

Pia Pohjola

Tilikirja – mentaliteetit Liisa Akimofin rock-lyriikassa

Tampereen yliopisto  
Musiikintutkimuksen laitos  
Etnomusikologian pro gradu -tutkielma  
Huhtikuu 2006

## Tiivistelmä

Tampereen yliopisto

Musiikintutkimuksen laitos

POHJOLA, PIA: Tilikirja – mentaliteetit Liisa Akimofin rock-lyriikassa

Pro gradu –tutkielma, 151 s, 3 liites

Etnomusikologia

Maaliskuu 2006

---

Pro gradu –tutkielmani käsittelee suomalaisen laulaja-lauluntekijän ja rock-muusikon *Liisa Akimofin* vuosien 1982-1990 välisenä aikana julkaistun tuotannon lyriikassa ilmeneviä mentaliteetteja. Tutkielmassa analysoidaan mentaliteettien taustalla vaikuttavia kulttuurisia ja sosiaalishistoriallisia olosuhteita sekä osoitetaan niiden vaikutus mentaliteettien ilmenemiseen Akimofin lyriikassa.

Tutkielman kohteena olevia lauluja ovat esittäneet *Tavaramarkkinat*-yhtye (1982-1986) sekä *Akimowskaja Sisters & Bros* -yhtye (1987-1990). Ne löytyvät *Tavaramarkkinat*-yhtyeen c-kaseteilta *Tilikirja* (1982) ja *Lievä kosto* (1985) sekä *Akimowskaja Sisters & Bros* -yhtyeen cd-levyiltä *Alkava pimeä vuodenaika* (1987) ja *Teen maailman* (1990). Tutkittavia lauluja on yhteensä 39. Mentaliteetteja selvitetään sanoituksista, mutta myös musiikkia analysoidaan kuvailevasti siinä mielessä kuin se tukee sanoitusten sanomaa.

Musiikin merkitys sanoitusten sisältöjen tukijana osoitetaan analysoimalla laulaja-lauluntekijä –perinteen sekä feministisen musiikin vaikutuksia tutkittavaan aineistoon. Laulaja-lauluntekijä –perinteen mahdollistama naisten omaehtoisen musiikin luominen sekä feministisen musiikin nais erityiset ilmaisutavat ja musiikilliset käytännöt osoitetaan tutkielmassa Akimofin lyriikan sisältöihin vaikuttaneiksi tekijöiksi. Myös lukuisat yksittäiset musiikkigenret (bossa nova, jazz, blues, reggae, tango) osoitetaan lyriikan sisältöjä tukeviksi.

Mentaliteettien selvittämiseksi lyriikka jaetaan ensin kahteen pääaihepiiriin: 1) naisen ja miehen välisestä suhteesta ja 2) naisen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta kertovaan. Naisen ja miehen välisestä suhteesta kertovien laulun takaa paljastuu vahvan naisen mentaliteetti, naisen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta kertovien laulujen takaa yksilöllisen naisen mentaliteetti ja kummallekin pääaihepiirille yhteinen mentaliteetti on toiseuden mentaliteetti. Mentaliteettien takana vaikuttavat myyttiset käsitykset naisesta hyvänä ja pahana sukupuolena. Mentaliteetteja käsitellään sekä lauluista poimittujen esimerkkien että laulujen sosiaalishistoriallisen taustan valossa. Tutkielmassa

osoitetaan kaikkien mentaliteettien olevan sidoksissa yhteiskunnassa vallitsevaan sukupuolijärjestelmään ja sen muutospainisiin, jolla on yhteytensä naisten laulaja-lauluntekijä –perinteeseen. Mentaliteetit ilmentävät feminiinistä ja perinteistä sekä modernia naista ja näiden naistyyppien murrosta, jonka osoitetaan liittyvän modernisoitumiseen ja postmoderniin ajankuvaan. Lauluista esiin nousevat mentaliteetit osoitetaan länsimaiselle ja erityisesti suomalaiselle naiselle ominaisiksi mentaaliksi piirteiksi, jotka ovat toistaneet itseään aika ajoin historian saatossa.

## Sisällys

|  |    |
|--|----|
| <b>1. JOHDANTO</b>   | 7  |
| 1.1 Työn lähtökohdat ja keskeiset tutkimuskysymykset   | 8  |
| 1.2 Aikaisemmat tutkimukset  | 10 |
| 1.3 Tutkimuksen rakenne  | 13 |
| 1.4 Tutkimusaineisto ja lähdekritiikki   | 14 |
| <br>   |    |
| <b>2. TEOREETTISET JA METODOLOGISET LÄHTÖKOHDAT</b>  | 16 |
| 2.1 Mentaliteetti -käsitteestä ja sen historiasta  | 17 |
| 2.2 Mentaliteetin tyylipiirteistä  | 19 |
| 2.3 Sukulaiskäsitteistä  | 23 |
| 2.4 Mentaliteettien tutkimisen historiasta   | 24 |
| 2.5 Mentaliteettien tutkimisesta   | 28 |
| 2.6 Mentaliteettihistoriallinen tutkimus ja naistutkimusnäkökulma  | 29 |
| 2.7 Mentaliteettihistoriallinen tutkimus ja naistutkimusnäkökulma musiikin ja rockin tutkimuksessa         | 33 |
| <br>   |    |
| <b>3. NAINEN LÄNSIMAISESSA YHTEISKUNNASSA</b>  | 36 |
| 3.1 Nainen länsimaisessa kulttuurissa  | 37 |
| 3.2 Sukupuolitetun yhteiskunnan tunnuspiirteet – sukupuoliroolit, sukupuolijärjestelmä ja sukupuolisopimus | 38 |
| <br>   |    |
| <b>4. NAINEN ROCKIN HISTORIASSA</b>  | 43 |
| 4.1 Naisen asemasta rockissa   | 43 |
| 4.2 Naisten rock-historiasta   | 48 |
| 4.2.1 1950-luku: rockin synty ja naispioneerit   | 48 |
| 4.2.2 1960-luku: tyttöryhmät, folk ja progressiivinen rock   | 49 |
| 4.2.3 1970-luku: feministinen musiikki, laulaja-lauluntekijät ja punk                                      | 52 |
| 4.2.4 1980-luku: Music Television, itsenäiset laulaja-lauluntekijät ja naisten rock-yhtyeet                | 55 |
| 4.2.5 1990-luku: rock auteursit ja tanssipop   | 56 |
| 4.3 Laulaja-lauluntekijä –perinteestä  | 61 |
| 4.4 Laulaja-lauluntekijä Liisa Akimofin elämänvaiheista ja musiikillisesta urasta                          | 65 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>5. ANALYYSI JA TULKINTA</b>   | 70  |
| 5.1 Musiikki ja musiikillinen ilmaisu  | 71  |
| 5.1.1 Liisa Akimof laulaja-lauluntekijänä  | 71  |
| 5.1.2 Feministisen musiikin vaikutteet Akimofin tuotannossa  | 73  |
| 5.1.3 Feminismi ja humoristinen ironia   | 75  |
| 5.1.4 Musiikilliset tyylipiirteet Tavaramarkkinat-yhtyeen musiikissa   | 80  |
| 5.1.5 Musiikilliset tyylipiirteet Akimowskaja Sisters & Bros -yhtyeen musiikissa   | 83  |
| 5.1.6 Musiikilliset tyyli-suunnat ja vieraannuttaminen   | 84  |
| 5.1.6.1 Bossa nova   | 86  |
| 5.1.6.2 Jazz   | 88  |
| 5.1.6.3 Do wop   | 89  |
| 5.1.6.4 Blues  | 90  |
| 5.1.6.5 Tango  | 91  |
| 5.1.6.6 Reggae   | 92  |
| 5.2 Sanoitukset  | 93  |
| 5.2.1 Nainen ja mies   | 96  |
| 5.2.2 Nainen ja yhteiskunta  | 99  |
| 5.2.3 Mentaliteetit  | 106 |
| 5.2.3.1 <i>Vahvan naisen mentaliteetti</i>   | 107 |
| 5.2.3.2 <i>Yksilöllisen naisen mentaliteetti itsenäisestä ja itsenäisyyttään hakevasta naisesta kertovissa lauluissa</i> | 113 |
| 5.2.3.3 <i>Yksilöllisen naisen mentaliteetti yhteiskuntakriittisissä lauluissa</i>                                       | 119 |
| 5.2.3.4 <i>Toiseuden mentaliteetti naisen ja miehen välisestä suhteesta kertovissa lauluissa</i>                         | 127 |
| 5.2.3.5 <i>Toiseuden mentaliteetti naisen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta kertovissa lauluissa</i>                   | 133 |
| 5.2.4 <i>Myyttinen hyvä ja paha nainen</i>   | 140 |
| <b>6. JOHTOPÄÄTÖKSET</b>   | 144 |
| 6.1 Tutkimuksen yhteenvedo   | 144 |
| 6.2 Johtopäätökset   | 151 |
| <b>7. LIITTEET</b>   | 155 |
| 7.1 Tutkimuksen kohteena ollut tuotanto  | 155 |
| <b>8. LÄHTEET</b>  | 158 |
| 8.1 Lehtiartikkelit  | 158 |

|     |                                 |     |
|-----|---------------------------------|-----|
| 8.2 | Haastattelut                    | 159 |
| 8.3 | Tv-ohjelmat ja internet-lähteet | 159 |
| 8.4 | Tutkimuskirjallisuus            | 159 |
| 8.5 | Painamattomat lähteet           | 173 |

## 1. Johdanto

Naista esittävänä ja tuottavana taiteilijana on länsimaisessa kulttuurissa pidetty jossain mielessä poikkeuksellisenä. Näin on ollut myös rock-musiikin kohdalla. Vaikka naiset ovatkin aina osallistuneet myös kulttuurin tekemiseen, on heidät nähty taiteen ja kulttuurin alueella enemmänkin vastaanottavina objekteina kuin taidetta tuottavina subjekteina. Rock-muusikkoina ja rockin tekijöinä naiset alkoivat nousta merkittävästi julkisuuteen sekä Suomessa<sup>1</sup> että muualla maailmalla vasta 1980-luvulla. Samoihin aikoihin naiset debytoivat myös rock-sanoittajina. Suomessa ensimmäinen merkittävällä tavalla julkisuuteen noussut naispuolinen rock-sanoittaja oli laulaja-lauluntekijä *Liisa Akimof Tavaramarkkinat*-yhtyeineen. Tutkijana kiinnostuin siitä, miksi juuri Akimofin musiikki ylitti julkisuuskyynnyksen. Ennen Tavaramarkkinaitakin oli Suomessa toki ollut muutamia jonkin verran julkisuutta saavuttaneita naisten perustamia rock-yhtyeitä (mm. helsinkiläinen *Musta Maija*), mutta vasta Tavaramarkkinat menestyi.

Tutkimuksessani keskityn erityisesti Akimofin tekemien sanoitusten sisältämään sanomaan. Sanoitusten aiheet olivat ilmestymisaikanaan aiemmin suomenkielellä kuulemattomia tilityksiä naisen kokemusmaailmasta. Akimofin lyriikka kuullosti ensi kuulemalta hyvin humoristiselta ja provosoivalta. Mitä pitemmälle tutkimuksessani etenin, sitä enemmän hymyni kuitenkin hyytyi. Tämä johtui siitä, että huumorin ja provosoinnin alta alkoi paljastua vakavampia, lähinnä tasa-arvoon liittyviä asioita. Tasa-arvon painottamisen keskeisyys sanoituksissa tosin alkoi vaikuttaa lievemältä, mitä pitemmälle levyjä kronologisesti edeten kuuntelin, mutta jossakin taustalla se paistoi silti.

Tarkemmin Tavaramarkkinoihin sekä Akimofin soolouran aikaisen yhtyeen, *Akimowskaja Sisters & Brosin* musiikkiin ja siitä

<sup>1</sup> Tätä ennen naiset olivat populaarimusiikin puolella esittäneet pääasiassa ”tyttömäisiä” iskelmiä. Tästä esiintymistyylistä poikkeaviakin naisia löytyi, kuten jo 1960-luvulla miehisen populaarimusiikin maailman käytäntöjä aistikkailla ja soul-vaikutteisilla tulkinnoillaan murtautunut iskelmälaulaja *Carola (Carola Standerskjöld)*. (Ks. Bruun & al. 1998, 137, 142, 206.)

kirjoitettuihin lehtiartikkeleihin perehtyessäni törmäsin ristiriitaiseen vastaanottoon ja kritiikin kohdistumiseen usein – varsinkin Tavaramarkkinoiden kohdalla – musiikin teon kannalta merkityksettömään sivuseikkaan eli sukupuoleen. Tavaramarkkinat ei ollut uransa missään vaiheessa ”neutraali” tai ”harmiton” yhtye, vaan sai sekä kritiikot että rock-muusikot antamaan joko positiivista tai negatiivista palautetta. Yhtye ei siis jättänyt kuulijoitaan kylmäksi, vaan herätti tunteita joko puolesta tai vastaan. Akimofin sooluran aikaiseen musiikkiin kohdistunut kritiikki keskittyi enemmänkin musiikin arvosteluun.

Päätin sijoittaa Akimofin tuotannon sosiaalishistorialliseen kontekstiinsa ja lähteä etsimään ”perimmäisiä” syitä ristiriitaiseen vastaanottoon. Näitä kartoittaakseni valitsin tutkimusotteekseni mentaliteettihistorian, jonka keinoin on aiemminkin tutkittu ihmisen toimintaa ohjaavia, tiedostamattomia rakenteita. ”Perimmäisillä” syillä tarkoitan siis tutkimani aikakauden yhteiskunnallisten olosuhteiden taustalla vaikuttavia mentaliteetteja, jotka vaikuttivat siihen, miksi Akimofiin naispuolisena rock-muusikkona suhtauduttiin ristiriitaisesti sekä siihen, millaisia lauluja Akimof kirjoitti.

### **1.1. Työn lähtökohdat ja keskeiset tutkimuskysymykset**

Tutkimukseni kohteena ovat siis suomalaisen rock-muusikon ja laulaja-lauluntekijän *Liisa Akimofin* 1980-1990 –luvuilla kirjoittamat laulut. Lauluja ovat sovittaneet ja esittäneet sekä *Tavaramarkkinat*-yhtye että Akimofin soolouran kokoonpano *Akimowskaja Sisters & Bros*. Tässä tutkimuksessa keskityn erityisesti lyriikkaan, vaikka analysoinkin myös musiikkia kuvailevasti siinä suhteessa kuin se mielestäni tukee sanoitusten välittämää sanomaa. Frithin (1988, 43) mukaan musiikillinen merkitys ei ole vain soundeissa ja sanoissa, vaan määräytyy myös kulttuurisen kontekstin avulla (ks. myös Lindberg 1997).

Tutkimusotteeni on mentaliteettihistoriallinen. Mentaliteettihistorian ydinkäsite mentaliteetti voidaan ymmärtää jonkin yhteisön tai ryhmän kollektiiviseksi, tiedostamattomaksi ja iältään pitkäikäiseksi mielensisällöksi ja suhtautumistavaksi elämän



perustavanlaatuisiin kysymyksiin, kuten vaikkapa syntymiseen, kuolemaan tai sukupuolten välisiin suhteisiin (ks. Kjellberg 1995, 9-16). Mentaliteetit ovat kantajalleen tiedostamattomia, vaikka ilmenevätkin yksilön kautta (mt., 10-12). Pyrin tutkimuksessani selvittämään, millaiset mentaliteetit ovat vaikuttaneet Akimofin lyriikan muotoutumiseen ja millaisia mentaliteetteja se ilmentää. Oletukseni on, että tutkimassani musiikissa ja sen lyriikassa tulevat ilmi sosiaalishistoriallisessa ajassaan kollektiivisesti vaikuttavat mentaliteetit, joilla on historiallinen jatkumonsa myös menneisyyteen ja tulevaisuuteen.

Mentaliteettihistoriallisessa tutkimuksessa kokonaisuuden huomioiminen eli tutkittavan aihepiirin sosiaalishistoriallisen kontekstin hyvä tuntemus on keskeistä. Ihmisten toimintaa ymmärtääkseen on tunnettava olosuhteet, joissa he ovat eläneet, jotta voitaisiin tutkia sitä, miten ihmiset ovat käsittäneet olosuhteensa ja miksi he ovat käsittäneet ne juuri kyseisellä tavalla (Hyrkkänen 1989, 328). Jo ensikuulemalla oli selvää, että Akimofin kirjoittamat laulut erosivat selkeästi aiemmasta naisten Suomessa esittämästä populaarimusiikista, joka oli ollut miesten tekemää. 1980-luvulla suomalaisia naisia alettiin nähdä lauluntekijöinäkin (ks. Aho & Taskinen 2003, 94-95) ja rock-sanoituksissa alkoi kuulua naisnäkökulma. Tutkimukseni kohteena olevassa lyriikassa se ilmenee kriittisenä asennoitumisena miehen ja naisen välisen suhteen sekä naisen ja ympäröivän yhteiskunnan välisen suhteen epäkohtiin. Tämä johdatti minut tutkijana tarkastelemaan vallitsevia sosiaalishistoriallisia olosuhteita sekä naishistorian että naisten ja miesten yhteisen populaarimusiikin historian näkökulmasta.

Sukupuolen merkitystä kulttuuria tarkasteltaessa ei voida sivuuttaa ja esimerkiksi Aili Nenolan (1994, 209-210) mukaan sukupuoli on yhä ihmisten maailmaa kattavasti jäsentävä periaate ja ominaisuus sukupuolitetussa yhteiskunnassa eläessämme. Siksi se tulisi ottaa tieteellisessäkin tutkimuksessa huomioon yhtenä tutkimukseen vaikuttavana seikkana. (Ks. myös Järviluoma, Moisala & Vilkkö 2003, 1-2.)

Tieteellinen tutkimus – mentaliteettitutkimus ja musiikintutkimus mukaan lukien – on pitkään ollut sukupuolisokeaa ja ihmisen kirjoittamattomana kriteerinä on toiminut mies eikä naisia ole pääsääntöisesti edes huomioitu tutkimuskohteina (ks. esim. Korhonen 2001, 45-46; McClary 1991, 5). Tämän tutkimuksen eräänä tarkoituksena on siis tukea

etnomusikologisen tutkimuksen tarvitsemia uusia näkökulmia ja jatkaa samalla jo muutaman tutkimuksen verran ilmestyneen naisten ja rockin tutkimuksen työsarkaa (ks. luku 1.3). Pirkko Moisala (1998, 322, 330) näkee, että uudistamispaineeet kohdistuvat etnomusikologiaan mm. feministisen tutkimuksen puolelta ja korostaa etnomusikologian oppihistoriallista luonnetta jatkuvan itsekritiikin kautta uusiutuvana tieteenalana.

Rock-musiikki kulttuurisena ilmiönä johdattaa myös sukupuolitutkimuksen äärelle, sillä rock-maailma on ollut ja on edelleen hyvin miehinen. Tutkimani laulut sijoittuvat myös aikaan (1980-luku ja 1980-1990 – lukujen taite), jolloin naiset Suomessa ottivat vasta ensiaskeleitaan rock-muusikkoina ja –tekstittäjinä (ks. luku 4.2.4). Mentaliteettihistoriallisesti tarkasteltuna kysymys on siis jonkinlaisesta siirtymävaiheesta paitsi rock-musiikissa kulttuurimuotona, myös rock-kulttuurin taustalla vaikuttavan sosiaalishistoriallisen elämän alueella. Tarkoitukseni on kartoittaa tuota siirtymävaihetta.

## **1.2. Aikaisemmat tutkimukset**

Mentaliteettihistoriallisen näkökulman soveltaminen musiikintutkimukseen on vielä melko harvinaista. Ulkomaalaisia tutkimuksia en ole alalta löytänyt, mutta suomalaisia löytyi muutama. Kotimaisen kirjallisuuden alalla mentaliteetteja on tutkinut mm. Martti Lehtimäki (1995), jonka pro gradu –työ käsittelee suomalaisia rekilauluja mentaliteettihistoriallisesta näkökulmasta käsin. Etnomusikologi Satu Mylläri (1998) on tutkinut tanssiorkesteri Souvareiden ohjelmiston sisältämiä Lapin matkailun mentaliteetteja musiikkisemioottisesti. Lähinnä omaa rock-sanoituksia käsittelevää tutkimusaiheittani liikkuu ehkä Marko Niemelän (1999) pro gradu –työ, jonka aiheena ovat amerikkalaisen blues-laulaja Robert Johnsonin laulujen mentaliteetit. Hannu Tolvasen (2000) tutkimus suomalaisesta Jig Saw -yhtyeestä tarkastelee suomalaisen rockin historiaa mikrohistoriallisesta, eräästä mentaliteettihistoriallisen tutkimuksen näkökulmasta käsin.

Myös naistutkimusnäkökulma on musiikintutkimuksessa melko uusi, sillä vasta 1980-luvulla nostettiin esille sukupuolen merkitys ja se alettiin ottaa huomioon musiikin tekemiseen ja kuluttamiseen vaikuttavana tekijänä

(Sarjala 2002, 164). Samoihin aikoihin sukupuolta alettiin tutkia myös muissa ihmis- ja yhteiskuntatieteissä, kuten sosiologiassa, kulttuurihistoriassa ja psykologiassa. Esimerkiksi naissäveltäjien tutkimus on nostanut esiin historiallisesti pimentoon jääneen, merkittävän musiikin tekijöiden joukon (Moisala & Valkeila 1994, 12).

Musiikin alalla ensimmäiset naistutkimukset liittyivät aluksi lähinnä klassiseen musiikkiin. Pioneeritöitä olivat mm. Eva Riegerin *Frau, Musik und Männerherrschaft – Zum Ausschluss der Frau aus der Deutschen Musikpädagogik* (1981), Jane Bowersin sekä Judith Tickin toimittama *Women Making Music – The Western Art Tradition 1150-1950* (1987) sekä Aaron Cohenin vuonna 1987 ilmestynyt naissäveltäjä-antologia *The International Encyclopedia of Women Composers* (Moisala 1994 & Valkeila 1994, 12; Sarjala 2002, 168).

Sekä ulkomaiseen että suomalaiseen musiikintutkimukseen naisnäkökulma alkoi vaikuttaa merkittävästi vasta 1990-luvulta lähtien (Sarjala 2002, 165). Kritiikkiä onkin aiheuttanut naistutkimuksen hidaskäynnin omaksuminen musiikintutkimukseen ja sukupuolijärjestelmän merkityksen sivuuttaminen etnomusikologisessa tutkimuksessa (ks. McClary 1991, 5). Merkittävänä naistutkimusnäkökulman avautumiseen vaikuttaneena teoksena musiikintutkimuksessa voidaan pitää musiikkitieteilijä Susan McClaryn teosta *Feminine Endings – Music, Gender and Sexuality* (1991). Ensimmäisiä suomalaisia naisten musiikin historiaa käsitteleviä teoksia oli Riitta Valkeilan ja Pirkko Moisalan *Musiikin toinen sukupuoli* (1994), joka tarkastelee naissäveltäjien historiaa.

Populaarimusiikin akateeminen tutkimus aloitettiin 1950-1960 – luvuilla sosiologian alueella ja tutkimus keskittyi paljolti Iso-Britanniaan, Birminghamin yliopistoon. Rockin tutkimuksen klassikoiksi ovat muodostuneet sellaiset teokset, kuten Simon Frithin ja Angela McRobbien *Rock and Sexuality* (1979), Frithin *The Sociology of Rock* (1978) ja *Sound Effects* (1981). Teos on suomennettu nimellä *Rockin potku* (1988). Populaarimusiikin tutkimus oli akateemisissa piireissä 1980-luvulle asti aliarvostettu tutkimuksen ala ja mm. pitkän linjan rock-tutkija, sosiologi Simon Frith (1988, 292) kritisoi asiaa.

Naisten ja rockin suhteen tutkimus aloitettiin 1970-1980 -luvuilla ja sitä tarkasteltiin aluksi lähinnä nuoris- ja tyttökuulttuurinäkökulmasta (mm. McRobbie & Garber 1980). Eräs harvoista naisia ja rockia käsittelevistä teoksista oli Sue Stewardin ja Sheryl Garrattin *Signed, Sealed and Delivered – True Lifestories of Women in Pop* (1984). 1990-luvulle tultaessa kirjallisuutta ja artikkeleita aiheesta alkoi ilmestyä enemmänkin. Naisten rock-historiaa käsitteleviä ulkomaisista tutkimuksista voisi mainita mm. Gillian G. Gaarin *She's A Rebel – The History of Women in Rock'n Roll* (1992) ja Lucy O'Brienin *She Bop – The Definitive History of Women in Rock, Pop and Soul* (1995). Mainitsemisen arvoisia ovat myös Salfordin yliopistossa työskentelevän populaarimusiikin professorin Sheila Whiteleyn naisten ja rock-musiikin suhdetta käsittelevät teokset (1997, 2000).

Suomessa on tutkittu populaarimusiikissa toimivia naisia 1980-1990 -lukujen taitteesta lähtien. Tyttöjen sekä naisten ja rockin suhdetta ovat tarkastelleet mm. sosiologi Jaana Lähteenmaa (1989a, 1992) ja psykologi Jarna Knuutila (1994) sekä Kira Gronow (1999). Lähteenmaa on tutkinut myös rockin miehisyyttä (1989b). Tuija Modinos selvitti pro gradu -työssään (1994) länsimaisia feminiinisyyss-diskursseja sekä naiskuvia Madonnan vuonna 1990 julkaistussa videokokoelmassa *The Immaculate Collection*. Ensimmäinen suomalaisnaisten rock-historiaa käsittelevä, Anne Taskisen ja Arja Ahon toimittama teos *Rockin korkeat korot* ilmestyi 2003. Outi Koivisto tutki pro gradu -tutkielmassaan (2004) naisten soittamisen ja esiintymisen ruumiillisia merkityksiä rock-musiikissa.

Populaarimusiikin sanoitukset ovat olleet viime vuosikymmeninä kasvavan kiinnostuksen kohteena tieteellisessä tutkimuksessa. Vielä 1970-luvulla populaarimusiikin sanoituksia ei pidetty kyllin arvokkaan kohteena tieteelliselle tutkimukselle, koska niiden katsottiin edustavan alakulttuuria (Kukkonen 1996, 13-14). Ruotsalainen Hillevi Ganetz (1997, 74) toteaa, että vaikka akateemisen maailman kiinnostus sanoituksiin onkin kasvanut, on vielä tänä päivänäkin vaikea löytää ensisijaisesti naisten tekemää rock-lyriikkaa käsitteleviä tutkimuksia. Hänen tutkimuksensa *Hennes röster* (1997) kolmen naispuolisen ruotsalaismuusikon rock-lyriikasta onkin ainoa löytämäni edellä mainittua aihetta käsittelevä teos.

Tutkimukseni sijoittuu siis kaikinpuolin melko kartoittamattomille alueille. Sekä etnomusikologian mentaliteettihistoriallinen että naisten ja rockin suhdetta ja naisten tekemää rock-lyriikkaa käsittelevä tutkimus on vielä lapsenkengissään. Mentaliteettihistoriallinen tutkimusote voisi kuitenkin tarjota etnomusikologiseen tutkimukseen rikastuttavia näkökulmia, sillä sitä hyödyntämällä voidaan pyrkiä ymmärtämään tutkimuskohteen historiallista aikaa ja tätä kautta tutkimuskohdetta sen oman historiallisen ajan käsityksin ja asentein (ks. Mikkeli 1984, 138; Rommi 1986, 303; Hyrkkänen 2002, 245).

### **1.3. Tutkimuksen rakenne**

Tutkimukseni rakentuu melko laajasta teoriaosasta ja tulkintaosuudesta. Tutkimuksessani teoriaosassa (luku 2) selvennän aluksi mentaliteettihistoriallisen tutkimuksen periaatteita ja käsitteitä. Kerron myös sen soveltamisesta etnomusikologiseen tutkimukseen ja musiikin naistutkimukseen.

Seuraavaksi selvennän tutkimukseni historiallista taustaa. Luvussa 3 kerron länsimaisen naisen asemasta sekä tätä asemaa ylläpitävästä sukupuolijärjestelmästä. Luku 4 tarkastelee rock-musiikin luonnetta ja rockiin liitettyjä käsityksiä sekä sitä, millaisena nainen on nähty rockissa. Käyn lyhyesti läpi rock-musiikin historian sekä suomalaisten että ulkomaisten naisten osalta ja esittelen tarkemmin laulaja-lauluntekijä -perinteen, jota tutkimukseni kohteena olevien sanoitusten tekijä, Liisa Akimof edustaa. Esittelen myös hänen elämänvaiheensa ja musiikillisen uransa tutkimukseni kohteena olevan tuotannon osalta.

