



Tuomas Palonen

# Kulttuurinen omiminen musiikin tekijän näkökulmasta

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Muusikko YAMK

Musiikki

Opinnäytetyö

14.11.2022

## Tiivistelmä

Tekijä(t):	Tuomas Palonen
Otsikko:	Kulttuurinen omiminen musiikin tekijän näkökulmasta
Sivumäärä:	95 + 1 liitettä
Aika:	14.11.2022
Tutkinto:	Muusikko YAMK
Tutkinto-ohjelma:	Musiikki
Suuntautumisvaihtoehto:	
Ohjaaja(t):	Johanna Talasniemi, MuM

---

Käsittelen työssäni kulttuurista omimista ja siitä käytyä keskustelua kotimaisella musiikkikentällä. Pyrin avaamaan aihetta esimerkein, jotta sen merkitys tulisi lukijalle konkreettisemmaksi ja paremmin ymmärrettäväksi. Opinnäytetyöni pääyleisö on musiikin tekijät. Kulttuurinen omiminen on tunnistettu hankalaksi käsitteeksi ymmärtää. Ilmiö on synnyttänyt paljon artisteihin kohdistuvaa kritiikkiä, joten käsitteen tunteminen on hyödyllistä. Paremman ymmärrettävyyden saavuttamiseksi tarkastelen myös kulttuurisen omimisen lähikäsitteitä eli sitä kontekstia, jossa se keskustelussa ilmenee. Pohdin aihetta myös oman musiikillisen tekemiseni kautta.

Opinnäytetyöni aineistona käytän kahta kotimaista podcast-ohjelmaa, *Musa vai business* ja *Antti X Antti*. Olen poiminut näistä ohjelmista sellaisia jaksoja, joissa käsitellään kulttuurista omimista tai sille likeisiä teemoja. Aineistossani ääneen pääsevät sekä ohjelmien juontajat että vieraat, jotka ovat ammattimuusikoita tai muita musiikkialan ammattilaisia ja asiantuntijoita. Analysoin aineistossani esiintyviä avainsanoja, määrittelen ne ja tarjoan niistä käytännön esimerkkejä.

Opinnäytetyöni toimii johdatuksena aiheeseen ja kytkee aiheen käytännön esimerkkeihin, joita kotimaisella musiikkikentällä on esiintynyt. Aineisto osoittaa, että aihe on kotimaisessa keskustelussa suhteellisen tuore ja erityisesti rajanveto sen suhteen, mikä on kulttuurista omimista ja mikä ei, on haastavaa. Tarjoan opinnäytteessäni joi-takin eväitä tämä rajanvedon parempaan hahmottamiseen.

Musiikin tekijän on hyödyllistä tutustua kulttuuriseen omimiseen ja pohtia myös omia tekemisiään tästä näkökulmasta. Opinnäytteeni tarjoaa työkaluja hahmottaa musiikkialalla toimivia aiheeseen liittyviä mekanismeja ja positioita. Aiheen paremman hahmottamisen kautta musiikin tekijä voi kehittää omaa toimintaansa ja viestintäänsä yhdenvertaisuutta ja monimuotoisuutta tukevalla tavalla.

Avainsanat:	kulttuurinen omiminen, syrjintä, eettisyys, popmusiikki, taiteellinen työ, säveltäjät, sanoittajat
-------------	--

## Abstract

Author(s): Tuomas Palonen  
Title: Cultural Appropriation from a Songwriter's Perspective  
Number of Pages: 95 pages + 1 appendix  
Date: 14 November 2022

Degree: Master of Music  
Degree Programme: Music  
Specialisation option: Music Making and Production  
Instructor(s): Johanna Talasniemi, MMus

---

Keywords: cultural appropriation, discrimination, ethicality, pop music, artistic work, composers, lyricists

In my Master's Project I study cultural appropriation and the way it is discussed in the Finnish music industry. To make the topic more comprehensible, I present some real-life cases as examples. The target readers of my Master's Project report are music producers and songwriters. Cultural appropriation has been recognized as a complicated topic and one that provokes criticism towards a growing number of artists. A detailed understanding of this concept is therefore highly useful for artists. To approach this and to show the concept in a wider context, I also cover some related themes as they appear in my research data. In addition, I reflect on my own music and musical projects and how they relate to cultural appropriation.

My research data includes two Finnish podcasts, *Musa vai bisnes* and *Antti X Antti*. Hosts and guests express their opinions and experiences on the topic. The guests in these podcasts are Finnish artists and other music professionals and experts. I analyze keywords that occur frequently in my research data. I determine their meaning and provide real-life examples.

My Master's Project serves as an introduction to a complex topic. As my research data shows, the topic is quite new to the Finnish music industry. Drawing the line between what is and what is not cultural appropriation and appears to be a particularly difficult task. My research aims to provide good tools to approach this dilemma.

Songwriters and producers will benefit from learning more about cultural appropriation as well as reflecting on their own music from this perspective. My Master's Project offers ways to see the social mechanisms and positions relevant to cultural appropriation. By a more comprehensive view of the topic, songwriters and producers can develop their own work and communication methods to further equality and diversity in the music industry as well as in the whole society.

## Sisällys

1	Johdanto	5
2	Kulttuurinen omiminen tutkimuksen kohteena	7
2.1	Tutkimusaiheen taustaa	7
2.2	Tutkimuskysymykset	9
2.1	Musiikkiaiheiset radio-ohjelmat ja podcastit aineistona	10
2.2	Avainsanat ja käsiteanalyysi tutkimusmenetelminä	12
3	Kulttuurinen omiminen yhteiskunnassa ja musiikissa	17
3.1	Kulttuurisesta omimisesta kulttuuriseen vuorovaikutukseen	23
3.2	Yhteiskunnalliset rakenteet, valtasuhteet ja epäsuhdat	25
3.3	Positio	29
3.4	Enemmistö ja vähemmistö	34
3.5	Rasismi, viha ja toksisuus	37
3.6	Monimuotoisuus, yhdenvertaisuus ja tasa-arvo	40
4	Musiikin tekijän ja yleisön suhde	46
4.1	Musiikin tekijän intentiot	46
4.1.1	Musiikintekijän työkaluja: intertekstuaalisuus, provokaatio, ironia, fiktio, roolihahmot	49
4.1.2	Genren antamat mallit	53
4.1.3	Taiteilijan vapaus ja vastuu	55
4.2	Musiikin vastaanottajat	57
4.2.1	Impakti, tulkinta ja lukutaito	58
4.2.2	Loukkaantuminen ja kritiikki	63
4.3	Miten musiikin tekijä voi huomioida edellä mainittua	65
5	Oma musiikkini kulttuurisen omimisen näkökulmasta	69
5.1	Musiikillinen historiani	71
5.2	Tämänhetkiset musiikkiprojektit	77
6	Yhteenveto	79
	Lähteet	88
	Liitteet	94

# 1 Johdanto

Eettisyys on tämän hetken yhteiskunnallisen keskustelun keskeisiä aiheita. Ihmisten käyttäytymistä, puhetta, kuluttamista, työtä, liikkumista ynnä muuta toimintaa tarkastellaan enenevässä määrin eettisestä näkökulmasta. Tämä pätee myös populaarimusiikkiin ja sen tekijöihin. Kulttuurisen omimisen lisäksi polttavia eettisiä aiheita musiikkialalla ovat viime aikoina olleet mm. kestävä kehitys ("Ecomusicology" 2022) sekä naisiin kohdistuva väkivalta ja häiriökäytös, ("Me Too –kampanja" 2022; "Punkstoo" 2022.) Musiikintekijän työ on julkista ja sitä seuraa aina jonkin suuruinen yleisö. Julkisuus ja näkyvyys tuovat toimintaan ja sen seuraamukseen lisäulottuvuuden.

Kulttuurinen omiminen on ollut keskeisiä käsitteitä taiteen eettisyydestä käydyssä keskustelussa. Tämä ja muut eettiset aiheet ja ongelmat ovat nousseet Suomessa viime vuosina paremmin tietoon suurelle yleisölle, kun valtamedia on huomionnut tiettyjä kritiikkiä herättäneitä tapauksia. Käsittelen näitä lisää luvuissa 3 ja 4.

Keskustelu on nostanut esiin taidekentän kehitystarpeita. Monia rajaviivoja sen suhteen, minkälainen toiminta tai puhe on hyväksyttävää, on vedetty uudelleen. Käsitteistö on rikastunut, hienojakoistunut ja tarkentunut. Suomalainen musiikkiala ei ole immuuni tälle kehitykselle. Päinvastoin. Maustetyttöjen ja Pyhimyksen sanoituksissa esiintynyt n-sana sekä kesällä 2021 käynnistynyt punkstoo-kampanja, joka nosti esiin väkivaltaista tai muulla tavalla alistavaa tai syrjivää käytöstä musiikkialalla, ovat esimerkkejä viime aikoina käydyistä osin kiivaastakin musiikin eettisyyteen liittyvästä keskustelusta Suomessa. (Hätinen 2019; Vanha-Majamaa 2021; "Punkstoo" 2022.)

Kulttuurinen omiminen on toimintaa, joka toistaa pinttyneitä väestöryhmien välisiä epäoikeudenmukaisia asenteita ja rakenteita. Se kohdistuu valtaväestön ulkopuolisiin, heikommassa asemassa oleviin ryhmiin. Sitä esiintyy musiikissa siinä missä muissakin taiteissa. Omiminen koetaan usein haitalliseksi alkupe- räiskansojen ja muiden kulttuuristen vähemmistöjen näkökulmasta. (Hartigan 2005; Scafidi 2005.)

Omimisella on usein myös negatiivisia vaikutuksia artistiin itseensä. Se voi synnyttää kohua tai keskustelua, mikä puolestaan voi johtaa maineen, aseman tai toimintamahdollisuuksien heikentymiseen. Negatiivinen mediahuomio sekä keikkasopimusten tai työsuhteiden purkaminen ovat esimerkkejä mahdollisista seuraamuksista. Esittelen luvuissa 3 ja 4 artisteja, jotka ovat saaneet osakseen laajaakin kritiikkiä kulttuurisesta omimisesta. Yksi esimerkki, joka ei liity kulttuuriseen omimiseen vaan muuhun epäeettiseen toimintaan ja johti artistin kannalta vakaviin seuraamuksiin on Pää kii -yhtye, joka nousi punkstoo-ilmiön yhteydessä esille, päätyi kohun vuoksi perumaan keikkansa ja levy-yhtiö lopetti yhteistyön yhtyeen kanssa. (Järvinen 2021; Ylimutka 2021.)

Kulttuurinen omiminen voi koskettaa mitä tahansa osaa musiikintekijän toiminnasta tai taiteesta. Musiikillista sisältöä kuten sanoituksia, sävellyksiä, soittotyyliä tai tuotantoa voidaan tarkastella tästä näkökulmasta. Samoin taiteen visuaalisuutta kuten musiikkivideoita tai taiteilijan ulkoista olemusta, pukeutumista, hiustyyliä jne. Kulttuurisessa omimisessa olennaista on myös tekijyys. Ketkä mainitaan teoksen tekijöinä? Keitä tuotantoprosessissa on ollut mukana? Mikä rooli mukanaolijoilla on? Miten heidän mukana olonsa on huomioitu? Myös musiikintekijän esiintyminen julkisuudessa, haastattelut, sosiaalisen median käyttö ynnä muu viestintä ovat laajassa mielessä osa taiteellista toimintaa. Oman tutkimukseni kannalta erityisen kiinnostavaa on, mitä musiikintekijä sanoo omasta taiteestaan julkisuudessa ja minkälaisia näkemyksiä ja kannanottoja hän taiteilijaminänsä suulla puhuu.

Opinnäytetyöni keskiössä ovat sanat: mitä sanoja ihmiset käyttävät puhuessaan kulttuurisesta omimisesta ja mitä nuo sanat merkitsevät? Sanoissa on voimaa. Niiden avulla ja myötä maailma muuttuu. Uudet sanat, uudet käsitteet tarkentavat ja syventävät keskustelua, antavat ongelmille ja ratkaisuille nimen. Niiden sisäistäminen ja ymmärtäminen on tärkeää, jotta voi osallistua keskusteluun, vastata kritiikkiin ja kehittyä tunnistamaan epäkohtia.

## 2 Kulttuurinen omiminen tutkimuksen kohteena

### 2.1 Tutkimusaiheen taustaa

Termi kulttuurinen omiminen on käänös englanninkielisestä termistä *cultural appropriation*. *Oxford English Dictionaryn* mukaan (Connor-Martin 2018) termi on esiintynyt ensimmäisen kerran painetussa julkaisussa 1945. Suomessa termi on tullut yleisemmin tunnetuksi 2010-luvulla yhteiskunnallisen keskustelun myötä, josta tarjoan tuonnempana esimerkkejä (luvut 3 ja 4).

Tässä luvussa määrittelen termin lyhyesti ja valotan sen teoreettista sekä historiallista taustaa. Tarkempi määrittely ja nykykontekstin avaaminen tapahtuvat luvussa 3. Musiikintutkija Heidi Haapoja-Mäkelän (2017) mukaan kulttuurinen omiminen on ”jonkin kulttuurin symbolien, luomusten, genrejen, rituaalien tai teknologioiden käyttöä joidenkuiden toisesta kulttuurista tulevien toimesta”. Vaihtoehtoisena termimuotona esiintyy kulttuurinen *appropriatio*, joka tarkoittaa samaa kuin kulttuurinen omiminen (Tieteen termipankki 2022a).

Vaikutteiden leviäminen yli kulttuurirajojen on toki luonnollinen osa inhimillistä toimintaa. Musiikin tutkijat ovat perinteisesti jakaneet musiikillisen muutoksen kahtia, kulttuurin sisäiseksi muutokseksi (innovaatio) ja ulkopuolisesta vaikutuksesta syntyneeksi muutokseksi (akkulturaatio). Molemmat ovat kulttuurillisia vaihtoehtoja. (Merriam 1964, 303-304.) Kulttuurihistorioitsija Sheldon Pollock (1996, 246) ilmaisee asian ytimekkäästi: ”Ei ole olemassa kulttuurisia agenteja, jotka

eivät jo valmiiksi olisi transkulttuurillisia - - - kulttuurilliset materiaalit ovat aina it-sessään hybridejä; lähettäjä- tai vastaanottajakulttuuri eivät kumpikaan ole pysyvästi tietynlaisia vaan elävät jatkuvassa prosessissa”.

Orientalismi on termi, joka on läheistä sukua kulttuuriselle omimiselle, vaikka-kaan ei synonyymi. Terminä se on kulttuurista omimista varhaisempi: se yleistyi akateemiseen kielenkäyttöön ja kulttuurikritiikkiin 1970- ja 1980-luvun taitteessa (”Orientalism” 2022). Termin teki tunnetuksi Edward Said kirjassaan *Orientalism* (1978): termi viittaa länsimaalaisten suhtautumiseen ja asenteisiin länsimaiden ulkopuolisia kulttuureja kohtaan siten, että keskeistä on mielikuva näiden kulttuurien oletetusta kehittymättömyydestä ja staattisuudesta länsimaihin nähden.

James O. Young (2008, 5-7) jakaa kulttuurisen omimisen viiteen tyyppiin: 1) objektin omiminen, mikä tarkoittaa jonkin fyysisen objektin hyödyntämistä, 2) sisällön omiminen, mikä tarkoittaa aineettoman omaisuuden kuten tarinan tai myytin hyödyntämistä, 3) tyylin omiminen, mikä tarkoittaa jollekin kulttuurille ominaisen tyylin hyödyntämistä, 4) motiivin omiminen, mikä tarkoittaa jonkin kulttuurille ominaisen elementin tai yksityiskohdan hyödyntämistä sekä 5) subjektin omiminen, mikä tarkoittaa sitä, että ulkopuolinen asettuu toisen kulttuurin edustajan asemaan ja pyrkii kuvaamaan, mitä tämä toinen ajattelee tai tuntee. Musiikissa voi esiintyä mitä tahansa näistä viidestä tyypistä. Jos ei-saamelainen artisti soittaa saamelaista noitarumpua, tätä voisi pitää objektin omimisena, ja jos taas ei-saamelainen artisti perustaa kappaleensa sanoitukset saamelaiseen kansantarinaan, tätä voisi pitää sisällön omimisena. Tarjoan kotimaisia elävän elämän esimerkkejä luvussa 3.

Kulttuurinen omiminen on aihe, jota ei Suomessa ole vielä suuremmin tutkittu, varsinkaan musiikin näkökulmasta. Heidi Haapoja-Mäkelän essee *Omimista, lainaamista, hyväksikäyttöä, ylikulttuurista tulkintaa?* (2017) ja Antti-Ville Kärjän kirja *Alkusoittoja - musiikin menneisyydet monikulttuurisessa Suomessa* (2020) ovat harvoja esimerkkejä. Metropoliassa on tähän mennessä valmistunut yksi



opinnäytetyö, jonka aiheeksi on kirjattu kulttuurinen omiminen. Kyseessä on Helena Veijalaisen (2017) graafista suunnittelua käsittelevä työ viestinnän koulutusohjelmaan. Edellä mainittuihin teksteihin nähden oma tutkimukseni tuo vahvemmin mukaan musiikin tekijän näkökulman sekä omakohtaisen reflektion.

## 2.2 Tutkimuskysymykset

Tutkimuskysymykseni jakautuvat kolmeen teemaan tai näkökulmaan: kulttuuriseen omimiseen yhteiskunnassa, kulttuuriseen omimiseen musiikin tekemisessä ja kulttuuriseen omimiseen omassa musiikissani. Pääkysymykseni on, mitä kulttuurinen omiminen merkitsee suomalaisessa musiikkidiskurssissa. Mihin kontekstiin se kiinnittyy? Minkälaisia puheenaiheita ja käytännön esimerkkejä suomalaisessa keskustelussa kulttuurisesta omimisesta esiintyy? Pyrin myös valottamaan haastavaa rajanvetoa sen suhteen, mikä on kulttuurista omimista ja mikä ei.

Kulttuurinen omiminen linkittyy läheisesti moniin väestöä, asemaa ja väestöryhmien suhteita kuvaaviin yhteiskunnallisiin käsitteisiin. Käyn työssäni läpi myös näihin teemoihin liittyvää käsitteistöä. Kulttuurinen omiminen on kompleksinen käsite: laajempi konteksti on tarpeen, jotta käsite avautuu paremmin. Tulkiten kulttuurisen omimisen laajana käsitteenä, joka kohdistuu mihin tahansa vähemmistöihin ja etuoikeuksien ulkopuolisiin ryhmiin, mm. seksuaali- ja sukupuolivähemmistöihin.

Kulttuurisen omimisen kirjaimellisen merkityksen lisäksi tutkin myös sen merkitystä, tai merkityksellisyyttä, käytännöllisellä ja henkilökohtaisella tasolla musiikin tekijän arjessa. Miten kulttuurinen omiminen voi koskettaa musiikin tekijän työtä? Miten tekijä itse voi tulkita oman tekemisensä suhteessa kulttuuriseen omimiseen ja miten sen voi tulkita joku muu? Mitä työkaluja aineisto tarjoaa musiikin tekijälle aiheesta keskusteluun?

Reflektoin myös omaa musiikkiani ja musiikillista toimintaani kulttuurisen omimisen näkökulmasta. Onko omassa tekemisessäni ollut tällaisia piirteitä? Tarjoaako oma musiikkini minulle (ja lukijalle) eväitä hahmottaa paremmin aihetta ja rajanvetoa sen suhteen, mikä on kulttuurista omimista ja mikä ei?

## 2.1 Musiikkiaiheiset radio-ohjelmat ja podcastit aineistona

Podcastit ovat perinteisen television ja radion keskusteluohjelmien rinnalle nousut formaatti, jonka suosio nuoremmassa ikäryhmissä on noussut jo radion ohi. Podcasteissa käsitellään yleensä varsin ketterästi tuoreita uutisia ynnä muuta ajankohtaissisältöä. Podcast-tarjonta on tällä hetkellä valtavaa ja tyyliltään hyvin kirjavaa viihteellisemmästä asiapitoisempaan. (Aromaa 2021; Perttula 2022.) Valitsemani ohjelmat edustavat enemmän viimeksi mainittua.

*Musa vai bisnes* on Radio Helsingin radio-ohjelma ja podcast, jota juontaa toimittaja Maria Veitola. Sen taustatoimittajina on Kata Salaspuro ja tuottajana Sanni Kahilainen. Ohjelma alkoi vuonna 2020. Jaksoja tulee yleensä yksi viikossa. Alunperin kesto oli tunnin, mutta vuoden 2021 aikana kesto pidentyi noin puoleentoista tuntiin. Joka jaksossa on tietty rajattu puheenaihe ja useita vieraita, jotka ovat aiheen asiantuntijoita. Jaksot ovat vapaasti kuunneltavissa Radio Helsingin kotisivuilla ([radiohelsinki.fi](http://radiohelsinki.fi)). Aineistossani on kahdeksan *Musa vai bisnes* -jaksoa vuosilta 2020–2021.

*Antti X Antti* on podcast, jota juontavat Antti Granlund ja Antti Hietala. Granlund on tamperelaisen Radio 957:n toimittaja ja Hietala on tapahtumatuottaja (Uusi Tampere -festivaali) ja juontaa myös *Uusi Tampere* -nimistä ohjelmaa Radio Helsingissä. Podcast on alkanut vuonna 2018 ja jaksoja on julkaistu kirjoitushetkellä yli 130 kpl. Kestoltaan podcastit ovat tunnista puoleentoista tuntiin. Podcastit julkaistaan Soundcloud-sivustolla ja ovat siellä vapaasti kuunneltavissa (<https://soundcloud.com/anttixantti>). Granlund ja Hietala keskustelevat niissä

musiikkialan ajankohtaisaiheista. Muutamassa jaksossa on myös asiantuntijavieras. Aineistossani on viisi *Antti X Antti* -jaksoa vuosilta 2020–2021.

Molempia podcasteja koskien opinnäytetyön liiteosiossa on erikseen listattu jokainen aineistooni kuuluva podcast-jakso (liite 1). Liite sisältää myös tiedot siitä, keitä kussakin podcast-jaksossa on ollut puhumassa. Aineistossani puhuvat podcast-juontajien Maria Veitolan, Antti Granlundin ja Antti Hietalan lisäksi seuraavat henkilöt: Nelonen Median musiikkijohtaja Mikko Koivusipilä, taiteilija ja säveltäjä Noah Kin, tuottaja–manageri Melina Korvenkontio, Sony Music Finlandin A&R-koordinaattori Nosh A Lody, Yle X:n musiikkipäällikkö Tapio Hakanen, muusikko-tohtorikoulutettava Miritza Lundberg, Fullsteam Agencyn promoottori Aino-Maria Paasivirta, tutkija-professoriprofessori Toni-Matti Karjalainen, artisti Paleface (Karri Miettinen), rap-artisti Pyhimys (Mikko Kuoppala), toimittaja-kirjailija Koko Hubara, rap-artisti Gracias (Deogracias Masomi), rap-artisti Mercedes Bentso (Linda-Maria Roine), muusikko-lauluntekijä Samuli Putro, sanoittaja-tuottaja Ilkka Vainio, laulaja ja somevaikuttaja Tuure Boelius, SOFA-duon toinen osapuoli, rap-artisti ja näyttelijä Fanni Noroila, saksofonisti ja musiikintekijä Linda Fredriksson, ManageMe-managerointitoimiston toimitusjohtaja Carla Aho-nius, Johanna Kustannus -levymerkin manageri Minna Koivisto, Kaiku Entertainment -musiikkiyhtiön toimitusjohtaja Pekka Ruuska, laulaja Kaija Koo, rap-artisti F (Fanni Sjöholm), kirjailija Minja Koskela, Bauer Median toimitusjohtaja Sami Tenkanen sekä tutkija Inka Rantakallio. Viimeksi mainittu eli Rantakallio on samalla myös toinen tämän opinnäytteen ohjaajista. Hän ei kuitenkaan ole nähnyt eikä kommentoinut työni kohtia, joissa hänen haastattelumateriaaliaan käsitellään.

Huomioitavaa on, että aineistossani eli podcasteissa ja radio-ohjelmissä pääfokus ei ole musiikin tekemisessä. Tyypillisesti aiheet ovat yleisemmällä tasolla liittyen musiikkiin sinänsä, musiikkialaan ja muusikkona toimimiseen. Kuitenkin ohjelmien vieraina ja/tai puheenaiheina olevat artistit yleensä ovat musiikin tekijöitä. Keskustelu myös usein sivuaa musiikin tekemistä. Pyrinkin keskittymään

aineistossani erityisesti tällaisiin keskustelujuonteisiin. Toisaalta, silloin kun aineistossani keskustellaan yleisemmin musiikista tai musiikkialasta, pyrin kiinnittämään huomioni sellaisiin puheenvuoroihin ja teemoihin, jotka ovat relevantteja myös laulunteen näkökulmasta. Näillä keinoin pyrin seulomaan olennaisen esiin aineistostani.

Podcast-aineisto eroaa haastatteluaineistosta siinä, että podcastien avulla minulla on mahdollisuus analysoida hyvin laajaa kirjoa kotimaisten huippuasiantuntijoiden, alan ammattilaisten sekä aiheeseen vihkiytyneiden toimittajien mielipiteitä ja puhetta. Tällainen volyyymi ei olisi mahdollista itse kerätyllä haastatteluaineistolla. Podcastien haittapuolena toki on, että menetän suoran kontaktin haastateltaviin ja mahdollisuuden esittää omaan tarkoitukseeni parhaiten sopivia kysymyksiä. Edut kuitenkin voittavat tässä haitat. Podcastien välityksellä hyödynnän myös toimittajien parviälyä: itselleni tuskin tulisi kaikkia heidän poimimiaan teemoja tai kysymyksiä edes mieleen. Kun valitsen aineistoa useasta lähteestä, varmistan myös sen, että tarkasteltavaksi ei tule vain yhden toimittajan tai mediatalon näkemys.

Kaikissa aineistooni valitsemissani ohjelmissa toimittajat kuuluvat valtaväestöön eli ovat valkoisia eivätkä kuulu etniseen vähemmistöön. Monessa ohjelmassa on kuitenkin asiantuntijoina myös muita kuin valtaväestön edustajia. Näen tärkeänä, että kulttuurista omimista käsittelevän tutkimuksen aineistossa kuuluu myös muita kuin valtaväestön edustajien ääniä. Kuten todettua, liitteessä 1 on tarkemmat tiedot podcastien osallistujista.

## 2.2 Avainsanat ja käsiteanalyysi tutkimusmenetelminä

Tutkimukseni on aineistopohjaista laadullista analyysiä, joka pohjautuu avainsanojen etsimiseen aineistosta sekä niiden käsittelyyn. Tutkimusmenetelmässäni on avainsana-analyysin ja käsiteanalyysin piirteitä, vaikka puhtasoppisesti

kummastakaan ei ole tässä tutkimuksessa kyse. Avainsana-analyysissä tutkitaan jotakin korpusta ja poimitaan sieltä tilastollisesti, konelaskentaa hyödyntäen, tiheään esiintyviä termejä, jotka täten ovat kyseisessä korpuksessa korostetun merkityksellisiä (Jantunen 2009, 104). En hyödynnä omassa tutkimuksessani konelaskennallisia tai tilastollisia menetelmiä, vaan keskeisten avainsanojen poimiminen on oman silmävaraisen arvioni ja harkintani varassa. Yhtäältä poimin avainsanoja, jotka esiintyvät aineistossa silmämääräisesti arvioiden tiheästi, toisaalta pyrin myös arvioimaan minkälaisen aineistossa esiintyvien avainsanojen tarkastelusta olisi lukijalle eniten hyötyä aiheen paremman hahmottamisen kannalta. Menetelmäni voinee siis nimittää kevyeksi avainsana-analyysiksi. Avainsana tarkoittaa eri aloilla eri asioita. Pidän termiä monimerkityksisyydestään huolimatta käyttökelpoisena ja tutkimuksessani ymmärrän sen samoin kuin se ymmärretään tietohuollon alalla: "Tietohuollossa termillä avainsana (ruotsiksi nyckelord, englanniksi keyword) viitataan kuvattavasta dokumentista poimittuun, dokumentin sisältöä kuvaavaan luonnollisen kielen sanaan. Tietohuollossa käsite avainsana erotetaan käsitteestä asiasana (ruotsiksi ämnesord; indexterm ja englanniksi descriptor; index term; indexing term), joka on tiettyä käsitettä kuvaava sana tai sanaliitto, joka kuuluu indeksointikielen." (Sosiaalisen median sanasto 2010.). Toisaalta taas käsiteanalyysiin tutkimusmenetelmänä sisältyvät Anu Puusan mukaan (2008, 36) mm. käsitteiden ominaispiirteiden tunnistaminen, lähikäsitteiden tarkastelu ja esimerkkien esiintuominen käsitteiden käytöstä. Nämä asiat sisältyvät omaankin tutkimukseeni eli tässä mielessä tutkimukseni tulee lähelle käsiteanalyysiä. Tutkimukseni ei kuitenkaan ole täysimittaista käsiteanalyysia, koska siihen ei sisälly esimerkiksi käsitteen erilaisten tulkintatapojen tarkastelua (vrt. Puusa 2008, 36). En tarkastele eri tulkintoja, koska en pidä sitä tämän tutkimuksen mittakaavaan sopivana ja toisaalta pidän tärkeänä antaa kustakin avainsanasta lukijalle selkeän ja yksiselitteisen määritelmän.

Kulttuurinen omiminen on kompleksinen käsite, joka vaatii myös kontekstin avaamista. Likeiset käsitteet ovat tässä avuksi. Esittelen tällaisia käsitteitä sikäli

kuin niitä kumpuaa aineistostani esiin avainsanoina. Tutkimuksessani avainsana on siis aineistossa esiintyvä, puhujien tai kirjoittajien itse käyttämä termi, joka kuvaa jotakin tärkeää teemaa. Pysin haarukoimaan aineistosta tällaisia olennaisia avainsanoja ja niiden avulla esittämään, minkälaisista aiheista puhutaan, kun puhutaan kulttuurisesta omimisesta musiikin yhteydessä. Valintatyö vaatii tarkkuutta sen suhteen, että en päädy valitsemaan keskenään synonyymisiä sanoja (ei olisi esim. järkevää tarkastella termejä omiminen ja appropriatio erikseen) ja muutenkin on mietittävä, missä suhteessa avainsanat ovat keskenään. Toisin sanoen valintatyöhön liittyy tarkka käsiteanalyysi. (Puusa 2008, 36-40; Tieteen termipankki 2022b.)

Tutkimukseni on aineistovetoinen. Käsitteelen siis työssäni niitä teemoja, jotka esiintyvät aineistossa. Jos jokin käsite ei esiinny aineistossa, en käsittele sitä. Tutkimustani ei siis pidä nähdä kaiken kattavana kulttuurisen omimisen sanastona. Toisenlainen aineisto tuottaisi varmasti toisenlaisen käsitteistön. Aineistolähtöisyys tarkoittaa myös sitä, että määrittelen käsittelemäni termit siten kuin ne esiintyvät ja hahmottuvat aineistosta käsin. En hae niille määritelmää aineiston ulkopuolelta. Tämä sotisi valitsemaani metodologia vastaan, sillä haen termeille merkitystä nimenomaan aineiston kautta. Konstektstualisoin termit ja esitän termien suhteita toisiin termeihin siten kuin ne hahmottuvat aineistosta käsin. Aineiston analyysissä, luvuissa 3 ja 4, esiintyvät ajatukset, määrittelyt ja mielipiteet on poimittu ja koostettu aineistosta, aineistossa esiintyvien asiantuntijoiden puheesta. Esitän näissä luvuissa omia ajatuksiani vain, jos erikseen siitä mainitsen.

