten Suomesta tuli kilpailukyky-yhteiskunta?* Helsinki: Gaudeamus, 14–42.
- Heiskala, Risto (2006b) Sosiaaliset innovaatiot ja hegemonisten mallien muutokset: kuinka tulkita Suomen 1990-luvun murrosta? Teoksessa R. Heiskala & E. Luhtakallio (toim.): *Uusi jako. Miten Suomesta tuli kilpailukyky-yhteiskunta?* Helsinki: Gaudeamus, 202–217.
- Hekanaho, Pia Livia (2002) Ylevät miehet – kauniit naiset. Sukupuolitettun kauniin ja ylevän jäljillä. Teoksessa P. von Bonsdorff & A. Seppä (toim.): *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus, 25–47.
- Hekanaho, Pia Livia (2006) Tove Jansson, Marguerite Yourcenar, Gertrude Stein ja naisneron paikka. Teoksessa T. Koskinen (toim.): *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Helsinki: SKS, 248–284.
- Helkama, Klaus & Seppälä, Tuija (2006) Arvojen muutos Suomessa 1980-luvulta 2000-luvulle. Teoksessa R. Heiskala & E. Luhtakallio (toim.): *Uusi jako. Miten Suomesta tuli kilpailukyky-yhteiskunta?* Helsinki: Gaudeamus, 131–155.
- Hiltunen, Ari (1999) *Menestystarinan anatomia. Aristoteles Hollywoodissa*. Tampere: Hanki ja jää.

- Hirvonen, Airi (2003) *Pikkupianisteista musiikin ammattilaisiksi. Solistisen koulutuksen musiikinopiskelijat identiteettinsä rakentajina*. Acta Universitatis Ouluensis. Scientiae Rerum Socialium E 61. Oulu: Oulun yliopisto.
- Homer, Sean. (2005) *Jacques Lacan*. New York: Routledge.
- Hongisto, Pekka (2006) *Leonardo da Vinci oli myös musiikin taituri*. Rondo-Classica 12/2006, 40–45.
- Houni, Pia (2000) *Näytteiljäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*. Acta Scenica 5. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Houni, Pia (2005) Elämänkertatutkija etsii tekijää. Teoksessa T. Riikonen, M. Tiainen & M. Virtanen (toim.) *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Acta Musicologica Fennica 25. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 187–210.
- Houni, Pia, Tiainen, Milla & Virtanen, Marjaana (2005) Johdanto. Teoksessa T. Riikonen, M. Tiainen & M. Virtanen (toim.) *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Acta Musicologica Fennica 25. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 7–28.
- Huhtanen, Kaija (2004) *Pianistista soitonopettajaksi. Tarinat naisten kokemusten merkityksellistäjänä*. Studia Musica 22. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Huttunen, Matti (1995) *Musiikinhistorian kaanon ja pienen kansan musiikki*. Musiikki 4/1995, 338–348.
- Huuhtanen-Somero, Päivi (2002) Nainen, kauneus ja kristillinen mystiikka. Teoksessa P. von Bonsdorff & A. Seppä (toim.): *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus, 297–312.
- Hänninen, Vilma (1999) *Sisäinen tarina, elämä ja muutos*. Acta Universitatis Tampensis 696. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Ihanus, Juhani (1999) Minäkertomukset. Teoksessa J. Ihanus (toim.) *Kulttuuri ja psykologia*. Helsinki: Helsinki University Press, 241–259.
- Iso Raamatun sanakirja (1973) Helsinki: Ristin Voitto.
- Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (1993) Diskursiivinen maailma: teoreettiset lähtökohdat ja analyttiset käsitteet. Teoksessa A. Jokinen, K. Juhila & E. Suoninen (toim.): *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino, 17–47.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi (1993) Valtasuhteiden analysoiminen. Teoksessa A. Jokinen, K. Juhila & E. Suoninen (toim.): *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino, 75–108.

- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi (2002) Diskurssianalyttisen tutkimuksen kartta. Teoksessa A. Jokinen, K. Juhila & E. Suoninen (toim.): *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Tampere: Vastapaino, 54–97.
- Jokinen, Kimmo (1998) Elämää läpi musiikin. Teoksessa K. Eskola (toim.): *Elämysten jäljillä. Taide ja kirjallisuus suomalaisten omaelämäkerroissa*. Helsinki: SKS, 468–505.
- Jokinen, Kimmo & Saaristo, Kimmo (2006) *Suomalainen yhteiskunta*. Helsinki: WSOY.
- Juhila, Kirsi (1993) Miten tarinasta tulee tosi: Faktuaalistamistrategiat viranomaisperheessä. Teoksessa A. Jokinen, K. Juhila & E. Suoninen (toim.): *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino, 151–188.
- Järviluoma, Helmi (1997) *Musiikki, identiteetti ja ruohonjuuritaso. Amatööriusikkoryhmän kategoriatyöskentelyn analyysi*. Acta Universitatis Tamperensis 555. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Kaarto, Tomi (1998) *Tekijän syntymä. Michel Foucault'n arkeologian kauden ja Mihail Bahtinin kirjailijakäsitys*. Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A, no 39. Turku: Turun yliopisto.
- Kantola, Anu (2006) Suomea trimmaamassa: suomalaisen kilpailuvaltion sanastot. Teoksessa Risto Heiskala & Eeva Luhtakallio (toim.): *Uusi jako. Miten Suomesta tuli kilpailukyky-yhteiskunta?* Helsinki: Gaudeamus, 156–178.
- Karttunen, Sari (2002) *Taiteilijan määrittely. Refleksiivisyyden esteitä ja edellytyksiä taidepoliittisessa tutkimuksessa*. Joensuun yliopiston yhteiskuntatieteellisiä julkaisuja n:o 53. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Karttunen, Sari (2005) *Internationalization Shapes the Artist*. Helsinki: Arsiv 3/2005, 10–11.
- Karvonen, Erkki (1999) *Elämää mielikuviyhteiskunnassa: Imago ja maine menestystekijöinä myöhäismodernissa maailmassa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Keski-Luopa, Leila (2006) Konsultaation haasteet ajassamme. Teoksessa T. Totro & P. Tokola (toim.): *Korjaava työ organisaatiossa*. Oulu: Metanoia instituutti, 97–129.
- Kierkegaard, Søren (2002) [1843] *Mozart-esseet*. Suom. O. Mäkinen. Alkuteos *De Omidelbare erotiska stadier eller det musikalisk-erotiske* 1843. Helsinki: Like.
- Knuuttila, Simo (1991) Retoriikka, taide ja julkinen sana – Näkökohtia antiikin ja renessanssin keskusteluihin. Teoksessa J. Kytömäki (toim.): *Nykyajan sadut. Joukkoviestinnän kertomukset ja vastaanotto*. Helsinki: Gaudeamus & Yleisradio, 29–46.

- Kohler Riessman, Catherine (1993) *Narrative Analysis*. Newbury Park: Sage.
- Koivunen, Anu (1991) Narreja vai narraajia? Tekstit, yleisöt ja populaarikulttuurintutkijat. Teoksessa A. Koivunen, H. Riikonen, J. Selenius (toim.): *Bahtin-boomi!*. Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A, no 22. Turku: Turun yliopisto, 81–121.
- Konttinen, Riitta (1996) *Boheemielämä. Venny Soldan-Brofeldtin taiteilijantie*. Helsinki: Otava.
- Korhonen, Inkeri & Oksanen, Katja (1997) Kertomuksen semiotiikkaa. Teoksessa P. Sulkunen & J. Törrönen (toim.) *Semioottisen sosiologian näkökulmia. Sosiaalisen todellisuuden rakentuminen ja ymmärrettävyys*. Helsinki: Gaudeamus, 54–71.
- Koskinen, Taava (2006) Neroiksi ei synnytä, neroiksi tullaan. Teoksessa T. Koskinen (toim.): *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Helsinki: SKS, 9–56.
- Kupiainen, Reijo (2006) Brändit, visuaalinen kulttuuri ja kulttuurinhäirintä. Teoksessa Hanna Lehtimäki ja Juha Suoranta (toim.): *Kasvattajan brändikirja*. Helsinki. Finn Lectura, 192–203.
- Kurikka, Kaisa (2003) *Seán Burke ja miten tekijä tehdään*. Niin & Näin 1/2003, 77–78.
- Kurikka, Kaisa (2006) Peili, lamppu ja vankila vai anonymiteetin utopia? Johdatusta tekijyyden teksteihin. Teoksessa K. Kurikka & V-M. Pynttari (toim.): *Tekijyyden tekstit*. Helsinki: SKS, 15–37.
- Kurkela, Kari (1993) *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynamiikka*. EST-julkaisusarja n:o 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kurkela, Kari (2005) Rajalla tutkiminen. Kokemuksen ymmärtämisen mahdollisuudesta. Teoksessa P. Rantala & M. Tuominen (toim.) *Rajoilla. Puheenvuoroja tutkimuksen rajoista ja rajojen tutkimuksesta*. Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisuja Sarja C. Katsauksia ja puheenvuoroja 30. Rovaniemi: Lapin yliopisto, 13–45.
- Kuusamo, Altti (2001) Vasarin näkemys taiteesta ja taiteilijoista. Alkupuhe teoksessa *Girogio Vasari: Taiteilijaelämäkertoja. Giottosta Michelangelo*. Helsinki. Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Kuusela, Pekka (2002) *Sosiaalipsykologian maailmahypoteesit. Tieteenalan historia ja sosiaalisen konstruktioismin muodot*. Suomi: Oy UniPress Ab.
- Kuusisaari, Harri (2000) *Tuotteistamisen tärkeys*. Pääkirjoitus. Rondo 3/2000, 5.