Tulkintaosio (luku 5) jakautuu kahteen osaan: musiikin ja sanoitusten analyysiin. Musiikkianalyyysiosiossa tarkastelen aluksi Akimofia laulaja-lauluntekijänä sekä feministisen musiikin ja humoristisen ironian vaikutteita tutkimassani musiikissa ja sen esittämiseen liittyvissä käytännöissä. Esittelen tutkimuksen kohteena olevat albumit ja niiden musiikilliset tyylipiirteet. Lopuksi analysoin vieraannuttamisen keinoja Akimofin musiikissa. Sanoituksia tarkastelen jakamalla ne pääteemoihin, joista paljastuvat mentaliteetit ja mentaliteettien taustalla vaikuttavat myyttiset

käsitykset. Lopuksi kokoan tutkimukseni annin yhteen johtopäätöksissä (luku 6).

#### 1.4. Tutkimusaineisto ja lähdekritiikki

Tutkimukseni kohteena ovat suomalaisen rock-muusikon ja laulaja-lauluntekijän Liisa Akimofin sanoittamat ja säveltämät albumit *Tilikirja* (1982), *Lievä kosto* (1985), *Alkava pimeä vuodenaika* (1987) ja *Teen maailman* (1990). Tutkittavia lauluja on yhteensä 39.

Tutkimusaineistona ovat paitsi tutkimuksen varsinaisena kohteena olevat neljä albumia, myös aiheeseen liittyvät lehtiartikkelit, levyarvostelut, kirjallisuus ja internet-sivustot. Lehtiartikkelit ja levyarvostelut on poimittu musiikki- ja aikakauslehdistä vuosilta 1982-1990. Tutkimuksessani olen myös hyödyntänyt Akimofin omia internet-sivuja sekä naisten tekemää rockia käsitteleviä internet-sivustoja. Tarkempi luettelo lehtiartikkeleista ja levyarvosteluista sekä internet-sivujen osoitteet löytyvät tutkimuksen takaa. Historiallista kontekstia olen selvittänyt myös hyödyntämällä sosiologian, naistutkimuksen sekä rock-tutkimuksen kirjallisuutta.

Laulujen syntyvaiheita, teemoja ja taustatietoja selventääkseni haastattelin laulujen tekijää, Liisa Akimofia helmikuussa 2003. Haastattelun tulkinnassa olen noudattanut varovaisuutta, sillä mentaliteettien tutkimuksessahan ei ole merkitystä sillä, kuinka tekijä itse ymmärtää tuotoksensa, vaan sillä kuinka mentaliteetit välittyvät lähteistä. On varottava tyytymästä siihen mitä kyseiset ihmiset ovat itse itsestään ja todellisuudestaan sanoneet. (Kjellberg 1995, 46-47.)

Tutkimusaineistoni sijoittuu ajallisesti hyvin lähelle omaa aikaamme ja omaa nuoruuttani. Lisäksi tutkimukseni kohteena olevien mentaliteettien välittäjänä on suomalainen nainen, joka on sekä kulttuuriselta taustaltaan että sukupuoleltaan lähellä omaa kokemusmaailmaani. Sukupuolihan on mentaliteettien tutkimisessa ryhmän rajaamiseen vaikuttava seikka (Peltonen 1992, 55). Tutkijana olen haasteen edessä, sillä saatan sekä sukupuoleni että historiallisen ajankohdan läheisyyden vuoksi elää samojen mentaliteettien vaikutuspiirissä, jotka paljastuvat tutkimistani lauluista. Siksi on osattava objektiivisesti tarkastella tutkittavaa ajankohtaa ja sen

historiallisuutta. Vaikka mentaliteetit saattavat muuttua nopeastikin (ks. Hyrkkänen 1989, 331), ovat ne myös hidasliikkeisiä. Kriittisen asenteen vieminen mahdollisimman pitkälle sisällyttääkin myös tutkijan itsekritiikin yhdeksi tutkimusmenetelmän osaksi. Mentaliteettihistoriallinen tutkimus on mitä suurimmassa määrin yhteiskunnallis-ajankohtaista ja siksi tutkijan tulisikin olla erittäin tarkkaavainen omia kulttuurisia lähtökohtiaan kohtaan. (Kjellberg 1995, 48.)

## 2. Teorettiset ja metodologiset lähtökohdat

### 2.1. Mentaliteetti-käsitteestä ja sen historiasta

Sana *mentaliteetti* esiintyi ensimmäisen kerran englanninkielessä 1600-luvun lopulla (engl. *mentality*), vaikka kiinnostusta siihen alkoi ilmetäkin vasta romantiikan aikana 1700-1800 -luvulla. Se yleistyi 1800-luvun puolivälissä erityisesti ranskankielessä, mutta yleistymisen oli hidasta eikä sanan tarkkaa merkitystä tiedetty, sillä vielä 1890-luvun lopulla esimerkiksi Marcel Proust käsitteli sitä uutena muotisanana romaanissaan *Kadonnutta aikaa etsimässä*. (Peltonen 1992, 47; Kjellberg 1995, 7.)

Mentaliteettihistoriallisesta tutkimuksesta ei ole olemassa varsinaista yhtenäistä teoriaa ja siksi onkin tärkeää määritellä mentaliteetti-käsite kulloisenkin tutkimuksen tieteellisistä lähtökohdista käsin. Monet tutkijat pitävät kuitenkin teoreettista keskustelua mentaliteeteista tutkimukselle vahingollisena ja esimerkiksi saksan- ja englanninkielisissä artikkeleissa jätetään termi *mentalité* jopa kokonaan kääntämättä. Ranskankielistä alkuperää olevaan termiin nojautumalla pyritään välttämään mentaliteetin merkityksen sekoittuminen arkikielessä käytettyihin *mentalität-* ja *mentality-*sanoihin. (Kjellberg 1995, 7; Peltonen 1992, 14-15.)

Mentaliteetti merkitsee eri tieteen alojen sisällä eri asioita ja sitä käytetään paljolti assosiaatioiden varassa ja hyvinkin erilaisiin tarkoituksiin. Matti Peltosen (1992) mukaan käsitteen yhtenäisen määrittelemisen ongelma ei kuitenkaan ole luonteenomaista ainoastaan mentaliteettien historian tutkijoille. Samankaltainen tilanne voi syntyä vaikkapa poliittisen historian tai sosiaalihistorian tutkijalle kysyttäessä käsitteiden ”poliittinen” tai ”kulttuuri” määritelmiä”. (Mt., 14-15).

Myöskään suomenkielessä mentaliteetti-käsitteellä ei ole täsmällistä eikä vakiintunutta vastinetta ja usein se suomennetaankin sanalla mielenlaatu, jolloin sillä tarkoitetaan yksilön tai yhteisön sielullista perussävyä ja ajattelutapaa. Termi voidaan myös helposti ymmärtää kansanomaisesti



esimerkiksi tunnetilana (iloinen, ahdistunut) tai luonteenlaatuna (rauhallinen, äkkipikainen). (Mikkeli 1984, 129; Knuutila 1994, 61-62.)

Tunteet ja mentaliteetit sekoitetaan helposti toisiinsa ja erityisesti mentaliteettien sekä tunteiden historian välinen raja on hämärtynyt. Tämä johtuu paljolti siitä, että mentaliteettien historiaa ensimmäisinä tutkineet annalistit keskittyivät paljolti keskiaikaan ja uuden ajan alkuun, jolloin tunnemaailmaa hahmotettiin affektiopin avulla.<sup>2</sup> Käsitteet eroavat toisistaan kuitenkin niin, että tunne liitetään subjektiiviseen kokemukseen ja mentaliteetti intersubjektiiviseen ja tiedostamattomaan kokemukseen. (Salmi 1996, 12.)

Mentaliteetti-käsitteen avainsana *mieli* johdattaa psykologian alueelle. Psykologiassa mieli-sanaa on käytetty yleisesti psyyken synonyymina (Knuutila 1994, 62). Sekä psykologiassa että sosiologiassa mentaliteetti-termi on jätetty tarkemmin määrittelemättä ja sitä käytetään epämääräisesti puhekielistä merkitystään mukaillen luonteen tai persoonallisuuden synonyymina. Tällä käsityksellä on juurensa jo romantiikan ajassa, jolloin mentaliteetti ymmärrettiin psyyken luonteeksi ja toiminnaksi sekä mentaliteetit sosiaalishistorian ja kulttuurievoluution näkökulmasta ryhmän sisälle rajattujen psyykejen keskinäiseksi kanssakäymiseksi. (Kjellberg 1995, 7-8.) Hinkkasen (1988, 440-441) mukaan mentaliteeteissa onkin kyse jonkin yhteisön tavasta ajatella ja tuntea kollektiivisesti.

Psykologialla on yhteytensä kognitiiviseen musiikintutkimukseen, joka on sekä psykologisesti että antropologisesti orientoitunutta ja pyrkii mentaliteettien tutkimuksen tavoin kartoittamaan rakenteita ”ihmisen pään sisällä”. Musiikkikognitioita voi tarkastella sekä universaalista (geneerisestä) että kulttuurisensitiivisestä näkökulmasta käsin. Viimeksi mainittu tarkoittaa ihmislaajille tyypillisten musiikin oppimisen ja vastaanottamisen prosessien tarkastelemista sekä kulttuurisen kontekstin vaikutuksen korostamista musiikillisissa prosesseissa. Toistaiseksi etnomusikologia on tutkinut pääasiassa musiikin rakenteesta löytyviä kognitioita. Haasteena voidaankin

<sup>2</sup> Tunnerekisteri jaettiin antiikin humoraaliopin mukaisesti sangviiniseen, koleeriseen, melankoliseen ja flegmaattiseen ja tunteiden ilmaisu oli sidoksissa yhteiskunnalliseen asemaan (Salmi 1996, 12).

pitää antropologian ja psykologian välisen kuilun yhteenkuromista. (Moisala 1991, 131-132.) Moisanan (1991, 132) mukaan musiikin kulttuurisidonnaisen kognition ovat parhaiten tavoittaneet tutkimukset (mm. Herndon 1971b ja Feld 1982), joissa on identifioitu kulttuurin taustalta löytyneitä mentaalaisia malleja ja osoitettu niiden löytyvän musiikistakin.

Ennen tiedemaailmaan tuloaan mentaliteetti-käsite oli leimautunut erottelevaksi, kansallista identiteettiä eli kansan sielua ja luonnetta jäsentäväksi sekä kollektiivisuutta luonnehtivaksi käsitteeksi. 1800-luvulla mentaliteetti-termiä käytettiin kuvaamaan länsimaisen sivistyksen ulkopuolelle jäävää primitiivistä ajattelua, villiä luontoa ja suhteellisen muuttumatonta ja historiatonta tilaa. (Knuuttila 1992, 110; 1994, 54-55.)

Eryteisesti ranskalaisen sosiologin ja antropologin Lucien Lévy-Bruhlin vuonna 1922 julkaistu teos *La Mentalité Primitive* toimi suunnannäyttäjänä käsityksille kehittymättömästä, primitiivisestä ja eurooppalaisesta, ns. sivistyneestä mentaliteetista.<sup>3</sup> Myöhemmin Emile Durkheim yritti lieventää mentaliteettiin liitettyjä erottelevia käsityksiä ottamalla käyttöön kollektiivisen tietoisuuden käsitteen (ks. luku 2.2). (Knuuttila 1994, 54-55; ks. myös Kjellberg 1995, 8.)

Lévy-Bruhlin esittämät käsitykset herättivät laajaa kritiikkiä ja johtivat kulttuuriteoreettisten katsomusten muutoksiin ja uudelleenarviointeihin. Mm. Franz Boas totesi vuonna 1938 korjatussa painoksessa teoksesta *The Mind of Primitive Man* (alkuteos 1911), että primitiivisen ja ns. sivistyneen ajattelun välillä ei ole perustavaa laatua olevia eroja.<sup>4</sup> (Knuuttila 1994, 56.)

<sup>3</sup> Knuuttilan (1994) mukaan Lévy-Bruhl esitti evolutionismin hengessä, että varhaiskantaissa kulttuureissa ajattelua leimaa yksinkertaisuus, konkreettisuus ja taikausko. Tämä ”esiloogisessa” tilassa oleva mentaliteetti ei voi tavoittaa länsimaiselle sivilisaatiolle olennaista käsitteellisen ja tieteellisen ajattelun tasoa. Käsitys primitiivisestä mentaliteetista levisi mm. psykologian, psykoanalyysin ja mentaliteettihistorian piirissä. Myöhemmin Lévy-Bruhl luopui esiloogisuuden universaalikäsitteestä, mutta mentaliteetti-käsitteeseen primitiivisen leima jäi elämään. (Mt., 54-55.)

<sup>4</sup> ”There is no fundamental difference in the ways of thinking of primitive and civilized man” (Boas 1965, 17).

Ranskalaisen Lucien Febvren mukaan mentaliteettiin sisältyy kulloisellekin aikakaudelle tyypillinen henkinen varustus (ransk. *outillage mentalé*), jonka avulla maailmaa hahmotetaan (Kjellberg 1995, 10). Se käsittää mm. sanavaraston, lauseopin, puhutavan, ajan ja paikan käsitykset sekä logiikan tajun. Febvre näkee, että ihmisen psyyke muuttuu ajan kuluessa ja muutokset tunne-elämän rakenteissa ovat yhteydessä rationaaliseen käyttäytymiseen. Tunteilla, tunnetiloilla, moraalilla arvoilla ja ajattelutavoilla on siis historiansa. (Mikkeli 1984, 131-132.)

Seppo Knuutila (1994, 56) näkee myös mentaliteetit eräänlaiseksi henkiseksi rakenteeksi, mielen labyrinteiksi. Tämä sielullinen varustus tarjoaa ajattelulle ja toiminnalle välineitä ja taustavaikutteita. Samalla kulttuurin voidaan ajatella toimivan moninaisten mahdollisuuksien varastona, joka ”joustavana häkkinä” sulkee sisäänsä inhimillisen toiminnan liikkumavarat. (Korhonen 2001, 47.)

Mentaliteetti-sanana nykyisessä käytössä nojaututaan yleisesti ranskalaisen Jacques Le Goffin vuonna 1974 julkaisemaan käsiteanalyysiin. Le Goff katsoi, että mentaliteettien historiassa kohtaavat yksilöllinen ja kollektiivinen, pitkän keston ja arkipäivän aika, tiedostamaton ja analyttinen, rakenteet ja yhteensattumat sekä marginaalinen ja yleinen. Mentaliteetit toimivat arkisen ja automaattisen tasolla ja tavoittavat yksilön ei-persoonallisen, kaikkia koskevan aineksen. (Mt. 1987, 169.)

## **2.2. Mentaliteetin tyyli- ja piirteistä**

Mentaliteetti-termiä käyttävät tutkijat ovat suhteellisen yksimielisiä kolmesta mentaliteettiin liitettävästä piirteestä: kollektiivisuudesta, tiedostamattomuudesta ja pitkäikäisyydestä. (Kjellberg 1995, 10; ks. myös Knuutila 1994, 64.)

Kollektiivisuudella tarkoitetaan sitä, että tietty ajattelutapa ja käyttäytymismuoto ovat tyypillisiä tietyille sosiaaliseen aikaan ja paikkaan sidotulle yhteisölle tai yhteiskunnalle. Mentaliteettien kollektiivisuus tulee esille erityisesti juhlissa ja uskonnollisissa tilanteissa, joissa ihmisten toimintaa ohjaavat yhteinen arvomaailma ja ajatusmallikokoelma (Kjellberg 1995, 10-12). Vaikka yksilö yksinään ei voikaan olla mentaliteetin kantaja, ilmenee

menteliteetti yksilöiden kautta ja mentaliteettien kollektiivisuus tulisikin ymmärtää yksilöiden välisenä yhteisyytenä. Mentaliteettien julkitulo yksilöiden kautta sekä periaatteellisten rajausten puuttuminen tietyn mentaliteetin ilmenemisestä onkin saanut jotkut tutkijat olemaan sitä mieltä, että voitaisiin puhua myös yksilömenteliteeteista. (Salmi 1994, 14.)

Millään historiallisella aikakaudella ei ole ollut vain yhtä yhtenäistä mentaliteettia, sillä ryhmän rajamiseen vaikuttavat monenlaiset perusteet, kuten esimerkiksi sukupuoli, ikä, ekonominen status, koulutus ja kansallisuus. Voidaankin puhua useista rinnakkaisista mentaliteeteista, kuten esimerkiksi yhteiskuntaluokkien, sukupuolten tai etnisten ryhmien mentaliteeteista. (Kjellberg 1995, 11; Peltonen 1992, 55.) Erityisesti siirtyminen suurmiesten ja vaikuttajanaisten historiasta ”kansan historiaan” vaikutti siihen, että yhden yhtenäisen ajan henki -tyyppisen mentaliteetin sijasta useimmat tutkijat puhuvat useista samanaikaisista mentaliteeteista (Peltonen 1992, 10).

Tiedostamattomuudella tarkoitetaan sitä, että mentaliteetti sisältää syvälle juurtuneita käsityksiä ja totunnaisia havaitsemis- ja ajattelutapoja, joita mentaliteetin vaikutuspiirissä elävät yksilöt eivät edes huomaa kantavansa (Korhonen 2001, 54). Mentaliteetin tiedostamattomuuden sijaan voidaan puhua myös sen tietoisuuden asteesta. Tätä voidaan perustella sillä, että ennen mentaliteetin käsitettä eri aikakausien mentaliteetit varmasti olivatkin tiedostamattomia, mutta nykyisin tietoisuus aiemmin vallinneista mentaliteeteista saa ihmiset tutkimaan myös oman aikansa ajatusmaailmaa ja käyttäytymiseen vaikuttavia kollektiivisia rakenteita. Ryhmän mentaliteettia ei silti tule sekoittaa ryhmän itseymmärrettyyn omakuvaan. Mitä selkeämmin käsitykset itsestä on ilmaistu, sitä useammin ne sisältävät ideologisia elementtejä, joiden taakse mentaliteetit kätkeytyvät. (Kjellberg 1995, 12-14; ks. myös Manninen 1989, 67.) Mentaliteettien yhteydessä usein esitettyä näkemystä menneisyyden ihmisten kyvyttömyydestä tiedostaa toiminta- ja ajattelutapojaan on myös kritisoitu. Korhosen (2001, 46) mukaan tällainen lähtökohta johtaa helposti tulkintaan, jossa tutkija näkee yksilön kollektiivisten mentaliteettien säätelemänä ”sokeana toimijana” ja ajattelee ymmärtävänsä tätä paremmin kuin tämä itse.

Mentaliteettien tietoisuuden astetta on usein verrattu tietoisesta ja tiedostamattomasta osasta koostuvaan durkheimilaiseen kollektiiviseen tietoisuuteen, jolla tarkoitetaan yhteisön jäsenille yhteistä uskomusten ja käsitysten järjestelmää. Tämän käsityksen mukaan kollektiivinen tietoisuus on olemassa yksilöiden tajunnan ulkopuolellakin, sillä se säilyy, vaikka yksilöt vaihtuvatkin. (Mikkeli 1984, 129.)

Mentaliteettien pitkäikäisyyttä ja hidasta muutosta kuvataan usein ranskalaiselta historiantutkijalta Fernand Braudelilta lainatulla käsitteellä pitkän keston historia (ransk. *longue durée*) (Kjellberg 1995, 14; Peltonen 1988, 91). Braudel jakaa ajan kolmeen tasoon: lyhyeen keston, konjuktuuriin ja pitkään keston. Lyhyt kesto on tapahtuman aikataso, jokapäiväiseen elämään kuuluva lyhyt aikaväli, josta yksilö on välittömästi tietoinen. Konjuktuuri eli keskipitkä aikataso on yksilöllisen ajan päälle kasvava sosiaalinen aika ja liittyy ihmisten välisiin suhteisiin ja tapahtumiin. Tällaisia ovat esimerkiksi taloudelliset ja poliittiset järjestelmät. Konjuktuurissa yksilö ei ole tapahtumisesta välittömästi tietoinen. Kolmas historiallisen ajan nopeus, pitkä kesto, käsittää ihmisen toiminnan lähes muuttumattomat, arkipäiväiset rutiinit sekä ihmisen ja luonnon väliseen suhteeseen liittyvät ilmiöt. (Heikkinen 1995, 112-113; Peltonen 1988, 100-103.) Pitkä kesto ja mentaliteettien hidasliikkeisyys tulee ilmi erityisesti ihmisten ajattelutapoja ja uskomuksia edelleen hallitsevissa, kaukaa menneisyydestä juontavissa käsityksissä, vaikka he fyysisesti elävätkin nykyisyydessä (Knuuttila 1992, 117). Mentaliteetit kuitenkin ilmenevät eri aikoina eri tavoin, sillä hitaudestaan huolimatta ne mukautuvat ne myös ilmenemisajankohtaansa sopivalla tavalla. Myyttisessä historiassa mentaliteetit näkyvät hitaimmillaan, sillä myytin välityksellä tieto on meidän kulttuuripiirissämme välittynyt yli sadan sukupolven ajalta. (Knuuttila 1994, 58-60; ks. myös Korhonen 2001, 56.)

Historiantutkimuksen aikakäsitys saikin uusia ulottuvuuksia, kun alettiin puhua ajan monikerroksisuudesta tai eriaikaisuuksien samanaikaisuudesta (Peltonen 1992, 16-20). Tällä tarkoitetaan sitä, että hetken tapahtuma saattaa sisältää syvälle historiaan juurensa ulottavia merkityssisältöjä ja toisaalta pitkäkestoiset mentaliteetit voivat ilmetä toistuvissa käytänteissä (Korhonen 2001, 56). Pitkäkestoisen historiallisuuden

yhteydessä voidaan puhua liikkuvasta ilmiöstä, jolloin ihmisten toimet toistuvat syklisesti pitkäaikaisen vahvan keston sijaan (Kjellberg 1995, 15).

Mentaliteetit ovat siis historiallisesti eri mittaisia ja jatkuvasti liikkeessä. Uusia mentaliteetteja syntyy ja entisiä häviää ja esimerkiksi mielipiteet ja käyttäytymistavat vaihtuvat eri tahdeissa. (Kjellberg 1995, 15-18.) Mentaliteetti ei silti ole hetken mielijohde, vaikka se saattaakin muuttua nopeasti (Hyrkkänen 1989, 331). Uutta mentaliteettia on vaikea havaita ja tämän helpottamiseksi kannattaa tutkimuksessa kiinnittää huomio siihen, milloin mentaliteetti on kadonnut ja toinen korvannut sen (Le Goff 1987, 175).

Mentaliteetit ovat muodostuneet ja kehittyneet kulttuurijärjestelmien, uskomusten, arvojärjestelmien ja intellektuaalisten resurssien myötä (Mikkeli 1984, 131). Mentaliteettien ja yhteiskunnallisten tapahtumien välillä vallitsee niiden osittaisesta eriaikaisuudesta huolimatta dialektinen vuorovaikutussuhde (Kjellberg 1995, 21), mutta yhteiskunnassa tapahtuvat muutokset eivät välttämättä heijastu välittömästi kulttuurissa ja mentaliteeteissa. Mentaliteetit ovat ja ilmentävät niitä mielen valmiuksia, jotka tekevät mahdolliseksi kollektiivisten mielipiteiden muodostamisen ja ovat näin ollen usein jähmeämpiä ja hitaammin muuttuvia kuin yhteiskunnan muutokset. (Peltonen 1992, 17-20; Knuutila 1994, 56-58.)

Mentaliteetit leviävät ja säilyvät erityisesti kielen välityksellä ja esimerkiksi monet yhteiskunnalliset ja poliittiset liikkeet levittävät mentaliteettiaan sanavalinnoillaan. Kielen säilyttävä merkitys tulee esille mm. siinä, että lapsi sisäistää kielen myötä myös kieleen sisältyvän mentaliteetin. Kieli sisältää myös muutoksen mahdollisuuden, sillä se pakottaa ottamaan kantaa mentaliteetteihin ja tarvittaessa muuttamaan niitä. (Kjellberg 1995, 17-18.)

Mentaliteetteihin ja niiden muutoksiin vaikuttavat myös esimerkiksi kasvatus, koululaitos, joukkotiedotusvälineet, propaganda ja yksittäiset historialliset tapahtumat. Myös sellaiset tekijät kuten uhka tai tarve muutokseen tukevat uuden mentaliteetin syntymistä. Mentaliteettia käytetäänkin löyhästi yläkäsitteenä sellaisille yksilöllisen ja yhteiskunnallisen elämän piirteille, jotka eivät sovi poliittisten ja sosiaalis-taloudellisten kattokäsitteiden alle. (Kjellberg 1995, 9,16-17.)

### 2.3. Sukulaiskäsitteistä

Nykyinen kulttuurintutkimus on monitieteistä ja sisältää lukuisia käsitteitä, joiden rajat ovat liukuvia ja alat liikkuvia. Tällaisia käsitteitä ovat esimerkiksi maailmankuva, traditio, myytti, identiteetti ja tutkimuksen alla oleva mentaliteetti. Yhteistä näille ja näiden sukua oleville käsitteille on se, että niillä pyritään integroimaan heterogeenisiä, mutta tavalla tai toisella toistensa piiriin kuuluvia ilmiöitä. Esittelen seuraavassa muutamia käsitteitä, jotka on usein yhdistetty tai jopa samastettu mentaliteetin käsitteeseen. Mentaliteetti-käsite eroaa useimmista tietoisuuden tasolla. (Knuuttila & Paasi 1995, 38-39.)

Mentaliteettien historian voi sanoa olevan mielen historiaa, ei ideoiden aatehistoriaa. Mentaliteetin käsite on sisällöltään laajempi kuin ”aate” tai ”ideologia”. Mentaliteetit ovat usein jääneet kollektiiviseksi tiedostamattomaksi tai esitietoisiksi käsityksiksi ja normeiksi tiedostettujen aatteiden tai ideologioiden alle. (Salmi 1996, 13-14; Mikkeli 1984, 131-133.) Michel Vovellen (1990, 8) mukaan mentaliteeteista voidaan tunnistaa jälkiä aiemmista ideologioista, jotka eivät ole enää ajankohtaisia. Mentaliteetit voivat tulla toimijoilleen tietoisiksi ja ideologiat voivat vajota tiedostamattomiksi mentaliteeteiksi (Manninen 1989, 67-68; Hyrkkänen 1989, 330).

Maailmankuvan tai maailmankatsomuksen hahmottaminen on mentaliteettien historiassa tärkeää (Manninen 1989, 65-66). Maailmankuva voidaan määritellä maailmankatsomuksen osaksi (Kjellberg 1995, 24). Mentaliteettien historiassa tutkitaan maailmankatsomusten takana olevia rakenteita, joiden kautta maailmankatsomus syntyy. Näitä rakenteita ovat mielen liikkeitä säätelevät muodot, kuten esteettiset elämykset, kielelliset koodit, ilmaisevat eleet, uskonnolliset rituaalit ja sosiaaliset tavat. (Mikkeli 1984, 130-131.) Mentaliteetti voidaan nähdä kognitiivisen maailmankuvan toiminnallisena ehtona ja toisaalta maailmankuva voi vastaavasti vahvistaa ja suunnata mentaliteettia. Maailmankuva sijoittuu mentaliteetin ja ideologian välille; se on tietoinen, mutta ei välttämättä ääneen lausuttu ja opiksi kirjoitettu. (Knuuttila 1994, 57; Kjellberg 1995, 24.)

Kulttuuri-termi esiintyy usein lähes samassa merkityksessä kuin maailmankuva. Kulttuuri on käsitteenä mentaliteettia laajempi; se sisältää paitsi ajattelumallit (tunteet, normit, arvostukset) ja käyttäytymismallit, myös

esimerkiksi esineiden ja työkalujen valmistus- ja käyttötavat ja kaikki ihmisen toimista johtuvat muutoksen jäljet luonnossa. Mentaliteetti vaikuttaa kulttuurin taustalla, mutta ilmenee elämän pintatasoilla kulttuurina. (Kjellberg 1995, 25-26.)