Haluan huomauttaa, että aineistossa esiintyvät avainsanat ja toisaalta aineistossa esiintyvät puheenaiheet ovat kaksi eri asiaa, vaikka ne liittyvät hyvin läheisesti toisiinsa. Avainsanat ovat apuvälineitä hahmottaa luonnollisena pulppuaa ja rönsyävää kieltä. Ne kiteyttävät puheenaiheen yhdeksi termiksi, toimivat eräänlaisena keskustelua tematisoivina kategorioina. Avainsanat ovat yksinker-

taistuksia. On syytä muistaa, että kun keskustelua referoidaan ja yksinkertaistetaan avainsanojen avulla, saadaan yhtäältä iso tekstimassa tiivistettyyn ja nopeasti hahmotettavaan muotoon, mutta toisaalta menetetään väistämättä keskustelun nyansseja. (de Lange ja Fernbach 2022; Sapolsky 2010.)

Esittelen kunkin avainsanan purkamalla sen merkitystä ja kontekstia. Miksi juuri tämä avainsana on esiintynyt keskustelussa? Millä tavoin avainsana määrittynyt käydyn keskustelun valossa? Mitä avainsana tarkoittaa musiikin kontekstissa? Mitä avainsanasta ja laajemmin sen edustamasta aiheesta on keskusteltu? Pyrin tarjoamaan kunkin avainsanan kohdalla myös käytännön esimerkkejä artistien ja biisien tasolla siitä, mistä on puhuttu.

Aineistoanalyysi jakautuu kahteen pääluokkaan: 3) Kulttuurinen omiminen yhteiskunnassa ja musiikissa sekä 4) Musiikintekijän ja yleisön suhde. Esittelen molempien lukujen aluksi kaikki esillä olevat käsitteet. Sen jälkeen käyn yksittäin kunkin käsitteen läpi seikkaperäisemmin, avaan käsitteen merkitystä ja konnotaatioita musiikin kentällä, siten kuin ne tulevat aineistossani ilmi. Pyrin myös tarjoamaan havainnollistavia käsiteltäviä ilmiöitä konkreettisilla esimerkeillä suomalaisesta musiikkielämästä aina kun mahdollista. Aineistoanalyysin jälkeen käyn läpi omaa musiikillista uraani kulttuurisen omimisen näkulmasta (luku 5) ja lopuksi teen yhteenvedon (luku 6) siitä, mitä kaikkea aineistosta kävi ilmi, mitä jäin kaipaamaan lisää ja mitkä olivat aineiston tärkeimmät opit itselleni.

Olen 43-vuotias valkoinen Etelä-Pohjanmaalta kotoisin oleva, Helsingissä pitkään asunut heteromies. Äidinkieleni on suomi, en kuulu etniseen vähemmistöön eikä minulla ole sukujuuria Suomen ulkopuolella. Mainitsen tämän siksi, että etnisillä ja muilla henkilön taustaan liittyvillä tekijöillä on keskeinen merkitys, kun puhutaan kulttuurisesta omimisesta. Keskustelun ja puheenvuorojen analysoinnissa on olennaista, minkälaisesta taustasta ja positiosta puhuja tulee.

Olen myös musiikintekijä, jolla on kokemusta erilaisten musiikkityylien parissa toimimisesta. Lähimpänä kulttuurisen omimisen tematiikkaa lienevät yhteeni

Cosmobile ja Kaveri Special, joka ottivat vaikutteita länsiafrikkalaisesta kitaramusiikista sekä Kuparilinna, joka otti vaikutteita itäeurooppalaisesta ja venäläisestä iskelmästä. Tätä kirjoittaessa olen tekemässä soololevyä, johon otan vaikutteita keskiaikaisesta eteläeurooppalaisesta musiikista. Kokemus on antanut minulle käytännöllistä esiymmärrystä aiheeseen, mutta kokemustani toki määrittää täysin mainittu positioni valtaväestön edustajana. Käsittelen omaa musiikkiani ja tekemisiäni lisää luvussa 5.

Työhöni, aineistooni tai menetelmäni ei kohdistu ilmiselviä eettisiä ongelmia. Aineistoni on julkisesti saatavilla olevaa ja julkiseksi tarkoitettua mediasisältöä, jossa asiantuntijat puhuvat omalla nimellään tai taiteilijanimellään. Aineiston analyysissä merkitsen tarkasti lähteeni ja erittelen selkeästi, kun esitän aineistosta omia ajatuksiani. Samoin teen, kun käytän muita lähteitä. Opinnäytetyön aihe sisältyy itsessään etiikan piiriin eli eettisyys on toki sinänsä isossa roolissa tutkimuksessani.

Ennen aineiston analyysiin siirtymistä sanon vielä sanasen Wikipediasta. Käytän tutkimuksessani lähteenä myös Wikipedia-artikkeleita. Koska käytän niitä runsaasti, olen luettavuuden vuoksi merkinnyt viitetietoihin artikkelin otsikon (esim. "Orientalism" 2022) ja lähdetiedoissa artikkelit on aakkostettu artikkelin otsikon mukaan. Wikipedian luotettavuutta tietolähteenä on kritisoitu ja kyseenalaistettu paljon (ks. esim. Korpela 2014; *Opeblogi* 2014). Huomautan kuitenkin, että tämä asenne on perua yli kymmenen vuoden takaa Wikipedian alkutaipaleelta. Tällainen suhtautuminen on pahasti vanhentunut. Wikipedia on kehittynyt paljon 2010- ja 2020-luvuilla. Sen työkalut virheiden ja epätarkkuuksien raportointiin ovat monipuolistuneet. Kirjoittajien määrä on moninkertaistunut ja editointi- ja korjaustahti vilkastunut. Erityisen hyvin tämä näkyy englanninkielisessä Wikipediassa. Jo vuonna 2006 Science-lehti arvioi, että Wikipedia on lähes yhtä luotettava lähde kuin Encyclopedia Britannica. Luotettavuus ja asenteet Wikipediaa kohtaan ovat viime vuosina kehittyneet entisestään. Asennemuutoksesta kertoi esimerkiksi Yle jo neljä vuotta sitten (Pajunen 2018). Nykyisin Wikipedia



on käyttökelpoinen, erittäin ajantasainen ja valtavan laaja tietolähde, jonka artikkelit ovat hyviä lyhyen oppimäärän koosteita mistä tahansa aiheesta. Hyvien referenssiominaisuuksien kautta on mahdollista päästä myös primaarilähteisiin. (Jordan 2014; Brookshire 2018; Cunneen ja O’Neill 2021.) Kuten Dariusz Jemielniak (2019) toteaa, Wikipedia täytti 18 vuotta vuonna 2019, joten “akateeminen yhteisö voisi alkaa suhtautua siihen jo aikuisena.” Jos ajatellaan esimerkiksi jotakin ajankohtaista ilmiötä, pidän parempana viitteenä lukijan kannalta Wikipedia-artikkelia, joka päivittyy ja laajenee koko ajan, kuin yksittäistä sanomalehtitai verkkolehti uutista, jonka tieto on teksti- ja detaljimäärältään verrattain pieni ja vanhenee nopeasti. Jatkuvan päivittymisen lisäksi Wikipedia-artikkeleissa on sekin etu, että ne ovat helpommin ja demokraattisemmin kaikkien saatavilla kuin kirjalliset lähteet ja niihin pääsee käsiksi tätäkin opinnäytettä lukiessa vain yhdellä hiiren klikkauksella. Toki lähdekriittisyys on syytä pitää mielessä myös Wikipediaa lukiessa. Joka tapauksessa minusta tiedeproosan kirjoittajien tulisi lähteiden osalta pohtia nykyistä enemmän myös käytettävyyttä ja saavutettavuutta. Jos palataan kysymykseen tutkimusetiikasta, lähteiden luotettavuuden lisäksi tärkeitä arvoja ovat myös käytettävyys ja saavutettavuus.

### **3 Kulttuurinen omiminen yhteiskunnassa ja musiikissa**

Esittelen aineistoanalyysin ensimmäisessä osassa kulttuurisen omimisen käsitteen siten kuin se hahmottuu aineiston kautta. Sen lisäksi käsittelen yhteiskuntaan sekä yhteiskunnassa ilmeneviin ryhmiin, suuntauksiin ja ominaisuuksiin liittyviä käsitteitä, jotka ovat nousseet relevantteina avainsanoina aineistosta esiin.

Tässä luvussa käsiteltävät termit ovat: kulttuurinen omiminen, kulttuurinen vuorovaikutus, rakenteet, positio, enemmistö, vähemmistö, valtaväestö, esikuvat, rasismi, rakenteellinen rasismi, misogynia, homofobia, transfobia, toksisuus, monimuotoisuus, yhdenvertaisuus ja tasa-arvo.

Aloitin työni kannalta keskeisimmästä termistä, joka on kulttuurinen omiminen. Aineistosta käy ilmi, että kulttuurinen omiminen on monille vaikeasti hahmottuva ja monimutkainen termi. Temaattisesti se liittyy moneen muuhun aiheeseen ja joillekin rajanveto siitä, mikä on kulttuurista omimista ja mikä jotain muuta, saattaa olla haastavaa. Maria Veitola (MVB-03) sanoo, että termin kanssa monella “menee puurot ja vellit sekaisin” ja Antti Granlund uskoo, että on edelleen “hervittävän paljon ihmisiä, jotka ei oikein ymmärrä sitä.” (AXA-132).

Huomioitavaa on, että kyseessä on kriittinen termi, kuten Tapio Hakanen (MVB-03) toteaa. Se sisältää oletuksen tai asenteen, että kyseinen toiminta on jollain tavalla negatiivista, ongelmallista tai ei-suositeltavaa. Termiä ei toisin sanoen voi käyttää sellaisenaan kuvaamaan jotakin toimintaa neutraalina tai positiivisena. Termin käyttö sisältää jo itsessään kannanoton kuvatun toiminnan laadusta.

Kulttuurisen omimisen käsitteeseen on sisäänrakennettu myös kaksinaisuus: tietyssä ajassa ja paikassa vallitsevan valtakulttuurin eli enemmistön kulttuurin ja siihen nähden marginaalisen kulttuurin eli vähemmistön kulttuurin rinnakkaisuus. Kulttuurisessa omimisessa valtakulttuurista käsin otetaan jotakin marginaalisen kulttuurin puolelta ja luodaan sillä valtakulttuurin piirissä jotakin uutta. Valtakulttuurin henkilö tai taho ottaa siis, Tapio Hakasen sanoin, marginaalikulttuurista “jonkun asian, elementin omaan käyttöönsä” (MVB-03).

Kun puhutaan kulttuurisesta omimisesta, on myös huomioitava kulttuuriset symbolit. Tietyillä asioilla on vahva symbolinen merkitys. Jotkin symbolit ovat tärkeämpiä kuin toiset. Niihin voi olla ladattuna valtava määrä historiaa, muistoja ja monitahoisia assosiaatioita. Ulkopuolisen voi olla vaikea tunnistaa symboleja nähdä niiden tärkeyttä. Niitä voivat olla esimerkiksi tietty vaate tai hiustyylit. Jotkin symbolit ovat kuitenkin ilmeisiä. Antti Granlund (AXA-132) tarjoaa esimerkiksi suomalaisille tärkeästä symbolista Suomen lipun ja havainnollistaa, minkälaisia tunteita symbolin poikkeuksellinen käyttö voi herättää:

Suomen lippu on ihan ilmiselvä sellanen, jota kunnioitetaan. Mä muistan kun Aku Hirviniemi jossain Putouksessa polki sitä, poltti vähän, niin mikälainen kohu siitä syntyi.[Ks. esim. Karvonen 2015.] Kyllä myös suomalaiselle, sille perus-Jampallekin, on olemassa joi-takin symboleja, joita he kokevat tärkeiksi. Ja se on hirveen vaikee, jos ei oo tutustunut johonkin kulttuuriin, ulkoapäin sanoa, että mikä on tällänen symboli ja mikä ei.

Tällaisen symbolin omiminen, irrottaminen alkuperäisestä kontekstistaan tai väärinkäyttö voi herättää vahvoja tunteita niissä, joiden kulttuuriin kyseinen symboli kuuluu. Kotimainen esimerkki tästä on, kun Chisu herätti keskustelua käyttäessään afrikkalaisille ja afroamerikkalaisille tyypillistä braids-hiustyyliä. Chisu pyysi tästä anteeksi ja luopui hiustyylistä (Kokkonen 2021). Antti Granlund (AXA-132) kertoo, että kyseiseen hiustyyliin liittyy monisatavuotinen historia ja paljon esimerkiksi orjuuteen liittyviä assosiaatioita. Mitä esimerkkejä musiikin alalla on tällaisista symboleista? Antti Granlund mainitsee blues-skaalan (AXA-132). Esimerkki ei ole ehkä yhtä havainnollinen kuin jotkin muut (saamelainen joiku voisi olla havainnollisempi), mutta kiinnostava yhtä kaikki.

Hyöty on olennainen seikka ja yksi syy siihen, miksi kulttuurisen omimisen käsitteeseen liittyy negatiivinen lataus. Kulttuurista omimista tekevä hyötyy siitä, että hän omii vähemmistökulttuurin elementtejä. Hyöty voi olla moninaista: tekijä voi esimerkiksi saada näkyvyyttä, arvostusta ja tuloja. Koko Hubaran (MVB-05) mukaan kulttuurikentällä toimivan pitäisi tutkia toimintaansa ja asemaansa ja kysyä itseltään: "Mitä konkreettisesta hyötyä mä oon saanut? Taloudellista, sosiaalista, sosioekonomista, kulttuurista hyötyä." Ongelmalliseksi tilanteen tekee se, että hyötyminen on omimistilanteessa yksipuolista. Alkuperäiskulttuuri ja sen edustajat eivät tyypillisesti saa tässä yhtälössä mitään, vaan ovat vain passiivisia objekteja. Heiltä lainataan, kopioidaan ja omitaan, mutta heidät itse sivuutetaan tai he eivät esiinny prosessissa aktiivisina toimijoina. Tekijän on myös tärkeä tiedostaa oma asemansa: se, mihin hän asettuu enemmistö-vähemmistö-akselilla. Edustaako tekijä enemmistöä eli niitä, jotka omivat vai vähemmistöä eli niitä, joilta omitaan? Gracias (MVB-05) valottaa asiaa:

On tärkeä tiedostaa se historia ja ketkä ne tekijät on olleet. Tässäkin vallitsee valtarakenteet ja positio; mistä kukin tulee. Pitää tarkastella omaa asemaa yhteiskunnassa, kun ottaa jotain jostain. Yleensä otetaan sieltä alhaalta.

Oman position lisäksi myös historia on tärkeää, kuten edellä Gracias toteaa. Historia antaa perspektiiviä nykyhetkeen ja vallitseviin oloihin. Miten nykyiset rakenteet ja enemmistö-vähemmistö-jaot ovat syntyneet? Minkälaiset ovat olleet eri väestöosien keskinäiset asemat ja suhteet? Historia ja ihmisen asema yhteiskunnassa linkittyvät vahvasti. Vanhempien ja esivanhempien asema vaikuttaa siihen, mihin asemaan kukin ihminen syntyy ja määrittää osaltaan niitä suuntia, joihin ihminen asemaansa voi kehittää. Valtaväestöön kuuluva saa jo syntymässään erinäisiä etuoikeuksia.

Musiikin kannalta tärkeää tässä konsteiksissa on mm., minkälaisissa oloissa erilaiset musiikkityylit ovat syntyneet. Minkä ihmisryhmän parissa jokin tyyli on syntynyt? Onko se syntynyt jonkin vähemmistöryhmän parissa? Mikä on musiikkityylin historia? Huomioidaanko musiikkityylin juuret tai sen alkuperäiset tekijät nykyhetkessä jollain tavalla?

Omimiseksi voi nimittää myös sitä, kun ottaa itselleen tai omalle ryhmälleen kunnian jostakin musiikkityylistä, jonka joku toinen henkilö, ryhmä tai väestö on alkujaan luonut. Tekijöiltä saattaa toisinaan unohtua edustamansa musiikkityylin historia eli se, keiden työn päälle he oman työnsä ovat rakentaneet. Antti Granlund ja Antti Hietala (AXA-120) kritisoivat Ylen suomalaisesta hiphopista kertovaa *Mist sä tuut?* -dokumenttisarjaa (2021) historiattomuudesta. Granlundin mukaan hiphopin juuret eivät näy sarjassa juuri lainkaan: "suomalaiset suomirapin tekijät asemoivat itsensä origoksi, tämän tietynlaisen tekemisen nollapisteeksi ja siellä ei sitten huomioida muuta kuin muutamassa lauseessa Yhdysvaltoja". Hietala pohtii, että haastateltavilta olisi voinut esimerkiksi kysyä, miten he saivat idean alkaa räpätä. Toinen esimerkki vastaavasta historiattomuudesta ja omimuksesta on kotimainen tanssija Tinze, joka tanssii ja opettaa työkseen afroamerik-

kalaisten piirissä syntynyttä twerk-tanssia. Tinze on maininnut olevansa “international queen of twerk”, mikä on Hietalan mukaan “aika härskisti sanottu” (AXA-107).

Globaalisti tarkasteltuna nykymaailmassa ja sen erilaisissa valtasuhteissa ja painotuksissa näkyy ja tuntuu edelleen vahva länsimaisen hegemonian perinne. Kuten Tapio Hakanen (MVB-03) toteaa: “kolonialismin ja sorron monisatavuotinen historia, eli valkoiset länsimaat on hyödyntäny, eksplottannu koko maailmaa kaikin mahdollisin tavoin satoja vuosia.” Kulttuurinen omiminen, länsimaiden tai länsimaisen valtaväestön lainaus vähemmistökulttuureista, voidaan nähdä osana tätä jatkumoa. Siinäkin lainaaja, länsimaalainen valtaväestöön kuuluva valkoinen, hyötyy erilaisin tavoin vähemmistöiltä lainatessaan. (Ibid.)

Toisaalta, kun jokin elementti lainataan alkuperäiskulttuurista uuteen eli kun se irrotetaan alkuperäisestä kontekstistaan, sen kulttuurisidonnainen erityismerkitys, käyttötarkoitus ja symboliikka katoaa. Elementistä tulee pinnallisempi, se saa uudessa teoksessa välineellisen roolin. Esimerkiksi jos musiikkivideossa esiintyy intiaanien sulkapäähine, se ei esiinny enää alkuperäisessä käyttötarkoituksessaan eikä symboloi samoja asioita kuin alkuperäiskulttuurissa, vaan viittaakin kenties vain epämääräisesti “intiaaneihin” tai johonkin sellaisiin assosiaatioihin, joita länsimaissa sulkapäähineihin liitetään (eksotiikka, luonnonkansat tms). Tietyllä elementillä voi olla lähtökulttuurissa tärkeä merkitys, esimerkiksi uskonnollinen merkitys, joka uudessa yhteydessä katoaa tai näyttäytyy erikoisessa valossa, jota tekijä ei välttämättä täydellisesti hahmota (ks. esim. ”War bonnet” 2022). Sulkapäähine on visuaalinen elementti. Vastaava musiikillinen esimerkki, lähempänä kotimaista ympäristöä, on vaikkapa romanimusiikki ja sen elementit, joita Miritza Lundbergin (MVB-03) mukaan käytetään usein “mausteena tuomaan musiikkiin eloa, säpinää”. Tapio Hakasen (MVB-03) mukaan kulttuurisessa omimisessa kulttuurit sekoittuvat väärällä tavalla:

Me eletään remix-kulttuurin aikaa jossa asiat sekoittuu, mutta ne voi sekoittua väärällä tavalla. Jos asiat on alkuperäiskulttuurin

edustajalle tärkeitä niin jos ne alkaa sekoittua kaikki sellaiseen Coca Colan ja Reebokin ja hajuvesien kuvastoon niin mä näen että se on tosi huono asia.

Kulttuuriseen omimiseen liittyvät Hakasen mukaan (ibid.) myös tyypillisesti klišeet ja stereotyyppit. Edellä mainittu sulkapäähine kuvastaa juuri tätä. Se vastaa yleistä länsimaista käsitystä intiaaneista ja kuvastaa assosiaatioita, joita intiaaneihin liitetään. Se saattaa olla ensimmäinen asia, joka länsimaalaiselle intiaaneista tulee mieleen. Kuitenkin länsimaisilla on tyypillisesti puutteellinen ymmärrys siitä, mitä nämä symbolit alkuperäiskulttuurissa merkitsevät. Samoin länsimaalaisten käsitys symbolista saattaa olla muutenkin epätarkka, jopa virheellinen. Kuten Minja Koskela (MVB-01) toteaa, “stereotyyppit ovat lähtökohtaisesti vahingollisia.”

Kulttuuriseen omimiseen liittyy myös usein se, että valtaväestön edustajan omima tyyli, esimerkiksi tietty omittu musiikkityyli, menee helpommin kaupaksi suurelle yleisölle kuin sama musiikkityyli silloin, kun tekijänä onkin alkuperäiskulttuurin (eli vähemmistön) edustaja. Nosh A Lody (MVB-03) on pohtinut asiaa: “Mietin, että vaatiiko se [hiphopin tekeminen] tummalta jäbältä tai naiselta paljon enemmän kuin kantasuomalaiselta, vaikka se homma tulee periaatteessa meidän [mustien] juurilta.” Miritza Lundberg (MVB-03) on huomannut samaa romanimusiikissa ja ihmettelee, miksi valkoiset artistit eivät pyydä romanitaustaisia muusikkoja mukaan yhteistyöhön.

Koko Hubara (MVB-05) pitää rap-musiikkia hyvänä kontekstina, vaikkakin hyvin nyansoituna sellaisena, tämä teeman pohtimiseen. Vapaa lainaaminen ja yhdistely on sisäänrakennettu rapin estetiikkaan. Lisäksi rap-musiikki “on lähtenyt mustista ja ruskeista kulttuureista, vähemmistöasemasta.” Kaikki lainaaminen ei kuitenkaan ole kulttuurista omimista, vaan keskeistä on, kuka lainaa ja keneltä.

Kulttuuriseen omimiseen liittyy myös vaikea rajanveto. Kuten todettua, käsite on monelle hankala hahmottaa. Antti Granlund (AXA-132) toteaa, että kulttuurinen omiminen on “ambivalentti asia”; on välillä vaikea määrittää, “mikä on omimista

ja mikä ei ole, ja mikä sellaiseksi koetaan ja kenen mielestä.” Kulttuurin luonteen kuuluu, että vaikutteita tulee eri suunnilta ja kulttuurit ovat risteytyneet aina. Onko sallitumpaa käyttää jotakin sellaista elementtiä, joka yleistyi jo pitkän aikaa sitten? Edellä mainittu blues-skaala on esimerkki tästä.

### 3.1 Kulttuurisesta omimisesta kulttuuriseen vuorovaikutukseen

Keskeinen osa musiikin ja yleisesti kulttuurin kehityksestä syntyy raja-alueilla ja silloin, kun rajoja ylitetään tai häilytetään. Kulttuuriset vaikutteet leviävät luonnollisesti kulttuurirajojen yli, alueilta ja väestönsiltä toisille. Inhimillinen kiinnostus oman elinpiirin ja tutun ympäristön ulkopuolelle on tärkeä kehityksellinen voima. Kiinnostus ja ymmärrys muita kulttuureja kohtaan tuo myös ihmisiä lähemmäs toisiaan ja ehkäisee konflikteja. Se luo myös rikkaampaa ja monipuolisempaa kulttuuria ja musiikkia. Gracias sanoo (MVB-05): “kulttuuri kehittyy ja sitä pitää jakaa” ja jatkaa siteeraten rap-artisti Aksimia: “se missä rap on nyt johdettu juuri siitä, että se on lähtenyt leviämään ja saanut uusia ulottuvuuksia”.

Kulttuuristen vaikutteiden ottaminen onkin kaksijakoinen ilmiö, johon liittyy sekä positiivinen että negatiivinen puolensa. Koko Hubara (MVB-05) kiteyttää: “Missä menee raja? Milloin se on sallittu ja toivottu työkalu taiteessa? Milloin se ylittää rajan, jolloin se alkaa sortaa ja sulkea ihmisiä ulos?” Nämä ovat tärkeitä kysymyksiä. Olennainen on myös kysymys siitä, kuka saa tehdä ja mitä kukin saa tehdä. Saako valkoinen tehdä räppiä? Saako ei-romani tehdä romanimusiikkia? Nämä ovat vaikeita kysymyksiä, joihin ei aineistosta löydy yksiselitteistä vastausta. Yhtäältä tunnustetaan taiteilijan vapaus. Kuten Nosh A Lody (MVB-03) sanoo, “musiikki on kuitenkin kansainvälinen kieli - - - tekemistä ei saa kieltää ihmisiltä.” Toisaalta vastaus riippuu osin siitä, minkälaisesta musiikista puhutaan. Esimerkiksi rapin kohdalla asenteet tuntuvat olevan myötämielisiä: myös valkoiset voivat tehdä räppiä. Kuitenkin vähemmän globaalien ja enemmän paikallisten tai kulttuurisidonnaisten tyylien kohdalla asia on monisyisempi, kuten Miritza Lundberg (MVB-03) kommentoi:

Sehän on itsestään selvää, että taiteen tekeminen on vapaata, mutta kuten [Maria Veitola] sanoit, niin kauan kuin lähtökohdat ja mahdollisuudet eivät ole kaikille samat niin ei voida puhua vapaudesta. Eihän kukaan ole kieltänyt ketään levyttämästä jotain tiettyä musiikkityyliä. Mutta kun tullaan sellaiseen musiikkiin joka on vahvasti kulttuurisidonnaista niin siinä kohtaa haluaisin puhua siitä, että on jotain rajoja mitä ei ole hyvä ylittää. Jos puhutaan vaikka saamelaisen musiikista tai romanimusiikista, ja sellasesta sisällöstä joka ei ole pelkästään musiikkia, vaan sillä on joku tietty konteksti, että millä tavalla sitä esitetään ja kuka sitä esittää. Siinä vaiheessa mennään metsään jos ollaan että 'otetaan tuo musiikki ja esitetään sitä tässä ympäristössä' mihin se ei ole tarkoitettu.

Toisin sanoen vaikea rajanveto ulottuu myös siihen, mikä on kaikille vapaa universaali musiikkityyli ja mikä on jonkin tietyn ryhmän omaa musiikkia. Edellä mainittu blues-skaala liittyy tähän problematiikkaan. Kulttuurinen omiminen on mielestäni hyvin valittu termi ilmiölle sikäli, että se sisältää ajatuksen jostakin, joka on jonkun "omaa": jokin kulttuuri on tietyn ryhmän "oma", ja toinen ryhmä "omii" sen. Vaikka rajanveto on hankalaa, tietyissä konteksteissa kriittisen rajan ylittäminen on helpompi havaita kuin toisissa. Nosh A Lody (MVB-03) tarjoaa esimerkin: hän itse ei-saamelaisena ei voisi tehdä saamelaista musiikkia ja väittää, että "tämä on minä".

Toisaalta kuten Miritza Lundbergin sitaatista käy ilmi, keskusteluissa taiteilijan vapauden rinnalle nousee se, toteutuuko taiteilijan vapaus yhteiskunnassa yhdenvertaisesti kaikille. Lundberg tunnistaa keskustelussa kaksi tasoa: 1) Onko kaikilla yhdenvertaiset oikeudet? 2) Kenellä on oikeus tehdä tietynlaista musiikkia?

Palaan Koko Hubaran kysymykseen siitä, milloin kulttuurienvälisyys on toivottu ja sallittu työkalu musiikissa. Miritza Lundberg (MVB-03) nostaa esiin kulttuurisen vuorovaikutuksen käsitteen, joka on eräänlainen kulttuurisen omimisen vastapooli. Asian voi ajatella jatkumona, jonka yhdessä päässä on kulttuurinen omiminen, toisessa kulttuurinen vuorovaikutus. Kun kulttuurienvälisyys toteutuu musiikissa tietyllä tavalla, ei olekaan kyse omimisesta vaan vuorovaikutuksesta.



Kriittinen aspekti tässä on, että ei pelkästään oteta toiselta, vaan tehdään yhdessä. Miritza Lundberg (MVB-03) havainnollistaa asiaa käyttämällä edellä mainittua Nosh A Lodyn esimerkkiä saamelaismusiikista: “[kulttuurinen vuorovaikutus] olisi sitä, jos sä tekisit sitä saamelaista musiikkia jonkun saamelaisen muusikon kanssa, ja kumpikin tuo siihen jotain omaa, mutta semmonen että tehdään saamelaista musiikkia täysin ilman saamelaisia on vähän outoa.” Samaan tapaan Lundberg (MVB-03) toteaa myös romanimusiikista:

Jos tehdään musiikkia mainstream-kentällä jossa on selvästi romanimusiikin sävytteistä tekemistä niin sitten kysymys kuuluu, että miksi ei oteta erittäin ansioituneita romanitaustaisia muusikoita siihen? Miksi ne on aina niitä valkoisia jäbiä jotka on soittamassa?

Omimiseen verrattuna tämä kääntää kuvion pääläelleen: yksipuolisen hyödyn sijaan molemmat osapuolet hyötyvät ja tilanne, jossa yksi ottaa tai varastaa toisen omaa, kumoutuu kokonaan. Mitä muuta on kulttuurisen omimisen tuolla puolen, kulttuurienvälisen tekemisen positiivisella puolella? Edellä puhuttiin hyödyistä, joita tekijät saavat omiessaan muiden musiikkia. Tilannetta voi ajatella siten, että tekijä, joka omii, tai jossakin lievemässä tapauksessa ottaa kulttuurisia vaikutteita, voi tavalla tai toisella “antaa takaisin” sille kulttuurille, josta on hyötynyt ja vaikutteita ottanut. Takaisin antaminen voi olla sitä, että on hyödyksi muille, edesauttaa niitä, joista on itse hyötynyt, edistää tasavertaisuutta ja monimuotoisuutta jollakin tavalla. Kukin voi itse miettiä Koko Hubaran (MVB-05) sanoin, “mitkä vois olla ne mun tavat antaa takaisin?” Mercedes Bentso (MVB-06) taas kertoo tiedostavansa rap-musiikin juuret ja haluavansa jatkaa Suomessa samaa tšekäläisessä kontekstissa eli tuoda vähemmistöjen ja heikompien asemaa esiin omissa kappaleissaan.

### 3.2 Yhteiskunnalliset rakenteet, valtasuhteet ja epäsuhdut

Yksi eniten viljellyistä termeistä aineistossa on rakenteet. Termi esiintyy nimenomaan monikkomuodossa, joskus varustettuna tarkenteilla kuten yhteiskunnalliset rakenteet tai valtarakenteet. Tyypillisesti se esiintyy kuitenkin aineistossa

sellaisenaan ja tästä syystä käytän itsekin työssäni tätä muotoa. Sanalla on yleiskielessä muitakin merkityksiä, mutta aineistossa se esiintyy abstraktissa ja yhteiskunnallisessa merkityksessä, jota tässä avaam. Tämä abstrakti merkitys on itsessäänkin monitahoinen ja laaja-alainen eikä aineistossa esiinny sille tarkkaa määritelmää. Enemmän kuin kenties minkään muun opinnäytteessä käsittelemäni termin kohdalla, sen merkitys muodostuu pala palalta aineistossa esiintyvien mainintojen, esimerkkien ja asiayhteyksien summana. Koska termi kuvaa koko toimialaa tai koko yhteiskuntaa, myös antamani esimerkit liittyvät alaan laajemmin eivätkä rajaudu ainoastaan musiikintekijään. Rakenne-termistä on johdettu myös adjektiivi rakenteellinen, joka esiintyy esimerkiksi termissä rakenteellinen rasismi.