- van Langenhove, Luk & Harré, Rom (1999a) Introducing Positioning Theory. Teoksessa R. Harré & L. Langenhove (toim.): *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*. Oxford: Blackwell, 14–21.
- van Langenhove, Luk & Harré, Rom (1999b) Positioning as the Production and Use of Stereotypes. Teoksessa R. Harré & L. van Langenhove (toim.): *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*. Oxford: Blackwell, 127–137.
- Lehtimäki, Hanna & Suoranta, Juha (2006) Johdanto. Teoksessa H. Lehtimäki ja J. Suoranta (toim.): *Kasvattajan brändikirja*. Helsinki: Finn Lectura, 7–10.
- Lehtonen, Kimmo (2004) *Maan korvessa kulkevi... Johdatus postmoderniin musiikkipedagogiikkaan*. Turun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan julkaisuja B: 73. Turku: Turun yliopisto.
- Lehtonen, Mikko (1995) *Pikku jättiläisiä. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen*. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko (2000) Merkitysten maailma. *Kulttuurisen tekstitutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Lepistö, Vappu (1991) *Kuvataiteilija taidemaailmassa*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Leppänen, Taru (2000) *Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Turku: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 6.
- Leskelä-Kärki, Maarit (2006) *Kirjoittaen maailmassa. Krohnin sisaret ja kirjallinen elämä*. Helsinki: SKS.
- Lieblich, Amia, Tuval-Mashiach, Rivka & Zilber Tamar (1998) *Narrative Research. Reading, Analysis and Interpretation*. Applied Social Research Methods Series 47. London: Sage.
- Lindgren, Minna (2005) *Leif Segerstam Nyt!* Jyväskylä: Teos.
- Luostarinen, Heikki & Uskali, Turo (2006) Suomalainen journalismi ja yhteiskunnan muutos. Teoksessa R. Heiskala & E. Luhtakallio (toim.): *Uusi jako. Miten Suomesta tuli kilpailukyky-yhteiskunta?* Helsinki: Gaudeamus, 179–201.
- Löytönen, Teija (2004) *Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta*. Acta scenica 16. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Maijala, Pirre (2003) *Muusikon matka huipulle. Soittamisen eksperttiys huippsoitajan itsensä kokemana*. Studia Musica 20. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Mann, Thomas (2001 [1947]) *Tohtori Faustus*. Jyväskylä: Gummerus.

- Mantere, Markus (2006) *Glenn Gould: Viisi näkökulmaa pianistin muusikkouteen ja kulttuuriseen reseptioon*. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen seuran julkaisuja 12.
- Maugham, Susan (1977) [1937] *Näyttelijätär*. Helsinki: Otava.
- Maybin, Janet (2001) Language, Struggle and Voice. The Bakhtin/Volosinov Writings. Teoksessa M. Wetherell, S. Taylor & S.J. Yates (toim.): *Discourse Theory and Practice*. London: Sage, 64–71.
- McAdams, Dan (1993) *Stories We Live by. Personal Myths and the Making of the Self*. New York: Guilford Press.
- Melkas, Kukku (2006) *Historia, halu ja tiedon käärme Aino Kallaksen tuotannossa*. Helsinki: SKS.
- Middleton, Richard (2003) Introduction. Teoksessa M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (toim.): *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York: Routledge, 1–15.
- Mitchell, R. & Kanerva, Anna (2004) *Onko sukupuoli merkitystä, onko toimenpiteillä vaikutusta taiteissa ja kulttuurissa? Sukupuolivaikutusten arviointia taiteen ja kulttuurin toimialalla*. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätiö. Helsinki: Cuporen julkaisuja 2.
- Moghaddam, Fathali (1999) Reflexive Positioning: Culture and Private Discourse. Teoksessa R. Harré & L. van Langenhove (toim.): *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*. Oxford: Blackwell, 74–86.
- Moghaddam, Fathali & Hanley, Elizabeth & Harré, Rom (2003) Sustaining Intergroup Harmony: An Analysis of the Kissinger Papers Through Positioning Theory. Teoksessa R. Harré & F. Moghaddam (toim.): *The Self and Others. Positioning Individuals and Groups in Personal, Political, and Cultural Contexts*. London: Praeger, 137–156.
- Moisala, Pirkko & Valkeila, Riitta (1994) *Musiikin toinen sukupuoli*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Moisala, Pirkko (1994) *Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna – esimerkkejä sukupuolistavasta musiikintutkimuksesta*. *Musiikki* 3/1994, 246–277.
- Moisala, Pirkko (1998) Uudistuva musiikintutkimus. Teoksessa I. Vierimaa, K. Kilpeläinen, A. Sivuoja-Gunaratnam (toim.) *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Helsinki: Gaudeamus, 322–332.
- Moisala, Pirkko (2006) Musiikki säveltäjänrouden kontekstissa. Kaija Saariahon musiikin kokemisen herättämiä pohdintoja. Teoksessa T. Koskinen (toim.): *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Helsinki: SKS, 312–334.

- Moscovici, Serge (1988) *Notes towards a description of social representations*. European Journal of Social Psychology 18/1988, 211–250.
- Moscovici, Serge (2001) The Phenomenon of Social Representations. Teoksessa G. Duveen (toim.) *Serge Moscovici. Social Representations. Exploration in Social Psychology: Studies in Social Psychology*. New York: University Press, 18–77.
- Mäkelä, Klaus (1990) *Kvalitatiivisen analyysin arviointiperusteet*. Teoksessa K. Mäkelä (toim.) *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*. Helsinki: Gaudeamus, 42–61.
- Mönkkönen, Kaarina (2002) *Dialogisuus kommunikaationa ja suhteena. Vastamisen, vallan ja vastuun merkitys sosiaalialan asiakastyön vuorovaikutuksessa*. Kuopion yliopiston julkaisuja E. Yhteiskuntatieteet 94. Kuopio: Kuopion yliopisto.
- Nikander, Pirjo (1997) *Diskursiivinen käänne (sosiaali)psykologiassa*. Psykologia 6/1997, 404–414.
- Nivanka, Leena (1992) *Lea Piltti*. Helsinki: WSOY.
- Nurmentaus, Paula (2003) *Jättien jalanjäljissä. Juha Uusitalo kipuaa Keski-Euroopan oopperalavojen Wagner-tähdeksi*. Rondo-Classica 6/2003, 14–19.
- Oksanen, Atte (2006) *Haavautuva minuus. Väkivallan barokki kontrolliyhteiskunnassa*. Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- Pakkanen, Outi (1988) *Aino Ackté, Pariisin primadonna*. Helsinki: WSOY.
- Parente-Capkova, Viola (2006) Feminisoitu estetiikka ja naistekijyys. Naistekijäksi tulemisen mahdollisuudet L. Onervan varhaisteksteissä. Teoksessa Kaisa Kurikka & Veli-Matti Pynttari (toim.): *Tekijyyden tekstit*. Helsinki: SKS, 194–223.
- Parker, Ian (2002) *Critical Discursive Psychology*. New York: Palgrave Macmillan.
- Parrott, W. Gerrod (2003): Positioning and the Emotions. Teoksessa R. Harré & F. Moghaddam (toim.): *The Self and Others. Positioning Individuals and Groups in Personal, Political, and Cultural Contexts*. London: Praeger, 29–43.
- Phillips, Nelson & Hardy, Gynthia (2002) *Discourse Analysis. Investigating Processes of Social Construction*. Qualitative Research Methods Series 50. London: Sage.
- Pirttilä-Backman, Anna-Maija & Helkama, Klaus (2001) Serge Moscovici. Sosiaaliset representaatiot. Teoksessa V. Hänninen, O-H. Ylijoki, & J.