Ranskalaisen Michel Foucaultin diskurssin käsite muistuttaa Febvren mentaalista varustusta yrittäessään paikallistaa ja kuvata länsimaisen ihmisen sielullisen sanavaraston oleellisia nimikkeitä hänen historiansa eri vaiheissa. Foucaultin mukaan tiedolla on yhteisiä koodeja, diskursseja, joilla maailma tajutaan. Ne ovat verbaalisia ilmauksia niille sielullisille (mentaalille) rakenteille, joiden kautta ihminen organisoii tekemisensä ja luokittelee havaintonsa maailmasta. Diskurssin voi sanoa olevan tiettyä elämänaluetta koskevien puhumisen tapojen järjestelmä, kokoelma ”yhteisiä uskomuksia”. Mentaliteettia ja diskursia ei silti voi samaistaa toisiinsa. Mentaliteetit ovat jäsentyneet diskursiivisesti, mutta eivät ole olemassa diskursiivisesti. Vaikka diskurssianalyysi porautuukin tekstirakenteiden taustalla oleviin ajatus- ja toimintarakenteisiin, on mentaliteettien logiikka ensisijaisesti käsitettävissä sosiaalipsykologisenä ilmiönä, kun taas diskurssin rakenteessa on kyse semanttisesta systeemistä. (Kjellberg 1995, 26-27; Mikkeli 1984, 136; Soikkeli 1996, 124.) Voidaan kuitenkin ajatella, että eri tieteenaloilla samasta asiasta puhutaan eri käsittein.<sup>5</sup>

#### **2.4. Mentaliteettien tutkimisen historiasta**

Mentaliteettien tutkimisen historian juuret löytyvät 1800-1900 –lukujen taitteen sosiologien ja historioitsijoiden käymästä keskustelusta (Mikkeli 1984, 129-130). Emile Durkheim perusti vuonna 1929 *Année Sociologique* -aikakauskirjan, jonka ympärille syntyi *Annales*-koulukunta. Nuorista strassbourgilaisista historioitsijoista – kuten Lucien Febvrestä, March

<sup>5</sup> Esimerkiksi kansallisuudesta puhuttaessa Jari Ehrnroos (1996) näkee mentaliteetin diskursiivisesti tuotettuna ja ylläpidettynä henkisenä rakenteena, jota tuotetaan puheiden, kasvatuksen ja kirjoitusten avulla. Näiden diskurssien ytimessä on kansallinen ihmiskuva, käsitys suomalaisesta. Kansallinen mentaliteetti määräytyy sen mukaan, mitkä lausumat ovat kansallisesti uskottavia ja mitkä eivät. (Mt., 40.)



Blochista ja Fernand Braudelista – koostunut koulukunta sovelsi ensimmäisenä mentaliteetin käsitettä historian tutkimukseen. Innoituksensa he saivat mm. antropologi Lucien Lévy-Bruhlin vuonna 1922 ilmestyneestä teoksesta *La Mentalité Primitive* (ks. luku 2.1), josta mentaliteetti levisi käsitteenä muuhunkin tutkimukseen. Marc Blochilta julkaistiin vuonna 1924 Ranskan kuninkaita ihmeperantajina käsittelevä teos *Les Trois Thaumaturges*, jossa Bloch tosin käytti mentaliteetti-käsitteen sijasta ilmaisua ”kollektiivinen psykologia”. (Salmi 1996, 12-13; Peltonen 1999, 13; Mikkeli 1984, 130.)

Annalistit suhtautuivat avoimesti muihin ihmistieteisiin alusta lähtien ja mentaliteetin käsite muokkautui monitieteisesti käyttäen hyväksi erityisesti psykologian, sosiologian ja antropologian tuolloisia käsitteitä. Tapahtumahistorian (ransk. *histoire événementelle*) sijasta haluttiin painottaa rakennehistoriaa (ransk. *histoire structurelle*) ja 1960-luvulta lähtien tutkimuksen kohteena ovatkin olleet sosiaalisten rakenteiden sijaan erityisesti mentaaliset rakenteet. (Salmi 1992, 12; Korhonen 2001, 43.)

Annales-koulukunta asettui Pariisissa harrastettua poliittisen historiaan painottunutta tutkimusta vastaan ja halusi monien muiden historian tutkimuksen suuntausten tavoin kyseenalaistaa menneisyydestä nykyisyyteen johtavan ”historian suuren kertomuksen”. Sen sijaan koulukunta painotti menneisyyden erilaisuutta ja toiseutta. Marginaaleja ryhmiä eli alempia kansankerroksia tutkimalla ja nämä tietoisiksi yksilöiksi nostamalla uskottiin myös voitavan paljastaa olennaisia asioita valtakulttuurista. Mentaliteettien historian voidaankin katsoa eräässä mielessä olevan kulttuuripoliittinen vastaveto aatehistorian trendille, jossa huomio on kiinnitetty vain suurmiesten, nerojen ja arvoja luovan eliitin historiaan ja jossa kulttuurihistorian tutkijoiden lähdemateriaali on koostunut tieteen ja taiteen huipputuotteista. (Salmi 1996, 12-13; Korhonen 2001, 44-45, 57; Peltonen 1992, 16-17.)

Mentaliteettien historia toi tutkimusaineistoksi myös vähäarvoiset tutkimusmateriaalit, kuten käytösoppaat, julisteet ja muun populaarikulttuurin ”rihkaman”. Tavallisen kansan elämästä antoivat tietoa myös kuvaukset tilanteista, kuten rituaaleista, juhlista ja mellakoista, jotka eivät liittyneet suoranaisesti keskeisiin valtiollisiin tapahtumiin. (Peltonen 1992, 16-17.)

Mentaliteettitutkimus keskittyi aluksi pitkälti Ranskaan, mutta 1960-luvulla mentaliteettien tutkimus levisi Fernand Braudelin kontaktien myötä myös Itä- ja Etelä-Eurooppaan. Länsi-Euroopassa tutkimussuunta alkoi vaikuttaa 1970-luvulla koulukunnan pääteosten englanninkielisten käännösten myötä. (Raumolin 1973, 211-212.) Suomessa mentaliteettihistoriallinen tutkimus alkoi herättää kiinnostusta 1980-1990 -lukujen taitteessa kahden Emmanuel Le Roy Ladurien suomennetun tutkimuksen *Montaillou – pieni ranskalainen kylä 1294-1324* (alkuteos 1975, suomeksi 1985) ja *Karnevaalit. Kynttelinpäivästä 1579 piinaviikolle 1580* (alkuteos 1979, suomeksi 1990) myötä (Peltonen 1992, 6). Suomalaisia mentaliteettihistorian tutkijoita ovat mm. Juha Siltala (1992), Pia Mattila-Lonka (1996), Hannu Salmi (1996), Risto Alapuro (1994) ja Pia Olsson (1999).

Peltonen (1992, 47-48) jakaa mentaliteettien historian kolmeen kehitysvaiheeseen: 1) kulttuurihistorialliseen mentaliteettien tutkimukseen ennen toista maailmansotaa, 2) väestötieteelliseen mentaliteettihistoriaan välittömästi toista maailmansotaa seuranneina vuosikymmeninä ja 3) antropologiseen mentaliteettien tutkimukseen 1970-luvulta lähtien.

Kulttuurihistoriallisen mentaliteettien tutkimuksen lähteinä olivat eliittikulttuurin tuotteet, kuten esimerkiksi tunnetuimmat taideteokset ja taideronous, joiden kautta pyrittiin johtamaan aikakauden henki. Eliittikulttuuri nähtiin henkisesti johtavana ja rahvas henkisesti rajoittuneena kansankerroksena. (Peltonen 1992, 48-49; Knuutila 1994, 25.) Keskeinen tutkimusaihe oli uuden ihmisen, uuden persoonallisuusrakenteen syntyminen 1400-1500 -lukujen taitteessa. Peltonen (1992, 50-51) mukaan tuohon vaiheeseen voidaan liittää sellaiset tutkimukset, kuten Max Weberin esseet protestanttisesta etiikasta ja kapitalismin ”hengestä”, Marcel Maussin tutkimuksen lahjainstituutiosta ja Pentti Renvallin tutkielma Suomalainen 1500-luvun ihminen oikeuskatsomustensa valossa (1949).

Väestötieteellisesti orientoitunut mentaliteettihistoria sijoittuu 1940-lopulta 1960-luvun puoliväliin, kun amerikkalaisen sosiologian vaikutteiden myötä alettiin Euroopassa tutkia perhe-elämää, seksuaalisuutta, lukutaitoa, tauteja ja kuolemaa talous- ja sosiaalishistorialle tyypillisin kvantitatiivisin menetelmin. Tutkimuslähteinä toimivat useimmiten viralliset poliittisen ja taloushistorian lähteet, mutta edistyksellisesti alettiin käyttää

myös kirjallisuutta ja sanomalehtiä (mm. ranskalainen Louis Chevalier teoksessaan *Classes laborieuses et classes dangereuses*, alkuteos 1958, engl. 1973) ja taideteoksia muutenkin kuin taidehistorian tutkimuksen lähteinä (mm. ranskalainen Philippe Ariés teoksessaan *L'enfance et la vie familiale sous l'ancien régime*, alkuteos 1960, engl. 1962). Tutkimuksessa siirryttiin näihin aikoihin myös kulttuurin ja tiedostetun ajattelun tasolta asenteiden, käyttäytymisen ja tiedostamattomien kollektiivisten representaatioiden suuntaan. (Peltonen 1992, 51-53; Mikkeli 1984, 133.)

Mentaliteettien tutkimuksen antropologisessa vaiheessa 1970-luvulta lähtien nousivat yksilöt kansan joukosta tutkimuksen subjekteiksi (Peltonen 1992, 17, 54-55). Suuri yleisö löysi mentaliteettien historian jo edellä mainittujen Emmanuel Le Roy Ladurien kahden menestysteoksen *Montaillou – ranskalainen kylä 1294-1324* ja *Karnevaalit – Kynttelinpäivästä 1579 piinaviikolle 1580* myötä. Tälle uudelle vaiheelle oli luonteenomaista arkipäivän historian tutkiminen ja tutkimuksen yleistä strategiaa valaisi termi mikrohistoria. (Peltonen 1999, 13.) Mikrohistoriallinen tutkimus kohdistuu pieniin ryhmiin tai yhteisöihin, joita tutkimalla pyritään hahmottamaan suurempia yhteiskunnallisia syy-yhteyksiä. Esimerkiksi Risto Alapuro tarkastelee teoksessaan *Suomen synty* (1994) yhden paikkakunnan kautta Suomen poliittista modernisoitumista vuosina 1890-1933. (Katajala 1996, 14-15.)

Mikrohistorialla ja mentaliteettien tutkimuksella on paljon yhteistä metodien, lähteiden ja tutkimuskysymysten osalta, mutta ne eivät silti välttämättä edellytä toisiaan. Mikrohistoriaa kehiteltiin alun perin Italiassa 1970-luvulla vastapainoksi ranskalaisen annalismen tarkastelukohteena olleille ”pitkille kestoille”. Näiden mentaliteettihistorialle tyypillisten muuttumattomien rakenteiden sijaan haluttiin korostaa pienessä ja paikallisessa näkyviä äkillisiä murroksia ja katkoksia (Katajala 1995, 14). Merkittävä mentaliteettien historian tutkija tällä saralla on ollut esimerkiksi italialainen Carlo Ginzburg, joka pyrki etsimään henkisiä rakenteita mm. yksittäisistä kylistä tai yksityisistä menneisyyden ihmisistä (mt. 1983, 20-21).

Mikrohistorian yhteydessä voidaan puhua ”poikkeuksellisesta tyypillisyydestä”. Tällä tarkoitetaan sitä, että tutkimalla sekä poikkeuksellista että samalla ns. normaalia yhteiskunnallista ilmiötä tai henkilöä pyritään

välttämään liian mekaanisia yleistyksiä siitä, mikä on tyypillistä. Lähdeaineistoa uudella tavalla yhdistelemällä tutkijat ovat luoneet uusia näkökulmia tutkimusaineistoihin ja nostaneet esille valtavirran aate- ja maailmanhistoriasta poikkeavia henkilöitä ja tapahtumia. (Peltonen 1999, 27-28; Elomaa 2001, 70-72.)

Mentaliteettihistoriallinen tutkimus sai tukea sosiologiasta, kirjallisuudentutkimuksesta ja kulttuuriantropologiasta (Peltonen 1992, 54-55). Historian ja antropologisen tutkimuksen yhdistäminen toi vähitellen historiallinen antropologia -käsitteen erilaisia antropologiaa hyödyntäviä suuntauksia yhdistäväksi kattokäsitteeksi myös annalistisen koulukunnan ulkopuolella. Samoihin aikoihin mentaliteetti-termi nousi tutkimuksen näkökulmaksi ja kiistellyksi käsitteeksi ja alettiin järjestää aiheeseen liittyviä seminaareja sekä kirjoittaa artikkeleita. (Korhonen 2001, 40; Peltonen 1992, 54; 1999, 11.)

Mentaliteettien historia on yksi 1900-luvun merkittävimmistä ja laajavaikutteisimmista tutkimussuunnista, jossa kohteen valinnat ja tulkinnalliset painotukset ovat vaihdelleet sekä suuressa että pienessä mittakaavassa (Knuuttila & Paasi 1995, 34). Mentaliteettihistoriallinen tutkimus on nähty myös historiografisen tarkastelun kohteena ja esimerkiksi ranskalaiset historiantutkijat pitävät mentaliteetteja tänä päivänä joustamattomina ja luettelomaisuuteen johtavina tutkimuskohteina, jotka ovat sitoutuneet kiinteästi kvantifioivan tutkimustekniikan valtakauten. Siksi mentaliteetin käsitettä on haluttu täydentää puhumalla kollektiivisista representaatioista, kollektiivisesta mielikuvituksesta tai arki- ja yksityiselämän historiasta. (Korhonen 2001, 41.)

## **2.5. Mentaliteettien tutkimisesta**

Mentaliteetit eivät näy suoraan aineistosta eivätkä ne ole valmiiksi järjestäytyneitä kokonaisuuksia, vaan tutkijan on pääteltävä ne mahdollisimman monista lähteistä löytyvien johtolankojen ja aiheiden perusteella (Manninen 1989, 71). Peltonen (1992, 45) haluaa kuitenkin huomauttaa, ettei tietoa tule ajatella piilossa olevaksi, vaan se on päinvastoin pinnalla ja tutkijan on se vain tunnistettava. Mentaliteetit ovat näkymättömissä

ja niitä onkin usein kuvattu sanattomiksi sopimuksiksi, kirjoittamattomiksi säännöiksi, äänettömäksi yksimielisyydeksi ja toiminnan lausumattomaksi edellytykseksi (Knuutila 1992, 127).

Mentaliteetti on käsitteenä abstraktio, joka konkretisoituu kognitiivisessa, affektiivisessä ja eettisessä maailmassa symbolisena toimintana ja näkyy ajattelussa, toiminnassa ja tunteissa. Mentaliteetit tulevat ilmi yksilöiden käyttäytymisessä ja itseilmaisussa, kuten puhutussa kielessä, eleissä, merkeissä, puheen intonaatiossa, äänensävyssä, pukeutumisessa ja reagointitavoissa. Tärkeä mentaliteettien lähde on folklore (ks. Knuutila 1994, 59), joka välittää mentaalista tietoa aiemmista sukupolvista mm. myyttien, laulujen, sananparsien ja metaforien välityksellä. (Kjellberg 1995, 18-20.)

Hyrkkäsen (1989, 331; 2002, 94) mukaan ihmisen toimintaa ei voi ymmärtää ymmärtämättä ensin hänen mentaliteettiaan. Mentaliteetteja voidaan selvittää mm. ihmisten välisten suhteiden sosiaalisia ja psykologisia ehtoja tutkimalla (Mikkeli 1984, 130). Näiden suhteiden lisäksi mentaliteeteilla on yhteytensä myös yhteiskunnan rakenteisiin ja siksi niiden tulkinnassa tulisi ottaa huomioon tutkittavan ajankohdan sosiaaliset ja taloudelliset rakenteet, jotta välttyttäisiin intuitioon perustuvalta mentaliteettien tutkimukselta (ks. Darnton 1990, 290).

## **2.6. Mentaliteettihistoriallinen tutkimus ja naistutkimusnäkökulma**

Naispuolisen rock-sanoittajan tuotantoa yhteiskunnallisessa kontekstissa tutkittaessa ajaututaan väistämättä sukupuoli- ja naistutkimuksen alueelle, koska rock-maailma osana kulttuuriamme ja yhteiskuntaamme näyttäytyy edelleen sukupuolittuneena, kuten tulen luvuissa 3.2-3.6 osoittamaan. Naisen asemaa ja historiaa selventävän naistutkimusnäkökulman kautta voidaan hahmottaa syyt niihin ajatus- ja arvoasetelmiin, jotka näkevät naisen toisarvoisena. Kerron seuraavaksi sukupuolen- ja naistutkimuksen historiasta ja asemasta tiedemaailmassa sekä sen suhteesta mentaliteettihistorialliseen tutkimukseen.

Akateemisen maailman sukupuolisokeus on näkynyt kulttuurintutkimuksen yleisenä käytäntönä puhua ihmisestä tutkimuskohteena silloinkin, kun tutkimuksen kohteena on ollut pelkästään mies ja hänen

maailmansa (Nenola 1994, 209). Tieteessä – kuten taiteessakin – nainen ollut esillä lähinnä esittämisen ja tiedon kohteena eli objektina ja on ollut näkymätön ja kelvoton subjektina eli esittäjänä ja tietävänä toimijana (Koivunen & Liljeström 1996, 10). Myöskään mentaliteettihistorian tutkimuksessa sukupuolen ei ole katsottu olevan analyyttinen kategoria. Tutkija ei ole pyrkinyt täyteen tasa-arvoisuuteen etsiessään tavallista ihmistä tutkimuskohteekseen; Caesar, Ludvig Pyhä, Kolumbus, legioonalainen ja merimies ovat kaikki miehiä.<sup>6</sup> Vaikka naiset kuuluivatkin annalistien ”tavallisiin ihmisiin”, jäivät heidän kokemuksensa usein alisteisiksi miehistä kohteista ja lähteistä muodostuneelle tavallisuuden hegemonialle.<sup>7</sup> Toisaalta ranskalaisten naishistorioitsijoiden mielestä mentaliteettitutkimuksen kiinnostus marginaaleihin ja ”historiattomiin” ryhmiin yhdessä samaan aikaan nousevan feministisen tutkimuksen kanssa sai kuitenkin liikkeelle myös sukupuolen historian tutkimisen. (Korhonen 2001, 45-46.)

Useat naispuoliset tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota tieteen epätasa-arvoistavaan tutkimusotteeseen. 1970-luvulla feministisen naisliikkeen syntymisen jälkeen aloitetun naistutkimuksen eräs keskeinen tavoite onkin ollut saada ihmistä ja hänen toimintaansa koskeva tutkimus näkemään sukupuoli merkittävänä tutkimuksen validiteetin vaikuttavana tekijänä. (Nenola 1986, 29; Korhonen 2001, 45-46).

Naistutkimuksen katsottiin olevan tutkimusta ”naisia varten”, erotuksena aiemmasta naisia tutkineesta sukupuoliroolitutkimuksesta (Jallinoja 1987, 32). Ollilan (2001) mukaan naistutkimuksen tärkein anti on ollut piilossa olleen todellisuuden löytäminen ja naisten kokemusmaailman analysoiminen, jolloin sukupuoleen perustuvat arvot, normit ja hierarkiat on kyseenalaistettu. Nämä kulttuuriin sisäänrakennetut merkitysjärjestelmät ja toimintatavat ovat tiedostamattomia itsestäänselvyksiä, joille usein myös tutkijat ovat sokeita. (Mt., 75-76.)<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Jacques Le Goffin (1978, 247-248) usein siteeratussa määritelmässä mentaliteettien historiasta todetaan, että ”mentaliteettien historia paljastaa yksilön ajatusmaailman ei-persoonallisen puolen, sen mikä on yhteistä Caesarille ja hänen viimeiselle legioonalaiselleen, Ludwig Pyhälle ja hänen tiluksiansa talonpojalle tai Kolumbukselle ja hänen karavelinsa merimiehelle” (ks. Korhonen 2001, 42-43; Salmi 1992, 13).

Mentaliteettihistoriallisen tutkimuksen kohdalla piilossa olleen todellisuuden löytäminen merkitsee puhumista sukupuolten mentaliteeteista (ks. Peltonen 1992, 55). Miestä ja naista sukupuolena ei välttämättä voi aina niputtaa saman mentaliteetin alle, sillä länsimaisen ajattelun taustalla edelleen vahvasti vaikuttava jaottelu kahteen sukupuoleen niihin liitettävine ajatus- ja arvoasetelmineen (ks. Ollila 2001, 75-76; Korhonen 2001, 45-46) luo pohjan sukupuolten erilaisille mentaliteeteille.

Naistutkimus on tulkittu historian kentällä osaksi ns. uusia historioita, joihin kuuluvat edellä esittelemäni mentaliteettitutkimus, arkipäivän historia, mikrohistoria ja psykohistoria. Kuten jo aiemmin totesin, on näille tutkimussuunnille yhteistä se, että perinteisen poliittisen historian ja suurmiesten sijasta historijoitsijat ovat kiinnostuneet tavallisten ihmisten arjesta ja elämäntavasta. Menneisyydestä on löydetty uusia toimijoita, joita ei aiemmin ole pidetty tutkimisen arvoisina. (Ollila 2001, 79-80.) Sulkunen (1991, 25) esittää, että ”historiassa ei ole tärkeän ja vähemmän tärkeän hierarkiaa, vaan historiallinen aika tiivistyy jokaiseen yksittäiseen henkilöön, ihmisryhmään tai tapahtumaan” (ks. myös Olsson 1999, 17).

Kuten mentaliteettihistoriallinen tutkimus 1900-luvun alkuvuosikymmeninä, myös naishistorian tutkimus sai suuntansa aluksi 1960-luvulla ajan hengen mukaisista makrotason tutkimuksista (ks. luku 2.4). Naistutkimus kytkeytyi sosiaalishistorialliseen tutkimukseen ja keskittyi aluksi taloushistorian ja yhteiskunnallisten rakenteiden analysoimiseen. Keskeisiä tutkimusaiheita olivat perhe, työ ja naisten järjestäytyminen. Nykyisin sosiaalishistoria on alkanut muuttua kulttuurihistoriaksi ja makrohistorian rinnalle on tullut mentaliteettihistoriallisellekin tutkimukselle nykyisin luonteenomainen, yksilön kautta tiettyä aikakautta läpivalaiseva mikrohistoria (ks. luku 2.4). (Ollila 2001, 83-84.)

<sup>7</sup> Naispuolisia, klassikoiksi muodostuneita mentaliteettihistorijoitsijoita on myöskin vaikea löytää. Tunnetuimmat naisannalistit ovat lähes poikkeuksetta tutkineet naishistoriaa, mm. Michelle Perrot toimitti yhdessä Georges Dubyn kanssa naisten eurooppalaisen historian suursarjan *Storia delle donne in Occidente* ja Lucien Febvren työtoverina toimi 1930-luvulla Lucie Vargas. (Korhonen 2001, 45-46.)

Naistutkimus voidaan jakaa kahteen vaiheeseen; ns. *kurjuustutkimusvaiheeseen* ja *vahvuustutkimusvaiheeseen*. Kurjuustutkimusvaiheelle olivat tyypillisiä naisten sortoa ja huonoa asemaa kuvaavat tutkimukset, joissa nainen nähtiin miesten yhteiskunnan ja kulttuurin uhreina. Vahvuustutkimusvaiheessa on korostettu naisten autonomian ja positiivisen naiskulttuurin olemassaoloa sekä pyritty tavoittamaan naiset omaan asemaansa vaikuttavina subjekteina. Tutkimukset ovat harvoin pelkästään kurjuus- tai vahvuusnäkökulmaan keskittyviä, vaan kyse on useimmiten painotuksista suuntaan tai toiseen. (Nenola 1994, 206-208.)

Feministinen naishistoria on saanut myös kritiikkiä osakseen. Esimerkiksi Irma Sulkunen (1991) arvostelee feminististä tutkimusta tekevien naishistorioitsijoiden tapaa olla erittelemättä feministisen teorianmuodostuksen ja historiantutkimuksen välistä suhdetta ja tapaa rakentaa teorianmuodostuksensa modernista feminismistä ja sen poliittisista tavoitteenasetteluista käsin. Nykyihmisen elämänpiireistä ja sukupuolijärjestelmistä käsin rakennettu tutkimus unohtaa eri aikakausien historiallisen ainutlaatuisuuden. Feministisessä tutkimuksessa pyritään myös todentamaan historiallisen todistusaineiston käsitteitä, kuten perinteinen yksityiseen sidoksissa oleva nainen, naisten tuhatvuotinen alistus ja patriarkaatin historiallinen jatkuvuus eikä niiden sisältöjä kyseenalaisteta. Sulkunen kritisoi myös evolutionistiseen ja lineaariseen historian näkemykseen sitoutumista, jolloin naisen nähdään kehittyvän kohti kasvavaa tietoisuutta, vapautta ja itsemääräämisoikeutta. (Mt., 21-24.)

Vaihtoehdoksi ihmiskunnan historian näkemiselle pitkänä, naista alistavana ketjuna, josta naiset ovat aika ajoin yrittäneet vapautua Sulkunen tarjoaa historiallisten katkosten ja murrosten paikantamisen metodologiaa. Hänen mukaansa niiden mentaalista logiikkaa tulisi pyrkiä ymmärtämään huomioiden sekä niiden historialliset kontekstit että suhteet aikansa

<sup>8</sup> Ollilan (2001, 88-89) mukaan akateeminen maailma marginalisoi vielä tänäkin päivänä tehokkaasti naistutkimuksen jättämällä sen kokonaan mainitsematta. Esimerkiksi syksyllä 1996 ilmestyneessä suomalaisessa histografiassa *Menneisyyden tutkijat ja metodien vartijat* esiteltiin suomalaisen historiantutkimuksen keskeiset teemat, mutta naistutkimus oli jätetty teoksesta pois.



taloudellisiin ja sosiaalisiin ehtoihin. (Mt. 1991, 24-26.) Sulkusen mukaan myös erillinen ja ainoastaan naisten historiaan keskittyvä naishistoria on tarpeeton, sillä naishistoriallisen tutkimuksen perustana on oltava yhden sekä miehelle että naiselle yhteisen historian kokonaistulkinta ja sen uudelleen arviointi näkymättömiksi jääneiden ryhmien eli naisten historiallisen subjektiviteetin kautta (mt. 1991, 55).

Naisten historiaa mentaliteettihistoriallisesti tutkittaessa on siis otettava huomioon yhteiskunnallinen ajankohta ja eri sukupuoliin kulloisessakin historiallisessa ajassa vaikuttavat arvot ja asenteet, jotka tulevat ilmi myös mentaliteeteissa. Tämän näkökulman avulla pyritään tavoittamaan jokapäiväisen elämän taustalla vaikuttavat tiedostamattomat ja kollektiiviset ajatusmallit, jotka saavat näkemään esimerkiksi naiseutta tai mieheyttä rakentavat diskurssit sellaisena kuin ne ovat.

## **2.7. Mentaliteettihistoriallinen tutkimus ja naistutkimusnäkökulma musiikin ja rockin tutkimuksessa**

Musiikintutkimus muun tieteellisen tutkimuksen tavoin on ollut pitkään sukupuolittunutta (ks. McClary 1991, 5). 1990-luvulta lähtien musiikin naistutkimus on ollut kuitenkin voimakkaasti kasvava ala (Moisala & Valkeila 1994, 240).

Etnomusikologi Ellen Koskoffin (2000, x) mukaan musiikin tutkimuksessa sukupuolen näkökulmalla on ollut monia muotoja: naiskeskeinen, sukupuolikeskeinen ja nykyinen vaihe, joka on keskittynyt siihen, miten musiikki ja sosiaaliset rakenteet tukevat toinen toistaan ja liittyvät toinen toisiinsa. Tällä tarkoitetaan sitä, että musiikilla voidaan vaikuttaa yhteiskunnassa vallitseviin rakenteisiin – kuten sukupuolijärjestelmään – ja toisaalta yhteiskunnan rakenteet vaikuttavat musiikin muotoutumiseen. Musiikkiakaan ei voida pitää sukupuolineutraalina, sillä kunkin aikakauden sukupuolikäsitykset ja arvostukset suodattuvat myös musiikin läpi (ks. Moisala & Valkeila 1994, 9-17; McClary 1991, 5 ja 7-8).