Rakenteilla tarkoitetaan aineistossani ensinnäkin yhteiskunnassa (ja tässä yhteydessä erityisesti musiikkialalla) vallitsevaa kokonaisuutta, joka muodostuu instituutioista ja toimijoista, ryhmistä ja yksittäisistä ihmisistä, joilla on vaikutusvaltaa. Jos puhutaan musiikkialan rakenteista, puhutaan niistä instituutioista, ryhmistä ja ihmisistä, joilla on vaikutusvaltaa ja korostettua merkitystä alalla. Termi viittaa myös toimintaympäristöihin sekä vaikuttamisen, näkyvyyden ja keskustelun kanaviin kuten perinteiseen mediaan ja sosiaaliseen mediaan. Näidenkin taustalla toimii yleensä jokin instituutio ja vaikutusvaltaisia henkilöitä. Lisäksi instituutiot, ryhmät ja vaikutusvaltaiset henkilöt ovat eri tavoin esillä medioissa. Vielä abstraktimmalla tasolla rakenteet viittaavat toimintakulttuuriin, päätöksenteon kulttuuriin, alan toimijoiden tiedostettuihin tai tiedostamattomiin painotuksiin, mieltymyksiin ja asenteisiin sekä siihen, minkälaisen ihmisten kanssa vaikutusvaltaiset toimijat tyypillisesti verkostoituvat ja tekevät yhteistyötä. Ja tämä kaikki lopulta vaikuttaa siihen, minkälaiset ihmiset pääsevät esille ja näkyviin aseisiin. Musiikkialalla tämä tarkoittaa, minkälaiset ihmiset pääsevät esiintyviksi ja levyttäviksi artisteiksi tai alan työpaikkoihin ja päättäviin aseisiin. Rakenteet muodostavat ne puitteet ja raamit, joiden sisällä yksittäisten ihmisten, esimerkiksi musiikintekijöiden, on mahdollista toimia.

Rakenteet on terminä neutraali, mutta aineistossa se esiintyy usein kriittisessä yhteydessä. Tuure Boeliuksen (MVB-07) mukaan musiikkialalla on “sellaisia sisäänrakennettuja asioita, joita ei ois koskaan pitänyt rakentaa, jotka ois pitänyt purkaa ajat sitten.” Rakenteet suosivat yksilöitä ja väestöryhmiä epätasapainoisesti. Enemmistöön ja etuoikeutettuun asemaan kuuluvat ovat etulyöntiasemassa vähemmistöön kuuluvien nähden: enemmistöön kuuluvien on helpompi päätyä yhteistyöhön alalla jo toimivien kanssa, saada näkyvyyttä ja edetä uralaan. Vähemmistöillä tarkoitan tässä esimerkiksi etnisiä vähemmistöjä ja seksuaalivähemmistöjä. Toisaalta myös naiset ovat heikommassa asemassa miehiin nähden. Maria Veitola (MVB-03) kuvaa nykytilannetta:

Optimimaailmassahan - - - kaikki saa tehdä kaikkien musaa. Mutta sitten täytyy olla niin että kaikilla pitää olla yhdenvertaiset mahdollisuudet, että kaikki pääsee tekemään. Tässä hetkessähän maailma ei ole niin. Transnäyttelijät ei pääse kilpailemaan kaikista rooleista. Viime jaksossa puhuttiin, että missä vaiheessa Suomessa on oikeasti koko kansan POC-artisti. Milloin se on mahdollista kaikille? Vielä on niin paljon steppejä ja ennakkoluuloja ja ties mitä, mitkä siihen vaikuttaa.

Toisaalta epäsuhta ei näy ainoastaan rakenteiden vaikutuksissa yksilöihin ja väestöryhmiin, eli siinä miten rakenteet kohtelevat eri ihmisiä, vaan myös rakenteissa itsessään. Tarkoitan tällä musiikkialan instituutioita, työpaikkoja ja valta-asemia. Näissä ei ole edustettuna tasapainoisesti eri väestöryhmiä. Syitä tähän on monia. Yle X:n Tapio Hakanen että Radio Helsingin Maria Veitola kertovat, että heillä on ollut organisaatioissaan haastavaa saada henkilökuntaa moninaisemmaksi, vaikka tahtotilaa tähän onkin. Veitolan mukaan tämä on “tosi monen asian tulos ja monella tavalla sitä pitää purkaa.” (MVB-03.) Melina Korvenkontio (MVB-02) pohtii tilannetta:

Oon miettinyt viime aikoina paljon rekrytointia ja rekrytointistrategiaa, johtajuutta. Mun mielestä ne syyt lähtee sieltä. Onko inklusiivinen ja monimuotoinen rekrytointistrategia? Miten voidaan tavoitella eri näköisiä, eri taustaisia hahmoja? Tavoitellaanko niitä edes? Ovatko nämä asiat osa hr-politiikkaa tai arvoja? Halutaanko, että henkilöstö on monimuotoinen? Tai kehittyä monimuotoiseksi?

Tunnettu esimerkki siitä, miten rakenteet eivät kohtele kaikkia ihmisiä samalla tavalla on yhdysvaltalainen Grammy-palkintogaala. Grammy-palkintoja jaetaan eri kategorioissa. Yksi näistä kategorioista on ollut Best Urban Contemporary Album, suomeksi urbaani nykymusiikki. Tämä on mitä ilmeisimmin palkintoja varten keksitty termi, joka käytännössä tarkoittaa mustien tekemää musiikkia. Grammy-gaala sai aiheesta paljon kritiikkiä ja muutti kategorian nimen muotoon Best Progressive R&B Album. (Lewis 2020.) Noah Kin (MVB-02) kommentoi asiaa:

Miksi meillä on esim. termi urbaani musiikki. Mitä sillä tarkoitetaan? Miksi Grammyissä on popmusiikki ja urbaani -kategoriat? Jos ainoa ero on, että toisessa kategoriassa on mustat artistit eivätkä käytä itse näitä termejä niin kyse on silloin jostain systemaattisesta: ketkä pääsevät mihinkin kategoriaan.

Media ja mediatalot ovat keskeinen osa rakenteita. Tekemillään valinnoilla mediatalot kontrolloivat sitä, mitkä asiat saavat näkyvyyttä, ketkä saavat näkyvyyttä, mistä asioista puhutaan ja miten. Mediatalot ovatkin olleet useasti kritiikin kohteena kulttuurisen omimisen kontekstissa. Esimerkistä käy jo edellä mainittu Ylen suomirap-sarja Mist sä tuut?, jossa hiphopin juuria ei käsitelty käytännössä lainkaan. Antti Granlund (AXA-120) mainitsee toisen vastaavan media-esimerkin, jossa Ilta-Sanomat kirjoitti hiljattain Bill Haleysta, tunnetusta valkoihoisesta amerikkalaisuusikosta, että häntä pidetään rock'n'rollin isänä. Rock'n'roll on kuitenkin syntynyt afroamerikkalaisten keskuudessa. Granlund toteaa tämän kuvastavan hyvin vielä nykyäänkin yleistä historiallisen perspektiivin puutetta: "tätä tapahtuu järjestelmällisesti, ei silloin tällöin, vaan tätä on tapahtunut vuosikymmeniä melkein joka ainoassa mahdollisessa paikassa."

Eräs tunnettu ja paljon keskusteltu viime aikojen kotimainen esimerkki mediatalon ongelmallisesta ulosannista on, kun hiphop-musiikkiin keskittynyt Bassoradio uudistui ja aloitti uudella valtakunnan laajuisella taajuudella. Uudistumisen yhteydessä kanavalla soi mainoskatkoilla Perussuomalaiset-puolueen vaalimai-

nos. Tämä herätti paljon kritiikkiä. Monet kokivat, että Perussuomalaisten arvo-  
maailma ja hiphopin arvomaailma ovat ristiriidassa keskenään (MVB-02, AXA-  
103): puolue nimittää politiikkaansa “maahanmuuttokriittiseksi” (ks. esim. puolu-  
een verkkosivut: perussuomalaiset.fi), kun taas hiphop on etnisten vähemmistö-  
jen piirissä syntynyt genre ja etnisen monimuotoisuuden äänitorvi (ks. esim.  
”Hip hop music” 2022). Bassoradio-kanavan omistavan Bauer Median toimitus-  
johtaja Sami Tenkanen kertoo (AXA-103) käyneensä mainostapauksen jälki-  
pyykinä “arvokkaita keskusteluja - - - noin kymmenisen artistin kanssa” ja jat-  
kaa, että mainoksen soittaminen kanavalla oli virhe: “mainos ja kuulijat eivät  
kohdanneet.”

Jotain ajan hengestä kuitenkin osoittaa Bassoradion tapauksen saama laaja  
huomio. Tämä kertoo mielestäni siitä, että monet ovat nykyisin valveutuneita ja  
herkkiä rakenteellisille ongelmille. Toisaalta kuitenkin Mist sä tuut -sarjan ja Iltta-  
Sanomien tapaukset ovat esimerkkejä siitä, että historiaton ulosanti on edelleen  
yleistä mediassa. On selvää, että medialla on suuri valta ihmisten asenteisiin ja  
ajattelutapoihin nähden (ks. esim. ”Mediatization (media)” 2022 ja ”Influence of  
mass media” 2022). Sovellan ajatusta median vallasta musiikkityylin omimi-  
seen: on ymmärrettävää, jos valkoinen artisti omii ei-valkoisten luoman musiik-  
kityylin omanaan, kun media tarjoaa siitä historiatonta tietoa eikä parempaa tie-  
toa ole saatavilla.

### 3.3 Positio

Termi positio on esiintynyt edellä jo muutamaan otteeseen. Se esiintyy myös ai-  
neistossa varsin tiheään ja näyttäytyä sitä kautta aihepiirin kannalta merkittä-  
vänä terminä. Jokseenkin samassa merkityksessä esiintyy myös termi asema,  
jota pidän tässä yhteydessä synonyymisena. Aineistossa käytetään toisinaan  
samankaltaisissa yhteyksissä myös termiä valta-asema. Tämä on merkityksel-  
tään suppeampi termi: se viittaa sellaiseen positioon tai asemaan, jossa henki-

löllä on suhteellisen paljon vaikutusvaltaa tai henkilö on valtahierarkiassa suhteellisen korkealla. Tällaisista henkilöistä käytetään toisinaan myös nimitystä portinvartijat.

Positiolla ja vallalla on siis yhteys, mutta positio ei liity pelkästään valtaan. Jokaisella ihmisellä on oma positionsa yhteiskunnassa ja tuo positio on merkityksellinen uraa ja elämänpolkua koskevien mahdollisuuksien, etuoikeuksien ja todennäköisyyksien kannalta. Yksilön positio vaikuttaa mm. siihen, miten muut ihmiset suhtautuvat häneen. Se näkyy esimerkiksi ennakkoluuloina, tietoisena tai tiedostamattomana syrjimisenä ja niin edelleen.

Positio vaikuttaa kaikkeen, mitä yksilö tekee, ja kaikkeen sosiaaliseen dynamiikkaan, mikä häntä koskettaa. Myös kulttuurisessa omimisessa positio on olennainen asia. Tai pikemminkin: lainaajan ja lainatun, omijan ja omitun positiot osaltaan määrittävät, onko kyse kulttuurisesta omimisesta vai ei. Gracias (MVB-05) listaa tähän liittyviä kysymyksiä käyttäen esimerkkinä n-sanan käyttöä:

Pitäis tiedostaa aika hyvin oma positio yhteiskunnassa ennen kun lähtee käsittelemään esim. n-sanan käyttöä. Eli minkälaiset valtasuhteet on, ja rakenteet? Mikä on mun lähtöruutu? Kuulunko mä enemmistöön vai vähemmistöön?

Graciaksen kysymykseen "Mikä on mun lähtöruutu?" kiteytyy paljon position luonteesta: positio on se, josta kukin yksilö lähtee liikkeelle, ennen opiskelua ja työelämää. Se ei ole kaikilla sama. Yksilö ei itse voi vaikuttaa siihen, minkälaisen lähtöruudun hän saa. Joillakin on edullisemmat lähtöasetelmat, toisilla heikommat.

Positio sisältää määrittymisen siitä, mihin ihmisryhmään ja ihmisryhmiin henkilö kuuluu. Olennaisia ovat erityisesti erilaiset enemmistö-vähemmistö-jaot. Kukin yksilö kuuluu samalla kertaa moneen eri ihmisryhmään (esim. ihonvärin, etnisen taustan, sukupuolen, seksuaalisuuden, uskonnon, iän ja muiden vastaavien te-

kijöiden kautta). Toisin sanoen kunkin ihmisen positio rakentuu näiden eri ryhmään kuulumisten summana. Tätä nimitetään intersektionaalisuudeksi. Suomalaisessa yhteiskunnassa tietty yksilö voi esimerkiksi kuulua moneen enemmistöön (valkoihoinen hetero) tai moneen vähemmistöön (tummaihoisen homo) samalla kertaa tai olla sekoitus enemmistö- ja vähemmistöidentiteettejä.

Jokaisen on hyvä tiedostaa oma positionsa, kuten Gracias edellä sanoo. Kuitenkin oman position tiedostaminen ei välttämättä ole helppoa tai välitöntä, varsinkin kun on kyseessä henkilö, joka on etuoikeutetussa positiossa, kuten Kata Kyrölä (MVB-05) toteaa:

Etuoikeuksien rakenteeseenhan kuuluu se, että etuoikeutetut itse eivät yleensä näe sitä sorron rakennetta, joka heille niitä etuoikeuksia tuo. Useimmat etuoikeutetut kokee, että on vaan ansainnut sen menestyksensä. Enkä toki tarkoita etteikö oliskin ansainnut, mutta syrjinnän rakenteet vaan toimii niin että marginalisoiduille ryhmille on paljon vaikeampaa saada se äänensä kuuluviin ja tulla kunnioitetuiksi vaikkapa artisteina.

Tietynlainen sokeus omalle positiolle ja etuoikeutetulle asemalle vaikuttaa tyyppillisesti myös siihen, että asioita on vaikea nähdä heikomman position näkökulmasta. Tähän voi liittyä usko siitä, että lähtökohdat, mahdollisuudet ja kohtelu ovat yhteiskunnassa kaikille täsmälleen samat ja tasa-arvoiset. Gracias toteaa (MVB-05), että valtaväestössä usein ”peilataan asioita oman kokemuksen kautta, joka voi erota aika valtavasti siitä miten joku vaikka vähemmistön edustaja kokee asiat.” Melinda Korvenkontio puhuu (MVB-03) samasta aiheesta:

Mä en sano sitä, etteikö valkoinen voisi edustaa [mustaa kulttuuria]. Mä uskon että jokainen pystyy oppimaan ja ammentamaan. Mä uskon, että jokainen pystyy tekemään työnsä hyvin. Mutta pystytkö sä aidosti ymmärtämään vaikka rasismia ja traumoja tai semmosia vaurutuneisuuden tunteita, joita on ollut ruskealla ihmisellä lapsuudesta tähän asti.

Keskusteluissa, kannanotoissa ja taiteellisissa tuotteissa kuten laulun sanoituksissa sanoman lisäksi on erittäin tärkeää, kuka puhuu ja kenelle. Varsinkin etuoikeutetussa asemassa olevan pitäisi huomioida tämä. Kuten Kata Kyrölä

(MVB-05) toteaa: “jää helposti huomiotta se että kuinka tärkeitä on se että kuka puhuu. Ja että sillä voi tosiaan olla satuttavia seurauksia“. Gracias (MVB-05) tarjoaa esimerkin:

Kyllä mä oon aina kokenu että vähemmistöt joihin nää slurrit [slurri eli slur tarkoittaa haukkumasanaa (*Merriam-Webster Dictionary* 2022)] kohdistuu saa mun mielestä ite määritellä sen että loukkaako se heitä vai ei. Mä voisin sanoa vaikka esimerkkinä että jos kaks seksuaalivähemmistöön kuuluvaa henkilöä käyttää keskenään slurreja niin mä en koe, että mä voin tulla mun positiosta eli heteromiehenä määrittelemään tälle ryhmälle että miksi ne ei sais tehdä niin.

Havainnollinen esimerkki puhujaposition ongelmallisuudesta on valkoinen hiphop-artisti Pyhimys, joka on kahdessa kappaleessaan käyttänyt n-sanaa. Hiphop-artisti Yeboyah nosti tämän esiin ja kritisoi Emma-gaalaa, jossa Pyhimys oli tuolloin palkintoehdokkaana (Seppänen 2021). Yeboyahin nosto herätti keskustelua, jota mm. Radio Helsingin *Musa vai bisnes* -ohjelmassa jälkipuitiin. Pyhimys oli itse mukana ohjelmassa vieraana. Toinen vieras Gracias (MVB-05) kommentoi kyseisten kappaleiden ongelmallisuutta:

Fakta kuitenkin on se että valkosilta tuleva n-sana, jota on aikoinaan käytetty dehumanisoimaan ja jota edelleenkin käytetään väkivallan työkaluna, on aina problemaattinen ja sävyltään myös aina tosi erilainen kuin kun mustat itse käyttää sitä keskenään. Ja myös koen että Jenkeissä tää on ihan ilmiselvä asia mutta Suomessa 2021 mä oon radiossa selittämässä että miksi valkoisten ei pitäisi käyttää n-sanaa.

Entä valta-asetat, keitä musiikkialan valta-aseissa yleensä on? Maria Veitolan mukaan (MVB-07) enimmäkseen cis-heteromiehiä. Tähän voisi vielä lisätä: valkoisia cis-heteromiehiä. Tosin aineistossa muutama puhuja antaa ymmärtää, että tilanne on pikku hiljaa muuttumassa ja valta-aseisiin on jo tullut enemmän monimuotoisuutta. (MVB-03; MVB-04.) Edelleen kuitenkin alalla elää vahvasti maskuliininen kulttuuri ja maskuliinisia piirteitä ihaillaan, mikä näkyy esimerkiksi tietynlaisena toksisena ja syrjivänä puhetyylinä. Fanni Noroilan (MVB-07) mielestä alalla eteneminen ja piireihin pääsy vaatii miesvalidaation. Vallalla on



myös tapana keskittyä. Tietyt instituutiot kasvattavat valta-asemaansa mm. laajentamalla toimintaansa ja markkina-asemaansa. Samoin tietyt henkilöt kasvatavat valta-asemaansa etenemällä hierarkiassa ja hankkimalla itselleen uusia vastuutehtäviä. Ne henkilöt, joilla valtaa on erityisen paljon, ovat tyypillisesti valkoisia cis-heteromiehiä.

Sivuhuomiona edellä mainittuun Pyhimys-tapaukseen viitaten Antti Hietala (AXA-120) kommentoi Pyhimyksen pyytämistä *Musa va bisnes* -jakson vie-raaksi. Hietalan mukaan Pyhimys on saanut yllättävän paljon näkyvyyttä ja tilaa puhua tämän tapauksen tiimoilta huomioiden, miten ongelmallinen hänen positi-  
onsa tässä on. Hietala lisää, että jos joku edelleen pohtii, että eikö valkoinen mies saa enää sanoa mitään niin “case Pyhimys kyllä osoittaa tämän huolen turhaksi.”

Etuoikeudet näkyvät monenlaisissa asioissa: parempina mahdollisuuksina ja siinä, että yksilöön ei kohdistu syrjintää tai ennakkoluuloja. Etuoikeutetun toi-  
minta ei myöskään ole samalla tavalla rajattua kuin vähemmistöön kuuluvan. Inka Rantakallio sanoo (MVB-05), että kun puhutaan naisartisteista, mustista ja ruskeista artisteista, heitä ei nähdä yksilöinä, vaan ryhmänsä edustajina. Ran-  
takallio viittaa Sonja Lindforsiin, jonka mukaan mustilla artisteilla ei ole koskaan ollut valkoisten artistien tavoin vapautta olla vain taiteilijoita, vaan heidät näh-  
dään aina mustuutensa kautta. Edelleen Rantakallio siteeraa kirjailija Ta-Nehisi Coatesin ajatuksia n-sanan käytöstä: kyseisen sanan ääneen lausuminen on harvoja sellaisia asioita, joita valkoisihoiden ei tulisi tehdä. Tämä puolestaan an-  
taa “valkosille ihmisille tavallaan ikkunan siihen, millasta on olla musta ihminen yhteiskunnassa, koska on hirveästi asioita mitä sä et voi tehdä mustana ihmi-  
senä.” (MVB-05.) Tuure Boelius, avoimesti homo pop-artisti, purkaa (MVB-07) kokemuksiaan:

Mä käyn ihan tota samaa paskaa läpi koko ajan. Mä yhä edelleen koko ajan joudun sanomaan, että mä haluan julkasta tän tai että mä haluan että tää ois tällänen ja sitten mä saan aina kuulla saman

että “Ei ku nyt pitäis olla jotain tosi universaalia. Ei mitään homoseksuaalisuuteen liittyvää.” Ja tota kuulee niin paljon että jossain vaiheessa mä oon itse tippunut siihen samaan kuoppaan. Mä oon menny sessioihin ja ollu että “nyt ei mitään homomusaa”. Mä oon ajatellu että se on se juttu.

Miritza Lundberg (MVB-03) kuvaa sitä, miten valtakulttuurista poikkeava ulkonäkö, esimerkiksi romanivaatetuksen käyttö, “on este” artistin uralle: “en kyllä muista yhtä ainutta perinteisessä romanivaatetuksessa olevaa naista nähneeni esiintymässä Tangomarkkinoilla”. Fanni Noroila (MVB-07) taas puhuu artistin uran suunnittelusta ja ulkopuolisten tekemästä manageroinnista: tässä vähemmistöartisteja kohdellaan tyypillisesti eri tavalla kuin muita. Kun muilla artisteilla huomio kiinnittyy lähinnä musiikkiin, vähemmistöartisteilla se kohdistuu paljon henkilökohtaisempiin asioihin, artistin olemukseen.

Mutta se on kaikista hirveintä että seksuaalivähemmistöjen kohdalla se osuu se pienentäminen identiteettiin ja syvimpään olemukseen, jolloin se menee oikeasti henkisen väkivallan puolelle. Heteroartisteille se on sitä että onko tää tarpeeksi hyvä hook, tai onko tuotantoarvo tarpeeksi hyvä. Mutta [homoartisteilla] se menee siihen että saatko sä olla sinä, saatko sä kertoa sun kokemuksista, sun arjesta.

### 3.4 Enemmistö ja vähemmistö

Positio linkittyy vahvasti käsitteisiin enemmistö ja vähemmistö. Kuten edellä selitin, kukin yksilö kuuluu useisiin ryhmiin, enemmistöihin ja/tai vähemmistöihin. Enemmistön osalta aineistossa esiintyvät lähisynonyymeina käsitteet valtaväestö ja valtakulttuuri, joista kumpikin lähestyy aihetta hieman eri kulmasta. Enemmistö on demografinen, statistinen termi. Se kuvaa ryhmää, joka on määrällisesti suurin. Valtakulttuuri ja valtaväestö taas lähtevät vallan käsitteestä ja ilmaisevat, että kyseinen kulttuuri tai väestönosa on valta-asemassa.

Enemmistöä lähellä ovat myös yleiskielen idiomit “suuri yleisö”, “koko kansa” ja “syvät rivit”, jotka aineistossakin esiintyvät. Näitä käytetään aineistossa varsinkin silloin, kun puhutaan musiikin taloudellisesta puolesta, menestyksestä tai

myyntinäkymistä. Erityisesti aineistossa rinnastetaan suuri yleisö ja vähemmistöstä tuleva artisti. Voiko vähemmistön edustaja olla suuren yleisön tai koko kansan suosikki? Rajoittaako vähemmistöstatus yleisöä? Ainakin edellisessä luvussa esiintyneet Tuure Boeliuksen ja Miritza Lundbergin sitaatit tuntuvat puhuvan sen puolesta. Tilanne johtuu kuitenkin pitkälti rakenteista ja asenteista. Tuure Boelius (MVB-07) on toisaalta myös sitä mieltä, että on “kuulijan aliarvioimista” olettaa, että suomalaiset eivät hyväksy erilaisuutta tai eivät osaa samaisua erilaiseen artistiin. Noah Kin (MVB-02) pohtii sitä, miksi jokaisella artistilla ja julkaisulla tavoitellaan koko kansaa: “Minkä takia me ei hyväksytä sitä, että kaikilla voi olla oma kohdeyleisö ja sen kautta lähdetään rakentamaan?” Fanni Noroila (MVB-07) muistuttaa, että suuri yleisökin oppii arvostamaan erilaisia artisteja, kun heille annetaan siihen mahdollisuus:

Maailma muuttuu kun sitä muutetaan ja uskalletaan myös luottaa siihen, että asiat kasvaa hiljalleen. Myös se ihmeellinen kapitalistinen ajatus, että asioiden pitää tuottaa salamana voittoa, ja järkyttävän suurta voittoa, kun me rakennettais asioita pikku hiljaa ja annettais ehdollistaa yleisöä muullekin ja ettei vaan julkaista tätä musaa, koska pelätään että jotkut ei osaa samastua.

Kaiku Entertainmentin toimitusjohtaja Pekka Ruuska yhdistää vähemmistöstatuksen aatteellisuuteen eli ideologiaan ja rinnastaa Juha Tapion Tuure Boeliukseen, koska Juha Tapio aloitti uransa gospel-muusikkona. Vähemmistön ja aatteellisuuden yhdistäminen on ontuva: homoseksuaalisuus ei ole ideologia vaan ihmisen ominaisuus. Tai jos homoseksuaalisuus on ideologia niin silloin myös heteroseksuaalisuus on sitä. Ruuskan mukaan (MVB-08) “musiikin toimiminen aatteen äänitorvena rajoittaa taiteellista ilmaisua tosi paljon.” Managerina hän päätyi ohjeistamaan Juha Tapiota luopumaan yhden aatteen (kristinuskon sanoman) ajamisesta. Tuure Boeliuksen tapauksessa hän pyrki soveltamaan samaa ajatusta. Yksi peruste oli, että Tuure tiedettiin jo julkihomoksi, joten asiaa ei tarvinnut enää musiikissa painottaa. (MVB-08.) Tuuren ja Juha Tapion erona on kuitenkin se, että vaikka gospel-musiikki onkin nykypäivänä marginaalissa, kristityt eivät kuitenkaan edusta vähemmistöä ja heikompa ryhmää suomalaisessa

yhteiskunnassa (käsittelemme teemaa lisää luvussa 5.2). Itse en koe, että aatteellisuus sinänsä rajoittaisi taiteellista ilmaisua, ellei aatteeseen itseensä sisälly huomattavaa määrää tabuja. Yleisöä avoin sanomallisuus toki voi rajoittaa ja ehkä tämä onkin se, mitä Ruuska todellisuudessa halusi viestiä.

On kiinnostava kysymys, missä vaiheessa vähemmistön edustaja kiinnostaa suurempaa yleisöä. Mikko Koivusipilä kertoo (MVB-02), että yksi Nelonen Median radiokanavista, Loop, soittaa uutta hittimusiikkia eikä kanavan soitosta päättävät pohdi lainkaan, minkälaisesta taustasta musiikin tekijät tulevat. Tästä voisi päätellä, että ainakin nuoriso saattaa olla vanhempaa väkeä vastaanottavaisempaa, mitä tulee artistien vähemmistöstatukseen. Artistin julkikuva saattaa myös muuttua erilaisten positiivisiksi tulkittujen seikkojen myötä, jolloin hän saattaa tulla lähemmäksi suurta yleisöä ja vähemmistöstatus menettää merkitystään. Noah Kin kertoo (MVB-02), että alunperin hänestä uutisoitiin "marmoräppärinä" samaan aikaan kun Perussuomalaiset oli puolueena kasvattanut suosiotaan ja polarisointi oli mediassa vahvaa, mutta kun hän sai huomiota ulkomailla, hänestä alettiin kotimaassa puhua "suomalaisräppärinä".

Toisaalta erilaisuuteen liittyy myös sellainen piirre, jonka mukaan se on mahdollista nähdä vahvuutena ja voimavarana. Kun ajatellaan musiikintekijää ja hänen tekemäänsä musiikkia, erilaisuus ja ulkopuolisuus ovat yleisesti ottaen tunnistettavia ja samaistuttavia tunteita. Se mikä tekee ihmisestä erilaisen, voi olla juuri se, mikä tekee hänestä kiinnostavan. Kuten Samuli Putro (MVB-06) asian ilmaisee, "heikkous on vahvuus". Mercedes Bentso kommentoi (MVB-06):

Loppujen lopuksi se on kääntynyt sillä lailla että ne asiat mitkä musta teki erilaisen on nyt ne, jotka nimenomaan on mulle se voimavara siinä kirjoittamisessa ja ylipäätään siinä, miksi mä oon joidenkin mielestä kiinnostava artisti on nimenomaan ne tekijät mistä mua on aina enemmän kiusattu.

Aineistossa esiintyy useaan otteeseen ajatus siitä, että vähemmistöjen asema musiikkialalla helpottuisi, jos rakenteisiin saataisiin monimuotoisuutta, eli lisää

vähemmistöjen edustajia ja naisia niin asiantuntijoiksi kuin artisteiksin. Se tehostaisi muutosta. Tämä on toistuva teema esimerkiksi *Musa vai bisnes* -ohjelmassa, jossa asia todetaan niin rodullistettujen kohdalla (MVB-02; MVB-03), seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen kohdalla (MVB-07; MVB-08) kuin naisten kohdalla (MVB-01).

Vähemmistöjen työllistymiseen liittyy olennaisesti myös toinen aineistossa toistuva teema, esikuvat. Koska vähemmistöjen edustajia on vähän näkyvillä paikoilla, artisteina tai töissä alalla, tarkoittaa se samalla sitä, että esikuvat puuttuvat. Tämä on merkityksellistä erityisesti, kun ajatellaan nuoria, jotka miettivät identiteettiään ja uravalintaa. Tapio Hakanen (MVB-03) kertoo esimerkin: jos ei ole ikinä nähnyt nais-dj:tä tai naispuolista rumpalia, koko kuvasto puuttuu. Artistiksi tai muutoin musiikkialalle on vaikea päätyä, kun samaistuttavat esikuvat puuttuvat. Kuten Maria Veitola toteaa (MVB-08), "esikuvien arvo on mieletön". Miritza Lundberg (MVB-03), romanitaustainen viulisti kertoo, että hänellä ei suoria esikuvia romanitaustaisena naispuolisena viulistina: lähin esikuva on 1800-luvulla elänyt juutalaisviulisti. Esikuvien puute vaikuttaa kääntäen myös ulkopuolisiin. Miesten ennakkoluulot siitä, että naiset eivät muka osaa räpätä, liittyy esikuvien puutteeseen. Toisin sanoen myös miehiltä puuttuu naispuolinen räppääjäesikuva. Rap-artisti F (MVB-01) kertoo hiphop-piirien miehisydestä ja siitä, miten miehet määrittävät, mikä on sopivaa ja kenelle annetaan tilaa: "Usein huomaan tullessi isomman miesräppäriin verifioimaksi. että kun esiinnyin niin joku tulee sanomaan että "hei, sähän osaat!"