- Partanen (toim.): *Sosiaalipsykologian suunnannäyttäjiä*. Tampere: Vastapaino, 253–274.
- Pohjanheimo, Esa (2005) Pysyvää ja eriytyvää. Arvomuutoksia Suomessa 1970-luvulta nykypäivään. Teoksessa A-M. Pirttilä-Backman, M. Ahokas, L. Myyry & S. Lähteenoja (toim.): *Arvot, moraali ja yhteiskunta. Sosiaalipsykologisia näkökulmia yhteiskunnan muutokseen*. Helsinki: Gaudeamus, 237–257.
- Potter, Jonathan & Wetherell, Margaret (1987) *Discourse and Social Psychology. Beyond Attitudes and Behaviour*. London. Sage.
- Potter, Jonathan (2001) Wittgenstein and Austin. Teoksessa M. Wetherell, S. Taylor & S. J. Yates (toim.): *Discourse Theory and Practice*. London: Sage, 39–46.
- Raamattu (1984) Helsinki: Suomen kirkon sisälähetysseura. Suomen Piipilaseura.
- Rahkonen, Margit (2004) *Alie Lindberg. Suomalaisen pianistin taiteilijaura 1800-luvulla*. EST-julkaisusarja no 11. DocMus-yksikkö. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Rautavaara, Einojuhani & Rautavaara, Sini (2001) *Säveltäjä ja Muusa*. Helsinki: WSOY.
- Rautiainen-Keskustalo, Tarja (2006) Kun tunteista tuli brändi – Idols-kilpailu ja populaarimusiikin affektimaailma. Teoksessa H. Lehtimäki ja J. Suoranta (toim.): *Kasvattajan brändikirja*. Helsinki: Finn Lectura, 174–187.
- Richardson, John (2006) *Kaksiääninen diskurssi ja ruumiilliset nautinnot 2000-luvun suomalaisessa rock-musiikissa: esimerkkinä Maija Vilkkumaa*. Musiikki 4/2006, 3–40.
- Riikonen, Taina (2005) *Jälkiä itsessä. Narratiivisia huilisti-identiteettiä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa*. Turun yliopiston julkaisuja Sarja C-osa, osa 226. Scripta Lingua Fennica Edita. Turku: Turun yliopisto.
- Rojola, Lea (1993) Johdanto esseeseen Tekijän kuolema. Teoksessa Lea Rojola (toim.): *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Tampere: Vastapaino, 109–117.
- Ronkainen, Suvi (2005) Tiedon monitieteellisyys ja monitieteellisuuden seurauksia. Teoksessa *Rajoilla. Puheenvuoroja tutkimuksen rajoista ja rajojen tutkimuksesta*. Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisuja. Sarja C. Katsauksia ja puheenvuoroja 30. Rovaniemi: Lapin yliopisto, 213–232.
- Rossi, Leena-Maija (1999) *Taide vallassa. Poliittikkakäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.

- Rossi, Leena-Maija (2002) Esteettisten ideaalien sukupuolipolitiikka: mainoskuvat halun, identiteettien ja ihanteiden tuottajina. Teoksessa P. von Bonsdorff & A. Seppä (toim.): *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus, 107–131.
- Ryynänen-Karjalainen, Lea (2002) *Sukupuolesta huolimatta – Naiskanttorit Suomen evankelis-luterilaisessa kirkossa*. Studia Musica 14. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Räsänen, Auli (2003) *Rondo ja Classica yhdistyvät. ”Markkinat ovat liian pienet kahdelle klassisen musiikin lehdelle”*. Helsingin Sanomat 25.11.2003
- Saarenheimo, Marja (1997) *Jos etsit kadonnutta aikaa. Vanhuus ja oman elämän muisteleminen*. Tampere: Vastapaino.
- Saari Lammi, Marja-Liisa (2006) *Jossain on paikka, missä on ikuinen kevät. Taiteilijan kulttuuriset tarinamallit ja luontomystikon tarina*. Sibelius-Akatemia: Finaali 2/2006, 7–16.
- Saari Lammi, Marja-Liisa (2007) *Naislaulajan kulttuuriset tarinamallit. Esimerkkinä Karita Matilan lehtihaastattelun positioinnit*. Synteesi 3/2007.
- Sabat, Steven & Harré, Rom (1999) Positioning and the Recovery of Social Identity. Teoksessa R. Harré & L. van Langenhove (toim.): *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*. Oxford: Blackwell, 87–101
- Sarjala, Jukka (2002) *Miten tutkia musiikin historiaa?* Helsinki: SKS.
- Sarjala, Jukka (2006) Sibelius Euroopan reunalla. Miten nerous puretaan historiaan? Teoksessa Taava Koskinen (toim.): *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Helsinki: SKS, 285–311.
- Saurama, Erja (2002) *Vastoin vanhempien tahtoa*. Helsingin kaupungin tietokeskuksen tutkimuksia 2002:7. Helsinki: Helsingin kaupungin tietokeskus.
- Savolainen, Pentti & Vainio, Matti (2002) *Aino Ackté. Elämäнкаari kirjeiden valossa*. Helsinki: WSOY.
- Schildt, Göran (1972) Taiteilijan sosiaalisesta roolista taidehistorian valossa. Teoksessa M. Envall, A. Kinnunen ja Y. Sepänmaa (toim.): *Estetiikan kenttä*. Helsinki: WSOY.
- Schildt, Göran (2000) *Epäilyn lahja. Hajamietteitä Jumalan kuolemasta ja erästä kadonneesta isästä*. Helsinki: Otava.
- Shotter & Billig (1998) A Bakhtinian Psychology: From Out of the Heads of Individuals and into the Dialogues Between Them. Teoksessa M.B. Bell & M. Gardinier (toim.): *Bakhtin and Human Sciences*. London: Sage, 14–29.
- Sederholm, Helena (2002) Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen. Teoksessa P. von Bonsdorff & A. Seppä (toim.): *Kauneuden suku-*

- puoli. *Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus, 76–106.
- Seikkula, Jaakko (2001) *Realismi, relativismi ja sosiaalinen konstruktioismi. Onko todellisuus olemassa vai onko se kielen konstruktio*. Psykologia 6/2001, 376–382.
- Siikala, Anna-Leena (1991) Kertomukset, kulttuurinen tieto ja kansanperinne. Teoksessa Juha Kytömäki (toim.): *Nykyajan sadut. Joukkoviestinnän kertomukset ja vastaanotto*. Helsinki. Gaudeamus & Yleisradio, 47–81.
- Siltala, Juha (1992) *Suomalainen ahdistus: huoli sielun pelastumisesta*. Helsinki: Otava.
- Siltala, Juha (1994) *Miehen kunnia. Modernin miehen taistelu häpeää vastaan*. Helsinki: Otava.
- Simonsuuri, Kirsti (1996) *Ihmiset ja jumalat. Myytit ja mytologiat*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne (1994) *Feminiinejä ooppera- ja soitinmusiikissa*. Musiikki 3/1994, 278–291.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne (1996) *Musiikki kertovana diskurssina. Kerronnallisuus inhimillisen tajunnan rakennusvälineenä*. Musiikki 4/1996, 489–498.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne (2004) *Paikkaa etsimässä. Länsimaisen taide-musiikin koordinaatteja kulttuurisessa musiikintutkimuksessa*. Musiikki 2/2004, 61–80.
- Slocum, Nikki & van Langenhove, Luk (2003): *Integration Speak: Introducing Positioning Theory in Regional Integration Studies*. Teoksessa R. Harré & F. Moghaddam (toim.): *The Self and Others. Positioning Individuals and Groups in Personal, Political, and Cultural Contexts*. London: Praeger, 219–234.
- Stenius, Yrsa (2002) *Kunnes siipi murtuu. Jussi Björlingin taru*. Helsinki: Tammi.
- Stern, Daniel (1995) *The motherhood constellation. A unified view of parent-infant psychotherapy*. London: Karnac Books.
- Suomen kulttuuriviennin kehittämisohjelma (2007) Onko kulttuurilla vientiä? ON!. Esitys Suomen kulttuuriviennin kehittämisohjelmaksi 2007–2011*. Opetusministeriön julkaisuja 2007: 9. Helsinki: Opetusministeriö.
- Suutela, Hanna (2006) *Nerous, teatteri ja sukupuoli. Kansallisen tradition piirteitä Jouko Turkan julkisuuskuvassa*. Teoksessa T. Koskinen (toim.): *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Helsinki: SKS, 57–81.
- Talvela, Annukka (1999) *Aina on polku eessä*. Helsinki: Ajatus.