Tutkimukseni kohteena oleva lyriikan tekijä, rock-muusikko ja laulaja-lauluntekijä Liisa Akimof voidaan tuotantoinen sijoittaa kuuluvaksi 1980-luvulla pinnalle nousseisiin naispuolisiin laulaja-lauluntekijöihin. Greig

(1997, 168) toteaa, että naispuolisia laulaja-lauluntekijöitä ei voida pitää yhtenäisenä genrenä, mutta heidän laulujensa aiheet ovat silti naissukupuolen kokemuksellisuuden sävyttämiä. Naisten tekemä rock ja laulaja-lauluntekijä – perinne heijastelevat aikansa kulttuurista ja yhteiskunnallista kuvaa, jonka merkittävä osa sukupuolijärjestelmä on (ks. Knuuttila 1997; Lähteenmaa 1989; Gronow 1999).

Mentaliteetit tulevat ilmi kaikissa yhteiskunnan rakenteissa ja ilmenevät eri aikoina eri tavoin. Sukupuolijärjestelmä yhteiskunnan rakenteena vaikuttaa myös mentaliteettien muotoutumiseen ja sukupuolta voidaan pitää mentaliteettien rajaamiseen vaikuttavana seikkana (ks. esim. Peltonen 1992, 55; Ollila 2001, 75-76; Korhonen 2001, 45-46). Mentaliteettihistoriallisessa tutkimuksessa pyritään löytämään tietyille yhteisölle tai ryhmälle yhteisiä mentaliteetteja, jotka ilmenevät yksilön toiminnassa. Tarkoituksena on myös löytää tahattomasti välittyvä eli on kyettävä erottamaan yksilöiden tuottamista lähteistä persoonalliset ja sattumanvaraiset asenteet kollektiivisista, ryhmän kanssa jaettavista asenteista (ks. Kjellberg 1995, 10-12). Vaikka tutkinkin yksilön, yhden laulaja-lauluntekijän tekemiä lauluja, on tarkoitukseni pyrkiä tavoittamaan laulujen syntyyn vaikuttaneen sosiaalihistoriallisen kontekstin ilmentämiä, aikansa naissukupuolelle ominaisia mentaalisia piirteitä.

Tutkimukseni keskittyy siis pääasiassa sanoituksista paljastuvien mentaliteettien tutkimiseen ja musiikkianalyysini on pääosin kuvailevaa. Musiikkirakenteita mentaliteettihistoriallisesti tutkittaessa voitaisiin yhteyttä etsiä esimerkiksi semiotiikan alueelta. Myös musiikin ja mentaliteetteja ilmentävän psyyken rakenteista voisi ehkä löytää jotakin yhteistä. Professori ja musiikkiterapeutti Kimmo Lehtonen (1996, 58-59) toteaa monien musiikkisosiologioiden (mm. Bourdieu 1985, Willis 1978) näkevän musiikin ja elämän ilmentävän vastavuoroisesti toistensa tapahtumia. Hän esittää, että musiikin elementit ovat rakentuneet psykofyysisen kehityshistoriamme kuluessa ja ovat perusrakenteeltaan pysyviä, vaikka musiikin muodot saattavatkin varioida. Tällöin musiikin luominen ja esittäminen on prosessi, jossa musiikkia harjoittava yksilö etsii itsestään erilaisia merkityskokemuksia, joita hän sijoittaa musiikin ”tyhjiin rakenteisiin”. Tässä prosessissa musiikin ”soivan maailman muodot” kohtaavat ihmispsykyen ”elämysmaailman” vastaavat muodot. Näiden maailmojen välinen ”tarttumapinta” ratkaisee mm.

sen, mitkä säveltäjät, tyylisuunnat ja teokset ketäkin puhuttelevat. (Mt. 1987, 92, 94-95; 1988, 4.) Edellä esitettyjen väitteiden perusteella musiikki on siis ollut ja on jatkuvasti vuorovaikutuksessa psyykemme kanssa ja sisältää sen kanssa yhteensopivia muotoja. Musiikkia tutkimalla voisimme siis ehkä selvittää myös psyyken liikkeitä. Mentaliteettihistoriassa on myös kyse ”psyyken liikkeiden selvittämisestä” (ks. luku 2.1), joten musiikintutkimuksen haasteena voisi pitää mentaliteettihistoriallisen ja musiikkirakenteen tutkimuksen yhdistämistä.

### 3. NAINEN LÄNSIMAISESSA YHTEISKUNNASSA JA ROCKISSA

Sukupuolijärjestelmä länsimaisen naisen historian sosiokulttuurisena kontekstina on ymmärtääkseni vaikuttanut myös mentaliteettien muodostumiseen. Sukupuolijärjestelmä vaikuttaa yhteiskunnan kaikilla osa-alueilla ja eri kulttuurimuodoissa, kuten rockissa (ks. Gronow 1999; Lähteenmaa 1989b; Knuuttila 1997). Suomalaisella sukupuolten välisen jaottelun historialla on omat erityispiirteensä, joista kerron tarkemmin analyysiosion yhteydessä. Tarkastelen aluksi naisen asemaa ja naiseutta länsimaisessa yhteiskunnassa määrittäviä perustekijöitä eli sukupuolen rakentumista, sukupuolijärjestelmää ja sukupuolimallia.

#### 3.1. Nainen länsimaisessa kulttuurissa

Monien feministifilosofien mukaan (esim. de Beauvoir 1981; Irigay 1996) mukaan jako miehiin ja naisiin on länsimaisessa ajattelussa kaikkien binaaristen eli kaksijakoisten erottelujen takana. (ks. myös Nenola 1986, 10; Ollila 2001, 85). Myös muiden alojen tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota samaan seikkaan. Ranskalainen kirjallisuuden ja kielen tutkija Hélène Cixous (1986) näkee länsimaisten kulttuuri- ja yhteiskuntateorioiden sekä symbolisten järjestelmien – kuten taiteen, uskonnon ja kielen – rakentuneen binaarisille vastapareille, joita ovat esimerkiksi luonto-kulttuuri, yö-päivä ja aktiivisuus-passivisuus. Parien jälkimmäinen, miehiseksi ymmärretty termi nähdään ensisijaisena ja arvotetaan kulttuurissamme ensimmäistä, naisiseksi käsitettyä korkeammalle. (Mt., 63-64.) Rantonen (2001, 46) puolestaan toteaa, että naisellisuudella tai naisisuudella tarkoitetaan kulttuurisesti ja yhteiskunnallisesti määritettyjen tunnusmerkkien sarjaa.

Perustavanlaatuisin jaottelu tulee esiin on mieli-ruumis – vastakkainasettelussa, jossa nainen samastetaan ruumiiseen, luontoon, tunteeseen ja materiaan ja mies toimii mielen, kulttuurin, järjen ja teorian edustajana. Jaoissa toistuvat aina uudelleen miehinen-naisinen –oppositiot,

jossa miehinen (fallos) on ensiarvoista ja naisinen (ei-fallos) marginaalista. (Koivunen 1996, 50; Ollila 2001, 86-87.)

Feministisessä tutkimuksessakin on ylläpidetty miehen ja naisen välistä eroa. Jallinojan (1987, 34-35) mukaan naiseuden määrittelemiseksi on käytetty erilaisia luetteloita, joiden perusteella ”naisuus” on pyritty määrittelemään kaikkia naisia koskevaksi yhteiseksi entiteetiksi. (ks. myös McClary 1991, 9.)

Renesanssista lähtien länsimaisessa ajattelussa on vallinnut ns. humanistinen käsitys ihmisestä, jolla ei ole ruumista, sukupuolta, seksuaalisuutta eikä rotua ja jonka perusominaisuuksia ovat rationaalisuus ja yksilöllisyys (Haavio-Mannila, Jallinoja & Strandell 1984, 43). Myöhemmin yksilöllisyys liitettiin yhteiskunnan modernisoitumiseen ja erityisesti markkinatalouden kasvamiseen 1800-luvulta lähtien ja siinä korostui näkemys ihmisen oikeudesta oman itsensä hallintaan (Hautamäki 1996, 8-9). Feministisen kritiikin mukaan nainen nähdään länsimaissa ”toisena” eikä häntä sisällytetä abstrakteihin malleihin ”ihmisestä” tai ”yksilöstä”, vaan näennäisen universaali ”ihmisyys” normitetaan valkoiseen, keskiluokkaiseen ja heteroseksuaaliseen mieheen (Koivunen ja Liljeström 1996, 10-11; ks. myös de Beauvoir 1981). Myös teoreettisten, poliittisten ja moraalisten diskurssien subjekti on feministifilosofi Luce Irigayn (1996, 23) mukaan historiallisesta näkökulmasta katsoen ollut aina mies.

Länsimaissa vallalla olevan ns. heteroseksuaalisuuden normin mukaisesti ainoana, varauksetta hyväksyttävänä sukupuolten välisenä suhteena pidetään miehen ja naisen välistä heterosuhdetta (ks. Koivunen & Liljeström 1996, 11; Liljeström 1996, 114-115). Vaikka homo- ja lesboparisuhteet ovatkin saaneet vähitellen julkisen hyväksynnän, joka näkyy mm. mahdollisuutena rekisteröidä parisuhde, on suhtautuminen näihin seksuaalisuuntauksiin usein kielteistä. Heteroseksuaalisuuden normia kritisoinut mm. Adrienne Rich (1986), joka näkee heteroseksuaalisuuden ja tähän erottamattomasti liitetyn äitiyden miehistä etua palvelevana instituutiona, joka toimii merkittävänä naisen alistuksen muotona. (Mt., 41-43.) Naiselle hyväksyty rooli on sidottu yksityiseen eli kotiin ja tätä asetelmaa tukevat sukupuoliroolit, sukupuolijärjestelmä ja sukupuolisopimus, joista kerron seuraavaksi.

### 3.2. Sukupuolitettun yhteiskunnan tunnuspiirteet – sukupuoliroolit, sukupuolijärjestelmä ja sukupuolisopimus

Ajatus naisesta erilaisena sukupuolena on uusi; vielä ennen 1700-lukua uskottiin, että kaikki ruumiit muodostuivat yhdestä perusrakenteesta, joka oli miehinen. Tämän mallin mukaisesti ihminen oli mies ja nainen anatomisesti vajavainen mies. Miehen ja naisen erotti toisistaan naisen kyky synnyttää, vaikka kohtu nähtiinkin vain ”sisäänpäin kääntyneeksi penikseksi”. 1700-luvulla miehen ja naisen sukuelimet erotettiin toisistaan ja tapahtui kahden erilaisen biologisen sukupuolen luominen. (Liljeström 1996, 118-119.)

Miehen ja naisen suvunjakamiseen liittyvä biologis-fyysisesti erilainen olemus on monissa kulttuureissa pitkään tukenut miehen ja naisen välisen epätasa-arvon pitämistä luonnollisena asiana. Tästä johtuen miehen ja naisen olemuksien ja toiminnan on ajateltu olevan muutenkin erilaista ja kuuluvan eri alueille yhteiskunnassa ja kulttuurissa. Joissakin kulttuureissa tämän erilaisuudesta johtuvan epätasa-arvon on katsottu olevan jopa jumalan tai jumalien asettama laki. (Nenola 1990, 11; Ollila 2001, 85.) Tämä sukupuolen määrittämä yhteiskunnallinen asema eli ns. ”olemusajattelu” tukee mm. yhteiskunnan jakoa julkiseen ja yksityiseen sfääriin (Nenola 1986, 11-15; ks. myös Julkunen 1999, 79-80) ja naisen paikkaa yksityisessä perustellaan naiselle luontaisena pidetyllä piirteellä, äidillisyydellä, joka johtuu hänen biologisesta kyvystään synnyttää ja luoda uutta elämää (Pesonen 1997, 40).

Naisasialiikkeet sekä maailmalla että Suomessa ovat pyrkineet aktiivisesti kyseenalaistamaan perinteisiä sukupuolirooleja ja vaikuttamaan naisen aseman parantamiseen. Riitta Jallinoja on teoksessaan *Suomalaisen naisasialiikkeen taistelukaudet* (1983) tarkastellut 1960-luvulla nousseeseen suomalaiseen naisasialiikkeeseen vaikuttaneita, sukupuolirooleja pohtineita tutkijoita. Naisasialiike sai vaikutteita erityisesti sosiologiasta, jonka alueella sukupuolirooleja alettiin tarkastella rooliteoreettisesta viitekehyksestä käsin. Tämän ajattelun juuret löytyvät jo sukupuolten välistä työnjakoa tutkineen Emile Durkheimin (1893) teorioista, mutta voimakkaimmin naisliikkeeseen vaikutti sosiologi Talcott Parsons yleisellä rooliteoriallaan (1951) ja erityisellä sukupuolirooliteoriallaan (1956), jotka kuvasivat ajan hengen mukaisesti

naisen roolin feminiiniseksi kotiäidiksi ja miehen perheen elannon hankkijaksi. Mirra Komarovsky (1946) puolestaan näki silloisessa yhteiskunnassa sosiaalis-taloudellisen muutoksen seurauksena kaksi naisen roolia; feminiinisen ja modernin naisen roolin. Feminiinisen naisen rooli muistutti Parsonsin esittämän kotiäiti-tyyppisen naisen roolia ja modernin naisen roolissa naiselta odotettiin suunnilleen samanlaista käyttäytymistä ja samanlaisia asenteita kuin miehiltäkin odotettiin. Historiallisesti Komarovsky piti jälkimmäistä naisen roolia myöhäisimpänä ja se oli hänen mukaansa muodostunut yhteiskuntamuutoksen seurauksena. Nämä naisen roolit olivat ristiriidassa keskenään ja aiheuttavat naisissa ongelmia ja turhautumia. Ongelmat säilyvät, kunnes naisten sukupuoliroolit määritellään yhteen sopiviksi modernin yhteiskunnan sosiaalis-taloudellisen ja ideologisen luonteen kanssa. (Mt., 139-147.)

Feministisessä tutkimuksessa käsitys miehen ja naisen rooleja ja asemaa kauan määrittäneistä, biologisperäisistä sukupuolirooleista kyseenalaistettiin 1960-1970 -lukujen taitteessa. Vuonna 1975 antropologi Gayle Rubin erotti biologisen eli anatomis-fysiologisen ja sosiaalisen eli historiallisesti ja kulttuurisesti tuotetun sukupuolen toisistaan ja esitteli käsitteen *sukupuoli-sosiaalinen sukupuoli* (engl. *sex-gender*). Rubinin totesi, että sosiaalinen sukupuoli rakentui biologisen sukupuolen perusteella ja sukupuolten sosiaalinen järjestymisen perustui heteroseksuaalisuuden normiin, joka patriarkaattiin pohjautuvana ylläpiti naisia sortavia yhteiskunnan rakenteita. (Mt., 159-160, 168, 179; ks. myös Koivunen & Liljeström 1996, 113-114.) Biologisperäinen jaottelu ymmärrettiin myös merkittävimäksi sukupuolten välistä eriarvoisuutta ruokkivaksi tekijäksi.<sup>9</sup> Sukupuolidentiteettien mukaista työn- ja vallanjakoa kritisoitiin, koska naiset lastenkasvattajina oli sidottu kotiin ja yksityiseen ja heidän työskentelynsä julkisella alueella nähtiin perinteistä yhteiskuntajärjestystä häiritsevänä. (Whiteley 2001, 2; Koivunen & Liljeström 1996, 15.)

<sup>9</sup> Tosin jo Simone de Beauvoir esitti vuonna 1949 ilmestyneessä teoksessaan *La Deuxième Sexe* (suom. *Toinen sukupuoli* 1981) biologisperäisen ajattelun vastaisesti, että ”naiseksi ei synnytä, vaan naiseksi tullaan”. Hänen mukaansa ”koko kulttuuri-ilmapiiri muovaa naisen”. (de Beauvoir 1981, 154.)

Sukupuoliroolien mukaiset toimintaodotukset kohdistuvat ihmisiin läpi elämän ja jo pieniä vauvoja aletaan sosiaalista asianmukaisiin sukupuolirooleihin. Tyttöjä kannustetaan kehittämään ihmissuhde- ja hoivataitoja, kun taas poikia rohkaistaan itsenäisyyteen ja suorituksiin. Vastakkaiselle sukupuolelle ”soveltuviin” tehtäviin kiinnostusta osoittavaa lasta pidetään yleensä omituisena ja hänet yritetään ohjata kiinnostumaan omalle sukupuolelleen soveliaista tehtävistä. Sukupuoliin liitettyjä ominaisuuksia arvotetaan eri tavoin ja naisellisiksi käsitettyjä ominaisuuksia arvostetaan vähemmän kuin miehiseksi miellettyjä. Tätä voidaan kutsua *seksismiksi* eli sukupuoliseksi syrjinnäksi. (Pesonen 1997, 54; Aapola & Kangas 1994, 12-13.)

Sukupuoliroolit muodostavat sukupuolijärjestelmän, joka tarkoittaa sukupuolten monitasoista järjestymistä yhteiskunnassa eli sukupuolten välille tehtävää eroa, sukupuolten hierarkiaa ja heteroseksuaalista normia. Se ei perustu biologisille eroille, vaan on ihmisen luoma. (Julkunen 1999, 80; Rantalaiho 1994, 10.) Rantalaiho (1994, 10) viittaa sukupuolijärjestelmän monitasoisuudella Sandra Hardingin (1986) näkemykseen, jonka mukaisesti sukupuolijako määrittää yhteiskunnan rakenteellisia jakoja, symbolisia merkityksiä ja yksilöllistä identiteettiä. Rakenteellisilla jaoilla Harding tarkoittaa sukupuolen merkitystä työssä, taloudessa, politiikassa ja oikeusjärjestelmässä, symbolisilla merkityksillä sukupuolesta riippuvia ja sukupuolieroa tuottavia normeja, arvoja ja ajatusrakennelmia ”naisellisuudesta” ja ”miehisyydestä” ja yksilöllisellä identiteetillä sukupuoli-identiteetin ja subjektiviteetin muodostumista (mt., 18.)

1980-luvulla sukupuoli tulkittiin historiallisesti muuttuvaksi järjestelmäksi, jossa keskeisellä sijalla oli miesten ja naisten välinen vuorovaikutus (Ollila 2001, 77). Sosiologiteoreetikko Zygmunt Baumanin (1992, 187-188) mukaan 1900-luvulla Euroopassa vallinnutta postmodernia ajankuvaa, joka sai nykyisen muotonsa 1900-luvun puolivälin vaiheilla leimasivat moninaisuus, vaihtelevuus, ambivalenssi ja satunnaisuus. Usko modernin ajankuvan peruskiviin, kuten politiikkaan ja tieteeseen alkoi rakoilla ja identiteettityötä ennen säädelleet kulttuuriset, itsestään selvinä pidetyt tekijät alkoivat murentua (Lähtenmaa 1995, 10). Koski (2003, 275) toteaaakin, että sosiologisessa naistutkimuksessa naiseuden ja mieheyden voidaan nähdä koostuvan historiallisesti, sosiaalisesti ja kulttuurisesti erilaisista hitaasti



muuntuvista määrityksistä, kuten tavoista, uskomuksista sekä psyykkisistä ja mentaalista rakenteista. Sukupuoliroolit ja niiden käsittämisen tavat muuttuvat eri aikoina ja ne voidaan nähdä kulloisessakin ajassa ja paikassa merkityksiään vaihtavina dynaamisina prosesseina. (ks. myös Näre 1995, 6.)

Sukupuolijärjestelmä siis pyrkii uusintamaan itseään, kuten kaikki muutkin järjestelmät ja sen toimintaan voi sisältyä monia sisäisiä ristiriitaisuuksia, katkoksia ja eriaikaisuuksia. Sukupuolijärjestelmässä sukupuoliero tuotetaan sekä uusinnetaan ihmisten välisissä sosiaalisissa suhteissa ja valtasuhteissa. Rajoja rikkovat erityisesti naiset, jotka pyrkivät tulemaan miesten historiallisesti hallitsemille alueille. (Julkunen 1999, 80; Rantalaiho 1994, 10; Ollila 2001, 77-78.)

Feministisessä teorianmuodostuksessa tästä rajojen rikkomisesta käytetään nimitystä emansipaatio, joka ymmärretään käsitehistoriallisesti prosessiksi, jossa yksilöt tai ryhmät vapauttavat itsensä heitä alistavista rakenteista. Naisten kohdalla tämä merkitsee heitä sortavien valtarakenteiden murtamista ja uusien, tasa-arvoisempien rakenteiden luomista. (ks. Koivunen 1996, 77.) Emansipaatioissa yksilö pyrkii itsemääräämisoikeuteen ja itsenäisyyteen, joita edistävät Faludin (1991, 8) mukaan reproduktiiviset oikeudet eli oikeus omaan ruumiiseen ja rahaan. Käytännössä nämä merkitsevät oikeutta päättää raskaudesta ja synnyttämisestä, päivähoidon järjestämistä, samaa ja samanarvoista palkkaa sekä vapautta seksuaalisesta hyväksikäytöstä. (ks. myös Barrett 1985, 40.)

Sukupuolijärjestelmään sisältyy myös pitkäkestoista, loogista pysyvyyttä, joka saattaa ilmetä eri aikoina eri tavoin (Rantalaiho 1994, 10). Tällaisia pysyviksi luokiteltavia perusteita ovat Iivonne Hirdmanin (1988) esittämät ero ja hierarkia. Ero tarkoittaa sitä, että miehisuus ja naisellisuus nähdään toisilleen vastakkaisina sekä käytännössä että ajatuksellisissa rakenteissa. Hierarkkisuus tarkoittaa sitä, että mies ja mieheys nähdään naista ja naiseutta arvokkaampana ja tästä johtuen miestä pidetään abstraktin ihmisyyden normina, johon verrattuna nainen on vajavainen mies ja ihminen. Hierarkkisuuteen perustuvat monet länsimaisessa yhteiskunnassa vallitsevat järjestelmät, kuten mm. sukupuolten välinen työnjako. (Mt., 51-52.)

Sukupuolijärjestelmää ylläpitää sukupuolisopimus, joka merkitsee äänettämiä ja julkilausuttuja sukupuolta koskevia odotuksia, sukupuoleen

liitettyjä velvollisuuksia ja oikeuksia. Sukupuolisopimukset koskevat yleensä vain miesten yksinoikeusalueille pyrkivän tai itsenäisyyttään tavoittelevan naisen paikkaa, sillä mies ja miehisuus ”normaalin” ihmisyyden normina ei aiheuta modernisoituvassa yhteiskunnassa konflikteja sukupuolien välille. (Rantalaiho 1994, 10-11.)

Sukupuolisopimuksen ”sopimusosapuolena” voidaan nähdä valtiokin, jos politiikan uskotaan vaikuttavan sukupuolten asemiin. Pohjoismaisten valtioiden politiikkaa kuvataan naisia yksilöiväksi ja palkkatyöläistäväksi eikä esimerkiksi Suomessa naisia ole rajattu ainoastaan yksityisen piiriin. (Julkunen 1999, 80-81; Rantalaiho 1994, 26.) Silti sukupuolten pitäminen erillään ja miehisen arvottaminen naisista tärkeämmäksi näkyvät myös suomalaisessa sukupuolijärjestelmässä, vaikka naisia alistavia rakenteita onkin pyritty purkamaan vuosikymmenien ajan. Suomalaista hyvinvointivaltiota rakennettaessa ollaan neuvoteltu sukupuolisopimus, jossa naiset sijoittuvat työelämän hierarkiassa alimmaiselle tasolle huolenpito- ja hoivatyön tekijöiksi. Lisäksi naisilla on yleensä kaksinkertainen työpäivä, sillä naisilla on vastuullaan myös suurin osa kotitöistä julkisella alueella tehtävän työn lisäksi. (Koski 2003, 285.)

## 4. Nainen rockin historiassa

### 4.1. Naisen asemasta musiikin ja rockin historiassa

Käsite *rock* voidaan määritellä monin tavoin. Sillä voidaan tarkoittaa itse musiikkia eli rockia musiikkityylinä lukuisine genreineen sekä myöskin musiikin ympärille kietoutuvia kulttuurisia ja yhteiskunnallisia rakenteita, kuten rock-teollisuutta, rock-lehdistöä, fanikulttuuria ja tähtikulttia (ks. Söderholm 1987, 17; Frith & McRobbie 1990, 372-373). 1970-1980 –lukujen taitteessa rock-sosiologi Simon Frith esitti rockiin usein myöhemminkin liitetyn määritelmän rockin ”autenttisuudesta” eli aitoudesta ja kriittisyydestä vastakohtana kaupallisena ja pinnallisenakin pidetylle pop-kulttuurille (mt. 1983, 10; 1988, 13-14). Tämä ideologia vaikuttaa pitkälti vielä tänä päivänäkin, vaikka 1980-luvulta lähtien onkin pop-termi pyritty näkemään myös positiivisessa valossa eikä tiukkaa rajanvetoa rockin ja popin välille enää tehdä (ks. Kallioniemi 1990, 9-10; Lähteenmaa 1989a, 5). Tämän tutkimuksen yhteydessä rock on ymmärrettävissä ensisijaisesti kulttuurisena ilmiönä, jolla on vaikutuksensa yhteiskuntaan ja päinvastoin. Laulaja-lauluntekijä – perinteellä, jota tutkimuskohteenani olevan musiikin tekijä Liisa Akimofkin edustaa, oli yhteiskunnalliset vaikutuksensa, sillä sen myötä naiset pääsivät esille omilla ehdoillaan ja saivat henkilökohtaisen äänensä kuuluviin.

Rock kulttuurisena ja yhteiskunnallisena ilmiönä on tiiviisti sidoksissa yhteiskunnan poliittisiin, kulttuurisiin ja sosiaalisiin olosuhteisiin sekä niiden muutoksiin. Frith ja McRobbie totesivat jo vuonna 1979, että naisten alisteinen asema rockissa poikkeaa vain vähän heidän alisteisesta asemastaan koko muussa yhteiskunnassa, vaikka rockissa miehinen ideologia onkin vaihdellut ja joskus heikentynytkin vuosikymmenten saatossa (mt., 3-4, 7). Samaa ovat todenneet monet rock-tutkijat myöhemminkin (ks. Knuuttila 1997, 21, 29; Lähteenmaa 1989a, 3).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Sukupuolisokeus näkyy myös rockin historian tutkimuksessa, sillä monista alan teoksista puuttuvat naiset kokonaan tai heidät on mainittu vain muutamalla sivulauseella (ks. luku 1.3). Naisten tekemiä rock-tekstejä käsitteleviä tutkimuksia on myöskin vaikea löytää.

Rockissa naiset nähtiin pitkään ja nähdään usein vielä edelleenkin passiivisen vastaanottajan ja miehisen rock-kulttuurin määrittelemässä roolissa eli ns. ”toisena”, miehisestä ihmisyyden normista poikkeavana sukupuolena, miesten hoitaessa varsinaisen musiikin tekemisen. (ks. esim. Chapple & Garofalo 1977, 269-271; Gaar 1992, xii-xiii).

Rock-kulttuurissakin näkyy *seksismi* (ks. luku 3.2), joka ilmenee järjestelmällisenä naisten syrjintänä ja arvon alennuksena sekä yhtäläisten vaikutusmahdollisuuksien kieltämisenä naisilta. Seksismiä on löydettävissä sekä rock-teollisuuden rakenteista, musiikin soittamisesta ja sen esittämisestä.<sup>8</sup> Myös rock-sanoituksissa on näkynyt usein miehisen roolin dominoivuus (Chapple & Garofalo 1977, 269; ks. Ganetz 1997, 48-49). Tämän lisäksi seksiminä voidaan pitää rock-teollisuuden tapaa markkinoida naisesiintyjii luoden näille seksuaalisuuteen perustuvia imagoja (Chapple & Garofalo 1977, 289, 291-292). Whiteleyn (2000, 1-2) mukaan naisten taistelulla musiikkiteollisuuden ”materiaalisen maailman” seksistisiä asenteita vastaan on yhteytensä toisen aallon feminismiin päämääriin. Rockin historia on kaupallisuuden ja suurten myyntilukujen tavoittelua ja koska monet naispuoliset esiintyjät eivät ole näitä saavuttaneet, on myös heidän roolinsa rockin luomisessa ja kehittämisessä sivuutettu<sup>9</sup> (Chapple & Garofalo 1977, 269-271).