### 3.5 Rasismi, viha ja toksisuus

Rasismi eli rotusyrjintä ja siitä muodostettu adjektiivi rasistinen esiintyvät aineistossa suhteellisen useasti ja ovat kulttuurisen omimisen kannalta olennaisia käsitteitä. Aineiston valossa voi sanoa, että kotimaisella musiikkialalla esiintyy kyllä rasismia mutta siitä, kuten monesta muustakaan epäkohdasta, ei juuri puhuta. Puhumattomuus voi johtua käänteisesti myös siitä, että puhujat pelkäävät

leimautuvansa rasisteiksi käyttämällä esimerkiksi väärää sanaa väärässä paikassa. Gracias (MVB-05) onkin sitä mieltä, että monet miettivät enemmän rasistiksi leimautumista kuin epäkohtiin puuttumista ja lisää: “Eli tähän liittyy paljon herkkyyttä ja varovaisuutta, ja myös aika paljon hiljaisuutta.”

Rasismin käsite on myös muuttunut. Käytetään termiä rakenteellinen rasismi. Tällöin ei enää viitata ainoastaan suoriin rasistisiin tekoihin vaan abstraktimmin siihen, että yhteiskunta kohtelee ihmisiä epätasa-arvoisesti. Pyhimys (MVB-05) pohtii asiaa:

Koko rasismin käsite siitä, että se ei tarkoita sitä ihmistä, joka tuolla hyökkää yksilönä toisen kimppuun, se on muuttunut rakenteelliseen ajatukseen. Tuenko näitä rakenteita? Miten omat etuoikeudet ja ennakkoluulot edesauttaa tätä järjestelmää? Siinä on oppinu katsomaan uudella tavalla peiliin, että meillä on kaikilla ennakkoluuloja. Se ei tarkoita, että aina pitäis sanoa että “en ole rasisti” ja tulee se defenssi, vaan että me kaikki tuetaan tätä jollain tavalla.

Koen aiheelliseksi vielä tarkentaa Pyhimyksen kommenttia. Toisin kuin ehkä kommentti antaa ymmärtää, kaikki ihmiset eivät ole mukana tukemassa rasisimia. Rasismin tukijoiden lisäksi on myös heitä, joihin rasismi ja syrjintä kohdistuvat suoraan. Rasismin kohteena oleva ei siis ole samalla tavalla “mukana” rasismissa kuin etuoikeutettu ihminen, joka mahdollistaa rasismin. Toisaalta Graciasen edellä mainitsema hiljaisuus eli se, että etuoikeutetut eivät puutu epäkohtiin vaan pysyvät hiljaa, on myös osa rakenteellista rasisimia.

Kuvioon liittyy myös, että etuoikeutetut eivät usein tunnista olevansa mukana tukemassa rasisimia, vaikka olisivatkin omasta mielestään avarakatseisia ja yhdenvertaisuutta kannattavia. Jos tällaiset ihmiset kohtaavat kritiikkiä, he saattavat usein puolustautua Pyhimyksen kuvailemalla tavalla (“en ole rasisti”). On kuitenkin eri asia yhtäältä määritellä itsensä esimerkiksi feministiksi tai ei-rasistiksi ja toisaalta olla etuoikeutettu, joka tukee hiljaisesti tai omien ennakkoluulojensa kautta syrjiviä rakenteita. Defenssi voi myöskin estää rakentavan keskustelun. Gracias (MVB-05) kuvaa keskustelukulttuuria: “Jos se vastaanotto on

suurimmaksi osaksi ollut defenssiä, että "en ole rasisti" niin se keskustelu ei oo päässy eteenpäin."

Rasismi voi olla myös avointa ja suoraa. Sitä voi ilmetä esimerkiksi artistien sanoituksissa tai julkilausutuissa mielipiteissä. Kärkevin esimerkki tästä lienee kansallissosialistinen black metal. Nimensä mukaisesti koko genre pohjaa ideologialle, johon sisältyy mm. rotuerottelun kannattamista ja antisemitismiä. Toni-Matti Karjalaisen mukaan kyseisen genren sanoitukset eivät "kestä päivänvaloa." (MVB-04.)

Rasismiin lisäksi on myös muita väestöryhmien syrjintään liittyviä käsitteitä kuten misogynia eli naisviha, homofobia ja transfobia. Termit ovat sukua toisilleen. Misogynia tarkoittaa naisiin kohdistuvaa vihaa, syrjintää, häirintää ja ennakkoluuloja. Homofobia tarkoittaa homoseksuaaleihin kohdistuvaa vihaa, syrjintää, häirintää ja ennakkoluuloja, transfobia puolestaan transseksuaaleihin kohdistuvaa. Kaikki nämä siis viittaavat vähemmistöön tai huonommassa asemassa olevaan ryhmään. Naiset eivät ole vähemmistö demografisesti, mutta he ovat yhteiskunnassa ja musiikkialalla heikommassa asemassa miehiin verrattuna (ks. luku 3.6). Luvuissa 3.3. ja 3.4. on kuvattu seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen kohtaamia ongelmia ja syrjintää. Kuten rasismi, myös misogynia, homofobia ja transfobia voivat ilmetä musiikissa ja musiikkialalla täysin avoimena — rasismiin verrattuna jopa avoimemmin siten, että se ei rajaudu yksittäisiin genreihin, vaan on ns. normaalia käytöstä. Kuten Noah Kin (MVB-07) toteaa, homofobia on musiikkialalla ja populaarimusiikissa sallitumpaa kuin homoseksuaalisuus.

Likeinen termi edellä mainituille on myös toksisuus. Termin merkitys on laaja. Aineistossa se toimii kattoterminä sellaiselle toiminnalle, puheelle tai asenteille, joka on syrjivää, alentavaa tai loukkaavaa. Noah Kin kertoo (MVB-07), että hiphop-piirien toksisuus häiritsi häntä niin paljon, että hän päätti lopettaa hiphopin tekemisen ja keskittyä muuhun. Linda Fredriksson puolestaan kertoo (MVB-07), että toksinen puhe ja "rasvainen" huumori ovat standardi musiikkialalla,

“olennainen osa sosiaalista kulttuuria”, jonka kuitenkin moni on kokenut ahdistavaksi. Fredriksson itse onkin nyttemmin pyrkinyt eroon toksisista ympäristöistä kohti sellaisia ympäristöjä, joissa ”on turvallinen ilmapiiri”.

### 3.6 Monimuotoisuus, yhdenvertaisuus ja tasa-arvo

Aineistossa esiintyy varsin usein termi monimuotoisuus ja hieman harvinaisemmin sen lähisynonyymi moninaisuus. Monimuotoisuudella on yleiskielessä eri merkityksiä, mutta aineistossa sitä käytetään tarkoittamaan kulttuuria tai sosiaalista ympäristöä, jossa on mukana monipuolisesti eri taustoista tulevia ihmisiä, esimerkiksi erilaisista vähemmistöistä tulevia ihmisiä. Musiikkialasta puhuttaessa se voi tarkoittaa artistikentän monimuotoisuutta eli sitä, että artisteja tulee eri taustoista ja ihmisryhmistä. Se voi tarkoittaa myös monimuotoisuutta musiikkialan työpaikoissa. Lisäksi aineistossa puhutaan myös musiikin monimuotoisuudesta, millä tarkoitetaan erilaisten genrejen ja tyylien rikkautta. Monimuotoisuus koetaan positiivisena arvona ja tavoitetilana, jota musiikkialalla olisi hyvä vaalia ja jota kohden olisi hyvä pyrkiä.

Onko Suomen artistikentällä tällä hetkellä monimuotoisuutta? Vastaus tuntuu olevan kyllä ja ei. Toisaalta sanotaan, että Suomi on nuori maa, mitä tulee esimerkiksi maahanmuuttoon. Monet musiikkigenret, joiden juuret ovat monikulttuuriset (esimerkiksi hiphop), ovat Suomessa olleet näihin päiviin saakka lähinnä valkoisten temmellyskenttää. Muutoksia on kuitenkin viime vuosina tapahtunut ja artistikenttä on alkanut pikkuhiljaa monimuotoistua, mitä pidetään hyvänä asiana. Toistaiseksi murros on tapahtunut kuitenkin enimmäkseen alakulttuureissa ja pienemmän yleisön parissa. Mainstreamissa tällaista murrosta ei ole vielä tapahtunut. (MVB-02; MVB-03; AXA-120.)

Työmarkkinoilla tilanne on aineiston valossa heikompi kuin artistikentällä. Rodullistettuja on alalla vain muutama, eikä seksuaalivähemmistöjämiesasiamiesenkään edustus ole mainittava. Melina Korvenkontio on kuitenkin optimistinen



tulevaisuuden suhteen, mutta toistaiseksi monimuotoisuutta on musiikkialalla hänen mukaansa “vaikuttaja-asemissa hirveän vähän.” (MVB-03.)

Genrejen monimuotoisuus on niin ikään kahtalainen asia. Alakulttuureissa ja marginaalissa monimuotoisuutta on, mutta mainstreamissa eli valtakunnallisella tasolla ja isoilla areenoilla vähemmän. Tietynlainen tasapäistyminen näkyy moniaalla: samat tutut kasvot esiintyvät radiossa, tv:ssä ja festivaaleilla. Kaupallisten radioiden musiikkivalinnat pohjautuvat nykyään vahvasti kuulijatutkimuksiin. Tilannetta kuvastaa hyvin Mikko Koivusipilän (MVB-02) kommentti siitä, että Nelonen Median festivaalitoiminnassa ei tällä hetkellä tavoitella monimuotoisuutta: “Jos meillä ois festari, josta tehtäis monimuotoista niin sitten sitä tehtäis eri tavalla, mutta meillä ei tällä hetkellä oo sellasta”. Maria Veitola kuvaa (MVB-02), miten kuulijatutkimukset tyypillisesti kaventavat musiikillista tarjontaa:

Yleisöllä on tapana valita tutun kuuloista musiikkia. Ehkä sekin kaventaa sitä mainstreamia. Uudetkin biisit kuulostaa vanhoilta. Artistit, jotka kuulostaa toisiltaan, menestyvät näissä tutkimuksissa. Kaikki musiikkigenret populaarimusiikissa – mitä ollaan kuultukin viime vuosina – kaikki muuttuu vähän samanlaiseksi. Rappi muuttuu vähän iskelmäksi ja iskelmä muuttuu vähän popiksi. Kaikki kuulostaa sellaselta samanlaiselta kevyeltä kaupalliselta musiikilta. Ja usein kun kuuntelee kaupallista radiota niin voi olla haasteita tunnistaa, että kuka tää nyt olikaan näistä suomalaisista artisteista, koska kaikki kuulostaa vähän samalta.

Miritza Lundberg (MVB-03) kysyykin, mikä on kuulijatutkimusten otanta: “kuuluvatko tutkimuksessa kaikki äänet?” Hän jatkaa, että suomalaisessa musiikkime-diassa ei esimerkiksi huomioida kotimaista kansanmusiikkia ja siihen pohjaava populaarimusiikki, vaikka monissa muissa maissa tällainen saa paljon enemmän näkyvyyttä: Suomessakin “on tosi tasokkaita kansanmusiikkiyhtyeitä, mutta ne on tosi marginaalissa.” Aina ei ole ollut näin. Aiempina vuosikymmeninä median musiikkitarjonta oli monimuotoisempaa ja sitä kautta myös (suuren) yleisön musiikkimakuun mahtui erilaisuutta. Esimerkiksi Lundberg tarjoaa romanitautaisen kansanmusiikkiyhtyeen Hortto Kaalo, joka oli menestysvuosinaan 1970-

luvulla niin suosittu, että sitä voi puhtaasti suosion perusteella pitää valtavirtamusiikkina. (MVB-03.)

Toisaalta aineistossa esiintyy myös mielipide, että kaupallisuutta ei pidä nähdä esteenä moninaisuudelle. Kaupallistenkin radioiden on mahdollista halutessaan totuttaa kuulijoitaan uudenlaiseen musiikkiin. Muuten mitään kehitystä ei tapahdu: muuttuuhan kuulijakuntakin ajan mittaan. Sama koskee levy-yhtiöitä. Pekka Ruuska (MVB-08) sanoo, että levy-yhtiöissäkin pitäisi ymmärtää, että “seuraava iso juttu ei ole se tämän päivän iso juttu, vaan se on aina jotain vähän outoa”.

Tapio Hakanen (MVB-03) toisaalta huomauttaa, että monimuotoisempi musiikki-tarjonta edellyttää paljon muutakin kuin sitä, että isot radiokanavat alkavat soittaa laajemmin erilaisia musiikkityylejä ja artisteja. Sen lisäksi pitää tehdä “hirveän monta juttua siinä matkan varrella: miten esimerkiksi inspiroidaan teinejä tekemään musiikkia ja lähtemään alalle? Keitä signataan levy-yhtiöihin? Keitä osallistuu biisileireille?” Rakenteilla on siis tässäkin hyvin suuri rooli. Toisaalta Tapio Hakanen näkee, että vaikka isojen radiokanavien tarjonta on tasapäistynyt vuosikymmenten saatossa, tilannetta on paikannut pienempien radioiden ja suoratoistopalvelujen nousu. Hän näkee myös uudenlaista potentiaalia podcasteissa ja on-demand-maailmassa, jota esimerkiksi Yle Areena edustaa. Tällä puolella voidaan tuottaa pienemmälle yleisölle räätälöityjä ohjelmia ja täten on paremmat mahdollisuudet “niche-sisällölle.” (MVB-03.)

Miksi monimuotoisuus on tavoittelun arvoista? Monimuotoisuus tuottaa sananmukaisesti monipuolisempaa ja rikkaampaa kulttuuria, jossa erilaisia tekijöitä, tarinoita ja ääniä on enemmän. Monimuotoisempi kulttuuri tavoittaa rikkaammin myös erilaisia yleisöjä. Se tavoittaa sellaisia ryhmiä, jotka eivät muutoin tuntisi valtakulttuurin perinteistä tarjontaa omakseen. Tapio Hakanen huomauttaa, että uusien ryhmien tavoittamisessa on tärkeää sekä monimuotoisempi sisältö että monimuotoisempi tekijäjoukko. Uusia ryhmiä ei välttämättä tavoiteta, jos sisältö

on monimuotoista, mutta kaikki tekijät edustavat valtaväestöä. (MVB-03.) Hakanen puhuu musiikkikanavan sisällöstä, mutta ajatus lienee sovellettavissa myös esim. bänditoimintaan. Kata Kyrölä (MVB-05) muistuttaa, että monimuotoisuus tarjoaa myös valtaväestölle mahdollisuuden uusiin elämyksiin ja maailmankuvan avartamiseen:

Taiteen tarkotushan on avata ihmisille uusia maailmoja ja näkökulmia, mitä ne ei oo ehkä aiemmin tulleet ajatelleeksi. Ja tässä kohtaa marginalisoitujen ryhmien äänet ja niiden voimakkaampi esiintulo on mahdollisuus meille ymmärtää ihmisyyttä monimutkasemmin ja moninaisemmin, eikä mikään uhka.

Monimuotoisuus on myös tärkeä arvo itsessään. Sen kautta yhteiskunta kehittyy suuntaan, jossa eri taustoista tulevia ihmisiä kohdellaan yhdenvertaisesti. Yhdenvertaisuus on termi, joka niin ikään esiintyy aineistossa suhteellisen usein. Sen sijalla esiintyy toisinaan termi tasavertaisuus, jota pidän melko synonyymisena. Rinnakkainen termi on myös tasa-arvo. Yhdenvertaisuus, tasavertaisuus ja tasa-arvo kuvaavat kaikki tilaa tai tavoitetta, jossa kaikkiin ihmisiin suhtaudutaan samoin tavoin, kohdellaan samoin tavoin ja tarjotaan kaikille samat oikeudet ja mahdollisuudet.

Läpi aineiston korostuu ajatus siitä, että vaikka puhuttaisiinkin, että yhteiskunta on nimellisesti tasa-arvoinen eli takaa kaikille samat oikeudet ja mahdollisuudet niin kuitenkin todellisuudessa vallitsevat ennakkoluulot, asenteet ja rakenteellinen syrjintä estävät yhdenvertaisuuden toteutumisen ideaalitasolle. Kun näistä ongelmista päästään eroon, voidaan puhua aidosta yhdenvertaisuudesta ja tasa-arvosta. Monimuotoisuus, yhdenvertaisuus ja tasa-arvo ovat ennen kaikkea ihmisoikeuskysymyksiä. Tapio Hakanen sanoo (MVB-03), että vaikka näitä käsitteitä voi lähestyä myös hyödyn kautta, "kaikkein tärkeintä on, että toimitaan oikein."

Toinen ilmiö, joka on ravistellut ruusuisia käsityksiä tasa-arvon toteutumisesta musiikkialalla on punkstoo-kampanja ja sen synnyttämät muut kampanjat, joissa on raportoitu naisten kohtaamasta väkivallasta, häirinnästä ja syrjinnästä punk-

ja muissa musiikkialan piireissä ("Punkstoo" 2022). Antti Granlund kertoo (AXA-129), miten kampanja on havahduttanut näkemään tasa-arvon näennäisyyden punk-piireissä: "vaikka meillä on tällänen alakulttuuri jossa helposti pinnalla ajatellaan että tänne otetaan sisään kaikki ja täällä ollaan tasa-arvoisia niin täällä ollaan tasa-arvoisia, kunhan se valkoihoinen mies, klaaninjohtaja, antaa luvan."

Joitakin keinoja, joilla tilannetta voidaan parantaa, on jo mainittu edellä: musiikin tekemisen kannalta kulttuurinen vuorovaikutus synnyttää monimuotoisuutta ja edistää yhdenvertaisuutta, kun taas kulttuurinen omiminen heikentää niitä. Musiikkialan ja työpaikkojen näkökulmasta selkeä parannuskeino on lisätä monimuotoisuutta rakenteisiin ja antaa enemmän näkyvyyttä niille artisteille, jotka eivät kuulu etuoikeutettuihin ryhmiin. Esimerkiksi yksi tapa taata naispuolisille artisteille yhdenvertainen kohtelu miehiin nähden on asettaa festivaalien esiintyjätavoitteeksi 50% miehiä ja 50% naisia. Minja Koskelan (MVB-01) mukaan tasa-arvon toteutuminen vaatii myös paljon olemassa olevien käytäntöjen miettimistä uudelleen, asiantuntijoiden konsultointia ja ylipäättään aikaa ja resursseja.

Olennainen alaa koskenut uudistus viime aikoina on ollut turvallisen tilan käytännöt: nämä ovat käytäntöjä, joilla edistetään turvallisuutta esimerkiksi tapahtumissa muistuttamalla läsnäolijoita siitä, että syrjivä, häiritsevä ja loukkaava käytös tai puhe on kiellettyä ja osoitetaan resurssi, jolle voi raportoida häiriöistä. (ks. esim. musiikintekijat.fi 2022.) Turvallisen tilan käytäntö on alkanut yleistyä alalle erityisesti metoo- ja punkstoo-kampanjojen myötä. Kampanjat toivat esiin raiskauksia, seksuaalista häirintää ja muuta häiriötä, joka on ollut alalla yleistä ("Metoo-kampanja" 2022; "Punkstoo" 2022). Carla Ahonius (MVB-08) toteaa, että musiikkialalla on vallinnut näennäinen turvallisuus. On puhuttu turvallisuudesta, mutta totuus on ollut toinen kulissien takana, juhlissa, gaaloissa, festivaalien backstage-alueella ja erityisesti tilanteissa, joihin on liittynyt päihdeaineita: "valitettavan monta tarinaa olen kuullut." Antti Hietala (AXA-129) on toiveikas siitä, että punkstoo-kampanja on vedenjakaja, joka muuttaa musiikkialan toimintatapoja eikä takaisin vanhaan ole paluuta: "punkstoon jälkeisessä maailmassa

kenenkään ei pitäisi voida ummistaa silmiään tai olla reagoimatta, jos kuulee, että jotain hirveää on tapahtunut”. Aineistossa (MVB-08; AXA-129) puhutaan, miten ala pääsee aidosti kohti turvallisuutta: tämä vaatii asennemuutosta ja sitä, että häiriöraportoinnit otetaan vakavasti, koulutusta, käytäntöjen läpikäyntiä, häiriötilanteiden harjoittelua ja ennakointia, resurssien osoittamista turvallisen tilan takaamiseksi ja monimuotoisuuden lisäämistä alalle ja työpaikkoihin.

Turvallisuuteen liittyy myös asiallinen ja kunnioittava tapa keskustella, neuvotella ja sopia asioista. Carla Ahonius (MVB-08) painottaa, miten tärkeää artistien näkökulmasta on, että esimerkiksi levy-yhtiöissä kiinnitetään huomiota puheen painotuksiin, tyyliin ja sensitiivisyyteen, kun puhutaan vähemmistötaustaisen artistin kanssa hänen identiteettiinsä ja persoonaansa liittyvistä asioista. Sivumennen sanottuja puolihuolimattomuuksia pitäisi varoa. Monelle vähemmistöartistille on jäänyt keskusteluista raskas mieli tai tunne siitä, että heitä on painostettu tai vähemmistöstatuksen merkitystä vähätelty.

Edellä on kuvattu, miten vähemmistöjä kohdellaan eri tavoin kuin valtaväestöä ja etuoikeutettuja. Myös naisia, vaikka eivät kuulukaan varsinaisesti vähemmistöön, kohdellaan eri tavoin kuin miehiä. Eräässä *Musa vai bisnes* -ohjelmassa (MVB-01) käsitellään naisten asemaa musiikkialalla ja todetaan, että se on monin tavoin heikompi kuin miesten. Naiset esimerkiksi kokevat vastaavanlaista häirintää, ennakkoluuloja ja väkivaltaa kuin vähemmistöjen edustajatkin. Hyvä osoitus erilaisesta kohtelusta miesten ja naisten välillä on lehtiartikkelit: tyypillisesti miesartisteja koskevissa artikkeleissa keskitytään työhön, ansioihin tai tekniseen taitavuuteen, kun taas naisilla keskitytään perheeseen, parisuhteeseen tai painoon. Rap-artisti F kertoo (MVB-01) naisiin kohdistuvista ennakkoluuloista: “lähtöoletus naisräppäreille on, että me ei osata. Sä meet joka paikkaan todistamaan, että sä osaat. Se ei ole koskaan kenenkään oletus, että toi on kova.”

Nykyhetkessä on kuitenkin näkyvissä merkkejä muutoksesta parempaan ja muutoksia on jo tapahtunutkin. Ongelmista puhutaan nykyään avoimemmin ja sosiaalinen media helpottaa ongelmien esiintuontia kollektiivisesti (vrt. edellä mainittu Bassoradion tapaus). Tämä saa monet suhtautumaan tulevaisuuteen varovaisen optimistisesti. Aino-Maria Paasivirta (MVB-04) on yksi heistä:

Kyllä mun täytyy sanoa, että itse naisena live-musa-alalla ja semi-nuorena, tässä ajassa on myös selkeästi jotain. Mulla on ihan järjetön arvostus niitä naisia kohtaan, jotka on tehny tätä pidempään, kun tiedän, millasia asioita he on joutuneet kokemaan ja edelleen joutuvat kokemaan. Jotain on jo muuttunut. Ei ole enää ammattilaistapahtumaa, jossa ei puhuttais yhdenvertaisuusasioista. Jotain tässä ajassa oikeasti on ja mä uskon, että se on just tuota joukko-voimaa ja että asiat tuodaan esille ja nähtäväksi. Niistä on pakko puhua ja niitä ei voi enää vaieta.

## 4 Musiikin tekijän ja yleisön suhde

Tässä luvussa syvennyn yhtäältä musiikin tekijän sekä musiikin tekemisen, toisaalta musiikin vastaanottajan eli yleisön näkökulmaan. Esittelen sellaisia aiheistosta esiin nousseita avainkäsitteitä, jotka hahmottavat musiikkia näistä tulo-  
kulmista. Tarkastelen niiden avulla, mitkä ovat tekijän ja yleisön roolit kulttuurisen omimisen keskustelussa. Luvun lopussa esitän, mitä eväitä ja keinoja aiheisto tarjoaa musiikin tekijöille heidän omaan toimintaansa ja miten he voivat huomioida kulttuurisen omimisen problematiikan omassa työssään.

Tässä luvussa käsiteltäviä termejä ovat intentio, impakti, intertekstuaalisuus, provokaatio, ironia, fiktio, roolihahmot, genre, taiteen vapaus, taiteen vastuu, yleisö, tulkinta, lukutaito, loukkaantuminen, kritiikki.

### 4.1 Musiikin tekijän intentiot

Intentio on tekijän itsensä ajatus tekemänsä taiteen sisällöstä ja sanomasta. Intentio ei ole sama asia kuin kappaleen aihe, vaan on paljon laajempi käsite. In-

tentio tarkoittaa kaikkea, mitä tekijä haluaa kappaleellaan ilmaista. Jos ajatellaan sanoituksia, sanoitusten aihe on yksi asia; toinen asia on, miten aiheesta kirjoittaa. Samuli Putron (MVB-06) mukaan kuluneesta aiheesta voi kirjoittaa tuoreesti ja tuoreesta aiheesta voi kirjoittaa tylsästi. Mercedes Bentso sanoo (MVB-06), että esimerkiksi vaikeasta tai ikävästä aiheesta voi kirjoittaa kauniisti tai inhorealistisesti. Sanoitusten lisäksi intentioon sisältyy myös kaikki musiikillinen: se, mistä kappale koostuu, mikä on kunkin musiikillisen elementin tarkoitus ja mitä tekijä haluaa kappaleen ilmaisevan musiikillisesti.

Aineistosta ilmenee, että tyypillisesti intentioon sisältyy ajatus siitä, minkälaisia tunteita tai reaktioita tekijä arvelee kuulijassa heräävän. Teoksen aiheuttamaa reaktiota kuulijassa kutsutaan aineistossa nimellä impakti. Tekijän intentio voi myös nimenomaisesti olla hakea kuulijassa tiettyä tunnetta tai reaktiota. Nimitän tätä arvioiduksi impaktiksi. Aineistossa ei puhuta arvioidusta impaktista. Tämä on oma muotoiluni: aiheen tarkempi käsittely kaipaa tarkennettua termiä. Ilmiöstä joka tapauksessa puhutaan aineistossa, vaikka sille ei annetakaan nimeä. Puheen kautta hahmottuu kuitenkin hyvin intention ja impaktin luonne sekä impaktiin liittyvä kaksijakoisuus. Tekijä arvelee herättävänsä tietyn reaktion yleisössä (arvioitu impakti), mutta todellisuudessa reaktio voikin olla toisenlainen (realisoitunut impakti). Termejä arvioitu ja realisoitunut impakti ei esiinny aineistossa, mutta koska aineistossa kuitenkin puhutaan kahdenlaisesta impaktista, koen hyödylliseksi erottaa nämä termitasolla toisistaan. Intentioon sisältyy tyypillisesti myös tiedostettu tai tiedostamaton oletus siitä, että kuulijat ymmärtävät kappaleen samalla tavalla kuin tekijä itse. Oletus tulee usein näkyviin teoksen jälkipuinnissa: tekijä yllättyy reaktiosta ja alkaa puolustaa teostaan ja intentiotaan. Eri ryhmät voivat myöskin reagoida teokseen eri tavalla. Tekijän on vaikea nähdä ennalta, mikä ryhmä reagoi milläkin tavalla, tai ylipäätään ymmärtää, että kaikki eivät reagoi samalla tavalla. Palaan impaktin realisoituvaan puoleen luvussa 4.2.

Intentio on asia, jonka tekijä voi tuoda avoimesti julki. Näin tekijä ikään kuin antaa kuulijalle avaimet teoksen tulkintaan. Tekijä ei kuitenkaan voi kontrolloida sitä, miten kuulijat teoksen tulkitsevat. Vaikka tekijän intentio olisikin tiedossa, kuulija voi silti tulkita teoksen omalla tavallaan. Moni musiikintekijä suhtautuukin intentioon siten, että ei halua paljastaa sitä kuulijalle. Tällöin tekijä ei halua avata kappalettaan, vaan antaa kuulijan tulkita kappaletta vapaasti, omalla tavallaan. (MVB-05; MVB06.)

Tekijän intentiota voi tarkastella myös nurinkurisesti. Toisin sanoen sen lisäksi, että pohditaan, mikä artistin intentio on, voidaan pohtia myös, mitä se ei ole. Vaikka artistin intentio ei olisi hakea jotain tiettyä viestiä, yleisö voi silti tulkita musiikin tällä nimenomaisella tavalla. Aineistossa ilmiöön törmää, kun artisti puolustelee musiikkiaan. Pyhimystä on kritisoitu siitä, että hän on käyttänyt kahdessa kappaleessaan n-sanaa (ks. esim. Seppälä 2021). Hän itse sanoo (MVB-05), että näiden kappaleiden intentio ei ollut rasistinen:

Täiteessa on kuvattu myös ihan rasistisia rooleja. Mä en koe että mä olisin tehny niin. Nää intentiot on ollu hyvin eri tyyppisiä. - - - En ajatellu, että [n-sanan käyttö] olisi rasistinen, koska käytän sitä itsestäni.

Artistit saattavat painottavat myös kontekstia tai asiayhteyttä, tarkemmin sanoen siis sitä, missä kontekstissa esimerkiksi tietty ominaisuus esiintyy. Edellä mainitun n-sanasta käydyn keskustelun yhteydessä Pyhimys (MVB-05) sanoo: "Tietenkin sanoudun irti rasismista ja rasistisesta kielenkäytöstä. Mutta mun haaste on ja pohdin sitä, että milloin se asiayhteys merkkää."

Asiayhteys on toki olennainen, mutta kun puhutaan kulttuurisesta omimisesta, asiayhteys eli konteksti on nähtävä laajempaan asiana kuin tekijän intentioon sisältyvänä tai biisin musiikilliseen tai lyriseen sisältöön rajattuna kontekstina, kuten olen luvussa 3 pyrkinyt tuomaan esiin. Aineiston keskusteluista on johdettavissa seuraava ajatus: kulttuurisessa omimisessa tekijä on itse olennainen osa kontekstia, kun hän omii jostakin jotakin musiikkiinsa. Hänen positionsa ja



se, mistä hän ammentaa, ovat osa kontekstia, eikä teosta voi irrottaa tästä kontekstista. Kappaleen tarina, sanoma tai tekijän siviilipersonan hyvä tahto ovat tällöin sekundaarisia. Palautan ajatuksen edellä mainittuun Pyhimyksen tapaukseen: kontekstilla on merkitystä, mutta ei niinkään kappaleen sisäisessä maailmassa, vaan siinä, että Pyhimys on itse positioineen osa kontekstia.

#### 4.1.1 Musiikintekijän työkaluja: intertekstuaalisuus, provokaatio, ironia, fiktio, roolihahmot

Musiikintekijällä on käytössään erilaisia metodeja, työkaluja ja tekniikoita, joiden avulla hän voi ilmentää intentiotaan tai pyrkiä tiettyyn lopputulokseen. Käyn tässä läpi sellaisia, jotka ovat nousseet aineistosta esiin. Tämä ei suinkaan ole kattava katsaus tällaisiin välineisiin. Näillä tekniikoilla ei ole välitöntä yhteyttä kulttuuriseen omimiseen eikä niiden soveltaminen suoraan johda kulttuuriseen omimiseen (painotan edelleen, että kulttuurisessa omimisessa olennaista on, kuka omii ja keneltä). Toisaalta tällainen tekniikka ei myöskään anna oikeutusta kulttuuriselle omimiselle tai muodosta lieventävää asianhaaraa tekijän eduksi.