- Tan, Sui-Lan & Moghaddam, F. M. (1999) Positioning in Intergroup Relations. Teoksessa R. Harré & L. van Langenhove (toim.): *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*. Oxford: Blackwell, 178–194.
- Tarasti, Eero (1994) *Myytti ja musiikki. Semioottinen tutkimus myytin estetiikasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Thesleff, Holger (1977) Platonin estetiikasta. Teoksessa A. Kinnunen & T. Oksala (toim.) *Antiikin estetiikka*. Suomen estetiikan seuran vuosikirja 2. Helsinki: WSOY, 9–65.
- Tiainen, Milla (2005) *Säveltäjän sijainnit. Taiteilija, musiikki ja historiallinen kesto Paavo Heinisen ja Einojuhani Rautavaaran teksteissä*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 82. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Träskman, Tomas Ivan (2006) Medialisoitu nero, medialisoitu melankolia. Teoksessa T. Koskinen (toim.): *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Helsinki: SKS, 432–471.
- Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli (2003) *Laadullinen tutkimus ja sisällön-analyysi*. Helsinki: Tammi.
- Tuominen, Marja (1997) *Bysanttilainen triptyykki. Kolme esseetä jumalansynnyttäjän kuvasta*. Helsinki: Suomen historiallinen seura.
- Tuovinen, Petri (2004) *Tauno Marttinen. Hämeenlinnan shamaani*. Hämeenlinna: Karisto.
- Vasari, Giorgio (2001) [1568] *Taiteilijaelämäkertoja. Giottosta Michelangelo*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Vice, Sue (1997) *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester University Press.
- Vuorinen, Jyri (1996) *Estetiikan klassikoita*. Helsinki: SKS.
- Väisänen, Hannu (2004) *Vanikan palat*. Helsinki: Otava.
- Välimäki, Susanna (2002) *Musiikkianalyysi musiikkikritisminä. Musiikkitieteen postmoderni projekti ja länsimaisen taidemusiikin merkitysten maallistaminen*. Helsinki: Synteesi 2/2002, 67–88.
- Wetherell, Margaret (2001a) Themes in Discourse Research: The Case of Diana. Teoksessa M. Wetherell, S. Taylor & S. J. Yates (toim.): *Discourse Theory and Practice*. London: Sage, 14–28.
- Wetherell, Margaret (2001b) Minds, selves and sense-making. Editor's Introduction. Teoksessa M. Wetherell, S. Taylor & S. J. Yates (toim.): *Discourse Theory and Practice*. London: Sage, 186–197.
- Wetherell, Margaret (2001c) Debates in Discourse Research. Teoksessa M. Wetherell, S. Taylor & S. J. Yates (toim.): *Discourse Theory and Practice*. London: Sage, 380–399.

- Wetherell, Margaret (2003): Paranoia, Ambivalence, and Discursive Practices: Concepts of Position and Positioning in Psychoanalysis and Discursive Psychology. Teoksessa R. Harré & F. Moghaddam (toim.): *The Self and Others. Positioning Individuals and Groups in Personal, Political, and Cultural Contexts*. London: Praeger, 99–120.
- Wilkinson, Sue & Kitzinger, Celia (2003) Constructing Identities: A Feminist Conversation Analytic Approach to Positioning in Action. Teoksessa R. Harré & F. Moghaddam (toim.): *The Self and Others. Positioning Individuals and Groups in Personal, Political, and Cultural Contexts*. London: Praeger, 157–180.
- Willman, Arto (2001) *Yhteistyön ristiriitaiset puhetavat. Diskurssianalyttinen näkökulma luokanopettajien tulkintoihin tiimityönä*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Wittgenstein, Ludwig (1981) *Filosofisia tutkimuksia*. Suom. H. Nyman. Alkuteos *Philosophische Untersuchungen* 1953. Helsinki: WSOY.
- Wolff, Janet (1981) *The Social Production of Art*. London: Macmillian Press.
- Ylijoki, Oili-Helena (1998) *Akateemiset heimokulttuurit ja noviisien sosiaalisuus*. Tampere: Vastapaino.
- Ylijoki, Oili-Helena (2001) Rom Harré. Toimijuus, kieli ja moraali. Teoksessa V. Hänninen, O-H. Ylijoki, & J. Partanen (toim.): *Sosiaalipsykologian suunnannäyttäjiä*. Tampere: Vastapaino, 225–251.