Musiikin historiassa naisten sulkeminen pois musiikin omaehtoisen luomisen ydinrooleista ei ole uutta, sillä jo länsimaisen taidemusiikin historiassa tehtiin näin; naisille ei sallittu esim. säveltämisen opiskelua eikä heille näin ollen kehittynyt valmiuksia säveltää

<sup>8</sup> Muusikko Liisa Akimof huomioi 1970-1980 -luvun taitteessa, että ”vaikka musiikkia tulvi, niin maksimissaan yksi prosentti siitä oli naisten tekemää. Järkyttävää oli huomata, että Suomen säveltäjien liitossa oli vain viisi naista”. Akimof tutustui naisten musiikin tekemistä käsitteleviin kirjoituksiin, joista yksi väitti, että ”naiset pysty säveltämään sinfoniaa, koska se on ’mies-orgastinen’ kokemus”. Akimofin mukaan samantyyppinen ajatusmaailma elää myös populaarimusiikin puolella. (Jaakola 1994.)

<sup>9</sup> Jotkut feministit ovat jopa sitä mieltä, että rock on pohjimmiltaan miehinen ilmaisumuoto sekä muodoiltaan että sisällöiltään. Tästä johtuen naisten täytyy käyttää rockiin kuulumattomia soundeja, rakenteita ja tyylejä tehdäkseen ei-seksististä musiikkia. (Frith & McRobbie 1990, 372-373.)

suurimuotoisempia teoksia. Vielä 1800-1900 -luvun taitteessakin monet naissäveltäjät, jotka saivat teoksiaan julkaistuiksi, joutuivat useimmiten julkaisemaan teoksensa osana säveltäjämiehen tai -isän kokoelmaa. (Bowers & Tick 1986, 3-13; Moisala & Valkeila 1994, 13-14.)<sup>10</sup>

Julkisesti esiintyvä nainen nähtiin ja nähdään edelleen helposti seksuaalisena objektina. 1800-luvulla naisille oli kaksi hyväksyttyä ammatillista uraa musiikissa; opettajan ja laulajan. Julkisesti esiintyvät laulajat leimattiin stereotyyppisesti kahtena ääripäänä joko prostituoidun tai madonnamaisen enkelin rooliin. (Ganetz 1997, 74; Knuutila 1997, 25.) Tyypillisin rooli naiselle onkin ollut myös rockissa laulajan rooli. Tässä roolissa nainen nähtiin pitkään enemmänkin kaupallisen popin kuin rockin esittäjinä (Bayton 1993, 177).

Reynoldsin ja Pressin (1995, 387) mukaan naisten keksinnöt rockissa liittyvät lähinnä lyriikkaan, itse-ilmaisuun ja ideologiaan. Niinpä listoilla menestyneet naisartistit ovat olleet yleensä enemmänkin itseään ilmaisevia lauluntekijöitä kuin tekniseen tai instrumentaaliseen taituruuteen pyrkiviä muusikoita (Whiteley 2000, 8). Rockissa naisia on harvoin ja useimmiten vasta 1970-luvun loppupuolella nähty esimerkiksi rumpalin, kitaristin, lauluntekijän tai tuottajan rooleissa<sup>11</sup> (Chapple & Garofalo 1977, 271). Hyvästä naispuolisesta kitaristista puhutaan ”hyvänä naiskitaristina” eikä yksinkertaisesti vain sukupuolen määrittelemättömänä ”hyvänä kitaristina” (Gaar 1992, xii). Monet taitavat naispuoliset instrumentalistit, kuten amerikkalainen slide-kitaristi Bonnie Raitt ja suomalainen basisti Aija Puurtinen sekä saksofonisti Eeva-Kaarina

<sup>10</sup> Esimerkiksi tsekkiläinen Marie Drdova (1889-1970) käytti mies-pseudonyymiä Constantin Constans ja ranskalainen Augusta Holmés (1847-1919) julkaisi teoksiaan Hermann Zentana (Moisala & Valkeila 1994, 13).

<sup>11</sup> Esimerkiksi suomalainen rock-muusikko Heinäsirkka kertoo joutuneensa uransa alkuaikoina 1980-luvulla taistelemaan levy-yhtiönsä kanssa saadakseen omat tekstinsä julkaistuiksi, sillä levy-yhtiöt käyttivät miespuolisia tekstittäjiä (Jaakola 1994).

”Big Bertha” Roti ovat kuitenkin rikkoneet edellä esitettyjä käsityksiä naisesta muusikkona (Whiteley 2000, 8; Aho & Taskinen 2003, 231-232).

Dominoivan aseman miehille rockissa on antanut erityisesti se, että tuotantoprosessit ovat olleet pääosin miesten hallinnassa ja naisten tuottavat roolit miesten määriteltävissä (Frith & McRobbie 1990, 373; Chapple & Garofalo 1977, 289). Tämä pitää paikkansa vielä tänä päivänäkin, kun naiset ovat jo ansioituneesti menestyneet tuottamisen alueella sekä alkaneet itse määritellä tuotantoaan. (Gaar 1992, xiv, 363-435; ks. myös Whiteley 2000, 196-212.) Gaar (1992, xiv) toteaa kuitenkin, että rockin varhaisinakin vuosina naisia toimi levymerkin omistajina, managereina ja lauluntekijöinä, mutta heidän historiansa on jätetty huomioimatta.

Mistä sitten johtuu naisten sulkeminen pois rockin tekemisen ja tuottamisen alueilta? Pohjimmiltaan käsitykset naiselle sopivasta roolista rockissa juontavat juurensa rockiin liitettyihin käsityksiin, jotka ovat muuttuneet jo lähes myyttisiksi.

Mustien musiikista syntynyt rock’n’roll – käsitteen *rock* edeltäjä – liitettiin seksuaalisuuteen, joka nähtiin maskuliinisen aggressiivisena ja jopa eläimellisenä. Seksuaalisuus liittyi rockin esiintymiskäytäntöihin sekä sanoitusten sisältöihin. Miespuolinen seksuaalisuus, joka ymmärrettiin ”luonnollisesti” aggressiivisena, itsevarmana ja pakottavana sopi rockin konventioihin, mutta naispuolinen seksuaalisuus ”luonnollisesti” passiivisena, lempeänä ja herkkänä ei. (Frith 1988, 248.) Rockiin alettiin liittää vähitellen myös nuorison rappio, kapinallisuus ja työväenluokkaisuus ja näin rockista muodostui perinteiseen naiskäsitykseen sopimaton ilmaisumuoto (Frith & McRobbie 1990, 371).

Jaana Lähteenmaan (1989a, 23-50) mukaan tässä on kyse ns. rock-diskurssin ja feminiinisyyss-diskurssin yhteensopimattomuudesta. Perinteiseen feminiinisyyteen nähtiin kuuluvan passiivisuus, epävarmuus, tahdikkaus ja kiltteys ja näiden arvojen kanssa rockiin liitetyt käsitykset sopivat varsin huonosti yhteen (mt., 39). Frith ja McRobbie (1979, 10-11) puolestaan väittävät, että rock-musiikki on kuvannut alistuvia, kilttejä naisia, koska se on pyrkinyt tukahduttamaan naisen seksuaalisuuden. Populaarikulttuurin – jonka yhtenä osa-alueena rock-musiikkia voidaan pitää – naiskuvissa on näkyvissä myös länsimaisen valtavirtadiskurssin hyvä-paha –

dikotomia, jossa alistuvuus, mukautuvuus ja passiivisuus ovat ainoita hyväksytyjä feminiinisyyden määreitä (Modinus 1994, 17-18).

Vuosikymmenten kuluessa rockin naiskuva on kuitenkin länsimaisen kulttuurin naiskuvan muutoksen myötä muuttunut. Greig (1989, 24, 80-81) esittää, että 1950-luvun tyttöryhmille pyrittiin luomaan ns. ”kiltin tytön imago”, johon alkoi 1960-luvulla ilmestyä ”luonnetta” ja kypsyyttä. 1980-luvulla perinteiset naiskuvat alkoivat muuttua ja naiset alkoivat ilmaista ajatuksiaan naisen seksuaalisen vapautumisen puolesta (mt., 181-182; Whiteley 2000, 119-170). Jaana Lähteenmaa (1989a) toteaa tutkimuksessaan *Tytöt ja rock*, että negatiivinen asenne tyttöjen rockin soittamista kohtaan alkoi lieventyä 1980-luvulla. Hänen tutkimiansa nuorten keskuudessa oli suhteellisen vahvoilla miehen ja naisen tasa-arvoisuutta korostava ns. modernin naisen diskurssi. (Mt. 1989a, 126-127; ks. myös Knuutila 1997, 22.) 1990-luvulta lähtien monet omaehtoiset naisartistit ovat luoneet rockin seksuaalisuudelle uusia merkityksiä kritisoidessaan perinteisiä naisen rooleja niin rockissa kuin yhteiskunnassakin (ks. Whiteley 2001, 119-170, 196-229; Gaar 1992).

Silti esimerkiksi rock-soitinten soitto nähdään usein vielä tänä päivänäkin maskuliinisena ja näin ollen naiselle sopimattomana – erityisesti sähkökitara kantaa mukanaan konnotaatioita fallos-symbolista tai ”soittajan naisesta” (Lähteenmaa 1989a, 49). Samoin rockin ”on the road ” –elämäntyyli itsessään kiertueineen, päihteineen, bändäreineen ja muine lieveilmiöineen katsotaan naiselle sopimattomaksi (Frith 1988, 233-236; Lähteenmaa 1992, 220).

Tarkastelen seuraavaksi rockin historiaa naisten osalta pääkohdissaan sekä maailmalla että Suomessa. Pohdin erityisesti naisen asemaa ja naiseen suhtautumista osana rock-kulttuuria eri vuosikymmeninä. Suomalaisen naisten rock-historia on paljolti kulkenut ulkomaisten sisarten jalanjälkiä.

## 4.2. Naisten rock-historiasta

### 4.2.1. 1950-luku: rockin synty ja naispioneerit

Rock-musiikin juuret löytyvät mustien bluesista, valkoisten country-musiikista ja swingistä (Friedlander 1996, 16). Bluesia esittivät vahvat, seksuaalisuuttaan avoimesti ilmaisevat, laulavat ja joskus kitaraakin soittavat naiset. Eräs merkittävistä blueslaulajista oli Bessie Smith, jonka laulamista lauluista osa oli kantaaottavia ja kertoi esimerkiksi naisten hyväksikäytöstä. Mustat bluesartistit myivät miljoonia levyjä ja saavuttivat suosiota myös valkoisen yleisön keskuudessa. (Lähteenmaa 1989a, 39; Friedlander 1996, 16; Yurchenco 1990, 241-252.) Naismuusikoita löytyi sekä swingin että countryn puolelta ja heitä toimi myös managereina. Gene Krupan big band -orkesterissa soittanut Anita O'Day aloitti naislaulajien keskuudessa uuden trendin pukeutuessaan yhtyeen univormuun, koska halusi tulla esille nimenomaan muusikkona, ei sukupuolena. (O'Brien 1995, 32-34, 37-38.) Suomessa rock'n'rollia edelsivät jazz ja siihen laskettu swing, suomalaisiksi muunneltu country ja blues sekä lähinnä rock'n'rollia oleva boogie-woogie. (Pesola 2000, 17-18; Jalkanen 1992, 12.)

Vaikka rockista muotoutuikin lähes poikkeuksetta hyvin miehinen ala, löytyi siitä muutamia naispuolisiakin pioneereja, kuten Willie Mae "Big Mama" Thornton ja mustien soittajien muodostaman Bo Diddley'n yhtyeen naiskitaristi (Gaar 1992, 1-2; Lähteenmaa 1989a, 39). Naisia alkoi näkyä myös muilla rockin saroilla; 1950-luvulla alkoivat tehdä tuloaan ns. tyttöryhmät ja folklaulajat. Folklaulaja Peggy Seeger oli ensimmäisiä valkoisia feministisistä näkökulmasta balladeja esittäviä naisia. (O'Brien 1995, 177, 367-369; Gaar 1992, 28-39.) Suomessa rock'n'rollia – joksi rockia aluksi kutsuttiin – pidettiin turmiollisena ja se yhdistettiin huonosti käyttäytyviin "lättähattuihin", 1950-1960 -luvuilla vallinneen nuorisokulttuurityylin edustajiin. Rock innosti Suomessa, kuten muuallakin maailmalla erityisesti poikia perustaman omia yhtyeitään. (Heiskanen & Mitchell 1985, 109, 121; Lähteenmaa 1989a, 87-88.) Rockin soittajina ei naisia juuri näkynyt, vaan pääasiassa he toimivat iskelmälaulajina (Bruun & al. 1998, 29-30; Aho & Taskinen 2003, 8-13).



Rockin alkuvuosikymmeninä naisartistilla – joista suurin osa oli poplaulajia – oli vielä kolmasosa levylistojen paikoista hallussaan, mutta rock-musiikin syntyminen sai aikaan naisartistien katoamisen levylistoilta useaksi vuodeksi (Chapple & Garofalo 1977, 272). Vaikka naiset eivät menestyneetkään rock'n'rollin esittäjinä, osallistuivat he silti monien listahittien tekoon; esimerkiksi Dorothy La Bostrie Little Richardin laulun Tutti Frutti ja Mae Boren Axton Elvis Presleyn hitin Heartbreak Hotel tekoon (Gaar 1992, 23-24). 1950-luvulla naisia ei juuri nähty rock'n'rollin soittajina tai edes laulajina. Miesten laulamissa lauluissa naisesta sen sijaan tehtiin miehisten fantasioiden kohde, jota mies saattoi hallitsevana sukupuolena muokata mieleisekseen. (Chapple & Garofalo 1977, 272.)

#### **4.2.2. 1960-luku: tyttöryhmät, folk ja progressiivinen rock**

1960-luvun alkuvuosikymmeninä markkinoille ilmestyivät tyttöjen muodostamat lauluryhmät, kuten the Shirelles ja the Shangri-Las, jotka olivat pääasiassa mustien naisten muodostamia. Ne nähtiin usein rasistisesti seksistisinä ja niiden jäsenet ”kovina, huorahtavina alaluokan naisina” (Chapple & Garofalo 1977, 274). Tyypillistä oli myös, että ryhmien jäsenten persoonallisuudet pyrittiin häivyttämään esittämällä ryhmät yhtenäisinä kokonaisuuksina. Tyttöryhmien räjähdysmäinen lisääntyminen ja suosio erityisesti ostavan naisyleisön keskuudessa oli merkittävä. Tyttöryhmillä saattoi olla naispuolinen manageri ja he kirjoittivat silloin tällöin itse materiaalinsa, joka oli sisällöltään syvällisempää kuin miespuolisten teini-idolien ”poika tapaa tytön” –tyyppiset laulut. (Gaar 1992, 33-35; Chapple & Garofalo 1977, 272-275.) 1960-luvun alussa menestyivät myös naispuoliset, tyttöryhmillekin lauluja kirjoittavat lauluntekijät (Gaar 1992, 37-38, 66). 1960-luvun puolivälissä tyttöryhmiä paremmin suosiota saavuttivat itsenäisempää ja aikuisempaa linjaa edustaneet naislaulajat, kuten Dusty Springfield ja Marianne Faithfull (mt., 56-59). Koska naiset valtasivat miehistä rockin kenttää näin merkittävästi, kutsuttiinkin aikaa rockin ”pehmentymiseksi” ja rockin ”kuolemaksi” (Lähteenmaa 1989a, 40).

Suomessa vaikutti 1960-luvun alussa kitaravirtuositeettiin perustuva rautalankamusiikki, jossa naiset olivat harvalukuisia (Lähteenmaa

1989b, 87-88; ks. Bruun & al. 1998, 53-54). Naiset esittivät enimmäkseen iskelmiä ja suomalainen vastine Amerikan teini-iskelmille löytyi ns. ”pirteistä tytöistä” käänösiskelmiseen (Bruun & al. 1998, 60-61).

Tyttöryhmien musiikki toi tärkeitä keksintöjä rockiin ja toimi vahvemalla rytmillään ja selkeillä gospel-elementeillään merkittävänä siltana myöhemmin syntyneelle soul-musiikille. Se antoi myös perustan brittiläisen invaasion yhtyeille ja ennen kaikkea The Beatlesille, joka 1960-luvun puolivälissä syrjäytti näiden lauluryhmien suosion. Tämän ns. mersey-beat musiikin tekijöinä nähtiin hyvin vähän naisia. (Chapple & Garofalo 1977, 276; Lähteenmaa 1989a, 40.) Naiset menestyivät edelleen feminiinisyyks-diskurssia tukevilla musiikin alueilla, kuten folkissa ja saattoivat kyllä säestää itseään kitaralla, mutta naisinstrumentalisteja oli vielä liian vähän malleiksi uusille naismuusikoille (Lähteenmaa 1989a, 40-41; Gaar 1992, 56). Whiteleyn (2000, 34-35) mukaan 1960-luvun miesten esittämille rock-lauluille oli tyypillistä naisten esittäminen miesten fantasioina unelmanaisesta. Vaikka The Beatles-yhtyeen laulut olivat vähemmän maskuliinisia (Chapple & Garofalo 1977, 278), nousi sen jälkeen suosioon kuitenkin maskuliinisen seksuaalisia yhtyeitä, kuten esimerkiksi Rolling Stones, jotka tekivät naisten tulon rockiin vaikeammaksi. (ks. esim. Lähteenmaa 1989a, 41). Ns. ”beatlemanian” myötä Suomessakin alettiin päästä pop-kulttuurin ja pop-elämäntavan makuun. Esimerkiksi Laila Kinnunen esitti Kuukauden Suositut -ohjelmassa säännöllisesti uusimmat Lennon-McCartney -hitit. Suomessakin muutamat naiset olivat tarttuneet rock-soittimiin ja ympäri maata kiersi esimerkiksi Lahdesta kotoisin oleva kitarayhtye Cimrats, maan ainoa tunnettu tyttöyhtye. (Bruun & al. 1998, 79-88; Jalkanen 1992, 197.)

1960-luvun lopulla länsimaista yhteiskuntaa muokannut, sosiaalisiin ja kulttuurisiin rakenteisiin vaikuttanut ekspressiivinen vallankumous toi mukanaan poliittista protestia sisältäneen folkin. Protesti kohdistui mm. Vietnamin sotaan, ydinasevarustelua ja rasismia kohtaan. (Gaar 1992, 90-91, 101; Lähteenmaa 1989a, 41.) Akustinen ja valkoinen folk-laululiike tuki nousevaa kansalaisoikeusliikettä (Gaar 1992, 90-91), joka muuntui vähitellen folkrock-liikkeeksi. Folkkiin liitetyt arvot, kuten autenttisuus ja maanläheinen populismi jäivät osaksi amerikkalaisen 1960-luvun loppupuolen rockin ideologiaa. (Lähteenmaa 1989a, 41.) Folkilla oli

yhteytensä jazziin, jota pidettiin folkin tavoin aikanaan vallankumouksellisena ja valtakulttuurin vastaisena. Se näkyi 1950-luvulla New Orleansin jazzin elvyttäjien ja folk-muusikoiden yhteisenä kannanottona ydinaseettomuuden puolesta (ks. Whiteley 2000, 73-74) ja jatkui myöhemmin mm. Joni Mitchellin jazz-vaikutteisissa kappaleissa.

Folkin ”hiljaisella” ja yksilöllisyyttä korostavalla ”henkilökohtaisella” saralla monet naisartistit pääsivät esille, koska siitä löytyi monia perinteisen feminiinisyyden mukaisia piirteitä, kuten ”kiltteys”, subjektiivisuus ja sentimentaalisuus (Lähteenmaa 1989b, 41). Silti naiset nähtiin ensisijaisesti sukupuolensa määrittelemässä valossa eikä heitä rohkaistu kehittymään lauluntekijöinä ja he olivat harvoin instrumentalisteja (Gaar 1992, 101). Monet naispuoliset folk-artistit kirjoittivat kuitenkin itse laulunsa ja ne kertoivat mm. naisen elämän keskeisistä asioista, kuten äitiydestä. Jotkut, kuten Joan Baez, kirjoittivat myös poliittisista ja sosiaalisista asioista. (Whiteley 2000, 73-74.)

Vastakulttuurin maailmaaparantava ideologia vaikutti Suomessakin ja toi mukanaan protestilaulun ja folkin – joka Suomessakin innosti monet naiset mukaansa – sekä laulaja-lauluntekijäkäytännön. (Bruun & al. 1998, 65; ks. myös Aho & Taskinen 2003, 14-17.) Folk-laulut eivät olleet kuitenkaan kovinkaan poliittisia, vaan kyse oli enemmänkin yhteisestä henkisestä ilmapiiristä ja kollektiivisesta musiikintekemisestä, kuten Svenska Teaternissa ja Tampereen Pop-teatterissa valmistelluissa Hair-musikaaleissa (Bruun & al. 1998, 106-112, 148-149; Heiskanen & Mitchell 1985, 160). Samoihin aikoihin protestilaulu- ja hippiliikkeen underground-kulttuurikokeilujen rinnalle nousi opiskelijaradikalismi. Opiskelijayhteisöt edistivät aktiivisesti kansainvälisen pop-kulttuurin uusimpien muotojen maahantuloa. (Heiskanen & Mitchell 1985, 160-161.)

Ekspressiivisen vallankumouksen mukanaan tuomat asenteet heijastuivat myös esimerkiksi San Franciscossa syntyneen hippikulttuurin suosimaan acid-rockiin ja siitä kehittyneeseen progressiiviseen rockiin, joissa kitaravirtuositeetti oli keskeisemmässä asemassa kuin laulu. Frith ja McRobbie (1978, 14) näkevät tämän voimistuneen teknisyyden ylikorostamisen liittyvän rockin maskulinisoitumiseen. Naisia näissä yhtyeissä oli harvoin, vaikka acid-rockista löytyi naislaulajien lisäksi myös muutamia naisinstrumentalisteja.

(Lähteenmaa 1989b, 42; ks. myös O'Brien 1995, 107-111.) Eräs harvoista oli perinteisen naisen roolia rockissa rikkonut Big Brother and the Holding Companyn laulaja Janis Joplin, joka omaksui miehisen rock-elämäntyylin alkoholeineen, huumeineen ja irtosuhteineen (Whiteley 2000, 51). Whiteley (2000, 11, 41) esittää, että ajan yhteiskunnallinen ilmasto salli naiselle rockissa kaksi roolia; joko naisellisen ”rock-tipun” (engl. ”*rock chick*”) tai ”yhtenä pojista” toimimisen eli miehistä rock-kulttuuria imitoivan roolin. Sortavimmissa muodoissaan 1960-luvun musiikki ilmensi hänen mukaansa patriarkaalista mielikuvaa madonna-huora -asetelmasta.<sup>12</sup> Myös Suomessa progressiivinen rock oli hyvin miehinen alue, vaikka sieltä löytyi muutamia naisiakin, kuten Orfeus-yhtyeen solistina laulanut Muska (Bruun & al. 1998, 129; Aho & Taskinen 2003, 42-47). Suomessa 1960-luvun lopulla parhaiten myivät kotimaisen musiikin lisäksi sekä miesten että naisten esittämät ulkomaisten hittien kotimaiset tulkinnat (Bruun & al. 1998, 100-101).

#### **4.2.3. 1970-luku: feministinen musiikki, laulaja-lauluntekijät ja punk**

Monet 1970-luvun rock-riitikot pitivät vuosikymmentä rockin hiljaisena kautena, sillä esimerkiksi 1960-luvun kaltaista vastakulttuuriliikettä musiikissa uuden nuorisokulttuurin muotona ei ollut löydettävissä. Musiikkityylit hajaantuivat useisiin pieniin alueisiin eikä uutta musiikillista keksintöä syntynyt. Naiset kuitenkin saavuttivat rockin alueella huomattavia edistysaskeleita rikkomalla mm. stereotyyppioita naisen sopimattomuudesta rock-instrumentalistiksi ja tuomalla laulaja-lauluntekijöinä naisnäkökulman poplistoille. 1970-1980 -lukujen vaihteessa naisten tekemä rock myös yhteiskunnallistui monissa maissa ja naispuolisesta rock-muusikosta alettiin

<sup>12</sup> 1960-luvun vastakulttuurin näkemys rockista suvaitsevaisuuden ja seksuaalisuuden symbolina koski Whiteleyn (2000, 10) mukaan käytännössä vain miehiä. Naisesiintyjät nähtiin edelleen viihteenä eivätkä ekspressiivisen vallankumouksen mukanaan tuomat kulttuuriset ja sosiaaliset muutokset parantaneet naisen asemaa. Kärjistetysti naiselle mahdollisia rooleja olivat romantisoitu miehen unelmanainen, nöyristelevä ”äiti-maa -hahmo”, jolla oli elättäjän, anteeksiantajan ja parantajan piirteet tai ns. ”helppo nakki” (engl. ”*easy lays*”). (Mt., 23, 27, 39.)

käyttää nimitystä *naisrokkari*, jonka kriteereiksi määriteltiin mm. ”itsetietoisuus”, ”omaehtoisuus” ja ”kieltäytyminen objektiroolista”. (Gaar 1992, 226-227; Lähteenmaa 1989a, 47-48.)

1970-luvun alussa ”toisen aallon” feminismin myötä syntyi lähinnä Yhdysvalloissa ns. feministinen musiikki (engl. *women identified music*), johon naiset saattoivat identifioitua (Bayton 1993, 178). Myös mm. Länsi-Saksassa, Tanskassa ja Ruotsissa perustettiin naisliikkeeseen liittyviä, naisten muodostamia yhtyeitä, joilla haluttiin ilmaista naisten tuntemuksia (Lähteenmaa 1989a, 47).

Feministien vaihtoehtoinen ”musiikillinen maailma” toimi pääperiaatteiltaan miesvaltaisen rock-maailman periaatteiden vastaisesti. Myytti tähtikultista eli raja henkilökohtaisen elämän ja rock-elämän välillä pyrittiin murtamaan, jolloin keikkakäytännöt, lavaesiintyminen ja jopa itse musiikki muotoutuivat erilaisiksi. Sanoitukset olivat henkilökohtaisia ja kertoivat naisen elämälle keskeisistä asioista, kuten menstuaatiosta, kotitöistä, lesboudesta, äitiydestä ja vaihdevuosista. Feministit toivat toiminnallaan yksilöllisyyttä ja kilpailua painottavaan rock-kulttuuriin vaihtoehtoisia arvoja ja asenteita, kuten kollektiivisuutta ja yhteistyötä. Monille ensimmäisille feministibändeille oli luonteenomaista olla yhtä paljon feministisesti tietoinen naisryhmä kuin rockia soittava yhtye. Erityisesti Yhdysvalloissa naiset järjestivät omia konsertteja, perustivat levy-yhtiöitä, naisten jakelufirmoja, konserttitoimistoja, äänentoistopalvelun ja järjestivät naisille opetusta äänentoistotekniikassa. Naisvaltaisuuden ja -tietoisuuden kuului myös naispuolisten roudareiden ja miksaajien käyttö. (Bayton 1993, 178-191; Lähteenmaa 1989a, 47.)

Feministiyhtyeet eivät saaneet julkisesti kovinkaan laajaa huomiota, mutta innostivat kuitenkin naisia yhä lukuisammin rockin tekemiseen. Tässä yhteydessä myös miesten tekemien rock-sanoitusten seksistisyyden alettiin kiinnittää huomiota. Vaikka naisten määrä rock-musiikin alueella lisääntyikin, olivat naiset instrumenttien soittajina edelleen harvinaisuuksia. Tyypillisin naisten soitin oli edelleen akustinen kitara. Naismuusikoita myös verrattiin miehiin ja lähinnä miesten lailla soittaville naismuusikoille suotiin arvostusta. (Gaar 1992, 127-128; Chapple & Garofalo 1979, 270-272.)

1970-luvun alussa pehmeämpää musiikkia ja henkilökohtaisempia sanoituksia esittävät naispuoliset laulaja-lauluntekijät valtasivat alaa rockissa. Laulaja-lauluntekijäliikkeellä oli yhteytensä 1960-luvun akustiseen folk-liikkeeseen, mutta folk-liikkeen kappaleet olivat usein historian kuluessa vakiintuneita, kun taas laulaja-lauluntekijöiden musiikki syntyi henkilökohtaisesta näkökulmasta. (Gaar 1992, 183-184.) 1970-luvun alussa laulaja-lauluntekijöistä tuli muoti-ilmiö musiikkiteollisuudessa. Joillakin heistä oli juurensa folkissa, jotkut tulivat popin alueelta. Laulaja-lauluntekijät menestyivät levylistoillakin, mm. Carole Kingin vuonna 1971 julkaistu albumi Tapestry oli yksi 1970-luvun myydyimpiä albumeja ja myi yli 13 miljoonaa kopiota 1990-lukuun mennessä. (Chapple & Garofalo, 283-284, 286-287; Gaar 1992, 183-184.)