Kenties kulttuurisen omimisen kannalta kiinnostavimpia metodeja on intertekstuaalisuus eli se, että teoksessa viitataan muihin ulkopuolisiin teoksiin. Tämä voi näkyä suorina lainoina tai muunlaisena epäsuorempana viittaamisena. Teoksessa voi olla vähän tai paljon intertekstuaalisuutta. Termi on neutraali. Viittaus voi kohdistua yksittäisen teoksen sijaan laajempaan kokonaisuuteen, esimerkiksi tiettyyn genreen, tyyliin tai kulttuuriin. Jos teos sisältää paljon viittailua, metodia voi kutsua myös kollaasiksi. Koko Hubaran (MVB-05) mukaan rap-musiikki on esimerkki genrestä, johon intertekstuaalisuus sisältyy olennaisena keinona – ei pelkästään lyyrisenä elementtinä, vaan myös musiikillisena keinona, mikä näkyy erityisesti sämpläyksessä. Sämpläyksessä teokseen sisällytetään suoria pätkiä musiikkia tai ääntä yhdestä tai useammasta muusta kappaleesta tai tallenteesta. Esimerkki astetta epäsuoremmasta viittauksesta on Miritza Lundbergin (MVB-03) mainitsevat romanimusiikin elementit, joilla voidaan tuoda musiikkiin “lisää säpinää”. Edelleen astetta abstraktimpi viittaus romanikulttuuriin on,

kun Maria Veitolan sanoin (MVB-03) joillakin valtaväestön artisteilla on habituksessaan tai sanoituksissaan tietty kulkuri- tai kiertolaisromanttinen vivahde.

Provokaatio on motiivi tai ilmaisukeino, joka mainitaan aineistossa useasti. Lähi-synonyymina tälle käytetään termiä shokeeraus. Tällöin taiteilija pyrkii teokseen herättämään yleisössä huomiota ja vahvoja reaktioita kuten hämmennyttä, ärsyyntymistä tai suuttumista. Usein provokaation välineenä toimivat sanoitukset, mutta sitä voi tavoitella myös musiikillisin tai ulkomusiikillisin keinoin. Pyhimys (MVB-05) kertoo syyksi n-sanan käytölle, että haki sillä shokkiarvoa. Hän muistelee miettineensä kappaletta tehdessään, millä tavalla tässä ajassa voisi vielä shokeerata yleisöä. Provokaatiota haettiin myös Vesalan ja Figaron musiikkivideossa *Kaks toisillemme hellää*, jossa risteytettiin huomiota herättävän radikaali black metal -ulkoasu herkkään balladiin (MVB-04). Videosta enemmän luvussa 4.2.1.

Huomioitavaa on, että mikäli tekijä pyrkii shokeeraamaan jollakin sellaisella elementillä, joka viittaa johonkin muuhun kulttuuriin, tekijän ulkopuoliseen vähemmistöön, tai on sieltä lainaa, tulee tilanteesta monimutkainen ja mahdollisesti ongelmallinen. Lopputuloksena saattaa olla shokeeraus, joka ei herätä yleisöä näkemään yhteiskunnassa vallitsevia epäkohtia, mikä on mahdollisesti tekijän intentio, vaan pelkästään vahvistaa niitä. Jälleen kerran, merkityksellistä on kuka tekee ja kenen kustannuksella. Inka Rantakallio (MVB-05) käyttää esimerkkinä rap-musiikkia ja yhdysvaltalaisia mustia artisteja N.W.A. ja Public Enemy:

He on tehneet musaa, joka on aktiivisesti haastanut yhteiskunnan valkosuutta, rasisisia rakenteita, ja se on ollut shokeeraavaa. Koska se on ollu se normi ja on edelleen tänä päivänäkin, että yhteiskunta on hyvin valkoinen. Kaikki päättävissä asemissa olevat on enemmän tai vähemmän valkosia. Jos se shokkiarvo aikanaan yhdysvaltalaisessa rapissa on ollu, että haastetaan rasismia, niin nyt me tullaan tähän päivään, jossa valkoiset miesartistit, ja nyt haluan puhua isolla tasolla, tässä ei oo kyse vain Pyhimyksestä tai Mikosta vaan haluan puhua yleisellä tasolla. Niin jos valkoiset artistit tekee

musiikkia, missä käytetään n-sanaa, niin miten se shokeeraa ja kenen kustannuksella.

Ironia on tyylikeino tai kerronnan muoto, joka provokaation tapaan liittyy viestin vastaanottoon, vaikkakin hyvin eri tavalla kuin provokaatiossa. Ironiassa viestillä on kaksi tasoa: pintataso eli se, mitä sanotaan kirjaimellisesti, ja toinen implisiittinen taso, jonka viesti on ristiriidassa pintatason kanssa. Yksinkertaistaen: sanotaan yhtä ja tarkoitetaan toista. Usein ristiriita luo viestiin huvittavan sävyn. Ironia kuitenkin edellyttää yleisöltä tunnistamista, kykyä nähdä kirjaimellisen viestin taakse. (ks. esim. ”Irony” 2022.) Yksi esimerkki tästä on jo edellä mainittu Vesalan ja Figaron *Kaks toisillemme hellää* -video. Videon ohjaajan Kristian Lindénin mukaan (MVB-04) provokatiivisen black metal -kuvaston ja musiikin herkän estetiikan yhdistelmä tuottaa ironisen vaikutelman: musiikkihan ei itsessään ole black metalia, vaikka videon kuvasto siihen viittaakin.

Ironian voi nähdä myös vaihtoehtoisena tapana tulkita teos, kirjaimellisen tulkinnan ohella. Toisin sanoen voidaan erottaa tekijän intentio ja yleisön tulkinta: tekijän intentio teokseensa voi olla ironinen tai kirjaimellinen. Yleisön tulkinta teoksesta voi olla ironinen tai kirjaimellinen (riippumatta tekijän intentiosta). Ironisessa tulkinnassa kuulija tulkitsee teoksen viestin päinvastoin kuin mitä teoksessa kirjaimellisesti tai pintatasolla esitetään: se, mitä väitetään, ei pidäkään paikkaansa; se, mitä sanotaan tärkeäksi, ei olekaan tärkeää tms. Artistin tyyli vaikuttaa tulkintaan. Pyhimys sanoo (MVB-05) pelkäävänsä, että jos hän tekisi hyvin vilpittömän ja suoran kappaleen seksuaalivähemmistöjen puolesta, se tulkittaisiin ironisena, koska yleisesti hänen kappaleensa eivät sisällä tällaista suoraa puhetta jonkin asian puolesta. Käsittelen ironiaa lisää luvuissa 4.2.1. ja 6.

Hieman ironiaa vastaava tyylikeino tai kerronnan muoto on fiktio. Se tarkoittaa yksinkertaisesti sitä, että teoksessa kuvatut asiat eivät ole täsmällisiä kuvauksia jostakin todella tapahtuneesta. Ne ovat siis ainakin jossain määrin sepitettä. Toisin kuin ironiassa, fiktiossa pintatason viestiä ei ole tarkoitettu tulkittavaksi päinvastaisesti. Teoksen tarina vain ei ole tosi. Kuitenkin samoin kuin ironiassa,

fiktiossa yleisö voi tulkita viestin kirjaimellisesti: tällöin yleisö tulkitsee, että teoksen tarina on tosi. Tässäkin tapauksessa siis voidaan erottaa tekijän intentio ja yleisön tulkinta: tekijän intentio voi olla joko tehdä faktaa tai fiktiota. Yleisö voi tulkita teoksen joko faktana tai fiktiona (riippumatta tekijän intentiosta). Musiikin tekijöillä on omat henkilökohtaiset suhtautumisensa faktaan ja fiktion. Mercedes Bentso kertoo (MVB-06), että hänen kappaleissaan on usein todellinen tarina tai henkilökohtainen kokemus taustalla. Pyhimys taas pohtii (MVB-05) pitäisikö teosten fiktiivisyys viestiä jollakin selkeällä tavalla väärien tulkintojen välttämiseksi:

En tiedä, kuinka selväksi se pitää tehdä. Voiko jossain lukea, että tämä ei ole totta. Mutta ei mun musiikki lähtökohtaisesti ole totta.

Teoksen tarina voi olla fiktiivinen myös silloin, kun artisti esittää tarinan minämuodossa. Tällöin artisti ottaa roolihahmon, kertojaminän, joka ei ole yhtä kuin artistin siviilipersona. Tästä käytetään aineistossa myös nimitystä alter ego. Roolihahmo antaa vapauksia sanoa sellaista, mitä artisti ei itse omana itsenään sanoisi. Roolihahmo voi sanoa jotain täysin päinvastaista tai olla arvoiltaan ja mielipiteiltään hyvin erilainen artistin siviilipersonaan nähden. Roolihahmo voi esimerkiksi olla rasistinen, kun artisti itse on antirasistinen. Pyhimys (MVB-05) kertoo roolihahmoista, joiden suulla hän on käyttänyt n-sanaa:

Näissä molemmissa tapauksissa kyse ei oo Pyhimys-julkasuista. Niissä on vähän ehkä vielä etäännytetympi kertojahahmo, mikä ei mun mielestä oo sellanen asia jonka taakse vois mennä, mutta eri tavalla mä otan vastuun sen hahmon kirjoittajana. Ja tottakai siitä voidaan puhua, että mikä musiikissa on fiktiota ja millon se on esittäjän omia ajatuksia.

Pyhimyksen sitaatin loppu nostaakin esille kiinnostavan teeman: milloin on kyse artistin omista ajatuksista, milloin roolihahmon ajatuksista? Tämä on jälleen asia, jossa on syytä erottaa tekijän intentio ja yleisön tulkinta: yleisö voi tulkita joko tekijän esiintyvän omana itsenään tai esittävän roolihahmoa (riippumatta tekijän intentiosta). Eräässä *Musa vai bisnes* -jaksossa (MVB-04) kerrotaan raa-

dollinen esimerkki amerikkalaisesta rocktähdessä Marilyn Mansonista. Hän puhui vuosien ajan julkisuudessa törkeästi naisista ja mm. vitsaili raiskaamisella. Tämä tulkittiin provokaatioksi ja osaksi hänen roolihahmoaan, performanssiaan, kunnes paljastui, että hän oli myös todellisessa elämässä raiskannut ja tehnyt väkivaltaa naisille vuosien ajan. Paleface (MVB-04) purkaa tapausta: “Tää on just ongelmallinen silloin, kun me ei tiedetä, mihin se alter ego päättyy ja mistä todellisuus jatkuu, ja hän [Marilyn Manson] on ollut tämän luomansa hahmon suojissa.”

Lopuksi voidaan summata, että niin roolihahmoja, fiktiota kuin ironiaakin yhdistää tietynlainen etäännytyksen aiheesta. Viesti on: älä ota tätä todesta, älä ota tätä vakavasti. Hieman samaan tapaan myös provokaation voisi kuitata provokaatioksi. Tekijä voisi sanoa: halusin vain herättää tunteita. Roolihahmot, fiktio, ironia, provokaatio ja intertekstuaalisuus ovat kaikki keinoja yhdistellä elementtejä, leikitellä, luoda ristiriitoja ja kontrasteja, saada aikaan tietty vaikuttava efekti. Taustalla voi olla erilaisia esteettisiä ja taiteellisia motiiveja, erilaisia intentioneja. Tekijä voi halutessaan mennä tällaisen tekniikan tai intention taakse “suojiin”, käyttäkseni Palefacen ilmausta. Tekijä voi vedota siihen, että kyse on vain roolihahmosta, vain ironiasta, vain provokaatiosta, ja niin edelleen. Jos teos kuitenkin sisältää esimerkiksi omimista toisesta kulttuurista, tekniikat tai etäännytyksen eivät tee tätä tyhjäksi. Omiminen on totta tekniikasta ja intentionista huolimatta.

#### 4.1.2 Genren antamat mallit

Intention ja tekijän valitsemien ilmaisukeinojen ohella myös genre, jota teos edustaa, ohjailee tyyliä, ilmaisua ja tekijän valintoja. Jokaiseen genreen liittyy tietty estetiikka, joka on muodostunut historiallisesti ja määrittää, mitä tyylipiirteitä genressä yleisesti käytetään: tyylipiirteiden joukko voi sisältää kirjavasti kaikkea tyyppillisistä kappaleiden aiheista tyyppillisiin instrumentteihin, tyyppillisiin kappalerakenteisiin ja niin edelleen. Tekijällä on toki vapaus noudattaa tai olla

noudattamatta näitä tyylipiirteitä, mutta jos niistä poikkeaa liiaksi, teos ei edustakaan enää kyseistä genreä. Esimerkiksi edellä mainittu intertekstuaalisuus on tyypillinen piirre rap-musiikissa. Kappaleen sävellys ja sanoitus voivat molemmat sisältää lainoja ja viittauksia jo olemassa oleviin teoksiin. Intertekstuaalisuutta esiintyy toki muissakin genreissä. Kuten Tapio Hakanen (MVB-03) toteaa, “elämme remix-kulttuurin aikaa.” Aineistossa keskitytään kuitenkin lähinnä rap-musiikin intertekstuaalisuuteen.

Tekijä voi perustella valintojaan sillä, että ne kuuluvat tietyn genren tyyliin, myös silloin, kun nämä piirteet ovat ongelmallisia tai toksisia. Genre voi toisin sanoen tarjota artistille samantapaisen “suojan” kuin luvussa 3.1.1. esiteltyt taiteelliset ilmaisukeinot. Eräessä *Musa vai bisnes* -jakossa (MVB-07) keskustellaan ongelmallisista hiphop-kappaleista ja mainitaan esimerkkinä artistien YB026 ja Nuteh Jonez kappale “Steppasin party”, jonka sanoitukset sisältävät avointa misogyniaa. Kun tällaiset ongelmat herättävät keskustelua, tyypillinen vastaus on Fanni Noroilan mukaan jotain tämän tapaista: “hiphop on aina ollut tällaista. Jos et tykkää niin älä kuuntele.” Kuitenkin, misogynia on misogyniaa ja toksisuus on toksisuutta, oli konteksti mikä tahansa. Musiikkigenre ei poista tätä tosiasiaa. Carla Ahonius (MVB-08) kommentoi miten hankalaa on, kun ongelmallinen ajattelutapa on sisäänleivottu genreen:

Ikinähän misogynia ei missään nimessä ole ok. Rapissa se on niin vaikeeta, koska se on yleensä kärjistettyä. Nojataan hirveän vahvasti siihen, kun näin on ollut. Mutta se ongelma on siinä, että kun näitä keskusteluja on nyt käyty niin miten pitkälle kyse on siitä, mitä voi sanoa ja mitä ei. Ne on oikeasti tosi haastavia asioita.

Kuten edellä on jo käynyt ilmi, genreihin liittyy usein myös kytös estetiikan ja tyylin pintatasoa syvemmälle tietynlaiseen ajattelutapaan, ideologiaan tai maailmankatsomukseen. Se mitä ja miten genren musiikissa puhutaan asioista heijastelee tätä ajattelutapaa. Ääriesimerkki genren ja ongelmallisen ideologian liitosta on jo edellä mainittu kansallissosialistinen black metal, jonka sanoma on

avoimen rasistinen. Rap-musiikki on genre, johon kuuluu monenlaisia ajattelutapoja, joista jotkin ovat niin ikään ongelmallisia. Palefacen (MVB-04) mukaan hiphopin perusongelmat ovat ”homofobia, misogynia ja surkuhupaisa machismo.” Noah Kin (MVB-07) puhuu niin ikään hiphopin toksisuudesta:

[Hiphopissa] on vaan niin paljon sisäistettyä toksisuutta ja homo- ja transfobiaa ja sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöihin ja siihen koko kirjoon kohdistuvaa syrjintää, tahallista ja tahatonta väkivaltaa. Ja me tiedostetaan tämä ja edelleenkin julkastaan biisejä, jotka ylläpitää näitä samoja rakenteita. Se kertoo siitä, että keskustelu ei oo menny tarpeeksi pitkälle.

Musiikki kuitenkin elää ajassa. Ihmisten makutottumukset ja ajattelutavat muuttuvat. Myös tietyn genren estetiikka tai ajattelutapa on altis muutokselle. Ongelmalliset piirteet voivat lieventyä tai poistua, varsinkin, jos niiden ongelmallisuudesta keskustellaan julkisesti. Paleface (MVB-04) kuvaa hiphopissa tapahtunutta muutosta viime vuosina:

Mitä siihen machismoon kuuluu niin siinä on omalla tavallaan menty eteenpäin, jos ajatellaan sitä, että räppärit nykyisin paljon avoimemmin räppää omista ongelmistaan, mielenterveysongelmista, omista heikkouksista. Se on paljon monimuotosempi ja totuudenmukasempi se mieskuva nyt rapissa kuin mitä se oli kaksikymmentä vuotta sitten silloin läpimurtovuosina.

#### 4.1.3 Taiteilijan vapaus ja vastuu

Näkökulma, joka nostetaan aineistossa monesti esiin (esim. MVB-05 ja MVB-08), kun puhutaan musiikin tekijän teoksista, niiden sisällöstä ja vastaanotosta, on taiteen vapaus. Sen rinnalla esiintyy myös synonyymiset muodot taiteellinen vapaus ja taiteilijan vapaus sekä laajemmat termit sananvapaus ja ilmaisunvapaus. Taiteen vapauteen kuuluu mm. se, että taiteilija ”voi tulkita erilaisia rooleja”, kuten Pyhimys mainitsee (MVB-05). Tosin, kuten Pekka Ruuska huomauttaa (MVB-08), lainsäädäntö luo tietyt raamit sille, mitä saa sanoa, joten ”täydellisessä vapaudessa ei eletä.” Aineistossa taiteilijan vapautta käsitellään lähinnä kriittisestä näkökulmasta.

Kuten edellä käsitellyt ilmaisun tavat ja genren tarjoamat mallit, myös taiteen vapaus on seikka, johon musiikin tekijä voi vedota kohdatessaan kritiikkiä. Logiikka siis on: jos jokin ei ole kiellettyä, sen voi taiteen puitteissa tehdä. Kuten Kata Kyrölä (MVB-05) kuitenkin muistuttaa, jos käyttää esimerkiksi haukkumanoja musiikissaan, “ei ole kyse sananvapaudesta vaan vapaudesta loukata.” Syrjivä puhe on syrjivää puhetta, olipa se sitten verhottu taiteen asuun tai ei. Myöskään taiteen vapaus ei siis ole taikasana, joka muuttaa tietyn ongelmallisen ilmaisun oikeutetuksi, vaikka tällainen ilmaisu ei olisikaan kiellettyä. Pyhimys toteaaakin (MVB-05), että hän on mennyt taiteellisen vapauden taakse liikaa ja se on osoittautunut virheeksi.

Kun vapautta tarkastellaan kriittisesti yhteiskunnallisesta näkökulmasta, voidaan todeta, että asiat eivät ole yhdenvertaisesti vapaat kaikille. Yhtäältä etuoikeudet ja toisaalta vähemmistöjen kohtaamat ennakkoluulot ja muu epätasa-arvoinen kohtelu takaavat, että tietyt ihmiset ovat vapaampia tekemään asioita kuin toiset. Palautan mieleen Miritza Lundbergin sanat (MVB-03), “niin kauan kuin lähtökohdat ja mahdollisuudet eivät ole kaikille samat, ei voida puhua vapaudesta.” Tästäkin syystä taiteen vapaus on huono argumentti esimerkiksi kulttuurisen omimisen puolesta: ne joilta etuoikeutettu taiteilija omii jotakin, ovat joka tapauksessa vähemmän vapaita tekemään taidetta kuin hän itse. Lisäksi omiminen ei haasta väestöryhmien välistä epätasa-arvoa vaan pikemminkin ylläpitää sitä.

Taiteen vapauden käänköpuoli onkin taiteen vastuu. Musiikin tekijä on siis vastuussa tekemisistään samaan tapaan kuin kuka tahansa muu ammatinharjoittaja. Pyhimyksen mukaan (MVB-05), mikäli taiteilijan teos saa osakseen kritiikkiä, tekijä on vastuussa. Tämä on kuitenkin hieman harhaanjohtava väite. Aina-kaan asia ei ole mitenkään yksioikoinen tai mustavalkoinen. Tekijä ei niinkään ole vastuussa yleisön reaktiosta tai kritiikistä, vaan omasta tekemisestään ja taiteestaan. Kritiikkihän voi itsessään osoittautua perusteettomaksi. Taiteilijan vastuuseen kuuluu kuitenkin ottaa kritiikki vastaan, hyväksyä se, että taide voi herättää tai on herättänyt kritiikkiä. Minna Koivisto sanoo (MVB-08):



Jos vielä palataan tähän skenaarioon että on näitä kertojaääniä ja taiteen vapaus niin vapauteen liittyy aina myös vastuu ja mun mielestä julkaisijalla on kyllä myös vastuu kontekstoida sitä kertojaäänien käyttämistä että miksi se oli olennaista tässä tapauksessa.

Minna Koivisto siis laajentaa vastuun artistia laajemmalle. On totta, että levy-yhtiöillä, ohjelmatoimistoilla ja muilla artistia edustavilla tahoilla on myös oma vastuunsa. Carla Ahonius ja Minna Koivisto (MVB-08) painottavatkin, että mikäli artistin musiikissa tunnistetaan ongelmallisia piirteitä, näistä olisi hyvä keskustella yhdessä levy-yhtiön ja artistin kesken. Artisti voi keskustelun jälkeenkin haluta pitää taiteensa sisällön ennallaan, mutta on kuitenkin tärkeää, että tällaisista asioista keskustellaan.

Lisäksi on huomioitavaa, että musiikin tekijä, varsinkin menestynyt sellainen, on julkinen ja näkyvä hahmo. Näkyvyys tuo vastuuseen lisää painolastia. Pyhimys sanoo (MVB-05), että vaikka esimerkiksi syrjivä kielenkäyttö ei ole hyväksyttyä minkään kokoluokan artistille, suosio kuitenkin korostaa vastuuta. Suositun artistin käytöksellä on parempi näkyvyys ja sitä kautta laajempi vaikutus ihmisiin. Eräässä *Antti X Antti* -jaksossa (AXA-132) keskustellaan Chisun herättämästä kohusta, kun hän käytti afroamerikkalaisten suosimaa braids-hiustyyliä ja joutui tästä syystä kritiikin kohteeksi: anteeksipyyntönsä Chisu tunnisti korostetun vastuunsa, koska oli näkyvä artisti ja hiustyyli oli ollut osa hänen brändiään (Kokkonen 2021). Luvussa 4.3. käsitellään lisää erilaisia tapoja toimia vastuullisesti musiikin tekijänä.

## 4.2 Musiikin vastaanottajat

Yleisö on termi, josta puhutaan aineistossa paljon. Lähisynonyymeja ovat kuulijat ja kuluttajat. Olennaista aineiston pohjalta on se, että yleisö ei ole vain musiikin passiivinen vastaanottaja. Yleisö voi antaa palautetta musiikista ja joskus palautteella voi olla merkittävätkin seuraamukset. Miellän yleisön tässä laajasti. Kuka tahansa, joka kuuntelee artistin musiikkia ja seuraa artistin tekemisiä, on yleisöä. Myös muut artistit ovat yleisöä ja voivat antaa julkista palautetta artistin

musiikista tai muusta toiminnasta. Samoin media ja musiikkialalla toimivat tahot ovat yleisöä. Palautteen antaminen eli kritiikki on median tehtävä.

Yleisö muodostuu erilaisista segmenteistä. Aineistossa käytetään termejä “suuri yleisö”, “koko kansa” tai “syvät rivit”, kun musiikilla ajatellaan olevan paljon kuulijoita. Tämän lisäksi on joukko erilaisia pienempiä erikoisyleisöjä, joista kukin kuuntelee ja vastaanottaa musiikkia omalla tavallaan. Eri ikäiset muodostavat kuulijaryhmiä, samoin esimerkiksi erilaisten ideologioiden kannattajat. Nykyisin sosiaalisen median aikakaudella yleisön reaktioilla voi olla suuri vaikutus. Yksi kommentti voi synnyttää lumivyöryn. Sosiaalisessa mediassa keskustelu polarisoituu helposti. Toisaalta kuitenkin sosiaalinen media tuo helposti yhteen samanmielisiä ihmisiä ja kasvattaa joukkovoiman merkitystä keskusteluissa, avauksissa ja reaktioissa.

#### 4.2.1 Impakti, tulkinta ja lukutaito

Esittelin jo luvussa 4.1. termin impakti. Näkökulma oli kuitenkin tuossa luvussa musiikin tekijän, toisin sanoen: minkälaisen impaktin tekijä otaksuu teoksellaan saavansa aikaan tai minkälaista impaktia hän teoksellaan nimenomaisesti tavoittelee (arvioitu impakti). Nyt siirryn tarkastelemaan impaktia sellaisena kuin se yleisössä tosiasiallisesti toteutuu (realisoitunut impakti). Impakti kuvaa sitä vaikutusta, reaktiota tai tunnetta, jonka teos yleisössä aiheuttaa. Tämän ohelle tarvitsemme muitakin termejä, koska impakti kuvaa tekijän ja yleisön välisen viestinnän lopputulosta tai seurausta. Ennen impaktia tapahtuu kuitenkin tärkeä vaihe, nimittäin teoksen tai viestin tulkinta. Yleisö siis tulkitsee teoksen tai sen sisällön jollakin tavalla ja tämä tulkinta synnyttää impaktin. Kuten jo edellä olemme todenneet, on syytä erottaa toisistaan tekijän intentio — se, mitä merkityksiä tekijä itse teoksessa näkee — ja yleisön tapa kuulla ja ymmärtää teos, nähdä siinä merkityksiä.

On mahdollista, että yleisö tulkitsee teoksen juuri sillä tavalla kuin tekijä on ajatellutkin. On myös mahdollista, että impakti on juuri sellainen kuin tekijä on ajatellutkin. Tulkinta ja impakti eivät kuitenkaan ole tekijän itsensä kontrollissa. Yhtä lailla on mahdollista, että yleisö tulkitsee teoksen eri tavalla kuin tekijä on ajatellut. Jos näin tapahtuu, myös impakti eronnee siitä, mitä tekijä on ajatellut. Intentio ja tulkinta voivat erota toisistaan monella tavalla. Samuli Putro (MVB-06) kuvaa, miten kuulija voi nähdä paljon merkityksiä jossakin sellaisessa, johon hän on itse suhtautunut triviaalina elementtinä, sellaisena, joka vain vie kappaaleen tarinaa eteenpäin. Kuulijan tulkinta voi siis tietyssä mielessä olla "parempi" kuin tekijän:

Mulla on käyny monta kertaa sellanen tilanne, missä mä huomaan, että joku ihminen joka on kuunnellu tosi tarkasti kappaaleen ja tekstin niin se sen tulkinta on tavallaan parempi ja rikkaampi kuin mitä se mun kirjoittajan näkemys on ollu siinä kappaaleessa.

Tulkinnassa voi käydä myös niin, että yleisö ei syystä tai toisesta tunnista jotakin tekijän intentioon sisältynyttä olennaista piirrettä. Aktuaalinen tulkinta voi siis erota huomattavasti tekijän oletetusta tulkinnasta, olla jopa päinvastainen sille. Jos tekijä kirjoittaa fiktiota, yleisö voi tulkita sen faktana, dokumentaarisena. Samoin artistin esittämä fiktiivinen roolihahmo voidaan tulkita edustavan artistia itseään, roolihahmon esittämät mielipiteet artistin omiksi mielipiteiksi. Tätä käsitelin jo luvussa 4.1.1. Mercedes Bentso (MVB-06) taas kertoo päinvastaisesta tapauksesta: yleisö tulkitsee hänen aidosta elämästä kertovat tekstinsä fiktiona: jollekin todelliselle miespuoliselle henkilölle suunnattu henkilökohtainen vihanpurkaus, eli niin sanottu dissibiisi, tulkitaan yleisenä vihana miehiä kohtaan.

Se on hassua kun mä kirjoitan tosi aggressiivisia biisejä että jos se on kirjoitettu naiselle tai miehelle niin ihmiset tulkitsee ne jotenkin yleisinä naisviha- tai miesvihabiiseinä - - - ne ajatellaan yleismaailmallisina ja myös fiktiivisinä, kun siinä Munaton mies -kappaaleessakin on ihan todellinen tarina taustalla.

Yleisö ei myöskään ole homogeeninen massa, vaan muodostuu yksilöistä. Jokainen tulkitsee teoksen omalla tavallaan. Erilaiset ryhmät, yleisösegmentit, voivat tulkita teoksen eri tavalla, jopa niin, että impakti on negatiivinen, mutta eri ihmisille eri syistä. Myös tämä on seikka, jota tekijä ei välttämättä tule ajatelleeksi teosta tehdessään tai miettiessään, mitä impaktia hän teoksellaan hakee. Esimerkiksi Mercedes Bentso (MVB-06) kertoo yllättyneensä siitä, että hänen kappaleensa *Munaton mies* suututti eri ryhmät eri syistä. Hän oli kirjoittanut kappaleen henkilökohtaisena dissibiisinä, mutta yhdet tulkitsivat sen yleisenä miesvihana, toiset transfobiana.

Mun ideahan oli kirjoittaa että jos mä sanon häntä munattomaksi niin se on just se mikä häntä loukkaa. Jos mä kirjoitan jotain dissibiisejä tai aggressiivisia biisejä niin ne on aina jollekin henkilölle. - -  
- Mutta feministit suuttu siitä että tää on transfobinen ja Henri Laasanen taas kirjotti että tässä pilkataan miehiä. Se osotti mulle sen, että se on tosi paljon kiinni siitä, miten ihmiset tulkitsee sen. Vaikka mä haluan sanoa jotain niin ihmiset saattaa tulkita sen täysin päinvastoin.

Tekijän näkökulmasta voi siis ajatella, että yleisö tulkitsee teoksen tällaisissa tapauksissa "väärin". Mutta tulkitseeko yleisö teoksen todella väärin? Vastaavasti voisi väittää, että tekijä ennakoi väärin teoksen impaktin. Mutta onko tällainkaan väite oikeutettu? Tekijähän ei pysty kontrolloimaan yleisön tulkintaa eikä yleisön eriävä tulkinta teoksesta ole siis varsinaisesti tekijän vika. Mercedes Bentso kertoo tuskailleensa siitä, että yleisö tulkitsee hänen teoksensa usein "väärin". Heti perään hän kuitenkin korjaa näkemystään ja toteaa, että väärää tulkintaa ei varsinaisesti ole olemassa (MVB-06):

Mä ajattelen että sitä vikaa ei ole kenessäkään, vaan se on vaan tulkintakysymys. Mä ajattelen että kaikki on oikein. Että mun tekstissä ei oo ollu lähtökohtaisesti mitään vikaa eikä heidän tulkinnoissaankaan. Se on vaan tulkintakysymys.

Aineistossa esiintyy myös termi lukutaito. Tällä viitataan yleisön kykyyn tulkita teos jollakin olennaisella tavalla. Yleensä tämä tarkoittaa kykyä nähdä pintatasoa syvemmälle joko niin, että näkee, mitä tekijä on todella tarkoittanut tai niin,

että näkee teoksen potentiaalisen ongelmallisuuden. Etenkin jälkimmäisessä tavassa voidaan käyttää myös termiä kriittinen lukutaito. Samaan tapaan kuin impactin kohdalla, tässäkin voi nähdä kahtiajaon sen suhteen, mitä musiikin tekijä olettaa yleisön lukutaidosta ja millä tavalla yleisön lukutaito todellisuudessa realisoituu.