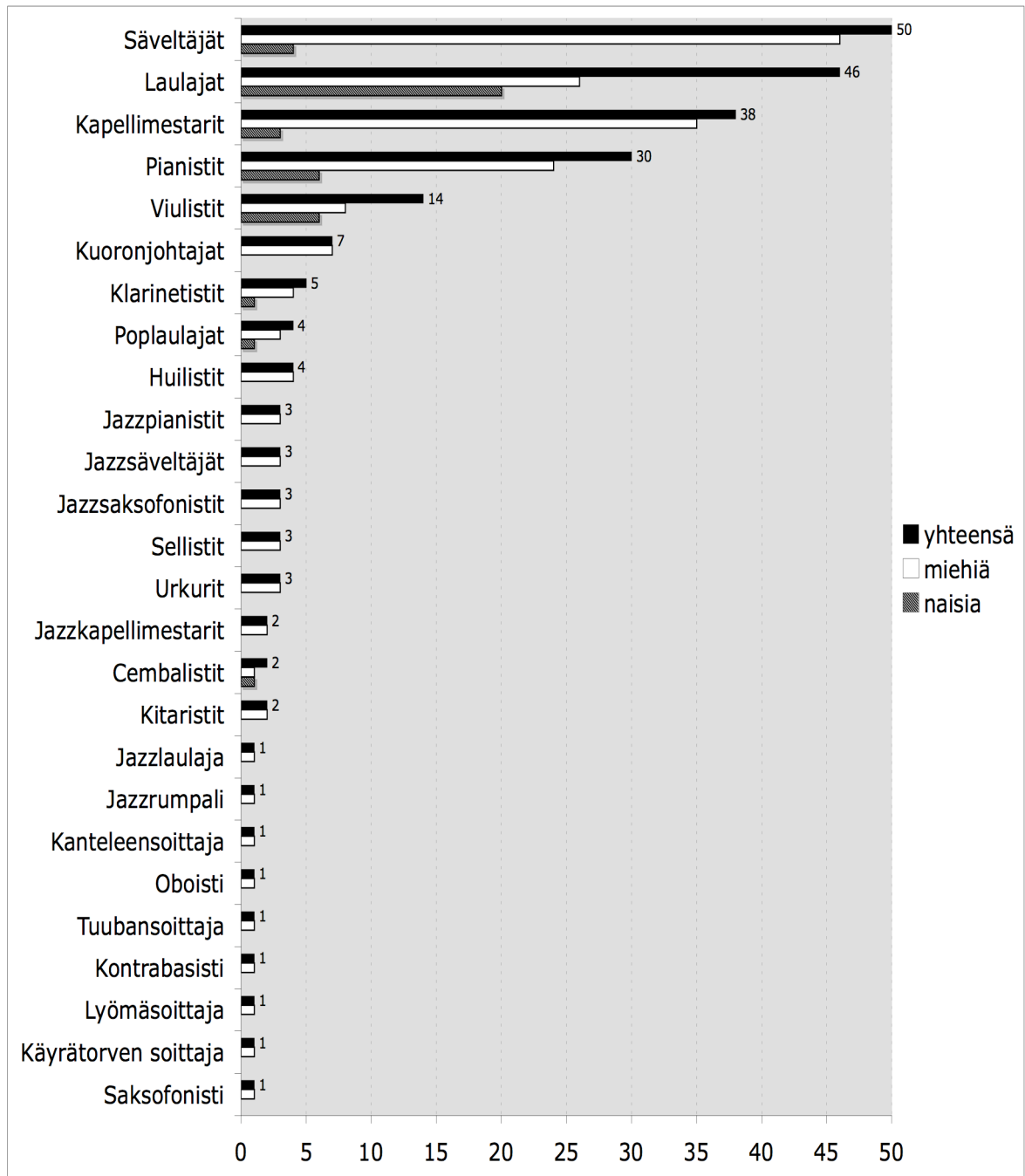
III Julkaisemattomat lähteet

- Huttunen, Raimo (2005) *Onko omaelämäkerta korrespondenssi-mielessä tosi kuva elämästä*. Julkaisematon käsikirjoitus.
- Kuusisaari, Harri (2007) sähköpostiviesti Rondo-Classican päätoimittajalta 1.2.2007
- Vehviläinen, Anu (2006) *Sormituntumalla. Näkökulmia pianistin arkeen*. Licensiaatintutkintoon sisältyvä kirjallinen työ (taiteilijakoulutus). Sibelius-Akatemia. DocMus-yksikkö.

IV Verkkolähteet

- Rondo-Classica (2007) <www.rondolehti.fi/fi/mediatiedot> luettu 1.2.2007
- Niemi, Risto-Pynttäri & Teppo, Juha (2007) Euroopan kirjallisuushistoria <www.arthis.jyu.fi/kirjallisuushistoria/index.php/11_renessanssi/1_italia/6_pastoraaleista/> luettu 14.2.2007.

Liite 1



Taulukko 1. Henkilöhaastattelujen määrä instrumenttiryhmittäin ja sukupuolen mukaan. $N = 228$.

Liite 2: Rondo-Classican taiteilijahaastattelut vuosina 1974–2006

(kohdehaastatteluiksi valitut lehtihaastattelut merkitty *:llä)

RONDO 1974

* 5/1974

"Koko elämä on valtava tahdonvoiman ponnistus"

Martti Talvela / Mervi Knuuttila

6/1974

"Kamarimusiikki on tie musiikin ymmärtämiseen"

Ralf Gothoni / Mervi Knuuttila

7/1974

"Työtä on tehtävä taukoamatta"

Harald Andersén / Mervi Knuuttila

RONDO 1975

1/1975

Leif Segerstam – ihmelapsesta maailmannimeksi

Leif Segerstam / Mervi Knuuttila

2/1975

Tauno Äikää – kansainvälinen edustusurkurimme

Tauno Äikää / Mervi Knuuttila

3/1975

Irma Urrila – vuoden Pamina

Irma Urrila / Mervi Knuuttila

5-6/1975

Aulis Sallinen – jalostettu pelimanni

Aulis Sallinen / Mervi Knuuttila

7/1975

Paavo Berglund: "Odotan tuloksellista työtä"

Paavo Berglund / Mervi Knuuttila

8/1975

Eero Erkkilä: "Rehellinen työ huomataan"

Eero Erkkilä / Mervi Knuuttila

9/1975

Erkki Pohjola: "Kamarimusiikki on kuoronjohtajan korkeakoulu"

Erkki Pohjola / Mervi Knuuttila

10/1975

"Uskon teatterin ja musiikin yhteistyöhön"

Kari Tikka / Mervi Knuuttila

RONDO 1976

1/1976

Muusikko ja säveltäjä: Einar Englund

Einar Englund / Mervi Knuuttila

7/1976

"Uusi suomalainen sävellys on minulle aina merkkitapaus"

Liisa Pohjola / Mervi Knuuttila

8/1976

"Se on kuin muurahaiskekoa kokoaisi"

Seppo Laamanen / Mervi Knuuttila

10/1976

"Soittaminen on kiva, elinikäinen haaste"

Aale Lindgren / Mervi Knuuttila

RONDO 1977

1/1977

"Tunnen yksinsotijan vaikeudet"

Okko Kamu / Ilpo Mansnerus

3/1977

"En usko laulun tulevaisuuteen"

Pekka Nuotio / Mikko Pasanen

5+6/1977

Taru Valjakka Savonlinnassa

Taru Valjakka / Mervi Knuuttila

8/1977

Jorma Rahkonen muusikko Jumalan armosta

Jorma Rahkonen / Pekka Helasvuo

RONDO 1978

1/1978

"Päytyöni on yhteistyö!"

Meri Louhos / Mervi Knuuttila

3/1978

Harjoittelu on välttämätöntä päivittäistä meditaatiota

Mikael Helasvuo / Inari Teinilä

8/1978

Kuntoileva viuluprofessori

Tuomas Haapanen / Mervi Knuuttila

9-10/1978

"Joku päämäärä on oltava ja siihen pitää päästä"

Kim Borg / Eeva Hirvensalo

RONDO 1979

4/1979

"Että säilyisi avoin, kysyvä mieli..."

Jukka Tiensuu / Anja Salmenhaara

5-6/1979

Holger Fransman

Holger Fransman / Esa-Pekka Salonen

10/1979

"Taiteelle on tässä maassa rakennettava edellytykset"

Eero Heinonen / Anja Saari

RONDO 1980

* 1/1980

"Nykysäveltäjä kuuluu vähemmistön vähemmistön vähemmistöön"

Eero Hämeenniemi / Esa-Pekka Salonen

2/1980

"Rajojen ylittäminen on haaste"

Pirjo Bergström / Anu Karlson

3/1980

"Musiikin tulisi puhua ja puhutella"

Enzio Forsblom / Olli Porthan

4/1980

"Orkesterityö on antoisaa mutta soittamishalu on tyydytettävä muualla"

Markku Hannola / Kaija Saariaho

5-6/1980

Heikki Sarmanto kansallisena ja kansainvälisenä

Heikki Sarmanto / Ilkka Laine

7/1980

"Mielelläni näen itseni jonkinlaisena pelimannina"

Jorma Panula / Esa-Pekka Salonen

8/1980

"Tärkeämpää on soittaa korvat auki kuin tutkia mustia täpliä"

Esa Helasvuo / Anu Karlson

10/1980

Kuukauden taiteilija Pentti Koskimies

Pentti Koskimies / Anu Karlson

RONDO 1981

1/1981

Kuukauden taiteilija – Jorma Hynninen

Jorma Hynninen / Leena Santalahti

2/1981

"Kuinka kauan täytyy kuunnella puheita tämän soittimen mondeenista luonteesta?"

Pekka Savijoki / Jouni Kaipainen

3/1981

Professorin puheenvuoro

Ralf Gothoni / Helena Hiilivirta

4–5/1981

"Se mitä Sibelius on minulle sanonut ei ole minun monopolini!"

Jussi Jalas / Eeva Hirvensalo

4–5/1981

Oletko säveltäjä, sanoittaja, laulaja, pelle vai kupla?

Mauri Antero / Maisa Krokfors

6/1981

Taide on oikeassa olemista ilman todistusketjua

Paavo Heininen / Esa-Pekka Salonen

8/1981

"Tärkeintä on oman kokemisen, oman ilon löytäminen"

Inkeri Simola-Isaksson / Anu Karlson

9/1981

"Miksei enää soiteta viihdekonseritteja?"

George de Godzinsky / Arthur Fuhrmann

RONDO 1982

1/1982

"Soittaminen ja tutkiminen kuuluvat yhteen"

Kati Hämäläinen / Anu ja Leif Karlson

2/1982

"Ilmaisukeinojen rikas maailma on kiehtonut minua..."