1970-luvun puoliväliin mennessä naiset alkoivat saada jalansijaa myös instrumenttia soittavina rock-artisteina ja rajujakin rock-naisia ilmestyi lavoille. Esimerkiksi Britanniassa teinipopin ja heavy rockin yhdistymisestä syntyneestä glam rockista vaikutteita saanut Suzi Quatro rikkoi sovinnaisia käsityksiä naiseudesta pukeutumalla mm. vartalonmyötäiseen nahka-asuun. Häntä arvosteltiin ”pop-huoraksi” ja parodiaksi miesrokkarista, sillä ajan sovinnaiset käsitykset eivät sallineet naiselle näin radikaalia feminiinisyydellä ja maskuliinisuudella leikittelyä. (Gaar 1992, 218-221; Whiteley 2000, 14.)

Suomessa alkoi 1970-luvun alussa yleistyä nimitys *rock* ja syntyi ns. suomi-rock, jota on luonnehdittu protestilaulun ja progressiivisen rockin yhteensulautumaksi (Jalkanen 1992, 198). Kuten aiemmatkin rockin muodot, myös suomi-rock muodostui miesten hallitsemaksi alueeksi. Naiset lauloivat edelleen lähinnä miesten sanoittamia, säveltämiä ja sovittamia lauluja, jotka olivat yleensä käännöksiä. (Aho & Taskinen 2003, 40.) Käänösiskelmä sai vaikutteita mm. glam rockista, ns. ”purkka-popista” ja soulista (Aho & Taskinen 2003, 35-58, 65-66; Lähteenmaa 1989a, 88).

Iso-Britanniassa 1970-luvun puolivälissä syntynyt punk-liike toi uusia mullistuksia rockiin. Punk-liikkeen katsotaan alkaneen nuorten, taidealaa opiskelleiden aikuisten liikkeenä, jossa oli mukana myös feministejä (Gronow 1999, 47; Friedlander 1996, 249-251). Punk-musiikki syntyi uuden sukupolven tarpeesta palauttaa rock’n’roll takaisin kolmisointuisuuteen perustuville juurilleen sekä siirtää musiikin tuotanto pienille itsenäisille levy-yhtiöille (Gaar 1992, 229-230). Punk-musiikkiin liittyi myös poliittisuus erilaisten

kampanjoiden, kuten rasisimin ja seksismin vastaisuuden muodossa ja tämä loi osaltaan otollista maaperää naisten oman alakulttuurin muodostumiselle. Punkissa ilmennyt ns. ”tavaramuotoisen seksuaalisuuden” torjunta mahdollisti naisten vapautumisen stereotyyppisistä rooleista ja imagoista ja toi esiin ennen näkemättömiä ja rajuja omien yhtyeidensä kanssa soittavia naispuolisia rock-muusikoita. Britanniassa naisten muodostamat punk-yhtyeet olivat joko poliittisesti tai feministisesti asennoituneita. (Lähteenmaa 1989a, 45, 47; O’Brien 1995, 131-132.) Punkin myötä esiintymislavoilla alettiinkin kuulla uusia naisääniä, jotka olivat läpätunkevia, epäpuhtaita, itsevarmoja ja yksilöllisiä (Frith 1988, 252-253).

Toisaalta naisten valtaisan esiinmarssin punk-musiikissa on väitetty johtuneen myös siitä, ettei siinä ei vaadittu loistokasta soittotaitoa eikä korkeatasoista teknistä hallintaa, vaan kuka tahansa saattoi perustaa yhtyeen. Punkin ilmaisu perustui laulutapaan, shokeeraaviin sanoituksiin ja persoonalliseen, erikoiseen itseilmaisuun. Sanoitusten pääteemana ei ollut populaarimusiikille tyypillinen rakkaus, vaan yhteiskunnalliset epäkohdat ja viha. Myös seksuaalisuutta saatettiin käsitellä, mutta tunteettomasti. (Whiteley 2000, 14-15, 98; Lähteenmaa 1989a, 45.)

Suomessa punk-aalto ei vaikuttanut naisten rockin soittamisen lisääntymiseen siinä määrin kuin muualla maailmassa ja naiset osallistuivat enemmänkin muuten punkin myötä virinneeseen toimintaan. Esimerkiksi Maukka Perusjätkän perustamassa ryhmässä Sota apatiaa vastaan olivat mukana laulamassa mm. Pia Noponen ja Elisa Korjus. (Lähteenmaa 1989a, 88; Bruun & al. 1998, 271-215.) Punkista vaikutteita saaneen uuden aallon lauluja levyttivät myös monet naiset. (Bruun & al. 1998, 300, 339-341; Lähteenmaa 1989a, 88.)

#### **4.2.4. 1980-luku: Music Television, itsenäiset laulaja-lauluntekijät ja naisten rock-yhtyeet**

1980-luvun alussa naiset hyödynsivät punk-musiikin mahdollistamia vapauksia sekä musiikin esittämisessä että tuottamisessa. Jotkut punk-vallankumouksen aikana aloittaneista yhtyeistä löivät itsensä nyt läpi. The Pretenders-yhtyeen Chrissie Hynde, joka sai ”kovan naisen” maineen rockissa, osoitti myös

julkisesti äidinroolin ja esiintyjänroolin yhdistämisen olevan mahdollista ottamalla lapsensa mukaan keikkamatkoille. (Gaar 1992, 271-278.) 1980-luvulla monet naiset loivat myös uraa managereina, omien lehtien julkaisijoina tai levy-yhtiön perustajina (mt. 1992, 298). Samalla vuosikymmenellä toimintansa aloittanut Music Television (MTV) oli alkuaikoinaan merkittävä uuden aallon musiikin edistäjä. Naismuusikoille MTV merkitsi sekä paluuta entiseen että uusia mahdollisuuksia. Toisaalta pinnallisista, seksuaalisista pop-imagoista tuli keskeisiä markkinoinnin välineitä ja se merkitsi ulkonäköä esiintymistilanteessa kyseenalaistamaan pyrkineille naisartisteille sovinnaisen arvojen paluuta. Vastapainoksi tälle MTV tarjosi naisille myös haastavan ja ainutlaatuisen foorumin kyseenalaistaa naisesiintyjän sukupuolisuutta. (Gaar 1992, 323-325; Whiteley 2000, 15, 123.)

Esimerkiksi Annie Lennoxin esittämä androgynisyys tuli suuren yleisön tietoisuuteen ensi kertaa vuonna 1983 julkaistulla videolla *Sweet dreams are made of this*, jolla Lennox pukeutui miehen pukuun (Whiteley 2000, 125). MTV:n myötävaikutuksella suosioon nousi myös Madonna, jonka voimakkaan seksuaalinen ja videolta toiselle muuntautumiskykyinen imago sekä seksuaalisuuden keinoin hankittu valta on herättänyt feministien keskuudessa keskustelua joko puolesta tai vastaan. Whiteleyn (2000, 136-138) mukaan Madonnan yliampuva tapa esittää perinteisiä tulkintoja seksuaalisuudesta ja sukupuolesta sisältää ironiaa. Madonna on musiikillaan hankkinut miljoonaomaisuuden ja hänellä on mm. oma tuotantoyhtiö (Gaar 1992, 332-336).

Suomessa naisista koostuvien, useimmiten itse laulunsa tekevien julkisuuteen nousseiden yhtyeiden määrä lisääntyi 1980-luvun puolivälin aikoihin. Näitä olivat mm. mekaanista diskomusiikkia vastustaneen Elävä Musiikki -liikkeen tilaisuuksissa vuosina 1981-1982 keikkaillut, suoraviivaista rockia soittanut Musta Maija sekä popahtava Top Candy. Avantgardistista, sointuihin pohjautumatonta musiikkia esittänyt Geisha-yhtye puolestaan ilmaisi asennettaan rockissakin vaikuttaviin sukupuolirooleihin julistautumalla provokatiivisesti sovinnistiseksi. Samoilla linjoilla liikkui myös 1960-luvun rockia soittanut, naisten muodostama PIM-yhtye, joka julistautui feminismiin vastustajaksi. (Aho & Taskinen 2003, 86-91; Lähteenmaa 1989a, 88-89.) Suurimman – ja ristiriitaisimman suosion saavutti kuitenkin vuonna 1982



Rockin SM-kilpailuissa neljänneksi sijoittunut, aluksi huumorimielessä show-numeroksi perustettu helsinkiläinen Tavaramarkkinat-yhtye naistietoisine lauluineen (Bruun & al. 1998, 341-342; Lähteenmaa 1989a, 88). Suomesta löytyi myös lukuisia taitavia naisinstrumentalisteja, kuten mm. Maria Hänninen (Aho & Taskinen 2003, 123-126).

Suomessa syntyi myös jonkinlainen vastine 1970-luvulla maailmalla virinneen feministisen musiikin käytännöille, sillä naiset yhdistivät voimansa rockin saralla monin tavoin. Keväällä 1987 järjestettiin Tampereella ylioppilaskunnan toimesta ensimmäiset naisten rock-festivaalit ja sen yhteydessä perustettiin naisten Rockluuta-yhdistys. (Lähteenmaa 1989a, 93; Gronow 1999, 61.) 1980-luvulla naismuusikot järjestivät myös useita festivaaleja, kuten vuonna 1983 Suomen Naiset Allstars Helsingin Juhlaviikoille, vuonna 1986 Helsingin Laulufestivaali-klubille järjestetty Pikku Naisia? –tapahtuma ja Tyttö tuli –konserttikiertue vuonna 1989. Vuonna 1988 järjestettiin Rockluuta-yhdistyksen toimesta Helsingissä festivaali ja samana vuonna pidettiin myös äänentoiston tekniikkakurssi ja soittoleiri. Vuosikymmenen lopussa toiminta alkoi kuitenkin hiljentyä. 1990-luvun puolivälissä perustettiin uusi naisten musiikkiyhdistys NaMu ry eli Naiset ja Musiikki, jonka tarkoituksena on edistää sekä klassisen että rockin alueella naisten asemaa. (Aho & Taskinen 2003, 72, 109; Gronow 1999, 61-62.)

1980-luvun lopulla nousi maailmalla uusi laulaja-lauluntekijäaalto, joka toi mukanaan myös poliittisesti kantaaottavia lauluja tekevät naiset. Nämä laulaja-lauluntekijät hyötyivät pienten, naisvaltaisten levy-yhtiöiden aiemmin 1970-luvulla luomasta pohjatyöstä ja oman saarekkeen tekemisestä rockin miehiseen tuotantomaailmaan. (Gaar 1992, 363-375.) Suomessakin pinnalle nousi lukuisia naispuolisia laulaja-lauluntekijöitä, kuten mm. Nicepappi-yhtyeen Heli Luukkala, Kikka Laitinen Gasoline Girls & Petrol Boys -yhtyeineen ja Liisa Akimof Tavaramarkkinoiden jälkeen perustetun yhteensä Akimowskaja Sisters & Bros kanssa. (Bruun & al. 1998, 399-400; Aho & Taskinen 2003, 105-117, 145-149.)

Epäitsenäisempää linjaa edustivat ne naiset, jotka 1980-luvun loppupuolella lähtivät mukaan ns. tyttö-yhtye –ilmiöön. Musiikin tuottamisen tekniikan kehittyminen mahdollisti tuottajille vapaat kädet muokata musiikkia lähes rajattomasti, jolloin ensin tehtiin ”hittibiisi” ja sen jälkeen etsittiin sille

esittäjät, joiden ääniä saatettiin muokata tarpeen mukaan. (Gaar 1992, 401.) Suomessa sama ilmiö toteutui jäsentensä ulkonäköön perustuvan Belaboriksen muodossa (Aho & Taskinen 2003, 131-134.)

1960-luvun lopulla progressiivisesta rockista erkaantunut heavy metal oli Frithin ja McRobbien (1979, 14) mukaan ns. cock-rock –perinteen eli miehisen seksuaalisuuden aggressiivisen korostamisen jatketta. Whiteley (2000, 14, 39) toteaa, että heavy rockissa ja useissa heavy metallin lajeissa nainen esitetään usein epäinhimillisenä ja alempiarvoisena, tehtävänään tyydyttää mies seksuaalisesti. Naisten tekemä heavy ei tällaisen naiskuvan valossa ollut kovin myyvää ja siksi 1980-luvun uuden heavy-aallon myötä monet naisista koostuvat hardrock heavy -yhtyeet, kuten Britanniassa menestynyt Girlschool ja L7 levyttivät pienille levymerkeille. Huolimatta naisinstrumentalistien kasvavasta määrästä ei heidän soittotaitoihinsa silti aina uskottu. (Lähteenmaa 1989a, 43; Gaar 1992, 413-417.) Suomessakin naisten osallistuminen heavy-musiikin tekoon oli harvinaista (ks. Bruun & al. 1998, 225-232, 293). Naisräppärit kokivat samankaltaista alentavaa kohtelua, mutta 1980-luvun loppuun mennessä naisräpistä oli tullut trendi siinä missä naisrokistakin. Musiikissaan naispuoliset räppärit halusivat välittää naisista positiivista kuvaa leimautumatta silti feministeiksi (Gaar 1992, 418-423).

#### **4.2.5. 1990-luku: rock auteursit ja tanssipop**

1990-luvulle tultaessa ilmiö ”naiset rockissa” oli kadonnut sekä mediasta että listoilta, mutta monia naisartisteja tämä ei haitannut, sillä heidän sukupuolensa ei enää niin näkyvästi merkinnyt musiikinteossa. Naiset olivat saavuttaneet menestystä kaikilla rock- ja pop-musiikin alueilla ja aiemman menestyksensä perusteella he saattoivat edelleen levyttää suurille levy-yhtiöille. Esittäessään itse kirjoittamaansa materiaalia saattoivat he myös tarkemmin kontrolloida sitä. (Gaar 1992, 377; Whiteley 2000, 196.)

Rock-teollisuus oli kasvanut ja itse rock-musiikki oli muuttunut valtakulttuuriksi sekä pirstoutunut lukuisiin marginaalikulttuureihin. Esimerkiksi rockia ja iskelmää yhdisteltiin, punkin sukulainen grunge, hip hop ja rap tulivat tutuiksi Suomessakin, kuten myös konemusiikki moninaisissa muodoissaan. (Aho & Taskinen 2003, 192-193.) Etnopop-vaikutteita kuultiin

esimerkiksi kansanmusiikkipohjaisen Värttinän ja saamelaisten Angelin tyttöjen tuotannossa (Bruun & al. 1998, 437-438).

Whiteley (2000, 196-198) jakaa 1990-luvun musiikillisesti kahteen tyyliuntaan; folkiin ja laulaja-lauluntekijä –perinteeseen yhteyden omaavaan autenttisuutta, henkilökohtaisia kokemuksia ja yhteisöllisyyttä välittävään genreen sekä kaupallisesta menestyksestä riippuvaiseen teolliseen musiikkiin. Ensinnä mainittua edustavien naisten laulut käsittelivät usein yhteiskunnallisesti tärkeitä asioita, kuten mm. rasismia, seksismiä, homoseksuaalisuutta, kodittomuutta ja AIDS:ia. Esimerkiksi Tori Amoksen henkilökohtaiset kappaleet puhuttelevat naisia koskettavilla aiheilla, kuten mm. raiskauksella. (Gaar 1992, 434.) Björk puolestaan edusti uudenlaista suuntaa naispuolisille laulaja-lauluntekijöille vaikuttaneen teknosta, avantgardistisesta indie-rockista ja jazzista debyyttialbumillaan *Debut* (1993). Alannis Morrissetesta, ”nuorten vihaisten naisten” vertauskuvaksi nousseesta kanadalaisartistista tuli yksi kaikkien aikojen menestyneimmistä naisartisteista; hänen levynsä *Jagged Little Pill* on koko äänilevyhistorian kolmanneksi eniten myynyt albumi (Gronow 1999, 50). Tämän genren naispuolisissa laulaja-lauluntekijöissä – kuten 1990-luvun yhteiskunnassakin – näkyi pyrkimys yksilöllisyyteen yhä selvemmin (Aho & Taskinen 2003, 192-193, ks. myös Bruun & al. 1998, 440, 444).

Suomessakin alkoi rockiin ilmestyä yhä enemmän yhtyeitään johtavia itsenäisiä laulaja-lauluntekijöitä eli ns. *auteureita*, joiden musiikki oli moninaisten vaikutteiden sävyttämää. Näitä olivat mm. country rockia soittava Blue Yodle -yhtye, koneita ja perinteisiä soittimia yhdistelevä Moon Cakes ja grungea esittävä Jonna Tervomaa. (Bruun & al. 1998, 464; Aho & Taskinen 2003, 236-239.)

Maailmalla kaupallista, tehtailtua musiikkia edusti esimerkiksi tanssipoppia esittänyt Spice Girls, joka ”girl power” –sanomallaan sai taakseen innokkaan teini-ikäisistä ja nuoremmista tytöistä koostuneen fanijoukon (Whiteley 2000, 214-215). Suomessa miehisillä taustavoimilla koneistettua tanssipoppia sekoitettuna suomalaiseen iskelmään esittivät myös lukuisat naiset, mm. Taikapeili-duo ja Movetron-yhtyeen Päivi Lepistö (Bruun & al. 1998, 459-462).

Naisten voimistunutta omaehtoisuutta ilmensivät mm. vuosikymmenen alussa USA:ssa kasvanut feministinen riot grrrl –liike punk-vaikutteinen ja tiedostavine sanoituksineen. Monet naisten muodostamat hardcore-yhtyeet kritisoivat myös naisen roolia räikeämmin kuin 1970-luvun punk-yhtyeet. (O'Brien 1995, 158-168.) Suomessa vastaavaa liikehdintää ei näkynyt, vaan sen sijaan julkisuuteen nousi mm. lukuisia popahtavia (esimerkiksi Tarharyhmä) ja tanssi-poppia (esimerkiksi Sitruunapippuri) soittavia yhtyeitä (Bruun & al 1998, 464). Menestystä saavutti myös poliittisvaikutteista poppia esittävä Ultra Bra -yhtye, jossa lauloivat Vuokko Hovatta ja Terhi Kokkonen (Aho & Taskinen 2003, 220-226). Suomalaisnaiset – kuten jazztahtavasti soulia laulava Janita, Billboardin tanssilistoilla viipynyt Miisa ja metallia sekä oopperaa yhdistelevä Nightwish laulusolistinaan Tarja Turunen – menestyivät myös ulkomailla (Bruun & al. 1998, 482; Aho & Taskinen 2003, 203-206, 242-245).

Naiset alkoivat saavuttaa mainetta myös rock-musiikin tuottamisen puolella toimien esimerkiksi levy-yhtiöiden varapresidentteinä. Naiset menestyivät tekniikankin puolella; Carol Dodds, video-ohjaaja ja valosuunnittelija työskenteli rock-tähtien, kuten Bruce Springsteenin ja Talking Headsien kanssa sekä toimi miespuolisten tekniikan työntekijöiden johtajana. (O'Brien 1995, 391; Gaar 1992 409-411.) Naiset järjestivät myös 1990-luvulla useita yhteisiä rock-kiertueita, joita olivat mm. amerikkalaisten naisten järjestämät Lilith Fair -kiertueet (Gronow 1999, 50). Suomessakin naiset vaikuttivat merkittävästi rock-musiikin taustalla; esimerkiksi Seawolf-studiolla työskenteli Virpi Immonen, jonka töihin kuului mm. Hanoi Rocks -albumin äänitys, Eeva Koivusalo toimi tuottajana ja muusikkona ja Suomen BMG:n toimitusjohtajana työskenteli Maija Kuusi (Aho & Taskinen 2003, 294-297).

Naiset ovat toimineet rockin tekijöinä rockin historian alusta lähtien ja ovat saavuttaneet yhä merkittävämmän aseman 1990-luvulle tultaessa. Tähän on osaltaan vaikuttanut voimakkaasti 1970-luvulla alkunsa saanut naisten omaehtoisen musiikinteon mahdollistanut laulaja-lauluntekijä – perinne, jonka jatkajiin myös tutkimukseni kohteena olevien sanoitusten tekijä Liisa Akimof kuuluu.

### 4.3. Laulaja-lauluntekijä –perinne

1960-1970 –lukujen folk-musiikista ja siitä vähitellen syntyneestä folkrockista kehittynyt laulaja-lauluntekijä –perinne avasi naisille aivan uusia mahdollisuuksia pop- ja rockmusiikissa, kun naiset alkoivat esittää itse tekemiään ja henkilökohtaisesta näkökulmasta kirjoitettuja laulujaan. (ks. Lähteenmaa 1989a, 41; Chambers, 1985, 119-121).

Laulaja-lauluntekijöiden voi sanoa olevan ns. *rock auteureita* (ks. Shuker 1998, 16-19, 275-276), ”rocktaidetta” tuottavia tekijöitä, joita rock-musiikista on etsitty 1960-luvulta lähtien. *Auteur*-teorian kehittäjinä toimivat alunperin ranskalaiset elokuvakriitikot, jotka tekijyyden ihannetta paikantaessaan pyrkivät löytämään elokuvista yksilöllistä ilmaisua ja näkemystä (Mäkelä 2000, 216). Richard Middletonin (1997, 73) mukaan auterismilla artistikulttina ja sen ”runollisten ajatusten ylevyydellä” ja ”emotionaalisilla syvyyksillä”, joilla muusikot ilmaisevat omia, ”autenttisia” päämääriään, on juurensa 1800-luvun romantiikassa. Rock-musiikin saralla se jatkui 1960-luvulla ”autenttisisessa” ja itse tehdyssä musiikissa vastakohtana aikansa kaupalliselle musiikille. Auterismi toteutui myös beat-musiikin käytännöissä, hippiliikkeeseen liittyneessä luonnollisuuden arvostuksessa, punk rockin hyökkäyksessä perinteisiä seksuaalikäsitelmiä vastaan ”rumuuden” ajatuksen edistämisenä ja tämän myötä rock-lavoille ilmestyneiden, perinteistä naiskuvaa uhmaavien esiintyjien muodossa (Bayton 1993, 183).

Roy Shuker (1994, 114) mainitsee kriteereitä, jotka yhdistetään auteur-aseman omaavaan rock-esiintyjään. Ensimmäiseksi tekijän on hänen mukaansa kyettävä murtautumaan uusille alueille ja sekoittamaan musiikillisia genererajoja eli kyettävä musiikilliseen muuttumiseen. Toiseksi tekijällä on oltava kyky esittää alkuperäistä materiaalia eli itse tekemäänsä musiikkia. Kolmanneksi tekijällä itsellään on oltava tuotantoprosessin kontrolli hallussaan. Neljänneksi tekijän on oltava uskollinen omille musiikillisille visioilleen. Lisäksi rock auteurille on tyypillistä myös pitkään kestävä ura tai ainakin korkea profiili sen ajan kun ura kestää. (ks. Mäkelä 2000, 216-218.)

Laulaja-lauluntekijä –perinteessä – kuten muussakin kulttuurissa – näkyvät kulloisenkin ajankohdan yhteiskunnalliset olosuhteet sekä mm.

käsitykset sukupuolirooleista. 1960-luvun henkilökohtaisista tuntemuksistaan laulaja tekevä laulaja-lauluntekijä oli usein nainen, sillä syntynyt kategoria oli rauhallisuudessaan ja vaatimattomuudessaan erityisen sopiva naispuolisille artisteille<sup>13</sup> (Lähteenmaa 1989a, 41; Chambers 1985, 119-121). Folk-musiikin pehmeys salli esiintyjilleen perinteisen feminiinisyyss-diskurssin mukaisia piirteitä, kuten subjektiivisuuden, kiltteyden ja sentimentaalisen tunteiden ilmaisun eikä merkkejä ollut juurikaan löydettävissä perinteisen rock-diskurssin mukaisesta seksuaalisuudesta ja miehisestä aggressiivisuudesta<sup>14</sup> (Whiteley 2000, 72; Chapple & Garofalo 1977, 283).

Laulaja-lauluntekijä –perinteen myötä rock-musiikkiin tullut kirjallinen, kultivoitunut ja pitkälle kehittynyt naisten tekemän musiikin muoto edesauttoi naisia pois seksuaalisen objektin roolista (Chambers 1985, 121; Ganetz 1997, 105). Laulaja-lauluntekijät soittavat akustista kitaraa tai pianoa ja esiintyvät yksin, joskus muusikoiden säestäminä ja kirjoittivat itse laulujensa ”runolliset” sanat ja musiikin. Joskus he saattoivat soittaa muiden laulaja-lauluntekijöiden kirjoittamia sävellyksiä. (Ganetz 1997, 102.)

Nykyisin termillä *laulaja-lauluntekijä* tarkoitetaan artistia, joka esiintyy omalla nimellään ja esittää itse tekemiään lauluja, joissa näkyy folkista ja 1960-luvun laulaja-lauluntekijä –perinteestä lähtöisin oleva autenttisuus ja uskollisuus henkilökohtaisia kokemuksia kohtaan. Kitaran tai pianon säestyksellä esiintymisen lisäksi taustalla voi olla myös yhtye. (Ganetz 1997, 100; Shuker 1988, 277.)

Laulaja-lauluntekijä –perinteen voi sanoa myös myötäilleen yhteiskunnallista kehitystä välittäessään itsetietoisemmaksi muuttunutta naiskuva. (Whiteley 2000, 196.) Naisia on perinteessä ollut runsaasti ja tähän ovat vaikuttaneet erityisesti sanoitusten henkilökohtaisesta näkökulmasta esitettyjen aiheiden avaamat mahdollisuudet naisille subjekteina.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Charlotte Greigin mukaan naispuolisia laulaja-lauluntekijöitä – kuten ei miespuolisiakaan – voida kuitenkin pitää yhtenäisenä genrenä. Naispuolisten laulaja-lauluntekijöiden laulujen aiheet ovat silti naissukupuolen kokemuksellisuuden sävyttämiä. (Greig 1997, 168.)

<sup>14</sup> Whiteley (2001, 78) toteaa, että mm. Joni Mitchellin eteerinen olemus sopi hyvin ajan naiskuvaan; se oli vaatimaton ja naisellinen eikä lainkaan aggressiivisen hyökkäävä, kuten miespuoliset rockmuusikot.

Ganez (1997, 48-49) esittää Stewartin (1987, 1989 ja 1989a) todenneen, että 1960-luvulla rockissa ja yhteiskunnassa tapahtuneet muutokset vaikuttivat myös sanoitusten sisältöihin. Tämä alkoi näkyä erityisesti vuoden 1975 jälkeen, jolloin naisten määrä rockissa kaikilla alueilla kasvoi ja naisten kirjoittama musiikki ja tekstit muuttuivat raaemmiksi, enemmän piinallisiksi, tunnepitoisiksi ja henkilökohtaisesti kiukkuisiksi, katkeriksi ja ironisiksi. Valta, rakkaus ja seksi esitettiin erottamattomassa yhteisymmärryksessä ja kuvaukset miehistä olivat silmiinpistävän negatiivisia. Teksteistä löytyi runsaasti naiselle erilaisia tapoja ilmaista itsenäisyyttä ja riippumattomuutta. Naiset alkoivat siis murtaa rockin ”kiltin tytön” imagoa.

Toinen merkittävä syy liittyi ja liittyy edelleen laulaja-lauluntekijän esitystilanteeseen, joka painottaa enemmänkin esitystilanteen kehosta riippumatonta ”sielukkuutta” kuin julkisissa esiintymistilanteissa kulttuurisesti merkittävää naisen kehoa. 1960-1970 –lukujen naispuolisten laulaja-lauluntekijöiden roolinvalintamahdollisuudet olivat kulttuurisessa viitekehöksessään hyvin rajoitetut; kärjistyneesti naisen rooli rockissa oli tuohon aikaan joko ”rock-huora” tai ”folklaulujen neitsyt”. Myöhemmät laulaja-lauluntekijät murtautuivat ulos näistä rajoittavista rooleista itse itsensä määritteleviksi subjekteiksi. (Ganetz 1997, 105.)

Kolmas syy naisten runsauteen laulaja-lauluntekijä –kategoriassa on mitä ilmeisimmin tekijän kyky hallita paremmin musiikin tekemistään. Naispuolinen laulaja-lauluntekijä subjektina pystyy kontrolloimaan asioita, joita ei aiemmin voinut. Hän voi päättää itse suurelta osin esteettisestä tuotantoprosessista ja usein tuottaakin musiikkinsa. Kirjoittaessaan sekä musiikin että tekstin hän on itse päähenkilö musiikin esitystilanteessa. (Ganetz 1997, 100.)