Aineistossa yleisön lukutaidosta keskustellaan muun muassa jo edellä mainitun Vesalan ja Figaron musiikkivideon *Kaks toisillemme hellää* yhteydessä. Videon tarinassa haetaan siis ristiriitaa törmäyttämällä herkkä rakkauslaulu ja provokatiivinen black metal -kuvasto. Erityisen ongelmallinen on Vesalan päälle pukenut black metal -artisti Burzumin paita. Ongelmalliseksi asian tekee se, että Burzum, oikealta nimeltään Varg Vikernes, on avoin rasisti ja uusnatsi, joka on saanut useita vankilatuomioita: murhasta, kuolemantuottamuksesta, rotuvihaan yllyttämisestä, sotarikosten puolustamisesta sekä kolmen kirkon tuhopolttamisesta. ("Burzum" 2022). Video ei suoranaisesti liity kulttuuriseen omimiseen. Käsittelen kuitenkin sitä tässä yhteydessä, koska keskustelu sivuaa useita relevantteja teemoja esimerkiksi kulttuuristen aineisten sekoittamisen, rasismin, ongelmallisten symbolien ja toisaalta yleisön lukutaidon kautta. Videon ohjaaja Kristian Lindén (MVB-04) kertoo hakeneensa videoon provokatiivista kuvastoa, jotta kuvaston ja kappaleen herkkyyden välinen ristiriita olisi kiinnostava. Toisaalta hän uskoo, että yleisö ymmärtää eron artistien ja heidän esittämiensä hahmojen välillä:

Mä kyllä toivon ja uskonkin, että suurin osa ihmisistä kyllä pystyy kattomaan tällästä taideteosta sillä lailla kriittisin silmi, että ymmärtää, että näissä on ero todellisuuden kanssa - - - artistien julkikuva ja toi biisi ja koko toi estetiikka on niin rajussa ristiriidassa keskenään, että kyllä kai kaikkien on pakko ymmärtää se ironia siinä.

Aino-Maria Paasivirta kuitenkin kommentoi (MVB-04) videota ja on sitä mieltä, että kaikilla ei ole samanlaista tietämystä taustoista; jotkut voivat pitää paitaa vain kiinnostavana paitana, joka heidän ihailemallaan artistilla on päällä. Tämä voi johtaa ongelmallisen symbolin yleistymiseen:

Ei me voida myöskään olettaa että kaikki siinä yleisössä ymmärtää sen ja tietää sen historian tai tietää, että minkälainen ihminen sen bändin taustalla on ja sitten jengi alkaa vaikka läpällä käyttää [Burzum-paitaa] koska Vesalallakin oli tällänen paita niin laitetaan mekin ja sitten me tavallaan ollaan tilanteessa missä ihmiset kantaa sellasta symboliikkaa, mitä mä en haluais että ihmiset tietämättään tai tieteen tahtoen kantaa.

Jos sovellamme Vesala-esimerkkiä kulttuuriseen omimiseen, on täysin mahdollista puolustella jotakin omittua symbolia samalla tavalla vedoten yhtäältä ironiaan, provokaatioon, kiinnostaviin ristiriitoihin tai vastaaviin taiteellisiin motiiveihin ja toisaalta edellyttää yleisöltä lukutaitoa tai kriittistä tarkastelua. Lindénin kommentti edellä edustaa tyypillistä taiteilijan asennoitumista, jossa jätetään yleisön vastuulle tunnistaa teoksen ironia. Jokin omittu symboli, samalla tavalla kuin uusnatsistisen artistin logo, voi kuitenkin herättää yleisössä kiinnostuksen ilman, että yleisö ymmärtää symbolin taustan tai ongelmallisuuden. Tämä voi johtaa symbolin yleistymiseen tavalla, joka ylläpitää omitun väestönosan alisteista ja esineellistä roolia.

Ironian tunnistaminen saattaa siis olla vaikeaa, jos ei tunne viitekehystä kunnolla. Samoin voi olla vaikeaa nähdä ero artistin ja hänen esittämänsä hahmon välillä. Kuten Maria Veitola sanoo (MVB-04), pop-musiikki on täynnä hahmoja: miten voi tietää, milloin artisti on oma itsensä ja milloin on kyse hahmosta. Aino-Maria Paasivirta (MVB-04) kuvaa musiikin tärkeää kykyä ruokkia mielikuvista ja viedä hetkeksi pois arjesta. Samalla hän kuitenkin peräänkuuluttaa yleisön medialukutaitoa: on tärkeää osata erottaa musiikin kuvaama maailma siitä maailmasta, missä itse elää; jos gangsta rapissa puhutaan aseista niin se ei tarkoita, että kuulijan itse täytyy hankkia ase ja käyttää sitä.

On myös hyvä pitää mielessä, että yleisön reaktiot heijastelevat heidän arvo-maailmaansa. Kuten edellä totesin, yleisö ei ole aina mielipiteissään yhdenmukainen. Yleisö voi tulkinnassaan myötäillä tai olla myötäilemättä artistin arvoja. Yleisö voi olla tulkinnassaan konservatiivinen tai progressiivinen riippumatta tekijän arvoista (musiikin, symbolien ja yleisön arvoristiriidoista ks. esim. Aaltonen

2021 tai ”Dixie Chicks Controversy” 2022). Jos artistilla ei ole kykyä nähdä teokseensa ongelmallisuutta eli artistilta puuttuu kriittinen lukutaito suhteessa omaan teokseensa, samoin voi olla myös yleisön suhteen. On mahdollista, että yleisö ei tunnista kulttuurista omimista ja vaikka tunnistaisikin, ei välttämättä miellä sitä ongelmaksi. Tästä aspektista ei puhuta aineistossa suoraan, mutta kuten monen puhujan lausunnoista käy ilmi, kulttuurinen omiminen on edelleen monelle vaikeasti ymmärrettävä ja vaikeasti tunnistettava asia. Tämä kuvastuu myös siinä, että kulttuurisesta omimisesta puhuminen herättää monesti vahvan vastareaktion. Antti Granlund (AXA-132) kertoo tästä:

Kaikki tietää, miten tämä keskustelu menee. Eli askelmerkit, vuorosanat, perustelut ja pyöritykset ovat jo valmiina eri paikoissa. Ja mä aina toivon järkeviä kommentteja tähän aiheeseen.

Voidaan myös ajatella, että epätieto, vähättelevä asenne tai lukutaidon puute kulttuurisen omimisen suhteen muodostuvat haitaksi yhdenvertaisuuden ja monimuotoisuuden näkökulmasta. Viittaan tässä niin yleisöön, artisteihin kuin musiikkialaan yleisesti. Esimerkkinä voidaan ajatella valkoisten tekemää hiphopia, joka mainitusti menee paremmin kaupaksi kuin mustien tekemä hiphop siitä huolimatta, että mustat ovat positioltaan lähempänä hiphopin juuria. Oli tässä ilmiössä sitten kyse kulttuurisesta omimisesta tai ei, jos kukaan ei suhtaudu tilanteeseen kriittisesti tai näe sitä ongelmana, musiikkialan on vaikea edistää monimuotoisuutta ja purkaa epätasa-arvoa ylläpitäviä rakenteita.

#### 4.2.2 Loukkaantuminen ja kritiikki

Yleisö voi reagoida monella tavalla teokseen. Yksi reaktioista eli impakteista on loukkaantuminen. Kuulija siis kokee teoksen olevan jollakin tavalla loukkaava joko häntä itseään tai jotakin muuta kohdetta kohtaan. On mahdollista tehdä ero siinä, että kuulija kokee teoksen olevan loukkaava (tulkinta) ja että kuulija itse loukkaantuu teoksesta (impakti), kuten Pyhimys (MVB-05) erittelee. En kuitenkaan pidä eroa tässä yhteydessä olennaisena enkä käsittele näitä erillisesti. Jos tekijän intentio on provokaatio, loukkaantuminen saattaa olla tavoiteltu reaktio.

Kuten edellisessä luvussa totesin Mercedes Bentson tapauksen yhteydessä, loukkaantuminen voi kuitenkin johtua eri syystä kuin mitä tekijä on tavoitellut. Tällöin provokaatio ei siis olekaan aiheuttanut tavoiteltua impaktia: yleisö on tiettyssä mielessä loukkaantunut "väärin".

Koska impakti ei ole tekijän kontrollin alla, hän ei voi myöskään ennalta nähdä, koetaanko teos loukkaavana vai ei. Hänen käsissään ei ole myöskään määritellä, onko teos loukkaava jollekulle muulle vai ei. Tässä on kyse laajemmasta kysymyksestä kuin tekijän kyvystä nähdä teoksensa impakti. Kysymys siitä, onko teos jonkun mielestä loukkaava, liittyy kokijan omaan näkökulmaan, omaan positioon. Jokin sellainen ryhmä, johon tekijä ei itse kuulu, saattaa loukkaantua teoksesta. Tämä voi olla esimerkiksi jokin vähemmistö. Gracias (MVB-05) toteaa haukkumasanoista: "vähemmistöt, joihin slurrit kohdistuu, saa mun mielestä ite määritellä sen, loukkaako se heitä vai ei." Sama pätee ylipäänsä mihin tahansa taiteelliseen sisältöön: loukkaavuuden päättää se taho, johon teoksessa esiintyvä pilkka, loukkaus, hyväksikäyttö, väheksyntä tai muu negatiivinen lataus kohdistuu.

Aineisto puhuu yksiselitteisesti sen puolesta, että heikommassa asemassa olevien loukkaaminen on ongelmallista. Kuitenkin silloin kun kohteena eivät ole vähemmistöt tai huonompiosaiset, loukkaantuminen ei välttämättä ole asia, josta tekijän tarvitsee potea syyllisyyttä. Teos voi esimerkiksi tuoda yhteiskunnallisia epäohtia tai elämän varjopuolia esiin. Jos joku kuulija loukkaantuu tästä, saattaa se olla merkki siitä, että artistin ja kuulijan arvot eivät kohtaa. Mercedes Bentso (MVB-06) muistuttaa, että jos kappaleesta tekee vahvoja tunteita triggeröivän, siitä ei todennäköisesti tule menestyskappaletta. Tällaisiakin kappaleita silti tarvitaan. Kuten Ilkka Vainio sanoo (MVB-06), joku loukkaantuu aina.

Loukkaantuminen on myös osin aikasidonnaista. Tietynä aikana ovat esillä tietyt huolet, epäkohdat ja puheenaiheet. Yleisö provosoituu tietyistä aiheista, mutta myöhemmin huomio voi siirtyä muualle tai provokaatio menettää teränsä.



Samuli Putro (MVB-06) sanoo, että ”ihmiset loukkaantuu vuonna ’21 eri asioista kuin ne loukkaantui vuonna ’92.” Hän jatkaa, että historia on hyvä muistaa, mutta lauluntekijän on silti parempi huomioida nykyhetken huolet ja loukkaantumisen aiheet.

Loukkaantumisen ohella toinen musiikin tekijän kannalta olennainen yleisön suunnalta tuleva reaktio on kritiikki. Tekijää saatetaan kritisoida esimerkiksi kulttuurisesta omimisesta. Kritiikkiä voi tulla yleisön lisäksi myös median suunnalta, tai toisilta artisteilta. Näin kävi, kun Yeboyah kritisoi Pyhimyksen n-sanan käyttöä. Sosiaalinen media on kanava, joka yhtäältä helpottaa kritiikin suoraa esittämistä ja toisaalta voi paisuttaa sen suuriinkin mittoihin. Joukkovoiman myötä kritiikki on saanut sosiaalisen median aikakaudella uusia muotoja, jotka ovat yksittäisen kritisoinnin sijaan aktiivista joukkotoimintaa. Näitä ovat esimerkiksi maalittaminen eli yksittäisen henkilön tai tahon joukkohäirintä, tai cancelointi eli artistin tukemisen lopettaminen: suuri joukko ihmisiä lopettaa artistin kuuntelun, tuotteiden ostamisen, keikoilla käymisen ja niin edelleen. (ks. esim. ”Cancel culture” 2022.)

Maria Veitola (MVB-03) muistuttaa, että tämä aika arvostaa kritiikkiä ja lisää, että kulttuurisen omimisen kritisointi on taidekritiikkiä siinä missä mikä tahansa muukin taidekritiikki. Se on yksi taidekritiikin moderni muoto. Tämä saattaa jopa helpottaa artistin suhtautumista asiaan. Ei tarvitse ajatella, että maailmanjärjestys on muuttunut ja mitään ei saa enää tehdä, vaan että kyse on kritiikistä. Se on normaali osa musiikin ekosysteemiä ja tapahtumaketjua.

### 4.3 Miten musiikin tekijä voi huomioida edellä mainittua

Käsittelen aineistoanalyysin lopuksi niitä eväitä, joita aineistosta on noussut esiin; toisin sanoen hyviä käytäntöjä ja huomioita, joista voi olla hyötyä musiikin tekijälle, joka kamppailee kulttuurisen omimisen problematiikan kanssa tai epäilee syyllistyneensä sellaiseen.

Ensinnäkin musiikin tekemisessä on hyvä ottaa oma positio huomioon. Ottaessaan vaikutteita ja miettiessään kappaleen tarinaa tekijä voi pohtia, liittyykö asiaan mahdollisesti positio-ongelma. Pyhimys (MVB-05) puhuu siitä, että aikoo saamansa kritiikin pohjalta toimia jatkossa proaktiivisesti, ennakoida mahdollisia ongelmia ja harjoittaa itsesensuuria, mikäli ongelmia nousee esiin. Minna Koiviston ja Pekka Ruuskan (MVB-08) mukaan myös levy-yhtiöiden on otettava vastuuta, tarkkailtava mahdollisia ongelmia ja käytävä näistä artistin kanssa keskustelua. Fanni Noroila (MVB-07) kuvaa omaa kirjoitustapaansa, johon liittyy paljon yhdessä keskustelua ja asioiden miettimistä muiden tekijöiden kanssa jo ennen varsinaisen kirjoittamisprosessin aloittamista:

Me ollaan pohdittu ja sisäistetty maailmaa ja ilmiöitä ja rakenteita ja valtaa, luotu maailmankuvaa ja omakuvaa, ja sen tiedon kanssa me mennään kirjoitusprosessiin, joka silloin yleensä tuottaa sellasta sisältöä, joka jo automaattisesti yrittää luoda sellasta todellisuutta, joka olis vähän väljempää ja hengittävämpää kaikille. Se ei vaadi meiltä enää sitä, että jokaista kirjainta tai lausetta viilataan.

Myös turvallisuus ja luotettavuus ovat tärkeitä, kun tehdään yhteistyötä muiden kanssa. Linda Fredriksson (MVB-07) kuvaa, miten hän on etsinyt itselleen työtovereita, joiden kanssa on turvallista tehdä yhteistyötä. Vastaavasti Antti Hietala kuvaa (AXA-129), miten punkstoo-kampanja on herättänyt hänet ja miespuoliset muusikkoystävänsä käymään yhdessä keskustelua, refleктоimaan, näkemään paremmin aiemman miehisen puhe- ja vitsailukulttuurin ongelmia ja pohtimaan, miten tällaiselta voidaan jatkossa välttyä. Carla Ahonius (MVB-08) taas painottaa, että kun keskustelee eri taustoista tulevien ihmisten kanssa, keskustelussa pitää olla herkkänä puhetyylistä, painotuksista, eikä keskusteluun saisi synnyttää liiallista latausta.

Koko Hubara (MVB-05) pohtii ja peräänkuuluttaa sitä, että musiikkialalla toimivien olisi hyvä miettiä, miten he voisivat antaa takaisin niille, joiden kulttuurista ovat hyötyneet. Konkreettisia takaisin antamisen tapoja ei aineistossa esiintynyt, mutta ehkä näin on hyvä. Kukin voi miettiä itselleen sopivia tapoja. Kulttuurinen vuorovaikutus, musiikin tekeminen erilaisesta taustasta tulevan tekijän

kanssa, on tavallaan jo itsessään takaisin antamista: siinä molemmat hyötyvät. Kulttuurisessa vuorovaikutuksessa on monia muitakin hyviä puolia: siinä annetaan näkyvyyttä myös muille kuin etuoikeutetuille.

Maria Veitola ja Ilkka Vainio (MVB-06) muistuttavat myös kohtuudesta varovaisuuden ja itsesensuurin suhteen. Yleisön loukkaantuminen ei aina välttämättä ole huono asia, jos artisti kuitenkin uskoo olevansa oikealla asialla. Toisaalta Noah Kin ja Fanni Noroila (MVB-07) painottavat, että aina ei tarvitse lähteä siitä, että musiikki suunnataan koko kansalle. Sen ei tarvitse miellyttää koko kansaa. Musiikkia voi tehdä tietyille erikoisyleisölle. Se voi olla tärkeää musiikkia heille, vaikka se ei olisikaan taloudellinen menestys.

Sensuuri on asia, joka jakaa aineistossa hieman mielipiteitä. Pitäisikö ongelmallinen musiikki poistaa jakelusta kokonaan tai muokata vähemmän ongelmalliseksi? Moneen kertaan aineistossa (mm. MVB-05 ja MBV-08) esiintyy mielipide, että sensuuri ei poista ongelmaa. Sensuuri vie ongelmallisen sisällön maan alle, missä sitä on vaikeampi seurata. Toisaalta Gracias (MVB-05) kuitenkin näkee ongelman myös siinä, että ongelmallinen sisältö jätetään saataville ja se edelleen tuottaa tekijöilleen rahaa. Carla Ahoniuksen (MVB-08) mukaan sensuuri itsessään ei opeta mitään; tärkeämpää on käydä aiheesta keskustelua ja miettiä, miten asiat voitaisiin jatkossa tehdä tarkemmin ja paremmin.

Entä miten artistin pitäisi toimia, jos hänen musiikkinsa herättää kritiikkiä esimerkiksi kulttuuriseen omimiseen liittyen? Aineisto on yksimielinen siitä, että on parempi esittää selkeä ja asiallinen anteeksipyyntö kuin niin sanottu nonapology, jossa tekijä ei ota täyttä vastuuta (“anteeksi jos loukkasin”), vie huomion muualle tai kyseenalaistaa teoksensa loukkaavuuden. Antti Hietala (AXA-132) tarjoaa esimerkit hyvästä ja huonosta anteeksipyyntöstä. Hänen mukaansa Chisu esitti asiallisen anteeksipyyntön, kun häntä oli kritisoitu braids-hiustyylin käyttämisestä. Vastineessaan Chisu pyysi anteeksi, pohti asiallisesti omaa etuoikeutettua asemaansa ja sanoi, ettei jatkossa enää käytä kyseistä hiustyyliä.

(Kokkonen 2021). Hietalan mukaan Pyhimyksen vastine n-sanan käyttöä koskevaan kritiikkiin taas on esimerkki päinvastaisesta. Hietalan (AXA-132) mukaan se ei ole sävyltään kunnollinen anteeksipyyntö vaan “anteeksipyyntöksi naamioitu abstrakti essee”. Tekstissään Pyhimys mm. 1) väittää, että ei ole hiphop-kulttuurin edustaja, 2) pitää absurdina ajatusta, että hän olisi mustan musiikin tekijä, 3) painottaa pyytävänsä anteeksi musiikistaan yleisesti kaikilta, ei yksittäiseltä ihmisryhmältä eikä yksittäisestä käyttämästään sanasta, 4) perustelee käyttämiään sanoja luomillaan hahmoilla, 5) sanoo, että ei muista aikuisella iällä tehneensä ainuttakaan pahaan tarkoittavaa tekoa ja 6) toivoo, että myös muiden artistien loukkaavat teokset poistettaisiin jakelusta. (Kuoppala 2021.) Tällaisia asioita voi toki artisti tuoda julki, mutta anteeksipyyntönsä yhteydessä ne ovat erikoisia argumentteja ja tätä Hietala juuri kritisoi.

Itsesensuurin ohella aineistossa kannustetaan musiikin tekijöitä myös kantaottamiseen, joko kappaleissaan tai julkisesti. Noah Kin (MVB-02) rohkaisee osallistumaan keskusteluun: liika varovaisuus ja vaikeneminen jatkavat ongelmien sykliä. Melina Korvenkontio (MVB-02) taas on sitä mieltä, että vaikeista asioista keskustelua ei tarvitse itsessään nähdä negatiivisenä tai pelottavana:

Tottakai tähän voi assosoida negatiivisia tunteita ja monilla ehkä onkin. Mutta tämä keskustelu, se, millä tavoin me tästä puhutaan, ei tarvi olla negatiivista. Mä ainakin etsin itselleni liittolaisia tähän keskusteluun. Ollaan vähän epämukavuusalueella, mutta löydetään ratkaisu kimpassa.

Lisään vielä tähän ajatuksen, että voidakseen osallistua keskusteluun ja käydä keskustelua asiallisesti on myös hyvä seurata ajan ilmiötä, perehtyä käsitteisiin ja termeihin. Sanoilla on maailmaa muuttavaa voimaa. Uudet käsitteet ja termit tuovat ongelmat aiempaa paremmin näkyviksi ja auttavat purkamaan niitä. Ajatus ei esiinny eksplisiittisesti aineistossa, mutta on sisäänrakennettu alla olevaan Palefacen lauseeseen keskustelussa, joka koskee naisten musiikkialalla

kokeman väkivallan ja häirinnän julkituomista. Ongelmien julkituomista on auttanut se, että käytössä on uusia termejä, jotka konkretisoivat asian aiempaa paremmin kuten Paleface (MVB-04) ilmaisee:

Täähän on hyvä kysymys, että mitkä mekanismit johti tähän metookampanjaan ja Harvey Weinsteiniin [ks. esim. ”Harvey Weinstein sexual abuse cases” 2022] ja muihin. Minkä vuoksi? Vasta nyt on saatu se sanasto ja ne työkalut ryhtyä purkamaan näitä asioita meidän ajassa.

## 5 Oma musiikkini kulttuurisen omimisen näkökulmasta

Käsittelen tässä luvussa muusikkouttani sekä omaa musiikkiani, niin aiempia kuin nykyisiäkin tekemisiäni, kulttuurisen omimisen näkökulmasta. Alkuun on hyvä kerrata omaa positiotani, koska kulttuurisessa omimisessa tekijän positio on keskeinen määrittäjä. Olen siis 43-vuotias valtaväestöön kuuluva valkoinen heteromies. Nautin suurinpiirtein kaikkia keskeisiä etuoikeuksia, joita nyky-yhteiskunnassa on. En koe kuuluvani mihinkään sellaiseen vähemmistöön, joka vaikuttaisi olennaisesti positiooni. Ainoa mieleen tuleva jollain tavalla lähtökohdiksi vaikuttanut seikka on, että olen asunut lapsuuteni ja nuoruuteni pienellä paikkakunnalla 15000 asukkaan Kauhajoella etäällä suurista kasvukeskuksista. Kotipaikkakuntani puitteineen ei tarjonnut rock-musiikon ammatista haaveilevalle ohituskaistaa menestykseen. Tämä ei tietenkään aseta minua samalle viivalle esimerkiksi rodullistettujen tai seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen kanssa. Se kuitenkin tarjoaa minulle edes jonkinlaisen kokemuksen ja ikkunan siitä, mitä tarkoittaa, kun väylät ja rakenteet unelmien toteuttamiseen eivät ole helposti saatavilla: mahdollisuudet edetä Kauhajoelta käsin pop-musiikin ammattilaiseksi olivat 1990-luvulla käytännössä olemattomat. Muutin Kauhajoelta Tampereelle 19-vuotiaana ja myöhemmin Helsinkiin, jossa nykyisin asun.

Mitä maailmankuvaani tulee, koen, että arvoihini kuuluvat humanismi, yhdenvertaisuus, tasa-arvo sekä ihmisten kunnioitus taustaan katsomatta. Koen, että

nämä arvot ovat suurelta osin perua humanistisesta koulutuksestani. Kodista lienen toisaalta saanut kipinän ymmärtää erilaisuutta, sillä äitini teki uransa erityisopettajana ja erityiskoulu tuli itsellenikin hyvin tutuksi lapsena ja nuorena. Olen pyrkinyt tekemään musiikkia, joka ei olisi ristiriidassa omien arvojeni kanssa. En kuitenkaan halua tuoda arvojeni musiikkiini liian näkyvästi tai eksplisiittisesti. En myöskään ole koskaan luonut fiktiivistä kertojaminää, jonka kautta sanoisin jotain omien arvojeni vastaista kuten esimerkiksi Pyhimys on tehnyt (ks. luku 3.1.1). Sanoituksissani pyrin suosimaan runollista ja verrattain abstraktia tyyliä ja välttämään suorasanaista ja yksiselitteistä puhetta. Syitä tähän on useita. Minulla lienee aina ollut musiikillisissa tekemisissäni jonkinlainen korkeintaan puolinaisesti tiedostettu pyrkimys siihen, että kuka tahansa taustaan katsomatta voi kuunnella musiikkiani ja saada siitä jotain. Tämä pätee sekä niihin, jotka tulevat eri positiosta kuin minä että niihin, joilla on eri arvomaailma kuin minulla. Riittävän abstraktit sanoitukset tekevät tämän mielestäni mahdolliseksi. Toisaalta olen pyrkinyt myös välttämään suoran kantaottavia sanoituksia, sillä pidän tätä vaikeana lajina ja lisäksi jonkin ajankohtaisen aiheen ruotiminen sanoituksissa sitoo kappaleen vahvasti syntyhetkeensä, jolloin kappale voi vanheta nopeasti. Tätä pyrin välttämään, sillä yksi tärkeimmistä periaatteistani musiikin tekijänä on tavoitella jotakin sellaista, joka kestää aikaa.

Käsittelen tässä luvussa teemoja, jotka ovat vaikuttaneet omaan musiikin tekemiseeni tietoisesti ja intention tasolla. Seksuaali- tai sukupuolivähemmistöt tai muut vähemmistöt kuten vammaiset eivät ole koskaan olleet musiikissani suorana teemana tietoisesti enkä ole koskaan kuullut kenenkään myöskään tulkinneen musiikkini käsittelevän suorasti näitä teemoja. Samoin en ole koskaan puhunut kappaleissani ihonväristä tai etnisestä taustasta suoranaisesti. Teen melko harvoin kappaleita, joiden aiheena on rakkaus, romanssi tai seksi – nämähän ovat aiheita, joissa tekijän tai kertojaminän seksuaali-identiteetti on helppo eksplikoida – mutta silloin kun teen, en ole sukupuolittanut rakkauden tai himon kohdetta tai muulla tavoin eksplikoinut seksuaalisuus- tai suuntautumis-

kysymyksiä. En ole musiikissani ottanut roolihahmoa, joka kuuluisi johonkin vähemmistöposition. Edellä mainitut seikat johtunevat yhtäältä siitä, että en ole halunnut sanoittajan roolissa ottaa erityisen vahvasti kantaa yhteiskunnallisiin epäkohtiin, koska musiikki voi sitä kautta saada poliittisen sävyn, ja toisaalta siitä, että oma etuoikeutettu positioni on tehnyt minulle helpoksi pitäytyä ottamasta kantaa, koska epäkohdat eivät kosketa minua. Suoran kantaottamisen sijaan olen pitänyt parempana, että arvot näkyvät rivien välistä.

Koska en koe, että edellä mainitut teemat – seksuaali- ja sukupuolivähemmistöt, vammaisuus, ihonväri – olisivat musiikissani vahvasti intention tasolla läsnä, muuten kuin yleisesti tasa-arvon ja humanismin kautta, en keskity tässä luvussa näihin kysymyksiin, koska niistä olisi vaikea sanoa mitään konkreettista. Sen sijaan kulttuurinen omiminen silloin, kun on kyse musiikillisten elementtien ja tyyli-  
piirteiden ottamisesta jostakin (etnografisesta) kulttuurista, johon en itse kuulu, on lähempänä omaa kokemuspäiriäni. Keskityn tähän teemaan.

Edellä totesin jo, että rajanveto sen suhteen, milloin on kyse kulttuurisesta omimisesta ja milloin ei, on hankalaa. Aineisto tarjosi tähän jotain eväitä, mutta pyrin nyt oman musiikkini valossa tarkastelemaan asiaa lisää. Musiikkihistoriastani löytyy monia projekteja ja levyjä, joissa on otettu vaikutteita suorasti ja epäsuorasti, itsenäisesti ja yhteistyötä tehden. Käyn nyt näitä läpi rajanvedon näkökulmasta.

## 5.1 Musiikillinen historiani

Kun aloin itse säveltää, sanoittaa ja esittää omaa musiikkia teini-iässä 1990-luvulla, tyyliä oli indierock. Tuohon aikaan indierock oli leimallisesti valkoisten angloamerikkalaisten ja eurooppalaisten genre kaanoninsa ja keskimääräisen kuvastonsa puolesta (ja on sitä toki edelleen). Rockin alalajina senkin juuret johtavat kuitenkin afroamerikkalaiseen rock'n'rolliin ja bluesiin. 1990- ja 2000-luvun

indierockissa etnisten vähemmistöjen tai länsimaiden ulkopuolisten musiikkikulttuurien näkyvyys tai vaikutus oli hyvin vähäistä. (Ks. esim. Sahim 2015).

2000-luvun alussa aloin kiinnostua länsimaiden ulkopuolisesta populaarimusiikista. Erityisesti monet afrikkalaiset musiikkigenret innostivat. Kulttuurinen ominen käsitteenä tuli minulle tutuksi vuonna 2017. Päivätyössäni Kansalliskirjaston Finto-sanastopalvelussa käsite oli keskustelun aiheena syksyllä 2017 (Github 2017). Ainakin Paul Simonin (ks. esim. Runtagh 2016) ja Malcolm McLarenin (ks. esim. Rasch 2021) tapaukset olivat minulle tuttuja ja käsitys siitä, että tällainen toiminta ei ole hyväksyttävää, oli herännyt.

Ensimmäinen oma levyttävä yhtyeeni oli Cosmobile. Ensimmäinen julkaisu tällä nimellä oli *Luna EP* (2001), joka sisälsi ajalle tyypillistä indierockia. Levyllä ei ollut vaikutteita tai elementtejä muista musiikkikulttuureista, joten se ei ole relevantti tässä yhteydessä. Seuraavan levyn, *Travels* (2007), yhteydessä olin kuitenkin jo tutustunut moneen afrikkalaiseen populaarimusiikkigenreen ja erityisesti eteläafrikkalaiseen mbaqangaan. Tämä oli tehnyt minuun suuren vaikutuksen ja hyödynsin mbaqangasta saamiani ideoita Cosmobilen kappaleissa. Erityisesti nämä ideat koskivat kitarariffejä ja niiden rytmejä, pienemmässä määrin myös melodioiden rytmejä. Mbaqanga-musiikissa riffit ja melodiat eivät usein ala tahdin ensimmäisellä iskulla, vaan jo sitä ennen (esim. 8/8 kahdeksannella iskulla) tai sen jälkeen (esimerkiksi 8/8 toisella iskulla). Samoin aksentit eivät osu yleensä tahdin (4/4) ensimmäiselle tai kolmannelle iskulle kuten länsimaisessa musiikissa, vaan tahdin muihin kohtiin. Länsimaalaiseen korvaan saattaa kuulostaa, että koko riffi tai melodia kulkee rumpukomppiin nähden ikään kuin "sivussa" tai "vinossa", englanniksi off-beat. Tämä elementti kiehtoi minua ja sovelsin ajatusta omaan musiikkiini. En kuitenkaan pyrkinyt omaksumaan mbaqangan sävel- tai rytmiajattelua kokonaisvaltaisesti, vaan sovelsin ainoastaan tätä mainittua off-beat-ajatusta omalla tavallani. Kaikki muu yhtyeeni musiikissa, sävelkieli mukaanlukien, oli edelleen hyvin indierock-maista. Vaikutus oli siis



verrattaen kapea tai abstrakti eikä lopputulos kuulosta omasta mielestäni juuri-kaan mbaqangalta, vaan lähinnä indierockilta, joka on rytmikaltaan epätyypillisiä. Joku muu voi toki kokea asian toisin. Kaikki yhtyeen jäsenet olivat valkoisia valtaväestöön kuuluvia miehiä eikä levyllä ollut mukana muita muusikoita. En tässä vaiheessa myöskään puhunut julkisesti vaikutteistani, vaikka moni lähipiirissäni tiesi kiinnostuksestani afrikkalaisiin genreihin.