Erik Bergman / Jouni Kaipainen

3/1982

Suomen kitarataiteen pioneeri

Ivan Putlin / Ilmari Hytönen

3/1982

Anssi Tikanmäki musiikin kriisistä: "Keskustelu sulattaisi jäätä"

Anssi Tikanmäki / Juhana Päivärinta

5-6/1982

"Opettajan on kerrottava oppilaalle MIKSI"

Anja Ignatius / Anu Karlson

7/1982

Muistiinpanoja säveltäjän ajatuksista

säveltämisestä ja elämästä

Tauno Marttinen / Eeva Sarmanto ja Helena

Säkinen

9/1982

Mieltymys mataliin ääniin. Lähikuvassa Jorma

Katrama

Jorma Katrama / Lassi Marttala

RONDO 1983

3/1983

Taneli Kuusisto kuukauden kuvassa

Taneli Kuusisto / Anu Karlson

4/1983

Kysytään kirkkomusiikista ja sen tekijöistä,

vastaajana Kaj-Erik Gustafsson

Kaj-Erik Gustafsson / Mervi-Johanna Lindstedt

5/1983

"Olen kiinnostunut äänen magiasta"

Lauri Nykopp / Vesa Lehko

5/1983

Harjoittelu on Arto Noraksen joutoaikaa!

Arto Noras / Eeva Hirvensalo

7/1983

Kuoropedagogi

Heikki Saari / Tero-Pekka Henell

9/1983

75-vuotias Kai Kajanus lähikuvassa

Kaj Kajanus / Einari Marvia

9/1983

Karita Mattilan ajankohtainen harjoitus kuinka
sanotaan ei

Karita Mattila / toimittajaa ei mainittu

RONDO 1984

2/1984

"Kokonaisten asioiden kontrapunkti"

Jouni Kaipainen / Lauri Otonkoski

4/1984

"Tunnen syvää sympatiaa kaikkia heitä kohtaan,
jotka jaksavat tässä ammatissa"

Tom Krause / Eeva Hirvensalo

7/1984

Miten seiskan koululaulajasta tulee kymppin
kuoronjohtaja?

Pekka Koistinen / Liisa Maria Piila

8/1984

Matti Raution anarkistiset ajatukset

Matti Rautio / Tiina-Maija Lehtonen

RONDO 1985

3/1985

"Ota näyttämö haltuusi!"

Matti Lehtinen / Risto Nordell

7/1985

"Nuori kapellimestari ei saa lähteä juoksupojan
rooliin"

Jukka-Pekka Saraste / Olli Koskelin

RONDO 1986

1/1986

"Klassinen kitaramusiikki on editoitu pilalle!"

Jukka Savijoki / Anu Karlson

2/1986

Jazzmies teatterikapellimestarina

Jukka Linkola / Ossi Kallioinen

2/1986

"Tärkeintä on persoonallisuuden kehittäminen"

Jari Perkiömäki / Ossi Kallioinen

4/1986

Walton Gröönroos lähti Ahvenanmaalta
maailmalle

Walton Gröönroos / Tero-Pekka Henell

6/1986

Säveltäjä leikkii alkemistia

Harri Wessman / Anu Karlson

7/1986

Laulunlyöjä Seppo Hovi on koko kansan
musiikinopettaja

Seppo Hovi / Tero-Pekka Henell

8/1986

Jazzlehtori

Jukkis Uotila / Timo Laitakari

9/1986

Kuin kissa koskettimilla

Marita Viitasalo / Tero-Pekka Henell

9/1986

Pianisti ja säveltäjä Olli Mustonen

Olli Mustonen / Petri Sariola

RONDO 1987

1/1987

*"Kiinnostukseni musiikista on verrattavissa
helluntaiherätykseen"*

Klaus Järvinen / Seppo K. Koistinen

1/1987

Struktuurien kalkyloiminen on inspiraation lähde
Magnus Lindberg / Risto Nieminen

2/1987

Soittamisessa ratkaisee alkuopetus
Okko Kamu / Pekka Niemi & Seppo K. Koistinen

2/1987

*"Olennaista oppimisessa ei ole oikeiden asioiden
oppiminen, vaan niiden oppiminen oikeaan
aikaan"*

Mikko Heiniö / Ismo Lähdentie

3/1987

"Orkesteri on yleisön palvelija"
Paavo Rautio / Harri Hautala

3/1987

Soile Isokoski ei halua tuhkimoksi
Soile Isokoski / Risto Nordell

4/1987

Juhani Lagerspetz – Pianisti tienhaarassa
Juhani Lagerspetz / Petri Sariola

5/1987

– Ajatuksia
Manfred Gräsbeck / Seppo K. Koistinen

5/1987

Eric-Olof Söderström ei pelkää musiikkia
Eric-Olof Söderström / Risto Nordell

6/1987

Kimmo Hakola ja yksinkertaiset ja kirkkaat asiat
Kimmo Hakola / Juhani Nuorvala

* 8/1987

Vaikutelmia Tauno Marttisesta
Tauno Marttinen / Rebecca Libermann

9/1987

Polte veressä
Pave Maijanen / Antti Suvanto

RONDO 1988

1/1988

Mitä kuuluu Karita Mattila?
Karita Mattila / Pirjo Raiskio

1/1988

Suomi-jazzin suuri mies
Heikki Sarmanto / Antti Suvanto

2/1988

Musiikkia, valon ja varjon rajamailta
Kaija Saariaho / Henry Bacon

4/1988

Sisäisen maailman ymmärtäminen tärkeätä
Lars Karlson / Pekka Niemi

5/1988

*Savonlinnan oopperajuhlien tunnelma
demokraattinen*
Tom Krause / Esko Lintula ja Pekka Niemi

6/1988

*Petri Sakari Islantiin – mukaan tahtipuiikko ja
tennismaila*
Petri Sakari / Pirjo Raiskio

8/1988

*Lahjakuudelle on aina löydettävä tilaa
säätöviidakossa*
Tuomas Haapanen / Pirjo Raiskio

Kun sinfonia kohtasi jazzin...
Atso Almila / Antti Suvanto

9/1988

Keikoilta konserttilavalle
Tuire Pentikäinen / Pirjo Raiskio

9/1988

"Sattumaa koko juttu"
Anna-Maija Korsimaa / Pirjo Raiskio

RONDO 1989

1/1989

Laulajat – uhanalainen laji
Tapani Kansa / Lea Vanajas

3/1989

*Jazzin rakenteiden mekaniikasta; – Eero
Koivistoinen uudistaa musiikin kerrontaa*
Eero Koivistoinen / Antti Suvanto

3/1989

Matka tulevaisuuteen
Jukka Tiensuu / Elisa Määttänen

3/1989

Harry Korhonen – suomalainen tenori Italiassa
Harry Korhonen / Ava Numminen

4/1989

*Suomi alkaa olla yksi Euroopan musiikin
mielenkiintoisimpia maita*
Usko Meriläinen / Linda Korhonen

6/1989

Tuomas Ollilan tahtiin
Tuomas Ollila / Pirjo Raiskio

9/1989

Pianotaiteilijan elämää myötä- ja vastamäessä
Folke Gräsbeck / Pirjo Raiskio

RONDO 1990

4/1990

Suomalaispianistin marathon vie Yhdysvaltoihin
Matti Raekallio / Harri Hautala

6/1990

”Taiteen tehtävä on olla vastarinnassa”
Kalevi Aho / Kimmo Korhonen

7/1990

*Hallitusti huipulle – Jaakko Ryhänen etenee
hitaasti ja perusteellisesti*
Jaakko Ryhänen / Ainomaija Pennanen

9/1990

*”Soitetaan musiikkia ja yleisö kuuntelee, siitähän
aina on kysymys” – Ulkoisiin tempauksiin
kylästyntä klarinetisti Kari Kriikku keskittyy nyt
itse musiikkiin*
Kari Kriikku / Minna Lindgren

RONDO 1991

1/1991

*”Olen nyt klassikko” – säveltäjä Jouni Kaipainen
uskoo nykyhetkeen ja korostaa tradition
merkitystä*
Jouni Kaipainen / Harri Hautala

2/1991

*Kadonneen kauneuden kuuntelija Olli Koskelin ei
säästä itseään*
Olli Koskelin / Kimmo Korhonen

4/1991

Liikkeellä meren ja ilon valoisissa maisemissa
Magnus Lindberg / Kimmo Korhonen

4/1991

”Suhdetta musiikkiin saa kiihottaa ei latistaa”
Ralf Gothoni / Matti Tuomisto

5/1991

*”Tehdään kovasti töitä niin, että kaikilla on
hauskaa” – Osmo Vänskä haluaa luoda
orkesteriin tuloksekkaan, palkitsevan ilmapiirin*
Osmo Vänskä / Kai Amberla