<sup>15</sup> Henkilökohtainen näkökulma on näkynyt rockissa ennen laulaja-lauluntekijä –perinteen syntymistäkin; esimerkiksi country rockin ”yksinäinen mies” välitti naiselle tyypillisiksi katsottuja tunteita, kuten epävarmuutta ja itsesääliä ja mursi näin perinteistä mieskuvaa. Tämä toimi vastakohtana rockin mieskeskeisyydelle ja avasi ovia myös naisartistien henkilökohtaiselle äänelle. (Chambers 1985, 121.) Myös Ganetzin (1998, 104) mukaan ”itsensä paljastavia” tekstejä on jo kauan kirjoitettu sekä kirjallisuudessa että rockissa kummankin sukupuolen taholta eikä niiden tuottaminen ole siis biologisesti sidottu kumpaankaan sukupuoleen.

Vaikka laulaja-lauluntekijöiden tekstit voivatkin käsitellä lähes kaikkea, voidaan niistä erottaa Ganetzin (1997, 102) mukaan kolme pääteemaa: opettavaiseen tarinaan perustuvat, jonkinlaatuista protestia edustavat ja henkilökohtaiseen kokemukseen perustuvat tunnustustekstit. Lähellä opettavaisen tarinan –kategoriaa liikkuvat laulaja-lauluntekijöille ja folk rockin laulajille tyypilliset kertovat tekstit. Ganetz (1997, 101) toteaa, että ne on kirjoitettu vanhojen kansanomaisten balladien tapaan ja kertovat esimerkiksi jonkin traagisen tarinan tai legendan sisältäen opetuksen. Laulaja-lauluntekijä ja tekstikirjoittaja folk rockissa voi kirjoittaa omia versioitaan tämän tyyppisistä kansanomaisista balladeista tai ottaa alkuperäisen balladin ohjelmistoonsa.

Tunnustusteksteille on tyypillistä autenttisuus ja se, että niissä näkyy kertojan psyyken ja kokemusten jälki ja että laulun subjekti on tapahtumien kokija (Ganetz 1997, 122). Tunnustusteksteihin voidaan laskea myös Greigin (1997, 169) mainitsema, naispuolisille lauluntekijöille tyypillinen lapsensaantiin ja äitiyteen liittyvä kategoria. Raskaus, synnytys ja äitiys tai niistä kieltäytyminen, abortti ja sinkkuna pysyminen ovat naisen elämään kuuluvia asioita ja siksi myös laulujen aiheita.

Protestilauluja voidaan sanoa olleen aina, sillä ihmiset ovat laulaneet sodasta, politiikasta, epäonnesta ja kurjuudesta.<sup>16</sup> 1900-luvun protestilaulujen ominaispiirteeksi muodostui niiden sisältämä sosiaalinen tai poliittinen kritiikki. (Ganetz 1997, 106.) Käsitteeseen *protesti* on kuitenkin syytä suhtautua varoen ja esimerkiksi Tarja Rautiainen (2001, 19-24) on esittänyt, että käsite protestilaulu kuului 1960-luvun käsitteistöön. Laulaja-lauluntekijöiden laulujen yhteydessä voitaisiinkin mieluummin puhua *yhteiskuntakritiikistä*.

Laulaja-lauluntekijä –perinteen juurilla folk rockissa kapinallisuus oli aluksi poliittista, mutta katosi vähitellen (Lähteenmaa 1989a, 41).

<sup>16</sup> Jo ennen 1960-luvun folk-liikettäkin naiset ovat laulaneet protestia sisältäviä lauluja; 1920-1930 -luvulla Aunt Mollie Jackson lauloi protestilauluja kaivostyöläisten ammattiliiton kokouksissa ja protestilaulaja Ella May Wiggins ammuttiin seurauksena hänen toiminnastaan Kentuckyn hiilikaivosalueella (O'Brien 1995, 366).



Laulaja-lauluntekijöiden ei siis voida katsoa olevan poliittisten, yleismaailmallisten yhteiskuntakriittisten laulujen esittäjiä, vaan kritiikki esitetään yksilön henkilökohtaisesta ja yksilöllisestä näkökulmasta. Laulaja-lauluntekijät kyllä kirjoittavat hyvinkin poliittisia tekstejä, mutta yhteiskunnalliset, kulttuuriset ja yksilölliset kokemukset siivilöidään laulajan henkilökohtaisen näkökulman kautta. (ks. Ganetz 1997, 101.)

#### **4.4. Laulaja-lauluntekijä Liisa Akimofin elämänvaiheista ja musiikillisesta urasta**

Liisa Akimof syntyi vuonna 1962 Helsingissä ja vietti nuoruutensa Helsingin Käpylässä ja Oulunkylässä. Ensimmäiset mielikuvat musiikista hänellä liittyvät alle kouluikäisenä automatkoilla keksittyihin lauluihin, puhesatulevyyn Viidakkokirja ja naapurissa kuunneltuun Muksut-yhtyeen levyyn Minä soitan sinulle, joka sisälsi Tapio Lipposen sävellyksiä Pentti Saarikosken ja Anselm Hollon teksteihin. (Aho & Taskinen 2003, 105-106; Akimof 2003.)

Koulussa ensimmäisillä luokilla Akimof alkoi kolmen muun tytön kanssa tehdä lauluja ja hänen musiikinopettajanaan toiminut Kari Rydman kannusti tyttöjä. Rydman kuljetti tyttöjä keikoilla ja säesti heidän laulujaan läpi kouluvuosien. Akimof aloitti 7-vuotiaana seitsemän vuotta kestäneet klassisen pianonsoiton opinnot. Koulussa perustettiin joitakin yhtyeitä, joissa Akimof soitti aina koskettimia tai pianoa.<sup>17</sup> 13-14-vuotiaana Akimof kuului Käpylän luontokerhoon nimeltä Vanellus (latinaksi töyhtöhyppä) ja perusti siellä kahden tyttökaverinsa kanssa yhtyeen nimeltä Hyypä-trio, jossa soitti kitaraa. Hyypä-trio esiintyi mm. Luontoliiton tapahtumissa ja teki television luontoaiheisiin lastenohjelmiin tunnusmusiikkeja. Trio soitti Akimofin tekemiä lauluja, jotka käsittelivät luontoon liittyviä aiheita. Nuoruudessaan Akimof kuunteli popmusiikkia, kuten Popcorn-yhtyettä, suurta idoliaan Donny Osmondsia sekä The Beatles- ja American Graffiti -yhtyeitä. (Akimof 2003; Aho & Taskinen 2003, 105-107.)

<sup>17</sup> Akimof muistaa myös ensimmäisen ”feministisen pilkahduksen” ilmestyneen noihin aikoihin, kun joku ylempien luokkien poika totesi, että yhtye olisi parempi ilman tyttöä, Akimofia (Aho & Taskinen 2003, 105-106).

Akimof lähti vaihto-oppilaaksi Argentiinaan ollessaan 15-16-vuotias. Siellä musiikkiharrastus vei hänet laulamaan Cordoban kaupungin kuoroon, jonka ohjelmisto koostui keskiaikaisista teoksista. Argentiinassa Akimof oppi myös soittamaan kitaraa kunnolla ja tutustui uusien ystäviensä kautta brasilialaiseen musiikkiin. Akimof toteaakin latinorytmien vaikuttaneen voimakkaasti musiikkikäsitteeseensä. Matkallaan Akimof perusti erään pojan kanssa duon, joka esiintyi esimerkiksi saksalaisten olutjuhlissa. Akimofin pitkäaikainen kiinnostus runoihin johdatti hänet latinalaisen Amerikan runoilijoiden tuotannon pariin ja Gabriela Mistralin runoja hän innostui säveltämäänkin. Hän ihastui kovasti myös Chico Vartasin teoksiin joita hän myöskin myöhemmin käänsi suomeksi. (Aho & Taskinen 2003, 105-107.)

Palattuaan Argentiinasta Akimof aloitti iltalukion ja jatkoi laulujensa tekemistä sekä myös esitti laulujaan eri paikoissa. Teini-iässä Akimof alkoi kannattaa vasemmistolaisista ideologiaa, katkaisi ajoittain välit perheeseensä ja vaihtoi sukunimensä karjalaisten isovanhempiensa nimeen. Nimen vaihto on kuitenkin epävirallinen. (Räsänen 1990.) Iltalukion jälkeen Akimof jatkoi opiskeluaan Helsingin yliopiston valtiotieteellisessä tiedekunnassa lukien pääaineenaan sosiologiaa. Opinnot etenivät iskelmämusiikkia tekevän turkulaiskaksikon *Matin* ja *Tepon* sanoituksia käsittelevään pro gradu -tutkielmaan asti, joka jäi kuitenkin kesken, kun media- ja musiikkimaailma veivät Akimofin mennessään. Opiskeluaikanaan Akimof toimi myös aktiivisesti vasemmistolaisopiskelijaliikkeessä (Akateeminen Sosialistiseura) ja oli tiedekuntayhdistys *Kannunvalajien* puheenjohtaja. (Aho & Taskinen 2003, 105; Bruun & al. 1998, 341-342.)

*Tavaramarkkinat* perustettiin 1980-luvun alkupuolella huumorimieliseksi, naisasiaa korostaneeksi ohjelmanumeroksi valtiotieteellisen tiedekunnan juhliin ja se koostui valtiotieteellisen opiskelijoista, yhdestä oikeustieteilijästä ja puheterapeutista. *Tavaramarkkinoiden* jäsenet tunnustautuivat feministeiksi ja vasemmistolaisiksi ja halusivat aiemmista naisartisteista poiketen päättää itse musiikistaan ja imagostaan. Alussa yhtyeen ohjelmisto sisälsi paljon kantaaottavia lauluja, kuten *Ajan mies*, *Systeemi pyörii* ja *Never Said Reagan*, jotka jäivät myöhemmin pois ohjelmistosta. Ylioppilaskunnan Kirjakahvilan raittiushenkisissä avajaisissa yhtye hämmästytti yleisöä esittämällä lauluja, jotka sisälsivät sellaisia säkeitä, kuten

”tilkka pirtua teehen” ja ”olen pilvessä stadionin tornin yläpuolella”. (Aho & Taskinen 2003, 105-106; Bruun & al. 1998, 341-342; Akimof 2003.)

Tavaramarkkinat osallistui vuonna 1982 ensimmäisenä naisten muodostamana yhtyeenä Rockin SM-kisoihin Seinäjoella ja sijoittui neljänneksi. Tuomaristo kehui Tavaramarkkinoiden kappaleita kisojen parhaiksi, vaikka heidän soittotaitoaan kritisoiinkin. SM-kisoissa menestymisen seurauksena yhtye sai levytyssopimuksen Johanna-levy-yhtiöltä ja single *Kesyöntä kesää/ Mua viedään* ilmestyi vuonna 1983. (Aho & Taskinen 2003, 106; Akimof 2003; Bruun & al. 1998, 341-342.)

Tavaramarkkinoiden ensimmäinen albumi *Tilikirja* ilmestyi vuonna 1982. Eri kaupunkien opiskelijapiirit ottivat yhtyeen hyvin vastaan, mutta rock-maailmassa ja rock-kriitikoiden taholta vastaanotto oli vaihtelevampaa. Akimof (2003) toteaa, että rockia tekevien miesten joukossa oli myös niitä, jotka tukivat yhtyettä. Ahon ja Taskisen (2003, 107) mukaan levyn naisnäkökulma muutti kuitenkin suomi-rockin miehisen ilmaston nopeasti ja peruuttamattomasti. Radiossa soitetuimpia lauluja olivat *Kiinnitys* ja *Beibi mä en haluu*, josta tehtiin myös Sari Poijärven ohjaama video. Kotimaan ristiriitaisuuksien vastapainoksi rocksosiologi Simon Frith arvosteli Tavaramarkkinoiden *Tilikirja*-albumin positiivisesti Sunday Times -lehdessä 11.3 1984. (Hautamäki 1998; Aho & Taskinen 2003, 108.) Seuraava single *Kaupungin yksiöt/ Laulu naapurin painonnostajasta* tehtiin uudella kokoonpanolla ja se myytiin pian loppuun, lähinnä levyautomaatteihin eri puolille Suomea. (Aho & Taskinen 2003, 109; Siukonen 1983; Akimof 2003.)

Vuonna 1983 yhtye toimi taustayhtyeenä Elisa Korjuksella (laulu), Tiitta Spoutilla (laulu) sekä Päät-yhtyeen Taina Ketosella (koskettimet) vahvistettuna Helsingin Juhlaviikoilla toteutuneessa Naiset All Stars -konsertissa, joka oli rock-muusikko Anne Taskisen eli ”Heinäsirkan” järjestämä. Akimof teki keikkaa varten Cyndi Lauperin laulusta *Girls Just Wanna Have Fun* suomennoksen *Kimmat hurvittelee*. Keikka oli menestys ja media huomioi tapahtuman näyttävästi. (Aho & Taskinen 2003, 108-109.) Tavaramarkkinoiden ammatillistui rock-yhtyeeksi ja seuraava albumi *Lievä kosto* ilmestyi vuonna 1985. Keväällä Tavaramarkkinat esiintyi Tavastia-klubilla nauhoitetussa Tilt-ohjelmasarjassa. (Hautamäki 1998.)

Yhtyeen viimeinen single *Kevät/ Kaduttaako, Mikko?* ilmestyi keväällä 1986 (Hautamäki 1998). Tavaramarkkinat lopetti toimintansa samana vuonna yhtyeen jäsenten opiskelukiireiden vuoksi. Tavaramarkkinat teki kuitenkin vielä muutaman keikan Tiitta Spoutin, Elisa Korjuksen, Outi Popin ja Heinäsirkan kanssa *Pikku Naisia?* –kokoonpanolla Helsingin Laulufestivaali-klubilla ja Tavastia-klubilla vuonna 1986. (Aho & Taskinen 2003, 109.)

Akimof ryhtyi soolouralle ja perusti bossa nova -vaikutteisen yhtyeen nimeltä Akimowskaja Sisters & Bros, joka julkaisi tällä nimellä yhden singlen *Kesä tullut on kaupunkiin/ Hui hai*. Muut yhtyeen levyt, *Alkava pimeä vuodenaika* (1987), *Teen maailman* (1990), *Primadonna* 1993) ja *Valopää* (1996) tehtiin Akimofin soolonimellä. Soololevyjen tiimoilta Akimof esiintyi erilaisten kokoonpanojen kanssa, yksin trubaduurina sekä Aija Puurtisen eli Honey B:n ja Maria Hännisen kanssa. (Aho & Taskinen 2003, 109.)

Oman uransa ohella Akimof on tehnyt iskelmälauluja muille artisteilla, osittain salanimellä ja osittain omalla nimellään. Yksi näistä oli esimerkiksi vuoden 1995 Suomen Euroviisu-karsinnoissa lehdistön ja yleisöäänestyksen voittanut Indiana-yhtyeen esittämä kappale *Hän lähtee tänään*. Akimof on säveltänyt runsaasti tunnusmusiikkeja tv-sarjoihin (esimerkiksi Kotikatu-sarjaan) sekä tehnyt tunnussäveliä radioille (Radio Suomen tunnussävelmät, Radio Aionon tunnusmusiikin ja Yle:n teeman). Akimof on toiminut myös elokuvasäveltäjänä säveltämällä tunnussävelmän Jarmo Lampelan elokuvaan *Eila* (2003). Hän on säveltänyt myös teatterimusiikkia esimerkiksi KOM-teatterille ja Espoon kaupunginteatterin esittämään Eeva Mannerin näytelmään *Eros ja Psykhe*. (Akimof 2003; Aho & Taskinen 2003, 109.)

1980-luvun alkupuolelta vuoteen 1987 asti Akimof teki radio-ohjelmia ja nuortenohjelmia televisioon. Samaan aikaan hän siirtyi televisioon tekemään musiikkiohjelmia, aluksi juontaen, sitten toimittaen ja ohjaten ja myöhemmin tuottaen niitä. Yleisradion viihdetoimitukseen TV 1:een Akimof vakinaistettiin vuonna 1988. Vuonna 1989 hän osallistui eurooppalaiseen audiovisuaaliseen tuottajakoulutukseen, jonka jälkeen hänet siirrettiin vastaamaan kansainvälisistä yhteistuotannoista TV 1:en kulttuuritoimitukseen. Vuoden 1996 lopussa Akimof ja Harri Saukkomaa perustivat tuotantoyhtiön nimeltä Production House, jonka toimitusjohtajana ja tuottajana Akimof on

toiminut siitä lähtien. Akimof on ollut jo pitkään naimisissa levytuottaja Riku Mattilan kanssa ja hänellä on kaksi lasta. (Akimof 2003.)

## 5. Analyysi ja tulkinta

### 5.1. Musiikki ja musiikillinen ilmaisu

Tarkastelen aluksi Akimofin tekemän musiikin tyylipiirteitä. En aio tehdä lauluista yksityiskohtaista musiikkianalyysia, vaan tarkastelen niitä kulttuurisessa kontekstissaan eli pyrin kuvailevasti hahmottamaan niitä musiikillisia tyylipiirteitä, jotka mielestäni tukevat laulujen sanoituksellisia sisältöjä ja vaikuttavat niihin. Musiikillisina tyylipiirteinä tarkastelen paitsi itse musiikkia, myös *Tavaramarkkinoiden* ja *Akimovskaja Sisters & Brosin* tapoja esittää musiikkia. Tutkimuskohteenani olevat laulut löytyvät neljältä, Liisa Akimofin sanoittamalta ja säveltämältä albumilta; Tavaramarkkinat-yhtyeen albumeilta *Tilikirja* (1983) ja *Lievä kosto* (1985) sekä Akimofin sooloalbumeilta *Alkava pimeä vuodenaika* (1987) ja *Teen maailman* (1990). Tutkittavia lauluja on yhteensä 39.

Aloitan kertomalla Akimofin muusikon uran lähtökohdista eli Akimofista laulaja-lauluntekijänä sekä feministisen musiikin vaikutuksista Akimofin tuotantoon. Feministinen musiikki ja naispuolisten laulaja-lauluntekijöiden nousu yhteiskunnalliseen tietoisuuteen kietoutuvat läheisesti toisiinsa, sillä kummassakin on kyse naisten pyrkimyksistä tehdä omaehtoista musiikkia. Kerron myös Akimofin tuotannolle tyypillisestä ilmaisukeinosta, ironiasta, joka kytkeytyy olennaisesti feministiseen musiikkiin ja feminismiin.

#### 5.1.1. Liisa Akimof laulaja-lauluntekijänä

Akimofin voi sanoa kuuluvan laulaja-lauluntekijä –perinteen jatkajiin ja ns. *rock autereihin*, sillä hän sekä sanoittaa, säveltää ja esittää kappaleensa itse, laulaen ja välillä akustista kitaraa soittaen. 1980-1990 –luvun naispuolisena laulaja-lauluntekijänä hän oli saanut vaikutteita mm. punk-musiikista ja uudesta aallosta, jotka muokkasivat rockin naista ”rajumpaan” ja itsenäisempään suuntaan (ks. Whiteley 2001, 196). Edellä mainitut piirteet

näkyvät tutkimassani musiikissa sekä sanoituksissa, sävellyksissä, sovituksissa että esiintymiseen liittyvissä piirteissä.

Punk-musiikin ja uuden aallon myötä naisten perustamien rock-yhtyeiden määrä lisääntyi ja tämä vaikutti myös siihen, että naispuoliset laulaja-lauluntekijät esiintyivät yhä useammin rock-yhtyeen kanssa (ks. Ganetz 1997, 100; Lähteenmaa 1989b, 45). Näin on Akimofinkin kohdalla ja tutkimani aineisto käsittää kahden eri kokoonpanon, Tavaramarkkinoiden ja Akimowskaja Sisters & Brosin kanssa tehtyä musiikkia. Nämä kokoonpanot ovat vaihdelleet jäsenistöltään ja Akimowskaja Sisters & Bros -yhtyeessä ovat soittaneet monet miespuolisetkin muusikot. Akimof on lisäksi esiintynyt lukuisilla soolokeikoilla itseään kitaralla tai koskettimilla säestäen.

Laulaja-lauluntekijä –perinteen mukanaan kantama, ekspressiivisen vallankumouksen ja myöhemmin naismuusikoiden kohdalla myös punkin ja uuden aallon jälkeisten vaikutusten innoittama pyrkimys yksilöllisyyteen näkyy Akimofinkin laulujen sanoituksissa. Niissä näkyvät myös Chambersin (1985, 121) mukaan laulaja-lauluntekijä –perinteelle ominaiset piirteet, kuten henkilökohtaisuus, intiimiys ja ”itsensä paljastavuus”. Tällä tarkoitan sitä, että laulut on kirjoitettu laulun subjektin eli naisen näkökulmasta ja niiden aiheet käsittelevät naisen elämän eri puolia avoimesti – myös negatiivisia, kuten naisen alisteista asemaa koskevia. Tämänäyttypiset laulut nostavat esiin itsenäisen ja asiat hallitsevan subjektin (ks. Ganetz 1998, 100, 104-105) ja poikkeavat aiemmasta rock-lyriikasta, jossa nainen esitettiin pääosin seksuaalisena objektina (ks. luku 4.2).

Akimofin musiikissa ja sen tekotavassa näkyvät hyvin myös Roy Shukerin (1994, 114) mainitsevat rock auteurin kriteerit. Ensinnäkin Akimof on ensimmäistä Shukerin mainitsemaa kriteeriä noudatellen murtautunut uusille musiikillisille alueille ja sekoittanut genre-rajoja<sup>18</sup> sekä Tavaramarkkinoiden että Akimowskaja Sisters & Brosin kanssa. Kummankin yhtyeen musiikissa on vaikutteita monesta eri tyylistä.

<sup>18</sup> Akimof halusi luoda musiikillaan jotakin uutta, ennen tekemätöntä, sillä esimerkiksi *Alkava pimeä vuodenaika* -albumin teosta hän totesi, että ”lattari-teema yhdistyneenä akustisuuteen ja 1950-luvun tyttöryhmien käyttämään do wopiin tuntui ennen käyttämättömältä” (Akimof 2003).

Kerron näistä tarkemmin tuonnempana analysoidessani albumien musiikillisia tyylipiirteitä. Toinen ja kolmas kriteeri täyttyvät siinä, että Akimof on myös koko uransa ajan esittänyt itse tekemäänsä musiikkia ja ollut uskollinen omille musiikillisille visioilleen. Hän ei ole antanut levy-yhtiöiden puuttua musiikkiinsa, vaan on itse päättänyt millaista musiikkia tekee. Tavaramarkkinat-yhtyeen jäsenien mukaan he ”halusivat irtisanoutua siitä millaisia aiemmat naisartistit olivat olleet”, eivätkä suostuneet siihen, että ”joku äijä tai levy-yhtiö tai manageri muotoilisi heitä minkäänlaiseksi tuotteeksi” (Akimof 2003). Akimowskaja Sisters & Bros -yhtyeeseen Akimof valitsi itse muusikot, joiden kanssa lähti työstämään uutta musiikillista linjaansa (Akimof 2003).

Akimofin ura täyttää myös kolmannen kriteerin pitkään kestävydestä sekä korkeasta profiilista, sillä alkuaikojen negatiivisesta vastaanotosta huolimatta Akimofin jo lähes kaksikymmentä vuotta kestänyt ura on tuonut hänelle arvostetun muusikon aseman. Esimerkiksi monet musiikkikriitikot ovat kehuneet hänen musiikkiaan levyarvosteluissaan (mm. Alanen 1990, Niemi 1993). Akimof sijoittui myös rock-lehti Rumban äänestyksessä vuoden 1990 parhaaksi naisartistiksi. Hän on myös tehnyt musiikkiaan monien arvostettujen, pitkän linjan suomalaisten muusikoiden, kuten perkussionisti Petri Rantalan, basisti Eeva Koivusalon, kitaristi-tuottaja Riku Mattilan, pianisti Iiro Rantalan, rumpali Heikki Tikan ja rumpali Anssi Nykäsen sekä basisti Aija Puurtisen kanssa.

Shukerin neljännen kriteerin toteutuminen eli oman tuotantoprosessin hallinta (ks. myös Ganetz 1998, 100) näkyy siinä, että Akimof on koko uransa ajan vaikuttanut tekemänsä musiikin tuottamiseen. Hän on tehnyt musiikkinsa sanoittamisesta ja säveltämisestä lähtien itse ja vaikuttanut sekä sovitus- että tuottamisvaiheisiin. Tavaramarkkinat-yhtyeen laulut sovitettiin yhdessä yhtyeen jäsenten kanssa ja Akimofin soolouran aikoina sovitukset tehtiin yhdessä Akimowskaja Sisters & Bros –kokoonpanon jäsenten kanssa. Lisäksi Akimof on toiminut itse tuottajana albumilla Teen maailman yhdessä toisen naispuolisen tuottajan, Eeva Koivusalon kanssa.

Oman tuotantoprosessin hallintaan liittyy myös se seikka, että soolourallaan Akimof kokosi yhtyeensä Akimowskaja Sisters & Bros itse valitsemistaan muusikoista. Tavaramarkkinoiden ristiriitainen vastaanotto rock-maailmassa sekä kriitikoiden, muusikoiden että yleisönkin taholta johti



nähdäkseni osaltaan taitavista ja mainetta niittäneistä muusikoista koostuneen Akimowskaja Sisters & Brosin perustamiseen. Jaana Kuusipalon (1999, 69) väite siitä, että mies on normi, johon naista verrataan ja naisen pitää häivyttää naiselliset piirteensä ja ryhtyä ”hyväksi jätkäksi” saavuttaakseen miesryhmän hyväksynnän, pitää tässä tapauksessa osittain paikkaansa. Vaikka Akimof tekikin omaehtoista musiikkia, on hänen urakehityksestään selkeästi luettavissa kehittyminen varteenotettavaksi ja taitavaksi rock-muusikoksi, ”hyväksi jätkäksi”, joka voidaan tulkita keinoksi pärjätä 1980-luvun miehisessä rock-maailmassa. Kuusipalo näkee myös, että naisen pitää seksististen ennakkoletusten mukaisesti osoittaa olevansa kaksinverroin miestä parempi pärjätäkseen miehisillä aloilla (mt., 69). Akimof onnistui paitsi luomaan omaehtoista musiikkia, myös saavuttamaan arvostetun rock-muusikon aseman.

Laulaja-lauluntekijä -perinteen myötä naiset alkoivat itse objekteina määritellä olemisensa ja sanomisensa ja laulujen sanomasta tuli tärkeämpi tekijä kuin naisen kehosta seksuaalisen viestinnän välineenä (Ganetz 1998, 105). Tämä seikka näkyy myös Akimofin ja hänen yhtyeidensä esiintymiskäytännöissä ja musiikissa, joita leimaavat vahvasti feministisen musiikin ja feminismin vaikutteet.

### **5.1.2. Feministisen musiikin vaikutteet**

Feministisen musiikin vaikutteista Suomessa ovat naisten tekemän rockin tutkijat esittäneet eriäviä mielipiteitä. Lähteenmaan (1988, 132-133) mukaan Suomessa ei ole ollut varsinaista feminististä musiikkia, vaan ennen vuosia 1981-1982 soittamisensa aloittaneilla naisilla oli musiikissaan feminismin ja punk rockin ideoita. Knuutila (1997, 13-14) puolestaan esittää, että esimerkiksi vuonna 1987 perustetun naisten rock-yhdistys Rockluudan toimintaan liittyi feministiselle musiikillekin tyypillistä ns. *women identified music* -ajattelutapaa ja feministisiä pyrkimyksiä. Feministisen musiikin vaikutteita on kuitenkin mielestäni luettavissa erityisesti Tavaramarkkinoiden (1982-1986) tuotannosta, josta kerron seuraavassa. Akimowskaja Sisters & Bros -yhtyeen kohdalla ne näkyvät lähinnä sanoituksissa, joten palaan niihin sanoitusten analyysin yhteydessä.