Cosmobilen seuraavalla levyllä, *Making Do* (2009), vaikutteita afrikkalaisista genreistä oli enemmän. Rytmikassa oli edelleen mbaqanga-musiikin inspiroimaa off-beat-ajatusta. Lisäksi muutaman kappaleen riffit perustuivat duuriasteikkoon (indierock-riffit tyypillisesti perustuvat blues-asteikkoon) ja arpeggiomaisiin sävelkulkuihin, joissa vain yksi sävel soi kerrallaan. Tällaista kitaransoittoa kuulee esimerkiksi afrikkalaisessa soukous- ja highlife-musiikissa. Sävelkieli ei kuitenkaan näissä kappaleissa ollut kokonaisvaltaisesti soukous- tai highlife-maista, mutta oli kuitenkin lähempänä niitä kuin indierockissa keskimäärin. Joku muu voi toki kokea asian toisin. Yhtyeen kokoonpano oli sama kuin edellisellä levyllä eikä muita soittajia ollut mukana. Tässä kohtaa puhuin jo julkisestikin siitä, että olin ottanut musiikkini vaikutteita afrikkalaisista genreistä.

Näihin aikoihin olin tutustunut nigerialais-suomalaiseen muusikkoon Ike Chimeen. Seuraavaksi Cosmobile tekikin yhteislevyn Ike Chimen kanssa: *Cosmobile & Ike Chime EP* (2011). Kappaleet sävellettiin ja sanoitettiin yhdessä Ike Chimen kanssa. Ike Chime soitti perkussioita ja lauloi kappaleissa igbon kielellä. Itse lauloin englanniksi. Kitarariffit edustivat sävelkieleltään samaa afrikkalaisvaikutteista osastoa kuin *Making Do* -levylläkin. Ike Chimen laulu ja melodiat ammensivat hänen kotiseutunsa musiikista, jota hän toki itse luovasti sovelsi kontekstiin. Tuloksena oli jonkinlainen indierockin ja nigerialaisen musiikin hybridi. Levy kreditoitiin Cosmobilen ja Ike Chimen yhteistuotannoksi. Ike Chimeä ei siis ilmoitettu vierailijaksi (Cosmobile featuring Ike Chime) vaan tasaveroiseksi artistiksi yhtyeen kanssa.

En ollut itse erityisen tyytyväinen omaan panokseeni yhteistyö-EP:llä. Olin siinänsä hyvin mielissäni yhteistyöstä ja Ike Chimen panoksesta, mutta oma kitaransoittoni ja sävelajatteluni olivati vielä kaukana soukous- ja highlife-musiikeista, joita tuolloin ihailin. Oma panokseni oli mielestäni jonkinlainen sumuisen epätarkka, huonosti ymmärretty, laiskan assosiatiivinen ja orientalistinen fantasia siitä, mitä highlife/soukous-tyylinen kitaransoitto todellisuudessa oli. (Tämä häiritsi itse asiassa jo *Making Do* -levyllä. *Travels*-levyllä ei niinkään, koska tuolloin inspiraatio oli abstraktimmalla tasolla eikä tavoitteena ollut tehdä minkäänlaista mbaqanga-indierock-hybridää.) Tunsin, että tällainen epätarkkuus ja laiskuus oli epäkunnioittavaa alkulähdettä kohtaan. Tunsin, että minun pitäisi kuunnella highlifea ja soukosta enemmän ja alkaa soittaa sitä itsekin, että ymmärtäisin sitä paremmin ja pystyisin kunnioittamaan sitä omassa musiikissani paremmin.

Perustimme uuden yhtyeen nimeltä Kaveri Specia, joka koostui jälleen valkoisista valtaväestöön kuuluvista miehistä. Tässä vaiheessa vaikutteita otettiin enimmäkseen suoremmin highlife- ja soukous-musiikeista niin rytmien kuin säveltenkin puolesta. Harjoittelimme pari highlife- ja soukous-klassikkoa ja esitimme näitä myös keikoilla. Loput kappaleet olivat omia sävellyksiä. Aitojen alkuperäiskappaleiden harjoittelu selvästi auttoi ymmärtämään paremmin molempia genrejä ja kehitti omaa sävellys- ja soittotyyliä niiden suuntaan. Julkaisimme levyn, *Kaveri Special* (2014), joka sisälsi omia sävellyksiä. Kutsuimme levyllä vierailijoiksi kolmeen kappaleeseen beninin-suomalaisen Felix Adjen ja edellä mainitun Ike Chimen. Heidät mainitaan kansitiedoissa, mutta he eivät ole mukana etukannen valokuvassa, koska eivät olleet yhtyeen vakijäseniä. Kaveri Specialin musiikki ei ollut indierockia, vaan lähempänä highlifea ja soukosta. Levy otettiin vastaan varsin positiivisesti. Esimerkiksi musiikkiportaali desibeli.net (2014) antoi levyllä viisi tähteä. Yhtye ei saanut osakseen kritiikkiä kulttuurisesta omimisesta tai muusta väärinkäytöksestä. Heti levyn julkaisemisen jälkeen Felix Adje liittyi yhtyeeseen vakijäseneksi.

Tämän jälkeen perustin uuden yhtyeen nimeltä Kuparilinna. Nyt ajatuksena ei ollut ammentaa Afrikasta, vaan vanhasta kotimaisesta ja itäeurooppalaisesta, erityisesti venäläisestä iskelmästä. Olin kerännyt paljon itäeurooppalaista ja venäläistä 70- ja 80-luvun musiikkia ja hakenut vaikutteita. Yhtyeessä soitti neljä valtaväestön edustajaa ja yksi venäjänsuomalainen muusikko, Viktoria Kurkina. Julkaisimme levyn *Kuparilinna* vuonna 2016. Suomalainen ja venäläinen iskelmä ovat monessa suhteessa hyvin samanlaisia. Sävelkieli ja melankolinen tunnelma on niille yhteistä. Selkein erottava asia lienee laulukieli. Kuparilinnan laulukieli oli suomi. Tästä syystä Kuparilinnan musiikkia lienee mahdollista ulkoin piirtein pitää puhtaasti suomalaisena iskelmänä, vaikka otinkin vaikutteita myös muualta ja puhuin siitä myös julkisesti. Myös tämä levy otettiin mediassa hyvin vastaan eikä Kuparilinnakaan saanut osakseen kritiikkiä kulttuurisesta omimisesta, vaikka vaikutteet oli selvästi saatekirjeissä ilmaistu.

Tämän jälkeen tein soololevyn omalla nimelläni, *Tuomas Palonen* (2018). Tälle levyllä en ottanut tietoisia vaikutteita kotimaan ulkopuolelta tai etnisistä vähemmistöistä. Suurimmat vaikuttajat olivat 60- ja 70-lukujen amerikkalainen, brittiläinen ja kotimainen folk. Parissa kappaleessa oli viittauksia kotimaiseen kansanmusiikkiin ja yhden kappaleen sanoitukset oli koostettu Suomen Kansan Vanhat Runot -kirjasajan kansanrunoista.

Yhtye- ja soloartistitoiminnan lisäksi olen tehnyt myös pitkään dj-keikkoja. Otin vuonna 2007 käyttöön dj-nimen Dj Super Mazembe. Nimi oli väännös kenialaisen Orchestra Super Mazembe -yhtyeen nimestä. Soitin keikoillani paljon afrikkalaista musiikkia ja ajattelin, että nimi olisi indikaattori ja lupaus tästä: olihan mazembe melko helposti afrikkalaiseksi tunnistettava sana. Soitin tällä nimellä vuoteen 2013. En alkuun miettinyt nimen ongelmallisuutta, mutta myöhemmin alkoi vaivata, että olin käytännössä anastanut nimen yhtyeeltä ja se alkoi tuntua epäkunnioittavalta. En ollut tuolloin vielä kuullut kulttuurisesta omimisesta. Aloin kuitenkin pikkuhiljaa ymmärtää, että tällaisen nimen käyttäminen oli moraalisesti

arveluttavaa. Koin olevani nimeni kautta osa länsimaalaista kolonialistista hyväksikäytön jatkumoa. Kenties olisin luopunut nimestä jo aiemmin, jos kulttuurinen omiminen olisi ollut minulle tuttu käsite jo tuolloin; tai ehkä en olisi koskaan ottanutkaan tällaista dj-nimeä. Nykyään en enää käytä kyseistä nimeä dj-keikoilla.

Summaan lopuksi tekemisiäni ja arvioin, miten kukin yhtye tai projekti suhteutuu kulttuuriseen omimiseen. En itse näe *Cosmobilen Travels*-levyä ongelmallisena, koska mbaqanga on toiminut siinä melko abstraktin tason inspiraationa; mbaqanga on lähinnä opettanut minua suhtautumaan rytmiin uudella tavalla ja olen tätä ajattelutapaa soveltanut vapaasti pyrkimättä jäljittelemään mbaqanga-musiikkia. Toki olisin voinut puhua enemmän julkisesti siitä, että olin ottanut vaikutteita mbaqanga-musiikista. Kuitenkin *Cosmobilen Making Do* sisältää selkeämmin viittauksia Afrikan mantereeseen suuntaan, vaikka viittaukset ovatkin varsin epätarkkoja. Sama tilanne on *Cosmobile & Ike Chime EP*:llä, mutta sillä erotuksella, että jälkimmäinen on tehty yhteistyönä nigeriansuomalaisen muusikon kanssa. Se edustanee siis enemmänkin kulttuurista vuorovaikutusta kuin kulttuurista omimista. *Making Do* -levyssä sen sijaan voisi nähdä kulttuurisen omimisen piirteitä, vaikka senkin viittaukset ovat varsin epätarkkoja. Itse näkisin, että se on epätarkkuuksineen lähempänä orientalismia kuin kulttuurista omimista. Kaveri Special sen sijaan on vielä selvemmin highlife ja soukous -vaikutteista. Levyllä on kuitenkin mukana afrikkalaistaustaisia muusikoita, joten sekin lienee pikemminkin kulttuurista vuorovaikutusta kuin kulttuurista omimista. Tosin voidaan kysyä, pitäisikö afrikkalaistaustaisten muusikoiden olla isommassa roolissa levyllä. Heidät mainitaan levyn takakannessa, mutta pitäisikö heidän pikemminkin olla yhtyeen vakijäseniä ja mukana kaikissa kappaleissa? Pitäisikö artistinimi ilmoittaa asianomaisessa kappaleissa tähän tapaan: Kaveri Special featuring Ike Chime? Nyt artistinimi on kaikissa kappaleissa pelkkä Kaveri Special. Pitäisikö heidän kuvansa olla levynkannessa? Nyt Kaveri Specialin kannessa näkyy vain valkoihoisia valtaväestön edustajia. Kuparilinnan kohdalla ongelma lienee nähdäkseni vähäinen, koska venäläinen ja suomalainen iskelmä

ovat muotopiirteiltään hyvin läheiset. Yhtä hyvin kuin pastissina venäläisestä iskelmästä, levyä voi pitää pastissina suomalaisesta iskelmästä. Lisäksi yksi yhtyeen vakijäsenistä on venäjänsuomalainen. Soololevyni kohdalla vaikutteita ei ole otettu länsimaiden ulkopuolelta, joten levy on tässä suhteessa käsittääkseni ongelmaton. Nämä ovat kuitenkin vain omasta positiostani tehtyjä henkilökohtaisia näkemyksiäni. Mikäli joku muu pitää jotakin teostani kulttuurisena omimisena, minun pitää ottaa se vakavasti. On tietenkin myös mahdollista, että teoksiani ei ole pidetty kulttuurisena omimisena, koska käsite ei ole ollut tuttu musiikkiini tutustuneille. Musiikistani kirjoittaneet toimittajat ovat enimmäkseen olleet valkoisia valtaväestöön kuuluvia miehiä. On mahdollista, että tunnistaminen on jäänyt tekemättä tästä syystä: kuten totesin luvussa 3.3. etuoikeutetut eivät itse yleensä tunnista etuoikeutettua asemaansa.

## 5.2 Tämänhetkiset musiikkiprojektit

Tällä hetkellä minulla on kaksi musiikillisesti aktiivista projektia. Toinen näistä on yhtye nimeltä Sepä juuri. Olemme kaikki valkoista valtaväestöä, yksi jäsenistä on tosin taustaltaan chileläis-suomalainen, mutta se ei tässä yhteydessä ole olennaista, sillä yhtyeen musiikkityyli on lähinnä indiepoppia, jossa on vaikutteita 1980-luvun amerikkalaisesta ja brittiläisestä postpunkista. Post-punk on syntynyt oman kulttuurini ulkopuolella, 1970-luvun Isossa-Britanniassa. Sen kehittivät kuitenkin ihmiset, jotka ovat paljolti samassa positiossa kuin minä: länsimaiset valkoiset valtaväestön edustajat (ks. esim. Reynolds 2005). En siis näe Sepä juuri -yhtyeen musiikkia ongelmalliseksi kulttuurisen omimisen näkökulmasta.

Toinen projekti on sooloprojekti, jota teen taiteilijanimellä Thomas Ignatius. Olen kuunnellut paljon keskiaikaista eurooppalaista musiikkia ja ammennan siitä tähän projektiin. Tarkoitukseni on ollut säveltää niin keskiaikaisen kuuloista musiikkia sävelkieleltään kuin minun taidoillani on mahdollista. Laulukielenä on la-

tina ja teen itse sanoitukset (olen nuorempana opiskellut latinaa). Instrumentteina käytän sähkökitaraa ja syntetisaattoreita, joten kyse on pikemminkin modernisoidusta keskiajan henkeä tavoittelevasta musiikista kuin keskiaikamusiikin tarkasta elävöittämisestä. Olen äänittänyt kappaleita levyille, joka on pian julkaisuvalmis. Levyille tulee omien sävellysten lisäksi kaksi aitoa keskiaikaista sävellystä: *Carmina Burana* -laulukokoelmaan sisältyvä laulu *Fas et nefas ambulans* sekä anonyymi englantilainen kuoroteos *Stillat in stellam radium*.

Viime mainittu on ehkä levyn kiinnostavin elementti käsillä olevan aiheen kannalta. Kyseessä on kristillinen kuoroteos. (*Fas et nefas ambulans* on sekulaari teos.) Kiinnostavaksi tämän tekee se, että en itse kuulu kirkkoon. Kuuluin kyllä lapsena ja nuorena ja olen saanut kristillisen kasvatuksen. Kävin perheeni kanssa ajoitellen sunnuntaikirkossa noin kymmenenvuotiaaksi saakka, jolloin perheeni kiinnostus kirkossakäyntiin laantui. Tämän jälkeen uskonto ei ollut suuressa roolissa kotona ja minua ja muuta perhettäni voikin kutsua tämän käänteiden jälkeen tapakristityiksi. Erosin kirkosta noin vuonna 2011, noin 32-vuotiaana. Syynä tähän oli, että en katsonut olevani uskonnollinen.

Kun nyt levytän lainakappaleen, jonka sanoma on vahvasti kristillinen, olen miettinyt, onko tässä mahdollisesti kyse kulttuurisesta omimisesta. Otan siis sävellyksen uskonnollisesta traditiosta, josta olen irtautunut eroamalla kirkosta. Toisaalta esiinnyn latinankielisellä nimellä ja laulan latinan kielellä, joka oli keskiajalla liturginen kieli kristityssä Euroopassa. Latinaa on tietenkin puhuttu jo antiikin aikaan ja käytetty keskiajalta uudelle ajalle yleisenä oppineiden lingua francana, mutta yhdistelmänä keskiaikainen musiikki ja latinan kieli assosioituu monien mielessä kristinuskoon ja kristilliseen sanomaan. Onko tässä kyse kulttuurisen identiteetin omimisesta?

Onko kulttuurista omimista, jos länsimainen kirkkoon kuulumaton monia etuoikeuksia nauttiva artisti levyttää syvästi kristillisen kappaleen? Toisaalta, kuu-

lunko minä kristillisen kasvatuksen saaneena ylipätään kristillisen kulttuurin ulkopuolelle? Kuten edellä on todettu, omijan ja omitun positio on keskeinen määrittäjä siinä, onko kyse omimisesta (ks. luku 3.3). Sanomaltaan kristillinen musiikki on nykyään marginaalissa, mutta ovatko kirkkoon kuuluvat kristityt nyky-yhteiskunnassa heikommassa asemassa kuin kirkkoon kuulumattomat?

Inka Rantakallio kutsuu väitöskirjassaan (2019, 100) nykyaikaa “jälkikristilliseksi ajaksi” ja toteaa, että “kristinusko näyttelee edelleen keskeistä roolia läntisissä yhteiskunnissa ja kulttuurissa.” Koska olen saanut kristillisen kasvatuksen ja elän yhteiskunnassa, joka on edelleen vahvasti kristillinen, lienee kyseenalaista väittää, että eläisin kristillisen kulttuurin ulkopuolella. Näin ollen lienee myös kyseenalaista väittää, että otan vaikutteita oman kulttuuripiirini ulkopuolelta, kun otan vaikutteita länsimaisesta kristillisestä kulttuurista. Entä suomalaisten kristittyjen asema suomalaisessa yhteiskunnassa? Kohtaavatko he syrjintää? Tilastokeskuksen (2022) mukaan vuonna 2021 Suomen väestöstä kuului evankelis-luterilaiseen kirkkoon 66,6,% ja ortodoksiseen kirkkoon 1,1%. Suomalainen kristitty kuuluu siis enemmistöön. Syrjintä kohdistuu yleisesti ottaen vähemmistöihin, ei enemmistöön tai valtaväestöön. Lisäksi uskonnollinen syrjintä on Suomessa muutenkin verrattain harvinaista. (oikeusministeriö 2020.) Näin ollen voidaan sanoa, että kristityt eivät ole suomalaisessa yhteiskunnassa heikommassa tai syrjityssä asemassa muihin nähden. Kaiken tämän perusteella voitaneen lopulta sanoa, että keskiaikalevyä ei vaikuta erityisen ongelmalliselta kulttuurisen omimisen näkökulmasta.

## 6 Yhteenveto

Aloitan yhteenvetoluvun tunnustuksella: minulla oli alunperin suunnitelmissa tehdä opinnäytetyö laajemmasta aiheesta. Tuo aihe oli eettiset ongelmat musiikin tekijän näkökulmasta, melko kattava aihe siis. Ohjaajien viisaasta neuvosta rajasin kuitenkin aiheen vain yhteen eettiseen ongelmaan: kulttuuriseen omimiseen. Olin kuitenkin jo ehtinyt tutustua aineistoon, hahmotella työn rakennetta ja

myös aloittaa kirjoitustyön ennen tätä korjausliikettä. Väistämättä jotain alkupe-  
räisestä laajuudesta säilyi lopputulokseen. Tämän seurausta saattaa olla, että  
käsiteltäviä termejä on lopullisessa työssäni suhteellisen paljon ja ne muodosta-  
vat melko kirjavan ja hajanaisenkin joukon. Tarkkuustaso on jäänyt melko laa-  
jaksi. Tästä syystä opinnäytteeni ei ole lähikuva vaan yleiskuva kulttuurisesta  
omimisesta. Koen kuitenkin, että sekä yhteiskunnallisten käsitteiden että tekijää  
ja yleisöä koskevien käsitteiden läpikäynti on aiheen kannalta relevanttia. Toi-  
saalta valittu aineisto ei myöskään ole antanut eväitä kovin lähelle tarkennet-  
tuun kuvaan. Kulttuurinen omiminen oli varsinaisena aiheena vain parissa pod-  
cast-jaksossa. Muissa käsiteltiin muita teemoja, jotka olivat kenties sukua kult-  
tuuriselle omimiselle jonkin vähemmistöteeman tai yhteiskunnallisen epätasa-  
arvon kautta. Myös tästä syystä yhteiskunnalliset käsitteet oli luontevaa ottaa  
mukaan käsittelyyn.

Tarkkuustason ollessa kuvatuunlainen havaitsin, että tietyt kulttuurista omimista  
lähellä olevat teemat tai termit eivät näkyneet aineistossa. Myös käytännön esi-  
merkkejä omimisesta oli varsin vähän. Esimerkkejä hieman vastaavanlaisista  
eettisistä ilmiöistä toki löytyi ja näitä esittelinkin jonkin verran, vaikka ne eivät ol-  
leetkaan aiheeni kannalta ns. täsmäosumia. Ylipäättään monet käsittelemäni  
teemat, kuten vaikkapa ironia, provokaatio tai yleisön tulkinta, eivät aineistossa  
esiintyneet kulttuurisen omimisen keskusteluissa. Koin ne kuitenkin relevan-  
teiksi teemoiksi, koska tutkin aihetta musiikin tekijän näkökulmasta, hänen mo-  
tiiviansa ja odotustensa näkökulmasta. Koska aineisto ei aina tarjonnut yhteyttä  
kulttuuriseen omimiseen, minun piti luoda se itse.

Pyrin tässä luvussa paikkaamaan aineiston jättämiä ilmeisimpiä aukkoja ja esit-  
telemään muutamia aiheen kannalta relevantteja teemoja, joita ei aiemmissa lu-  
vuissa kunnolla käsitelty. Pyrin sanomaan kustakin teemasta sanasen. Tarjoan  
myös pari lisäesimerkkiä, jotka toivon mukaan tuovat lisävaloa aiheeseen. Lo-



puksi pohdin, mitä olen tutkimukseni myötä oppinut ja mitkä ovat mielestäni tärkeimmät aiheeseen liittyvät seikat, jotka kenen tahansa musiikin tekijän olisi hyvä pitää mielessä.

Yllätyin hieman siitä, että aineistosta puuttui oikeastaan kokonaan termi monikulttuurisuus. Teemaa hienoisesti sivuttiin, kun puhuttiin siitä, että musiikki kehittyy kulttuurien törmätessä ja uusien hybridien syntyessä. Olisin odottanut, että tästä puhuttaisiin esimerkiksi rasismin, vähemmistöjen tai kulttuurisen vuorovaikutuksen yhteydessä. Toisaalta aineistossa puhuttiin monimuotoisuudesta, joka on laajempi termi ja kattaa etnisten ryhmien lisäksi muitakin ryhmiä. Ehkä monikulttuurisuus on terminä väistymässä.

Myös kulttuurisen omimisen ja yleisön suhdetta käsiteltiin aineistossa varsin vähän. Yleiseksi vaikutelmaksi jäi, että yleisö ei tunne käsitettä kovin hyvin. Reaktiot voivat olla pikemmin torjuvia kuin asiallisen vastaanottavia. Jäi myös vaikutelma, että kulttuurinen omiminen saattaa jäädä yleisöltä huomaamatta, vaikka tästä ei kukaan suorasti puhunutkaan. Tämä on pikemmin oma johtopäätelmäni siitä, että aihetta tunnetaan huonosti ja siihen suhtaudutaan usein torjuvasti. Laajempi julkinen keskustelu voisi auttaa asiaa.

Aineistossa puhuttiin myös varsin vähän kulttuurisesta omimisesta silloin, kun se kohdistuu musiikkiin itseensä, ei siis sanoituksiin, kappaleen aihepiiriin tai ulkomusiikillisiin seikkoihin kuten ulkonäköön. Olisin kaivannut esimerkkejä tai konkreettista puhetta myös musiikin osalta eli puhetta kulttuurisesta omimisesta silloin, kun se kohdistuu melodioihin, sävelkieleen, soittotyyliin, instrumentteihin tai vastaavaan puhtaasti musiikilliseen. Lisäksi puhe keskittyi pitkälti hiphoppiin. Muista populaarimusiikin genreistä puhuttiin aiheen ympärillä vain hyvin vähän ja esimerkitkin olivat enimmäkseen hiphopista.

Osin nämä puutteet johtuvat varmasti aineiston rajallisuudesta. Kahdessa podcast-sarjassa, joissa näkyy puolen tusinan toimittajan kädenjälki, ei pysty käsittelemään kaikkea mahdollista aiheeseen liittyvää, varsinkin kun kulttuurinen

omiminen oli varsinaisena aiheena vain parissa jakossa. En usko, että puutteet johtuivat kuitenkaan siitä, etteikö kotimaisesta musiikista löytyisi musiikillisia esimerkkejä kulttuurisesta omimisesta tai siihen viittaavasta. Antti-Ville Kärjän (2020) tutkimus osoittaa, että Suomen populaarimusiikin historia on täynnä tällaisia esimerkkejä enkä usko, että tilanne on nykyhetkessä muuttunut merkittävästi. Yksi syy siihen, että esimerkkejä esiintyi aineistossa vähän, saattaa olla jo edellä mainittu vähäinen tieto aiheesta. Kun aihetta ei tunneta, kulttuurista omimista ei tunnisteta, ja vaikka tunnistettaisiinkin, sitä ei välttämättä nähdä ongelmana. Ja tästä syystä kotimaisessa julkisessa keskustelussa on ollut esillä vain vähän tapauksia. Toinen syy musiikillisten esimerkkien (vrt. sanoitukset) puutteelle saattaa olla se, että melodiat ja vastaavat elementit eivät keskusteluohjelman aiheena ole välttämättä yhtä populaari ja helposti lähestyttävä kuin sanoitukset. Ehkä nämä kiinnostavat enemmän muusikoita ja musiikin teoriaa tuntevia kuin keskimääräistä musiikin kuluttajaa, joille sanoitukset lienevät helpommin ymmärrettävä puheenaihe.

Koska esimerkkejä oli aineistossa niukalti, tarjoan tässä kohtaa esimerkin yhtyeestä, jota itse pidän kulttuurisen omimisen näkökulmasta ongelmallisena monesta syystä, myös musiikillisista syistä. Yhtye on samalla esimerkki intertekstuaalisuudesta rock-musiikissa. Intertekstuaalisuudessa ei itsessään ole ongelmaa, jos sen tekee kunnioituksella ja avoimesti. Väitän, että tämä yhtye ei kuitenkaan ole toiminut näin. Kyseessä on ruotsalainen rockyhtye Goat. Yhtyeen tarinassa yhdistyvät omittu musiikki, kuvasto ja julkisuuskuva lausuntoihin, joissa vähätellään, sivuutetaan tai kielletään kulttuurinen omiminen. Heidän ensimmäinen albuminsa vuodelta 2012 oli suuntaa-antavasti nimeltään *World Music* (ts. "Maailmanmusiikki"). Yhtyeen levy-yhtiö Rocket Recordings (2021) kuvailee sivuillaan, että yhtyeen musiikissa yhdistyvät mm. afrobeat, desert blues ja ethio-jazz ja että se edustaa "maailmanmusiikkia täydellisimmässä muodossaan". Kaikki edellä mainitut genret ovat Afrikassa syntyneitä genrejä, kun taas maailmanmusiikki viittaa terminä länsimaiden ulkopuoliseen musiikkiin. Yhtye

pukeutuu värikkäisiin maskeihin ja kaapuihin, jotka muistuttavat eri alkuperäiskansojen seremonia-asuja. Yhtyeen jäsenet ovat anonyymejä valkoihoisia ruotsalaisia. Yhtye väittää pressitiedotteissaan olevansa kotoisin Pohjois-Ruotsissa sijaitsevasta reilun 500 asukkaan Korpilompolosta, jossa yhtyeen oman kertoman mukaan harjoitettiin aikoinaan voodoo-uskontoa ja jossa asui noitatohtori. ("Goat (band)" 2022; Kairis 2014.) Haastatteluissa yhtye jatkaa tarinaa ja väittää mm. että voodooa harjoitettiin Korpilompolossa ennen kristinuskon tuloa (Freeman 2012). Kyseinen väite ei voi pitää paikkaansa, sillä ruotsalaiset kääntyivät katoliseen uskoon 900–1200-lukujen aikana ("Religion in Sweden" 2022), voodoo eli vodou-uskonto on syntynyt Haitilla 1500–1800-lukujen aikana ("Haitian Vodou" 2022) ja Korpilompolossa on ollut pysyvää asutusta vasta 1500-luvulta eteenpäin ("Korpilombolo" 2022). Muissakin yhtyeen väitteissä on ristiriitoja: yhtäältä he mm. sanovat olevansa voodoolahko, toisaalta palvovansa kaikkea Shivasta Odiniin (Jones 2016). Pidänkin todennäköisenä, että yhtyeen taustatarina on suurelta osin tekaistu ja sen tarkoitus on pelkästään tehdä yhtyeestä kiinnostava ja eksoottinen. Yhtyeen kuuden albumin tekijätiedoissa ei mainita anonyymien yhtyeen jäsenten lisäksi muita muusikoita (poikkeuksena vuoden 2016 *Requiem*, jossa mainitaan vierailevana muusikkona senegalilaistaustainen Maher Cissoko). Mitä kulttuurisen omimisen kieltämiseen tulee, Subpop-levy-yhtiö, joka julkaisi kaksi yhtyeen levyä, sanoo verkkosivuillaan (2022b), että yhtyeen toiminta "ei ole mitään halpaa kulttuurisella omimisella pelaamista" ja kun yhtyeen nimettömänä pysyvältä jäseneltä kysytään haastattelussa kulttuurisesta omimisesta, hän väistää kysymyksen ja vastaa: "me emme näe ihmisiä väreissä ja olemme sitä mieltä, että musiikkimme on kunnianosoitus ihmisyydelle." (Hebblethwaite 2014).

Goat on siis esimerkki yhtyeestä, joka koostuu etuoikeitetuista valkoisista muusikoista, omii muista kulttuureista musiikillisia ja visuaalisia vaikutteita omaksi hyödykseen, osoittaa vain vähäistä kiinnostusta kulttuuriseen vuorovaikutukseen, väittää ilmeisen valheellisesti edustavansa pienen etnisen vähemmistön uskontoa eikä näe mitään ongelmaa toiminnassaan. Yhtyettä on kylläkin jonkin

verran kritisoitu kulttuurisesta omimisesta (ks. esim. Kairis 2014), mutta on hämmentävää, että tällainen omimisen ja vähättelevän asenteen yhdistelmä menee läpi vielä 2010- ja 2020-luvulla ilman laajempaa kritiikkiä. Yhtye jatkaa edelleen vuonna 2022 toimintaansa samoissa merkeissä kuin ennenkin. Outoa on sekin, että mukana on ollut Subpop-levy-yhtiö, joka muutoin tunnetaan tiedostavana levy-yhtiönä. Subpop on mm. tukenut rahallisesti erilaisia antirasistisia hankkeita (Subpop 2020) ja sen rosterissa on poiketen monesta muusta indierockiin erikoistuneesta levy-yhtiöstä myös rodullistettuja artisteja (Subpop 2022a). Hämmentävää on myös, että kulttuurisen omimisen syytöksistä nähtävästi pääsee eroon, kun vain jättää vastaamatta niihin tai kiistää syytökset.