Mies kuin Mahler

Leif Segerstam / Harri Kuusisaari

6/1991

*Erik Bergman on suomalaisen modernismin
kantaisä*
Erik Bergman / Harri Kuusisaari

8/1991

*Kansallisromantiikan ja modernismin
väliallossa. Einar Englund uskoo musiikin
perusarvoihin*
Einar Englund / Kai Amberla

8/1991

Joonas Kokkonen –sinfonikko ja eetikko
Joonas Kokkonen / Kimmo Korhonen

9/1991

*”Jos säveltäminen on vaikeaa, niin vielä
vaikeampaa on olla säveltämättä”, sanoo 80
vuotta täyttävä Vilho Luojan-Mikkola*
Vilho Luolajan-Mikkola / Kimmo Hakola

RONDO 1992

1/1992

Olli Pohjola: – Kapinallinen vastoin tahtoaan?
Olli Pohjola / Kimmo Korhonen

6/1992

Wagner-bassojen jyhkeä kuningas
Matti Salminen / Harri Kuusisaari

7/1992

*”En ole arkkitehti, en rakennusmestari, vaan
puutarhuri”. Einojuhani Rautavaara kasvattaa
sanoja ja säveliä*
Einojuhani Rautavaara / Kai Amberla

8/1992

*”Etsin näyttämöltä eläviä ihmissuhteita”. Karita
Mattila vannoo ensemble-oopperan nimeen*
Karita Mattila / Harri Kuusisaari

RONDO 1993

1/1993

*Soile Isokoski tähtiuran kynnyksellä:
"Kuuluisuuden tavoittelu ei kiinnosta"*
Soile Isokoski / Harri Kuusisaari

1/1993

*Eero Hämeenniemi puolustaa positiivista
traditiotietoisuutta*
Eero Hämeenniemi / Kimmo Korhonen

3/1993

Anssi Karttunen etsii luovaa yhteyttä säveltäjiin
Anssi Karttunen / Harri Kuusisaari

7/1993

*"Kun vain elää niin kyllä se piirtyy". Leif
Segerstamin positiivinen elämänpartituuri*
Leif Segerstam / Minna Lindgren

8/1993

*Aulis Salliselle ooppera on totaalista
musiikkiteatteria "Ihmiset on helpompi saada
itkemään kuin nauramaan."*
Aulis Sallinen / Harri Kuusisaari

8/1993

*"Pianistin pitää olla taikuri" Olli Mustonen ja
pianon magiikka*
Olli Mustonen / Kai Amberla

9/1993

*"Yhden ihmisen leimaa tarvitaan" – Jukka-Pekka
Saraste ja uusi vanhanaikaisuus*
Jukka-Pekka Saraste / Kai Amberla

RONDO 1994

3/1994

Ilmo Ranta, ei vain säestäjä
Ilmo Ranta / Harri Kuusisaari

4/1994

"Soittamisen jälkeen vaikeinta on kuunteleminen"
– Mikael Helasvuo on huilun faustinen etsijä
Mikael Helasvuo / Harri Kuusisaari

5/1994

*Keskeltäkin pääsee huipulle – Monica Groop
laulaa ihmisten iloksi ilman karriäärin pakkoa*
Monica Groop / Harri Kuusisaari

6/1994

*"Kelkka ei kääntynyt vaan mäki sen alla
kääntyi". Erkki Salmenhaara on lainsuojaton
säveltäjä*
Erkki Salmenhaara / Pekka Hako

9/1994

*"Laula niin kuin soittaisit selloa" – Jaakko
Ryhänen etenee pienin askelin raskaassa sarjassa*
Jaakko Ryhänen / Harri Kuusisaari

RONDO 1995

* 1/1995

Kohti yhtä suurta ideaa
Esa-Pekka Salonen / Kai Amberla

* 3/1995

Empatia on taiteilijan työväline
Jorma Hynninen / Pekka Hako

4/1995

"Musiikissa täytyy olla proteiinia"
Paavo Berglund / Heikki Valsta

6/1995

"Kirjoitan sen minkä sisälläni kuulen"
Erik Bergman / Harri Kuusisaari

8/1995

Elämää musiikin kautta, musiikkia elämän kautta
Kaija Saariaho / Kai Amberla

8/1995

"Muusikkous on jatkuvaa matkalla oloa"
Kaija Saarikettu / Harri Kuusisaari

9/1995

*"Orkesterin rakentaminen on biodynaamista
viljelyä"*
Juha Kangas / Harri Kuusisaari

RONDO 1996

2/1996

"Tekijä ei ole tärkeä vaan lopputulos"
Osmo Vänskä: / Harri Kuusisaari

3/1996

"Rakkaus omaan ääneen on löytynyt"
Esa Ruuttunen / Harri Kuusisaari

3/1996

*"Jokaisen taideteoksen tulee pyrkiä
nerokkuuteen"*
Einar Englund / Osmo Tapio Räihälä

7/1996

*Säveltäjä-Salonen taistelee kapellimestari-Salosta
vastaan*
Esa-Pekka Salonen / Harri Kuusisaari

7/1996

Olli Mustonen soittaa kuin hän säveltäisi
Olli Mustonen / Harri Kuusisaari

8/1996
"JPS" puree Toronton yleisöön
Jukka-Pekka Saraste / Matti Tuomisto

8/1996
Auktoriteetti tulee osaamisesta
Sakari Oramo / Harri Kuusisaari

RONDO 1997

1/1997
Lindberg suunnittelee oopperaa Brysseliin
Magnus Lindberg / Matti Tuomisto

1/1997
"Wagner-laulaja – ei sellaista ole"
Matti Salminen / Harri Kuusisaari

2/1997
Äänen persoonallisuus on laulajan tärkein valtti
Karita Mattila / Harri Kuusisaari

3/1997
Enkeleitä onko heitä?
Einojuhani Rautavaara / Tapio Tuomela

4/1997
Murha televisiossa ei enää ole mitään – isot jutut ovat nyt megaluokkaa
Linda Lampenius / Aarne Toivonen

4/1997
Taiteen vapaus ei ole kaupan. John.
John Stårgårds / Harri Kuusisaari

6-7/1997
Kantele kutsuu meditoimaan
Timo Väänänen / Harri Kuusisaari

8-9/1997
Kiasma ja kirous
Riku Niemi / Matti Tuomisto

10/1997
"Kyllä minusta papua löytyy". Soile Isokoski etsii sisäistä elämää uhrautuvien rooliensa takaa
Soile Isokoski / Harri Kuusisaari

* 10/1997
Taide on ihmistä suurempaa. Eero Heinonen haluaa voittaa itseilmaisun ja persoonallisuuden rajoitukset taiteessaan
Eero Heinonen / Matti Tuomisto

RONDO 1998

1/1998
Tiimi yhdistää
Tuomas Ollila / Matti Tuomisto

1/1998
Älykkö ei hellitä. Paavo Heinistä kiinnostaa kompleksi yksinkertaisuus
Paavo Heininen / Harri Kuusisaari

2/1998
Beethovenin testamentti. Päivä Leifin elämässä
Leif Segerstam / Harri Kuusisaari

6/1998
Hondalla Bayreuthiin. Jorma Silvasti ei ole vain "ariatenori"
Jorma Silvasti / Harri Kuusisaari

8/1998
Mysteerien viulutaidetta. Väärien virityksien aura kiehtoo Sirkka-Liisa Kaakista
Sirkka-Liisa Kaakinen / Matti Tuomisto

9/1998
Ilman verhoja Kaustisen shamaani P. H. Nordgren
Pehr Henrik Nordgren / Harri Kuusisaari

10/1998
Pelimannin arvoja Avantiin. Kari Kriikun mielestä rakkikoirilla ei ole käyttöä konsensuksen aikana
Kari Kriikku / Harri Kuusisaari