Yksi teema, johon niin ikään olisin odottanut aineistossa törmääväni enemmän, on kreditointi. Tarkoitin tällä sitä, että taideteoksen tekemiseen osallistuneet henkilöt mainitaan viestinnässä tai teoksen metatiedoissa; heidän tekijyytensä tunnustetaan. Tai mikäli inspiraatiota ja vaikutteita on haettu jostakin alkuperäiskulttuurista, tuodaan tämä jollakin tavalla esiin. Tämä on mielestäni hyvin merkittävä seikka, kun tutkitaan kulttuurisen omimisen ja kulttuurisen vuorovaikutuksen välistä rajaa. Jos jonkun henkilön tai ryhmän ideoita tai osaamista hyödynnetään taideteoksessa, kyseinen henkilö olisi hyvien käytäntöjen mukaisesti syytä mainita teoksen metatiedoissa. Palkkiot ja tekijänoikeudet ovat toinen asia eikä puutu tässä niihin. Mikäli mukana ollutta tekijää ei mainita ja huomioida millään tavalla, kulttuurinen vuorovaikutus jää puolitiehen ja kyse lienee enemmänkin hyväksikäytöstä. Koska aineisto ei tarjonnut esimerkkiä tällaisesta, tarjoan havainnollistavan esimerkin tässä: Madventures-televisiosarjasta tutun Madventures-duon *Hajotkaa pakkaseen* -musiikkivideon, jonka asetelma on häiritsevää. Kappaleen esittäjiksi kreditoidaan Madventuresin Rikun ja Tuomaksen lisäksi Paleface ja Asa. Kappaleen säveltäjiksi ja sanoittajiksi kreditoidaan näiden neljän lisäksi Linda Fredriksson, Zarkus Poussa ja Xmies. (Madventures 2016.) Kaikki heistä edustavat valkoista valtaväestöä. Videolla kuitenkin näkyy muitakin muusikoita, rodullistettuja henkilöitä, musisoimassa edellä mainittujen kanssa. Tunnistan heistä ainakin zambialais-suomalaisen muusikon Izaizai

Yikonan. Mikä heidän roolinsa on? Miksi heitä ei ole kreditoitu? Onko heidän soittoaan äänitteellä mukana vai ovatko he pelkästään mukana videolla? Olivatpa rodullistetut muusikot mukana pelkästään videolla tai lisäksi myös äänitteellä, lopputulosta on vaikea pitää muuna kuin rodullistettujen muusikoiden hyväksikäyttönä ja välineellistämisenä.

Eräs aihe, jota aineistossa sivuttiin, mutta johon ei syvennytty, on vaikea rajanveto sen suhteen, mikä on kulttuurista omimista ja mikä ei. Koetin luvussa viisi paneutua omien esimerkkieni kautta aiheeseen lisää. Rajanvetoon liittyy useita vaikeita kysymyksiä: milloin jokin musiikkityyli, musiikillinen elementti tai symboli on niin universaali, että kyse ei enää ole kulttuurisesta omimisesta? Missä vaiheessa jostakin asiasta tulee universaali? Mikä musiikillinen elementti on merkityksellinen omimiskeskustelussa ja mikä ei? Missä menee raja abstraktin inspiroitumisen ja konkreettisen omimisen välillä vai onko myös abstrakti inspiroituminen omimista? Mikä on riittävä vuorovaikutuksen määrä, joka muuttaa kulttuurisen omimisen vuorovaikutukseksi? Riittääkö esimerkiksi, että kappaleen musiikkivideolla näkyy vähemmistöä edustava muusikko vai pitäisikö hänen soittoaan kuulua myös kappaleen äänitteellä? Miten määritellään, mikä väestönosa tai kulttuuri on sellaisessa asemassa, että siltä lainaaminen on kulttuurista omimista? Kysymyksiin ei ole yksioikoista vastausta eikä tämän työn laajuus riitä vastaamaan kattavasti näihin kysymyksiin. Viime mainittuun kysymykseen pureduin itse luvussa 5.2, mutta vastaukseni, oli se hyväksyttävä tai ei, pätee vain hyvin rajattuun joukkoon tapauksia eikä sitä voi soveltaa kovin laajalle, luulen.

Keskeisintä kulttuurisessa omimisessa ovat omijan ja omitun positio ja niiden keskinäinen suhde. Tämän lisäksi on vaikea esittää mitään muuta kriteeriä, joka pätsisi aina, antaisi aina varman vastauksen siihen, onko kyse omimisesta vai ei. Käsite on nykykeskustelussa suhteellisen nuori ja käytännöt ovat vasta syntyneissä. Jokainen artistin teko – kappale, musiikkivideo, esiintyminen, julkinen puheenvuoro ynnä muu – on yksilöllinen. Muuttujia ja taustatekijöitä on paljon.

Myös jokainen artisti on yksilö, uniikki kokoelma erilaisia positioita, ansioita, motiiveja ja geenejä. Koska mitään yksiselitteistä ja kaiken kattavaa kriteeristöä ei toistaiseksi ole, tarkoittaa se myös sitä, että tapaukset määrittyvät tapauskohtaisesti. Käyty keskustelu määrittää niitä. Tämä ei tarkoita, etteikö kulttuurista omimista pitäisi ottaa vakavasti. Päinvastoin. Kulttuurinen omiminen on kuulijan tulkinnan kautta määrittyvä asia, ei taiteilijan intention kautta määrittyvä. Toki musiikin tekijä voi itse tutkia omaa musiikkiaan ja tehdä riskianalyysiä tämän suhteen, mutta hän ei voi kontrolloida muiden tulkintaa. Taiteilijan näkökulmasta näen aiheessa kaksi tasoa: 1) teoreettinen taso eli keskustelu siitä, mikä on kulttuurista omimista ja mikä ei, 2) pragmaattinen taso eli se, miten toimia, kun jossakin teoksessa nähdään kulttuurisen omimisen piirteitä. Arvelen olevan taiteilijan edun mukaista nähdä nämä kaksi tasoa erillään. Edelleen näen, että taiteilijan kannalta kestävin rooli, varsinkin silloin kun artisti tunnistaa itsensä etuoi-keutetuksi, ei ole se, jossa hän itse absoluuttisesti määrittelee ja kategorisoi taideteokset omimiseksi tai ei-omimiseksi. Näkisin, että parempi vaihtoehto on rooli, jossa taiteilija tuottaa taideteoksia ja jättää arvioinnin muille – kuten taidekritiikissä yleensäkin. Kulttuurisen omimisen keskustelun voi nähdä modernina taidekritiikin muotona.

Kulttuurisen omimisen keskustelu ja rajanveto muistuttavat minua George Dickeyn (1974) taiteen määritelmästä: jokin asia on taidetta, jos asiantuntija nimeää sen taiteeksi. Tämä voi vaikuttaa itsestäänselvyydeltä, mutta mielestäni se on loppujen lopuksi varsin toimiva määritelmä taiteelle. Absoluuttinen rajanveto on mahdotonta emmekä valitettavasti voi tässä asiassa tukeutua laboratoriokokeisiin tai numeroihin, jotka kategorisoisivat asiat puolestamme. Inhimillinen kieli on epätäydellinen aparaatti. Mitä kauemmas mennään asioiden numerisesta mittaamisesta, mitä lähemmäs tullaan abstrakteja yleiskielen käsitteitä, sitä vaikeammaksi asioiden eksakti mittaaminen ja lokerointi muuttuvat. Asiantuntemuksesta on tällöin apua. (Lakoff 1987; Bawden ja Robinson 2011; ”Lumpers and splitters” 2022.) Toki voidaan myös kysyä, miten määritellään, kuka on asiantuntija ja kuka ei. Tämäkin on mielenkiintoinen kysymys, mutta en

näissä puitteissa valitettavasti pysty laajentamaan keskustelua tähän suuntaan. Mitä kulttuurisen omimisen määritelmään tulee, on tietenkin mahdollista, että ajan myötä se tarkentuu ja tapausten nimeäminen helpottuu. Myös tämä on yleistä kielelle ja kulttuurille.

Mitä opin itse työni myötä? Sen, että kulttuurinen vuorovaikutus ratkaisee käytännössä kaikki kulttuurisen omimisen ongelmat ja kääntää negatiiviset asiat positiivisiksi. Se tuo yhteiskunnan monimuotoisuutta näkyvämmäksi ja toteuttaa yhdenvertaisuutta. Kaikki hyötyvät. Opin myös, että kulttuurisen omimisen tunnistaminen vaatii lukutaitoa niin yleisöltä kuin musiikin tekijältäkin. Tekijä voi myös pyrkiä ennakoimaan paremmin teoksen impaktin, erilaiset yleisöt ja heidän tulkintansa. Opin myös, että mikäli teosta kritisoidaan kulttuurisesta omimisesta, vastaan väittämistä parempi vaihtoehto on ottaa kritiikki vakavasti, tutkia omaa positiotaan sekä teoksen vaikutteita ja käydä keskustelua asiallisesti. Edelleen opin, että sanoissa on voimaa. Kun kulttuurinen omiminen terminä yleistyy, ihmiset osaavat kiinnittää enemmän huomiota tiettyihin kulttuurisiin epäkohtiin. Termin sisäistäminen auttaa heitä näkemään sellaisia asioita, joita he eivät ennen nähneet.

## Lähteet

Aaltonen, Mikko. 2021. "Miten rasistisesta etelävaltioiden lipusta tuli Suomen rockabilly-fanien symboli?" Helsingin Sanomat -verkkosivut. Viimeksi muokattu 22.3.2021. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000007874868.html>

Aromaa, Jonni. 2021. "Näin Yle Puhe muuttuu vuodenvaihteessa – podcastien suosio myllertää myös Ylen radiotarjontaa." Yle-verkkosivut. Viimeksi muokattu 28.12.2021. <https://yle.fi/uutiset/3-12213970>

Bawden, David ja Lyn Robinson. 2011. "Individual differences in information-related behaviour: what do we know about information styles?" teoksessa *New Directions in Information Behaviour. Library and Information Science*, 1. Toimittanut J. Heinström. 127-158. Lontoo: Emerald.

Bell, Sean. 2013. "Everyone Lost: Protest Art and the Iraq War." Pop Matters. Viimeksi muokattu 7.3.2013. <https://www.popmatters.com/168763-everyone-lost-protest-art-and-the-iraq-war-2495775122.html>

Brookshire, Bethany. 2018. "Wikipedia has become a science reference source even though scientists don't cite it." Science News -verkkosivut. Viimeksi muokattu 5.2.2018. <https://www.sciencenews.org/blog/scicurious/wikipedia-science-reference-citations>

"Burzum". 2022. Wikipedia. Viimeksi muokattu 24.9.2022. Luettu 10.11.2022. <https://en.wikipedia.org/wiki/Burzum>

"Cancel culture". 2022. Wikipedia. Viimeksi muokattu 2.11. 2022. Luettu 14.11.2022. [https://en.wikipedia.org/wiki/Cancel\\_culture](https://en.wikipedia.org/wiki/Cancel_culture)

Connor Martin, Katharine. 2018. "New words notes March 2018". Oxford English Dictionary. Luettu 19.1.2022. <https://public.oed.com/blog/march-2018-new-words-notes/>

Cunneen, Rachel ja Mathieu O'Neil. 2021. "Students are told not to use Wikipedia for research. But it's a trustworthy source." The Conversation. Viimeksi muokattu 4.11.2021. <https://theconversation.com/students-are-told-not-to-use-wikipedia-for-research-but-its-a-trustworthy-source-168834>

de Lange, Bart ja Philip Fernbach. 2019. "The Dangers of Categorical Thinking". *Harvard Business Review* 97 (5). [Sivunumerot eivät ole tiedossa, koska käytin lähteenä lehden verkkoversiota, ks. linkki.] <https://hbr.org/2019/09/the-dangers-of-categorical-thinking>

*desibeli.net*. 2014. *Kaveri Special: Kaveri Special*. Levyarvio. *desibeli.net*. Viimeksi muokattu 15.3.2014. <http://www.desibeli.net/arvostelu/6340>

Dickie, George. 1974. *Art and the Aesthetic, An Institutional Analysis*. Cornell: Cornell University Press.



"Ecomusicology". 2021. Wikipedia. Viimeksi muokattu 12.12.2021. Luettu 10.11.2022. <https://en.wikipedia.org/wiki/Ecomusicology>

Freeman, John. 2012. "Voodoo Rams: An Interview With Goat". The Quietus. Viimeksi muokattu 22.8.2012. <https://thequietus.com/articles/09798-goat-world-music-interview>

Github. 2017. "Finto-ehdotus: kulttuurinen omiminen." Github. Viimeksi muokattu 16.11.2017. <https://github.com/Finto-ehdotus/YSE/issues/5388>

"Goat (band)". 2022. Wikipedia. Viimeksi muokattu 29.5.2022. Luettu 10.11.2022. [https://en.wikipedia.org/wiki/Goat\\_\(band\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Goat_(band))

Haapoja-Mäkelä, Heidi. 2017: "Omimista, lainaamista, hyväksikäyttöä, ylikulttuurista tulkintaa? Kulttuurisen appropriaaation käsite, suomalainen kansanmusiikki ja kalevalamittainen runolaulu." Musiikin suunta 39 (1). [Sivunumerot eivät ole tiedossa, koska käytin lähteenä lehden verkkoversiota, ks. linkki.] <https://musiikinsuunta.fi/2017/01/omimista-lainaamista-hyvakskayttoa-ylikulttuurista-tulkintaa-kulttuurisen-appropriaaion-kasite-suomalainen-kansanmusiikki-ja-kalevalamittainen-runolaulu/>

"Haitian Vodou". 2022. Wikipedia. Viimeksi muokattu 8.10.2022. Luettu 10.11.2022. [https://en.wikipedia.org/wiki/Haitian\\_Vodou](https://en.wikipedia.org/wiki/Haitian_Vodou)

"Harvey Weinstein sexual abuse cases". 2022. Wikipedia. Viimeksi muokattu 5.9.2022. Luettu 10.11.2022. [https://en.wikipedia.org/wiki/Harvey\\_Weinstein\\_sexual\\_abuse\\_cases](https://en.wikipedia.org/wiki/Harvey_Weinstein_sexual_abuse_cases)

Hartigan, John. 2005. *Odd Tribes: Toward a Cultural Analysis of White People*. Durham: Duke University Press Books

Hebblethwaite, Phil. 2014. "Goat: 'Psychedelia is music that is free'". The Guardian – verkkosivut. Viimeksi muokattu 27.9.2014. <https://www.theguardian.com/music/2014/sep/27/goat-psychedelic-rock-sweden>

"Hip hop music". 2022. Wikipedia. Viimeksi muokattu 21.10.2022. Luettu 10.11.2022. [https://en.wikipedia.org/wiki/Hip\\_hop\\_music](https://en.wikipedia.org/wiki/Hip_hop_music)

Hätinen, Jukka. 2019. "Maustetytöt: "Anteeksi"". Rumba-verkkolehti. Viimeksi muokattu 29.11.2019. <https://www.rumba.fi/uutiset/maustetytot-anteeksi/>.

"Influence of mass media". 2022. Wikipedia. Viimeksi muokattu 21.10.2022. Luettu 10.11.2022. [https://en.wikipedia.org/wiki/Influence\\_of\\_mass\\_media](https://en.wikipedia.org/wiki/Influence_of_mass_media)

"Irony". 2022. Wikipedia. Viimeksi muokattu . Viimeksi muokattu 6.10.2022. Luettu 14.11.2022. <https://en.wikipedia.org/wiki/Irony>

Jemelniak, Dariusz. 2019. "Wikipedia: Why is the common knowledge resource still neglected by academics?" *Gigascience*. 8 (12): 1-2. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6889752/>

Jantunen, Jarmo Harri. 2009. "Ei pelkästään mielikuvituksen puutteen vuoksi – Kieliaineistojen systemaattinen käyttö kielentutkimuksessa." *Virittäjä* 113 (1): 101-113.

Jones, Shelley. 2016. "In conversation with GOAT: the Swedish voodoo sect who make the best party tunes ever." *Huckmag*. Viimeksi muokattu 2.6.2016. <https://www.huckmag.com/art-and-culture/music-2/goat-field-day-interview/>

Jordan, Williams. 2014. "British people trust Wikipedia more than the news." *YouGov*. Viimeksi muokattu 9.8.2014. <https://yougov.co.uk/topics/politics/articles-reports/2014/08/09/more-british-people-trust-wikipedia-trust-news>

Järvinen, Samuel. 2021. "Stupido Records lopettaa yhteistyön vakavien syytösten keskelle joutuneen Pää Kii -yhtyeen kanssa: "Ei keikkoja, ei levyjä."" *Kaaoszine*. Viimeksi muokattu 20.7.2021. <https://kaaoszine.fi/stupido-records-lopettaa-yhteistyon-vakavien-syytosten-keskelle-joutuneen-paa-kii-yhtyeen-kanssa-ei-keikkoja-ei-levyja/>

Kairis, Jake. 2014. "The WVUD Review: Goat - Commune". *The Review*. Viimeksi muokattu 28.9.2014. <https://udreview.com/the-wvud-review-goat-commune/>

Karvonen, Hilikka. 2015. "Menikö Aku Hirviniemen tempaus liian pitkälle?" *Ilta-lehti*-verkkosivut. Viimeksi muokattu 11.1.2015. <https://www.iltalehti.fi/viihde/a/2015011119001703>

Kokkonen, Roy. 2021. "Chisu pyytää anteeksi Vain elämää -ohjelmassa nähtävää hius-tyyliään - "Ei vaan ole ok"". *Voice*-verkkosivut. Viimeksi muokattu 24.9.2021. <https://www.voice.fi/viihde/a-209768>

Korpela, Eveliina. 2014. "Saako Facebookia ja Wikipediaa käyttää lähteenä?" *Kielikuraattori*-blogi. Viimeksi muokattu 18.9.2014. <https://kielikuraattori.wordpress.com/2014/09/18/saako-facebookia-ja-wikipediaa-kayttaa-lahteenaa/>

"Korpilombolo". 2022. *Wikipedia*. Viimeksi muokattu 15.8.2022. Luettu 10.11.2022. <https://sv.wikipedia.org/wiki/Korpilombolo>

Kuoppala, Mikko. 2021. "Ongelmallisen artistin ongelma". *pyhimys.com*, viimeksi muokattu 3.3.2021. <https://www.pyhimys.com/2021/03/03/ongelmallisen-artistin-ongelma/>  
Kärjä, Antti-Ville. 2020. *Alkusoittoja - Musiikin menneisyydet monikulttuurisessa Suomessa*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.

Lakoff, George. 1987. *Women, Fire and Dangerous Things*. Chicago: University of Chicago Press.

Lewis, Sophie. 2020. "Grammy Awards renames controversial "urban" category". *CBS News* -verkkosivut. Viimeksi muokattu 11.6.2020. <https://www.cbsnews.com/news/grammy-awards-rename-controversial-urban-category/>

Madventures. 2016. *Hajotkaa pakkaseen. 7"* vinylsingle. Helsinki: Svart Music. <https://www.discoqs.com/release/9196279-Madventures-Hajotkaa-Pakkaseen>

Magnusson, Tobias. 2013. "Goats voodorock smittar av sig". *Göteborgs Fria Tidning*-verkkosivut. Muokattu viimeksi 9.9.2013. <https://www.goteborgsfria.se/artikel/92533>

"Mediatization (media)". 2022. Wikipedia. Viimeksi muokattu 3.10.2022. Luettu 11.11.2022.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Mediatization\\_\(media\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mediatization_(media))

Merriam, A.P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

*Merriam-Webster Dictionary*. 2022. "Slur". Tarkistettu 14.10.2022.

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/slur>

"Me Too -kampanja". 2022. Wikipedia. Viimeksi muokattu 19.10.2022. Luettu 10.11.2022.

[https://fi.wikipedia.org/wiki/Me\\_Too\\_-\\_kampanja](https://fi.wikipedia.org/wiki/Me_Too_-_kampanja)

*musiikintekijat.fi*. 2022. "Turvallisemman tilan periaatteet / Safer space principles", tarkistettu 24.10.2022.

oikeusministeriö. 2020. *Syrjintä Suomessa 2017—2019*. Tietoraportti. Helsinki: Valtioneuvoston hallintoyksikkö, Julkaisutuotanto.

*Opeblogi*. 2014. "Voiko Wikipediaa käyttää opiskelussa?", Opeblogi, viimeksi muokattu 4.10.2014. <http://opeblogi.blogspot.com/2014/10/voiko-wikipediaa-kayttaa-opiskelussa.html>

"Orientalism". 2022. Wikipedia. Viimeksi muokattu 10.11.2022. Luettu 11.11.2022.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Orientalism>

Pajunen, Ilpo. 2018. "Wikipedia tieteen lähteenä – Ei kai nyt sentään? Onko se edes sopivaa?" Yle-verkkosivut. Viimeksi muokattu 9.2.2018. <https://yle.fi/uutiset/3-10065693>

Perttula, Anna-Elina. 2022. "Podcastien suosio ei laannu – Kaupallistamisessa vielä töitä, suosituimmista nimistä käydään kilpailua." Kauppalehti-verkkosivut. Viimeksi muokattu 30.3.2022.

<https://www.kauppalehti.fi/uutiset/podcastien-suosio-ei-laannu-kaupallistamisessa-viela-toita-suosituimmista-nimista-kaydaan-kilpailua/811df5d0-3b25-4c66-807c-0423d53ccb47>

*perussuomalaiset.fi*. 2022. Puolueen kotisivut. Luettu 14.10.2022.

Pollock, Sheldon. 1996. "The Sanskrit cosmopolis, 300–1300: Transculturation, vernacularization, and the question of ideology" teoksessa Jan E. M. Houben (toim.), *Ideology and Status of Sanskrit: Contributions to the History of the Sanskrit Language*. Leiden: Brill.

"Punkstoo". 2021. Wikipedia. Viimeksi muokattu 8.12. 2021. Luettu 10.11.2022.

<https://fi.wikipedia.org/wiki/Punkstoo>

Puusa, Anu. 2008. "Avainsana-analyysi tutkimusmenetelmänä." *Premissi* 2008: 4. 36-43.

Rasch, Casten. 2021. "Criminal record: How Malcolm McClaren ripped off SA musicians". Sunday Times, viimeksi muokattu 28.3.2021. <https://www.timeslive.co.za/sunday-times/lifestyle/2021-03-28-criminal-record-how-malcolm-mcclaren-ripped-off-sa-musicians/>

Rantakallio, Inka. 2019. *New Spirituality, Atheism, and Authenticity in Finnish Underground Rap*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto.

"Religion in Sweden". 2022. Wikipedia. Viimeksi muokattu 10.10.2022. Luettu 10.11.2022. [https://en.wikipedia.org/wiki/Religion\\_in\\_Sweden](https://en.wikipedia.org/wiki/Religion_in_Sweden)

Reynolds, Simon. 2005. *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978–1984*. Lontoo: Faber & Faber.

Ristmeri, Aliisa. 2020. "Twerkin supertähti Tinzen videoilla tanssivat valkoiset ihmiset, ja siitä häntä on kritisoitu jo vuosia – miksi hän puhuu tästä julkisesti vasta nyt?" Yle-verkkosivut. Viimeksi muokattu 20.10.2020. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2020/10/20/twerkin-supertahti-tinzen-videoilla-tanssivat-valkoiset-ihmiset-ja-siita-hanta>

Rocket Recordings. 2021. "GOAT reveal 'Fill my Mouth' – the second of their brand new tracks." Viimeksi muokattu 3.8.2021. <https://rocketrecordings.blogspot.com/2021/08/goat-reveal-fill-my-mouth-second-of.html>

Runtagh, Jordan. 2016. "Paul Simon's 'Graceland': 10 Things You Didn't Know". Rolling Stone –verkkolehti. Viimeksi muokattu 25.8.2016. <https://www.rollingstone.com/feature/paul-simons-graceland-10-things-you-didnt-know-105220/>

Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon Books.

Sahim, Sarah. 2015. "The Unbearable Whiteness of Indie". Pitchfork. Viimeksi muokattu 25.3.2015. <https://pitchfork.com/thepitch/710-the-unbearable-whiteness-of-indie/>

Sapolsky, Robert. 2010. *Introduction to Human Behavioral Biology*. Youtube-video. [Luento Stanford Universityssä osana luentokurssia *Human Behavioral Biology*.] 29.3.2010, 57:14. <https://www.youtube.com/watch?v=NNnIGh9g6fA>

Scafidi, Susan. 2005: *Who Owns Culture?: Appropriation and Authenticity in American Law* (Rutgers Series: The Public Life of the Arts). New Jersey: Rutgers University Press.

Seppänen, Arttu. 2021. "Yeboyah syytti Pyhimystä rasismista – Voiko räpin rasismikeskustelua siirtää sellaisenaan USA:sta Suomeen?". Helsingin Sanomat -verkkosivut. Viimeksi muokattu 8.3.2021. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000007847515.html>

*Sosiaalisen median sanasto*. 2010. Helsinki: Sanastokeskus TSK ry.

Subpop. 2020. "Get involved". Viimeksi muokattu 9.6.2020. [https://www.subpop.com/news/2020/06/12/get\\_involved](https://www.subpop.com/news/2020/06/12/get_involved)

Subpop. 2022a. "Current and Classic Artists on Subpop Records." Luettu 10.10.2022. <https://www.subpop.com/artists>

Subpop. 2022b. "Goat on Subpop Records". Luettu 10.10.2022. <https://www.subpop.com/artists/goat>

*Tieteen termipankki*. 2022a. "Kulttuurinen omiminen". Viimeksi muokattu 1.4.2022. [https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:kulttuurinen\\_omiminen](https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:kulttuurinen_omiminen)

*Tieteen termipankki*. 2022b. "Käsitemitologiaoppi". Viimeksi muokattu 11.5.2022. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Terminologiaoppi:k%C3%A4sitemitologiaoppi>

Tilastokeskus. 2022. *Väestö ja yhteiskunta*. Tilastokeskus, viimeksi muokattu 8.6.2022. [https://www.tilastokeskus.fi/tup/suoluk/suoluk\\_vaesto.html](https://www.tilastokeskus.fi/tup/suoluk/suoluk_vaesto.html)

Vanha-Majamaa, Anton. 2021: "Pyhimyksen n-sanasta syntyi kiivas keskustelu – Popkappale tulee elämän intiimeimpiin hetkiin, ja siksi on erityisen vaikea hyväksyä, jos sen kertoja solvaa vähemmistöjä." Yle-verkkosivut. Viimeksi muokattu 22.3.2021. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2021/03/20/essee-pyhimyksen-n-sanasta-syntyi-kiivas-keskustelu-popkappale-tulee-elaman>.

Veijalainen, Henna. 2017: *Designwashing : kulttuurinen appropriatio graafisessa suunnittelussa*. Opinnäytetyö. Helsinki: Metropolia AMK.

"War bonnet". 2022. Wikipedia. Viimeksi muokattu 18.7.2022. Luettu 10.11.2022. [https://en.wikipedia.org/wiki/War\\_bonnet](https://en.wikipedia.org/wiki/War_bonnet)

Ylimutka, Leena. 2021. "Pää kii -yhtyeen keikat peruttu – taustalla hurjia syytöksiä: "Rikossyytteet kiistän"". Iltalehti-verkkosivut. Viimeksi muokattu 19.7.2021. <https://www.iltalehti.fi/viihdeuutiset/a/9bcbeeb6-1d4c-4cf1-842c-974fdbe6de1e>

Young, James O. 2008. *Cultural Appropriation and The Arts*. Malden: Wiley-Blackwell.

## Liitteet

### Liite 1: Aineistona käytetyt podcast-jaksot lyhenteineen

#### Aineistona käytetyt *Antti X Antti* -jaksot

AXA-132

Jakso 132.

Ajankohta: syksy 2021. [Antti X Antti –ohjelman tiedoissa ei ole tarkkakoja päivämääriä]

Jakson nimi: Kulttuurisen omimisen ymmärtämistä, kysymys Kacey Musgrave-sista ja kammottava Woodstock '99

Juontajat: Antti Granlund ja Antti Hietala

AXA-129

Jakso 129.

Ajankohta: syksy 2021.

Jakson nimi: #Punkstoo - mitä on tapahduttava, että asiat oikeasti muuttuisivat?

Juontajat: Antti Granlund ja Antti Hietala

AXA-120

Jakso 120.

Ajankohta: kevät 2021.

Jakson nimi: 120. Suomiräp, Ylen Mist sä tuut? -sarja ja hiphopin juurien unohtaminen

Juontajat: Antti Granlund ja Antti Hietala

AXA-107

Jakso 107.

Ajankohta: syksy 2020.

Jakson nimi: 107. Miksi musafanien maku ei näy valtavirrassa? Tinze ja twerkin

unohdetut juuret, mistä oli kyse?

Juontajat: Antti Granlund ja Antti Hietala

AXA-103

Jakso 103.

Ajankohta: syksy 2020.

Jakson nimi: Basso ja SuomiRäp - Mitä oikein tapahtui, ja mitä seuraavaksi tapahtuu?

Juontajat: Antti Granlund ja Antti Hietala

Vieraat: Bauer Median toimitusjohtaja Sami Tenkanen

Antti X Antti -jaksot kuunneltavissa täällä:

<https://soundcloud.com/anttixantti>

### **Aineistona käytetyt Musa vai bisnes –jaksot**

MVB-01

Ajankohta: 9.3.2020

Jakson nimi: Musiikkialan naisstereotyytiat

Juontaja: Maria Veitola

Vierailijat: artisti Kaija Koo, rap-artisti F, kirjailija Minja Koskela.

MVB-02

Ajankohta: 21.12.2020

Jakson nimi: Black Lives Matter ja Suomen musiikkiala

Juontaja: Maria Veitola

Vierailijat: muusikko Abdissa Assefa, Nelonen Median musiikkijohtaja Mikko Koi-vusipilä, artisti Noah Kin, tuottaja-manageri Melina Korvenkontio.

MVB-03

Ajankohta: 11.1.2021

Jakson nimi: Black Lives Matter ja Suomen musiikkiala, osa 2.

Juontaja: Maria Veitola

Vierailijat: A&R-koordinaattori Nosh A Lody, Yle X:n musiikkipäällikkö Tapio Hakanen, muusikko-tohtorikoulutettava Miritza Lundberg ja tuottaja-manageri Melina Korvenkontio.

MVB-04

Ajankohta: 1.3.2021

Jakson nimi: Kyseenalaista? Taiteen vapaus, vastuu ja moraalit

Juontaja: Maria Veitola

Vieraat: promoottori Aino-Maria Paasivirta, rap-artisti Paleface (Karri Miettinen), tutkija Toni-Matti Karjalainen.

MVB-05

Ajankohta: 8.3.2021

Jakson nimi: Taiteen vapaus, vastuu ja moraalit, osa 2.

Juontaja: Maria Veitola

Vieraat: rap-artisti Pyhimys (Mikko Kuoppala), toimittaja Koko Hubara, rap-artisti Gracias (Deogracias Masomi), tutkija Inka Rantakallio.

MVB-06

Ajankohta: 15.3.2021

Jakson nimi: Sanoittamisen salat

Juontaja: Maria Veitola

Vieraat: rap-artisti Mercedes Bentso (Linda-Maria Roine), muusikko-lauluntekijä Samuli Putro, sanoittaja-tuottaja Ilkka Vainio.

MVB-07

Ajankohta: 29.3.2021

Jakson nimi: Seksuaali- ja sukupuolivähemmistöt musiikkialalla, osa 1.

Juontaja: Maria Veitola

Vieraat: artisti Tuure Boelius, rap-artisti-näyttelijä Fanni Noroila, artisti Noah Kin, muusikko Linda Fredriksson.



MVB-08

Ajankohta: 12.4.2021

Jakson nimi: Seksuaali- ja sukupuolivähemmistöt, osa 2.

Juontaja: Maria Veitola

Vierailijat: Manageme-manageritoimiston toimitusjohtaja Carla Ahonius, lunte-kijä-manageri Minna Koivisto, Kaiku Entertainmen –yhtiön toimitusjohtaja Pekka Ruuska.

Musa vai bisnes -jaksot kuunneltavissa täällä:

<https://www.radiohelsinki.fi/ohjelma/musa-vai-bisnes/>