RONDO 1999

4/1999
Tulta tyynen kuoren alla
Réka Szilvay / Harri Kuusisaari

4/1999
Sensaatiosta ammattilaiseksi
Mikko Franck / Harri Hautala

6/1999
Kapellimestari on idealismin linnake
Hannu Lintu / Harri Kuusisaari

RONDO 2000

1/2000
Oman tien kulkija
Maris Gothoni / Harri Kuusisaari

2/2000
Musiikilla ei ole sukupuolta
Susanna Mälkki / Harri Kuusisaari

2/2000
Monica Groop riisuuntuu viettelijäksi
Monica Groop / Paula Nurmentaus

3/2000

Kun tenorista kasvaa sankari
Jyrki Anttila / Liisamaija Hautsalo

4/2000

kaipuu rakkaus kuolema
Kaija Saariaho / Liisamaija Hautsalo

6/2000

Moottorisahalla, kirveellä, partaveitsellä
Aulis Sallinen / Liisamaija Hautsalo

7/2000

Maltti kypsyttää teräskurkun
Taina Piira / Harri Kuusisaari

8/2000

Ei mikään kiveen kirjoitettua
Antti Siirala / Sari Rantanen

9/2000

Klarinetin monitaituri jammaa
Heikki Nikula / Harri Kuusisaari

RONDO 2001

1/2001

Kahden orkesterin koudessa
Hannu Norjanen / Harri Kuusisaari

2/2001

Virtahepo laulaa ja tanssii
Harri Lidsle / Harri Kuusisaari

4/2001

Nuoruus ja hurjuus
Pietari Inkinen / Päivyt Meller

* 4/2001

*Säveltäjä Uljas Pulkkis on sukupolvensa
voimahahmo. Musiikkia nykyajan henkeen.*
Uljas Pulkkis / Liisamaija Hautsalo

5/2001

*Piano ei ole piano. Arto Satukangas loihtii
koskettimilla laulua, orkesterisointeja, oopperaa.*
Arto Satukangas / Harri Kuusisaari

6/2001

*Avoimna musiikin koko alue. Kirmo Lintinen on
jazzari, klassikko, irrottelija ja älykkö.*
Kirmo Lintinen / Lauri Kilpiö

9/2001

*”Ulos tappelemaan”. Erik Bergman, 90 –
radikaali, kokeilija, mystikko, ritualisti,
impressionisti*
Erik Bergman / Lauri Kilpiö

10/2001

*Nyt siivet kantavat. Lilli Paasikiven laulun skaala
laajenee akvarelleista öljyväreiden hehkuun.*
Lilli Paasikivi / Harri Kuusisaari

RONDO 2002

1/2002

*Aidon asian puolesta. Juha Kangas etsii tietä
musiikin totuuden äärelle.*
Juha Kangas / Harri Kuusisaari

2/2002

*Komeetta asettuu radalleen. Mikko Franck
haluaa murtaa sinfoniakonserttien jäykkyyttä.*
Mikko Franck / Harri Kuusisaari

3/2002

*Säveltäjä kapellimestarin varjossa. Esa-Pekka
Salonen etsii tasapainoa rooliensa välillä*
Esa-Pekka Salonen / Antti Häyrynen

3/2002

*Kapinoiva maalaispoika. Jukka Perko vie
suomalaista jazzia kohti uutta aikaa*
Jukka Perko / Jussi Kainulainen

4/2002

*Tornado tyntyy – vai tyntyykö. Magnus
Lindberg korostaa nyt käytännön muusikkoutta.*
Magnus Lindberg / Liisamaija Hautsalo

5/2002

*Aika on ihmeellinen asia. Ruusuritarin
marsalkattaresta tuli Soile Isokosken paraatirooli*
Soile Isokoski / Harri Kuusisaari

6/2002

Sirkiä etsii me-henkeä
Raimo Sirkiä / Harri Kuusisaari

7/2002

*Musiikki on meditaation muoto. Tauno Marttisen
tie parturin pojasta Hämeenlinnan shamaaniksi*
Tauno Marttinen / Petri Tuovinen

* 8/2002

Muukalainen, paitsi musiikissa
Kaija Saariaho / Liisamaija Hautsalo

10/2002

*Jazzmies löysi sinfoniaorkesterin. Trio Töykeiden
pianisti Iiro Rantala innostui Mozartista*
Iiro Rantala / Jani Mikkonen

RONDO 2003

1/2003

Musiikki musiikkina. Jaakko Kuusisto ei hyväksy musiikin kahtiajakoa kevyeen ja vakavaan
Jaakko Kuusisto / Anu Ahola

2/2003

Mukalainen kutsumus. Topi Lehtipuu nousee huipulle rockin, gospelin ja barokin pohjalta
Topi Lehtipuu / Harri Kuusisaari

3/2003

Virren loitsun viemää
Jaakko Mäntyjärvi / Paula Nurmentaus

5/2003

Huilun faustinen etsijä
Mikael Helasvuo / Anu Karlson

5/2003

Klarinetin rajoilla
Kari Kriikku / Anu Karlson

6/2003

Jättien jalanjäljissä
Juha Uusitalo / Paula Nurmentaus

6/2003

Tiikereitä kesyttämään
Sakari Oramo / Harri Kuusisaari

7/2003

Niin Figaro kuin kreivi
Tommi Hakala / Paula Nurmentaus

7/2003

Piruko sahaa soittaa?
Einojuhani Rautavaara / Paula Nurmentaus

8/2003

Pimennosta huipulle
Osmo Vänskä / Harri Kuusisaari

8/2003

Kaavojen rikkominen on ilmaisun ydin
Antti Siirala / Matti Raekallio

* 9/2003

Vahvojen naisten jäljillä
Karita Mattila / Harri Kuusisaari

9/2003

Uransa huipulla eläkeläisenä
Jaakko Ryhänen / Liisamaija Hautsalo

* 10/2003

Aidon taiteen puolustuspuhe
Risto Lauriala / Lotta Emanuelsson

RONDO-CLASSICA 2004

1/2004

Jontte tuulettaa
John Storgårds / Harri Kuusisaari

2/2004

Peter Pan viulun ihmemaassa
Pekka Kuusisto / Harri Kuusisaari

3/2004

Paavali perusjätkä
Paavali Jumppanen / Lotta Emanuelsson

* 4/2004

Partituuri on säveltäjän kotisivu
Leif Segerstam / Paula Nurmentaus

6/2004

Tiikeri hennon kuoren alla
Laura Mikkola / Lotta Emanuelsson

9/2004

Mopo ei karkaa käsistä
Anna Kristiina Kaappola / Harri Kuusisaari

9/2004

Kreivittärestä tuli tuhma tyttö
Camilla Nylund / Harri Kuusisaari

10/2004

Taidolla, ei mystiikalla
Eva Ollikainen / Anu Konttinen

RONDO-CLASSICA 2005

2/2005

Barokin kultapoika
Aapo Häkkinen / Harri Kuusisaari

3/2005

Säveltäjien luottokuri
Jan Lehtola / Harri Kuusisaari

6/2005

Särmät esiin laulun teatterissa
Matti Salminen / Harri Kuusisaari

7/2005

Elisabeth Singers vei Nuoranteen Japaniin
Timo Nuoranne / Matti Tuomisto

8/2005

Sellisti soittaa orkesteria
Susanna Mälkki / Riitta Pietilä

12/2005

"Oopperassa kaikki on mahdollista"
Mari Palo / Riitta Pietilä

RONDO-CLASSICA 2006

4/ 2006

Don Hakala elää roolinsa todeksi

Tommi Hakala / Harri Kuusisaari

5/2006

Mies joka ei halua sanoa ei

Iiro Rantala / Riitta Pietilä

* 6/2006

"Mie kannan taustani ylpeydellä"

Tarja Turunen / Riitta Pietilä

8/2006

Minnesotan orkesteri kannustaa Amerikan

nousevia säveltäjiä

Osmo Vänskä / Matti Tuomisto

9/2006

Viuluviikarista professoriksi, maailmalta "kotiin"

Réka Szilvay / Riitta Pietilä

10/2006

Juho Pohjonen satsaa laatuun eikä määrään

Juho Pohjonen / Harri Kuusisaari

10/2006

Ammatti freelancer, asenne freejazz

Joonas Ahonen / Riitta Pietilä

10/2006

Kutsumustyö kuin hyvä harrastus

Jukka Nykänen / Riitta Pietilä

11/2006

Jorma Silvasti uskaltaa näyttää tunteen

Jorma Silvasti / Harri Kuusisaari

12/2006

Helena Juntunen imee lauluunsa voimaa

teatterista

Helena Juntunen / Harri Kuusisaari