Feministinen musiikki (engl. *women identified music*) syntyi ns. toisen aallon feministisen liikkeen innoittamana 1970-luvun alkupuolella Yhdysvalloissa, mutta näkyi myös mm. Iso-Britanniassa ja Euroopassa (Bayton 1993, 178-191). Feministisen musiikin syntyminen liittyy kiinteästi yhteiskunnalliseen ajankuvaan ja feminismin liikkeenä, jolloin naisten toimintamahdollisuudet laajenivat ns. julkisella alueella. Yksilöllisten naisten ilmestyminen rock-näyttämöille on yhdistettävissä 1970-luvun lopun feministiseen keskusteluun, joka painotti naisen subjektiutta (ks. Jallinoja 1987, 38-39). Feminismi ei ole ollut yhtenäinen, muuttumaton ja helposti määriteltävä liike, mutta feminismin on tuonut mukanaan naisille mahdollisuuksia, motivaatiota ja materiaalisia edellytyksiä tehdä omaehtoista rock-musiikkia (Bayton 1993, 177-192). Ellen Koskoffin (1987, 1-16) mukaan miehet ja naiset ovatkin eri aikoina voineet uhata vallitsevaa järjestystä musiikin avulla.<sup>19</sup>

Suomessa nämä vaikutukset eivät olleet niin laajamittaiset, mutta esimerkiksi Akimofin 1980-luvulla tekemästä musiikista ne on luettavissa. Tavaramarkkinoiden syntymisen aikoihin punk-musiikin ja ns. uuden aallon jälkeinen musiikillinen ilmapiiri mahdollisti vaihtoehtoisetkin musiikilliset kokeilut. Teknistä taituruutta ei enää ihannoitu, vaan musiikin kautta voitiin välittää asenteita ja energiaa, vaikkapa punk-musiikin tavoin erikoisena laulutapana ja shokeeraavina sanoituksina (Whiteley 2001, 98). Punk-musiikista sai merkittäviä vaikutteita ns. *uusi aalto*, joka kopioi punkista minimalistisen musiikin piirteitä. Näitä olivat esimerkiksi yksitoikkoinen laulutyyli, harmonian puuttuminen ja improvisoidut soolot. Uuden aallon lyriikka sai vaikutteita punkin kriittisestä suhtautumisesta yhteiskuntaa kohtaan, mutta siitä puuttui punkille ominainen shokeeraava elementti. Punkista lainattiin myös epäsovinnainen pukeutumistyyli ja arvaamaton, yllätyksellinen lavakäyttäytyminen. (Friedland 1996, 257-258.)

<sup>19</sup> Vallitsevan yhteiskunnallisen järjestyksen uhkaamisesta puhuu myös Luigi Lombardi-Satriani (1974) näkemyksellään folkloresta joko konsensuksen tai kiistämisen välineenä. Tällöin folklorella voidaan joko ilmaista hyväksyntä vallitseville normeille ja valtaajille tai kiistää oikeutus vallitsevilta käsityksiltä ja valtaajilta. Kiistävää folklorea syntyy esim. dominoivien miesten ja alistettujen naisten välillä. (Nenola 1990, 12-14; Peltonen 1990, 173.) Rockmusiikin saralla esimerkiksi feministinen musiikki voidaan nähdä kiistävänä folklorena.

Nämä seikat toimivat ponnahtuslautana monille naisten perustamille yhtyeille maailmalla sekä Suomessa muutamalle. Ennen Tavaramarkkinoita Suomessa ei juuri oltu nähty naisten muodostamia rock-yhtyeitä<sup>20</sup> ja Tavaramarkkinat nähtiinkin ensisijaisesti poliittisessa valossa feministisenä (Bruun & al. 1998, 341-342).<sup>21</sup>

Tavaramarkkinat-yhtyeen jäsenet julistautuivat feministeiksi, vaikka kiistivätkin sekoittavansa feminististä asennettaan musiikintekoon. Feministeiksi julkisesti julistautuminen 1980-luvun alun Suomessa aiheutti vastustusta ja yhtyeen jäseniä nimitettiin mm. ”lesbo-feministi-kommareiksi” (Akimof 2003). Kiistämisestä huolimatta feministiset asenteet näkyvät erityisesti tavassa, jolla yhtye perustettiin, sanoituksissa ja esiintymiskäytännöissä. Jo yhtyeen nimivalinta pohjusti laulujen välittämää, tasa-arvoa peräänkuuluttavaa sanomaa. Nimi oli kaksiselitteinen; se viittasi toisaalta naisten tasa-arvoa estävän, kapitalistisen yhteiskunnan tavaramarkkinoihin ja samalla myös ”seksin markkinoihin” (Bruun & al. 1998, 341-342). Akimof toteaaakin Tavaramarkkinoista, että ”jälkeenpäin ajatellen se oli poliittinen teko, ajatuksella, että henkilökohtainen on poliittista” (Akimof 2003).

### 5.1.3. Feminismi ja humoristinen ironia

Tavaramarkkinat ilmaisi feminististä asennettaan erityisesti ironisen huumorin keinoin. Kerron tässä yhteydessä yhtyeen esiintymiskäytännöissä ja musiikissa esiin tulevasta ironiasta. Sanoituksissa ilmenevästä ironiasta kerron sanoitusten tarkastelun yhteydessä.

Määrittelen aluksi käsitteen *ironia*. Sana ironia ilmestyi englannin

<sup>20</sup> Maininnan arvoinen on kuitenkin mm. helsinkiläinen, jonkin verran julkisuutta saavuttanut Musta Maija.

<sup>21</sup> Toisaalta yhtyeeseen suhtauduttiin kuin kummajaiseen ja Tavaramarkkinoiden keikkoja mainostettiin lehdissä provokatiivisesti tyyliin ”Tulkaa katsomaan! Viisi naista, he soittavat todella!” Akimof itse sanoo tästä mainostustyylistä hänelle tulevan mieleen 1960-luvun mainokset tyyliin ”Sokea mies! Jos hän näkee niin rahat takaisin” tai ”Neekereitä lavalla, täysverisiä mustia, raaputa vaikka pintaa!”. ( Akimof 2003; Bruun & al. 1998, 341-342.)

kieleen vasta vuonna 1502 muodikkaana kielenkäytön keinona. 1700-luvulla yksilöllisyyden ihanteen alkaessa yleistyä kehittyi ironia inhimillisen subjektin näkökulmaksi maailmaan; ironian avulla subjekti otti kriittisen etäisyyden maailmaan tarkastellakseen sitä objektiivisesti. (Witkin 1993, 137-138.)

Witkin (1993) toteaa huumorin olleen aina myös lohdutuksen lähde ja keino puolustautua tuntematonta ja selittämätöntä vastaan (mt., 5-6). Tutkimissani lauluissa huumori lohdutuksen lähteenä sekä puolustautumiskeinona tulee ilmi ironisesti juuri feministisissä asiayhteyksissä eli patriarkaalisesta yhteiskunnan sortamisesta laulujen naissubjektia. Ironia ymmärretään usein huumorin synonyymiksi, mutta luonteeltaan ironia on huumoria katkerampaa, usein traagisempaa. Witkinin mukaan taitavasti käytettynä ironia paljastaa teeskentelyn ja asioiden ulkokuoren. (Mt., 136). Tutkimieni laulujen yhteydessä tarkoitan ironialla ironisesti värityntä huumoria ja tulkiten sen tarkoituksiksi paljastaa sukupuoliroolien keinotekoisuus sekä miehelle että naiselle.

Ironiaa ilmentää jo tapa, jolla Tavaramarkkinat perustettiin; monien feministiseksi musiikiksi luokiteltavissa yhtyeissä soittavien naisten tavoin myös Tavaramarkkinat aloittivat uransa lähes soittotaidottomina (ks. Bayton 1993, 178-179). Esimerkiksi osallistuessaan Rockin SM-kisoihin lyhyen harjoittelun jälkeen yhtyettä arvosteltiin juuri soittotaidon puutteesta (Aho & Taskinen 2003, 105; Bruun & al. 1998, 341-342). Tulkiten tämän ironiaksi miehisen rock-maailman tekniseen taitavuuteen perustuvaa kulttuuria kohtaan, jota uhmaamalla yhtye teki mielestäni pilaa koko aiemmasta rock-kulttuurista ja sen naiset pois sulkevista arvoista.

Tavaramarkkinoiden ensimmäiselle kokoonpanolle hyvä soittotaito ei ollut oleellinen, sillä mm. yhtyeen rumpali *Jane* soitti aluksi pahvilaatikoita ja basisti *Eve* liittyi yhtyeeseen, ”koska poikakaverilla sattui olemaan bassokitara” (Aho & Taskinen 2003, 105). Yhteenkuuluvuuden tunne ja mahdollisuus välittää ”feminististä maailmankatsomustaan” olikin monelle feministimuusikolle soittotaitoja tärkeämpi syy kuulua yhtyeeseen (Bayton 1993, 178-179). Naisten rajaaminen rock-maailman tuottavien roolien ulkopuolelle oli osaltaan vaikuttanut heidän kehittymättömyyteensä rock-soitinten soittajina. Näin ollen lähes soittotaidottomat, feministisen asenteen omaavat yhtyeet olivat naisille helpoin väylä luovia tiensä rock-maailmaan.

Naisille myös ehkä sallittiin 1980-luvulla rockin soitto helpommin, jos yhtye ei ollut taitava, vaan enemmänkin soittotaidoton ”vitsi”, jolloin se ei uhannut rockin miehistä maailmankuvaa.

Jo sillä seikalla, että naiset alkoivat perustaa omia rock-yhtyeitään ja pyrkivät näin saamaan jalansijaa miehiseksi luokitellussa rock-maailmassa voi sanoa olevan yhteytensä feminismiin eli naisten pyrkimyksiin saavuttaa yhtäläiset oikeudet miesten kanssa. Tavaramarkkinat osoitti – monien muiden samoihin aikoihin syntyneiden naisten perustamien yhtyeiden myötä – että kuka tahansa, myös naiset voivat perustaa sellaisen.<sup>22</sup>

Ironiaa oli myös yhtyeen jäsenten salanimissä eli ”taiteilijanimissä”; esimerkiksi Akimofin salanimi *Neiti X* viittasi lähinnä ”miestenlehtien eroottis-painotteisiin sivuihin” ja liittyi yhtyeen viestittämään huumori-imagoon (Aho & Taskinen 2003, 105). Näin yhtye ironisoi yhdellä tavalla miehisen maailman naiselle luomaa seksuaaliobjektin asemaa. Ironia näkyi silmiinpistävästi Tavaramarkkinoiden esiintymiskäytännöissä. Yhtye kritisoi naisen näkemistä ensisijaisesti rooliensa määrittämänä seksuaalisena olentona mm. ironisoidessaan naiselle itsestään selväksi muodostuneita ja kyseenalaistamattomia rooleja pukeutuen keikoillaan vaikkapa sairaanhoitajan tai morsiamen asuihin.<sup>23</sup>

Aapola ja Kangas (1994, 49-50) näkevätkin yhdeksi naisten selviytymiskeinoksi seksismiä kohtaan erilaiset nonverbaalit viestimiskeinot,

<sup>22</sup> Esimerkiksi basisti Eve totesikin rock-lehti Soundin (1983) haastattelussa: ”Mulle itselleni tää on ainakin kova juttu sillain, että minä oon ruvennu tekemään tällaista, niin että nyt tuli taas yksi tyttöbändi lisää”. Toisaalta yhtye kohtasi myös sukupuolestaan johtuvia vastoinkäymisiä, esimerkiksi rumpali Janelle vitsailtiin hänen rumpujen osia ostellessaan niiden säilytyksestä siivouskaapissa. (Siukonen 1983.)

<sup>23</sup> Tavaramarkkinoiden naisen roolien ironisointiin suhtauduttiin kuitenkin jyrkän negatiivisesti mm. eräällä keikalla, jolloin miespuoliset katsojat huutelivat ”pankaa parastanne, huorat!”. Yhtye ei osannut odottaa niin voimakasta reaktiota ja shokeerautuivat. Rock-muusikko Heinäsirkka totesi tästä Radio Suomen naispuolisia lauluntekijöitä käsittelevässä ohjelmassa (11.4.2000), että ”sehän on hirvittävän seksuaalinen kuvio yleensäkin ja kun heillä oli vielä ne puvut, yhdellä hääpuku jne. Se oli hyvin kanta-aottava teko naisidentiteetin puolesta”. (Jaakola 1994.)

kuten pukeutumisen. Etnomusikologi Ellen Koskoff (1987, 10-11) puolestaan näkee musiikkiesityksen erääksi merkitykseksi sukupuolten välisten suhteiden tulkittamisen. Musiikkiesitys voidaan nähdä hänen mukaansa mm. protestina tai haasteena ja uhkana vallitseville sukupuolisuhteille.

Tavaramarkkinoiden keikoilla oli mukana myös ”totutuista hoikista tanssityöistä poikkeava, pyöreä tanssityttö Myy, joka tulkitsi laulujen sanoitusten sisältöä vapaalla liikunnallaan” (Anttila & Kokkila 1983). Tanssityttö Myyn esiintymisen ymmärrän myös ironiseksi kritiikiksi naisen perinteisille rooleille; ensinnäkin pyöreä ulkonäkö oli ristiriidassa länsimaisen, hoikan naisihanteen kanssa ja toisekseen ”vapaa liikunta” oli käsittääkseni ristiriidassa länsimaissa naiselle sopivaksi nähdyn sovinnaisen ja hillityn liikunnan kanssa. 1970-luvun feministisestä tiedostamistoiminnasta lähtien naisen ruumis onkin nähty identiteetin rakentamisen ja vastarinnan välineenä (ks. Palin 1996, 234-235). Palin näkee feminismiin yhdeksi tavoitteeksi naisen ”luonnollisen” ruumiin kokemisen valloittamisen takaisin patriarkaatilta (mt., 234-235). ”Vapaalla liikunnallaan” tanssityttö Myy rakensi ikään kuin ruumiinsa kautta omaehtoista, yksilöllistä naiseuttaan. Halosen (1997, 67-68) mukaan tanssissa roolit voivatkin kaatua ja se voi olla politiikkaa tuodessaan esiin valtakulttuuria vastustavia seikkoja.<sup>24</sup> Erilaiset ruumiin harjoitusmuodot toistavat ja vahvistavat kulttuurista rakennelmaa ihmisestä ja sukupuolesta.<sup>25</sup>

Naisille perinteisesti hyväksyttäviä rooleja kärjekkäästi liioittelevan esiintymistavan yhteydessä voidaan puhua Rantosen (2001, 44-46) tavoin performatiivisesta kritiikistä ja vastarinnasta, jolla pyritään nostamaan esille ”naiseuden keinotekoiset ja liikkuvat piirteet”. Näitä ovat ymmärtääkseni

<sup>24</sup> Fransois Delsartesen luoma liiketeoria, joka vaikutti viime vuosisadan alkupuolella eurooppalaiseen ja amerikkalaiseen liikekulttuuriin kytki miehelle ja naiselle sopivat liikkeet sukupuolikulttuuriin; naisen liikkeet olivat luonnollisesti kapea-alaisempia, koska hän oli sopeutunut kodin rajoittavaan ympäristöön, toisin kuin mies metsästäjänä ja ”maailman valloittajana” (Halonen 1997, 79).

<sup>25</sup> Esimerkiksi pääosin tyttöjen harrastuksena pidetyssä baletissa vallitsee ankara kuri, joka Halosen (1997, 75) mukaan muistuttaa Foucaultin kuvaileman sosialisatiojärjestelmän periaatteita, jonka tarkoituksena oli luoda ”säyseä, opinhaluinen ihminen, joka oli nöyrä, tehokas ja koulutettu käyttökelpoiseksi työvoimaksi”.

juuri nuo edelläkin esitetyt naissukupuolelle tyypillisiksi muodostuneet yhteiskunnalliset roolit (sairaanhoitaja, morsian). Rantonen (2001, 44-52, 60) puhuu ”naisellisuuteen naamioitumisesta”, naisellisuuden liioittelemisesta ja karnevalisoinnista, jolla voidaan kritisoida ja purkaa vallitsevia naiseuskäsityksiä naiskuvan sisältä käsin eli tekijäperspektiivistä, esityksinä. Näin naiseus voidaan nähdä ”poliittisena strategiana”. (ks. myös Pulkkinen 2000, 51-53).

Mihail Bahtinin (1995) näkemys karnevalisoidusta alakulttuurista, joka kääntää nurin yläkulttuurin arvot ja synnyttää näille arvoille uusia, yllättäviä vaihtoehtoja, tuo esille saman asian. Karnevalisoidun alakulttuurin ”suuri nauru” vapauttaa yläkulttuurin ”virallisen tietoisuuden” pakosta ja sen jäykistämistä kulttuurimuodoista. (Mt., 10-12.) ”Suuri nauru” voisi tässä yhteydessä olla Tavaramarkkinoiden ironinen esitys naisen perinteisistä rooleista ja samalla pyrkimys kiinnittää huomio patriarkaalisen yhteiskuntajärjestyksen ”virallisen tietoisuuden” pakkoon, joka ylläpitää stereotyyppisiä sukupuolirooleja. Yhtyeen ironinen suhtautuminen perinteisiin naisen rooleihin voidaan tulkita viestiksi kyseisten roolien sopimattomuudesta 1980-luvun nuorille naisille, jotka pyrkivät samanarvoisuuteen miesten kanssa.

Feministisen musiikin eräs keskeinen piirre on naisten muodostamien yhtyeiden järjestämät yhteiskonsertit. Tavaramarkkinat osallistuikin lukuisiin naisten yhdessä järjestämiin rock-tapahtumiin, joita olivat esimerkiksi *Naiset Allstars* (1983) ja *Pikku Naisia?* (1986) (Aho & Taskinen 2003, 109).

Mavis Baytonin (1993) Yhdysvalloissa tekemän tutkimuksen mukaan feminististä musiikkia soittavien naisten musiikilliseen kehitykseen kuului joko ammatillistuminen taitavaksi muusikoksi tai ammatillistumisen pitäminen feministishenkisen musiikin luonteelle vieraana. Yksi syy ammatillistumisen kaihtamiseen oli 1980-luvun radikaalifeministien näkemys ammattimuusikoksi ryhtymisestä miehisenä. Vaikka ammatillistumista pidettiin toisaalta musiikillisen luovuuden syvenemisenä, nähtiin ammatillistumisen toisena puolena naiseuden fokuksen kadottaminen. (Mt. 1993, 188-191.) Akimofin urakehityksessä on nähtävissä ammatillistumista, joka näkyi paitsi oman musiikillisen tyylin kehittymisenä, myös mm.

yhteistyönä ammattimuusikoiden kanssa sekä arvostetun muusikon aseman saavuttamisena (ks. luku 5.1.1).

Esittelen seuraavaksi lyhyesti sekä Tavaramarkkinat- että Akimowskaja Sisters & Bros -yhtyeet ja niiden tutkimuksen alla olevan tuotannon. Kerron myös musiikillisista tyylipiirteistä pääkohdissaan.

#### **5.1.4. Musiikilliset tyylipiirteet Tavaramarkkinat-yhtyeen musiikissa**

Tavaramarkkinat-yhtye perustettiin 1980-luvun alkupuolella. Ensimmäisessä kokoonpanossa soittivat salanimillä *Jane* (Jaana Lähteenmaa, rummut), *Eve Underground* (Eve Hirvonen, basso), *Rudi* (Riitta Oittinen, koskettimet), *Angelique Peruna* (Annukka Alkula, laulu), *Neiti X* (Liisa Akimof, kitara ja laulu) sekä *Myrna Magia* (Myy Mäkelä, tanssityttö). Myöhemmissä kokoonpanoissa soittivat rumpali *Välly* (Johanna Bergman), joka oli aiemmin soittanut yhtyeessä Musta Maija sekä kosketinsoittimissa ja saksofonisti *Pia Noponen* ja kitaristi *Katja Solla*. Viimeisessä keikkakokoonpanossa laulajana toimi Akimofin ohella *Elisa Korjus*. (Aho & Taskinen 2003, 105, 109; Siukonen 1983.)

Rakenteeltaan Tavaramarkkinoiden laulut noudattelevat pop- ja iskelmälauluille tyypillistä AABA- eli säkeistö-kertosäe -kaavaa ja ovat nelijakoisia. Harmonisesti laulut rakentuvat populaarimusiikille tyypillisten I, ii, IV, V, vi -sointuasteiden käyttöön (ks. Rautiainen 2001, 181). Soinnut ovat useimmiten käännöksiä ja luovat näin ajoittain jazziin viittaavan vaikutelman. Tämä johtuu luultavimmin Akimofin tavasta tehdä lauluja: Akimof opetteli kitarasointuja ”laittamalla sormensa eri kohtaan kielille ja kokeilemalla millaisia sointuja syntyy” (Akimof 2003). Kyseinen tapa lienee tyypillinen itse opiskelleille rock-muusikoille.

Tavaramarkkinat-yhtyeen ensimmäinen albumi *Tilikirja* ilmestyi vuonna 1982 ja sisältää kaksitoista laulua. Sanoitukset ja sävellykset ovat Liisa Akimofin ja sovitukset ovat yhtyeen jäsenten yhteisiä. Albumin on tuottanut *Ari Vaahtera*. Tilikirjan tyyliä voisi luonnehtia rockin ja iskelmän sekoitukseksi, johon on lisätty musiikillisia vaikutteita useista eri tyyliuunnista. Iskelmän ja rockin yhdistely onkin ollut tyypillinen piirre suomalaisessa rockissa (ks. Gronow 1999, 53). Tilikirja on tutkimukseni alla



olevista albumeista monipuolisin vaikutteissaan muista tyyliuunnista: albumilta löytyy reggae-, blues-, tango-, bossa nova - ja jazz-vaikutteita. Albumilla käytetään runsaasti myös moniäänistä *a cappella* -taustalaulua.

Kaikki laulut ovat yleisilmeeltään pelkistettyjä ja ”varman päälle” soitettuja. Tällä tarkoitan sitä, että lauluissa toistetaan samoja, yksinkertaisia elementtejä, kuten esimerkiksi kahta tai kolmea sointua eikä kitara- ja kosketinsoitinriffeissä tai -sooloissa varioida paljoakaan. Rumpujen komppi on varma ja terävä ja siinä käytetään vähän fillejä. Basisti soittaa tarkasti eikä improvisoi. Kosketinsoittimet keskittyvät pääasiassa taustamaalailuun ja soolot ovat yleensä laulun melodiaa tai kosketinsoitinriffiä mukailevia ja sisältävät vähän improvisaatiota. Instrumentaalisoolot on soitettu koskettimilla (*Saldo, Olet mulkku*), kitaralla (*Beibi mä en halua, Konvehdin paikka, Tilikirja*), trumpetilla (*Minua viedään*) ja vihelletty soolo löytyy laulusta *Konvehdin paikka*. Esimerkkinä laulu *Tuskainen tango*, jossa on näkyvissä soinnutuksen sekä melodialinjan yksinkertaisuus:

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a simple melody with a clear harmonic structure. The first staff (A) has a melody starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with lyrics 'Tan - go rak - kau - den, ei i - kui - sen,'. The second staff (B) has a melody starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with lyrics 'mut - ta hur - mi - ol - li - sen. Soi - tan tä - nä'. The third staff has a melody starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with lyrics 'il - ta - na kun tuu - li re - pü ik - ku - noi - ta au - ki.' The chords are A, C#m, D, E, and B.

Laulussa on nähtävissä rockin ja iskelmän sekoittelu; sävellaji on tangolle tyypillisen mollin sijaan duuri (A-duuri) ja sointukierto on enemmänkin pop- ja rock-lauluille kuin tangolle ominainen I, iii, IV, V. Nämä piirteet saavat laulun kuullostamaan myös tango-parodialta, kuten A- ja B-osien lyhyyskin (kahdeksan tahtia). ”Tangomaiseksi” laulun tekevät A-osan taustalla kulkeva rumpujen, basson ja koskettimien lähes unisonossa soittama, pelkistetty tangon A-osalle tyypillinen komppi sekä B-osan rumpujen ja basson muodostama, tangon B-osaa imitoiva beguine-rytmi, jota koskettimien tasainen sointumatto täydentää.

Lehtiarvosteluissa *Tilikirja* vastaanotettiin tyrmäävästi ja (mies)kriitikoiden arvostelu keskittyi enemmänkin yhtyeen jäsenten sukupuoleen kuin itse musiikkiin. Avoimesti ilmaistu feminismi – ja vielä miehissä rock-maailmassa – näytti olevan 1980-luvun alun Suomessa liikaa.

Eräässä kärjistetyimpiin luettavassa lehtiarvostelussa todettiin, että ”ei pitäisi tehdä levyjä, jos on kuukautiset” (Jaakola 2000; Aho & Taskinen 2003, 107).

Vuonna 1985 valmistui albumi *Lievä kosto*, joka sisältää yksitoista laulua. Myös tällä albumilla sanoitukset ja sävellykset ovat Akimofin ja sovitukset ovat yhtyeen yhteiset. Albumin on tuottanut tuottaja ja kitaristi *Riku Mattila* ja se on yleislinjaltaan rock-albumi, jolla on vaikutteita popista ja iskelmästä. Soitannollisesti yhtye on kehittynyt huomattavasti. Instrumentaaliosuudet on soitettu koskettimilla (*Keskiyöllä asemalla, Apteekin edessä*), kitaralla (*Selitä hani, Siamilainen*) sekä rummuilla ja bassolla (*Jyrki Melartin*). Tuottaja, kitaristi Riku Mattila on soittanut *Selitä hani* -laulun soolokitaraosuudet. Levyllä vieraili myös laulamassa *Elisa Korjus*. Kaksi laulua, *Selitä hani* ja *Lievä kosto*, ovat soinniltaan heavyyn viittavia, mikä johtuu kitaroiden käyttämisestä ns. voimasoinnuista. Voimasoinnut rakentuvat perusäänen ja kvintin varaan ja ne soitetaan kitaran alimmilla kielillä neljättä tai viidettä astetta käyttäen (ks. Walser 1993, 42-34). Yhdestä laulusta (*Beibi pidä kii*) löytyy *do wopia* lainaavia elementtejä sekä muutamassa a cappella – laulua. Albumi koostuu pääosassa nopeatempoisista rock-lauluista, yhdestä hitaammasta rockballadista (*Apteekin edessä*) ja yhdestä akustisella kitaralla säestetyistä laulusta (*Pilvessä*).

*Lievä kosto* –albumilta löytyy bonusraitana hitiksi noussut laulu *Kevät*, joka julkaistiin myös singlenä (1986) ja jonka esitti yhtyeen viimeisessä keikkakokoonpanossa mukana ollut Elisa Korjus. Tämä yhtyeen viimeiseksi jäänyt single valittiin suuren suosionsa vuoksi myös monille kokoelmalevyillekin. Se sijoittui vuonna 1997 Radio Mafian äänestyksessä maailman 237:ksi parhaaksi lauluksi ja Rumban vuonna 1998 rock-toimittajilleen järjestämässä äänestyksessä Suomen 10:ksi parhaaksi lauluksi. (Hautamäki & al. 1998).

Sekä *Tilikirja*- että *Lievä kosto* -albumeilla Akimofin laulutyylillä on ilmeikäs ja se kuvastaa lauluissa esiintyviä erilaisia tunnetiloja. Frith (1988, 43) näkeekin laulun sanojen ”toimivan kuin puhe, ne ovat suoria merkkejä tunteesta ja luonteesta”. Äänenmuodostus on luonnollinen. Muutamassa laulussa käytetään tehokeinoina mm. erilaisia korkealta ja kovaa tuotettuja ”äännähdyksiä”. *Tilikirjalla* niitä löytyy lauluista *Konvehdin paikka, Tilikirja* ja *Minua viedään* ja *Lievä kosto* -albumilta laulusta *Jyrki Melartin*. Simon Frith

(1983) mukaan ”lauluissa sanat ovat ihmisäänen merkkejä ja jokapäiväisen elämän syvimpien tunteiden ilmaisu liittyy juuri pop- ja rocklauluissa ilmenevien äänien kaltaisiin ilmaisutapoihin; huohotukseen, voihkimiseen, nauramiseen, itkemiseen jne.” (Lindberg 1997).

Tutkimukseni kohteena olevassa tuotannossa Akimofin äänenkäyttö vaihtelee suuremmasta ja huutavammasta pehmeämpään laulutyyliin. Huutavamman ja suuremman laulutyylin voidaan nähdä viittaavan voimaan myös symbolisesti (ks. Walser 1993, 45-46). Sen voi tulkita naisen itsenäisyyden, vahvuuden ja tasa-arvoon pyrkimisen ilmaukseksi. Punk-musiikin vapauttaessa naisten itseilmaisun traditionaalisista seksuaalisista konventioista läpituokevat, epäpuhtaat, itsevarmat ja yksilölliset äänet valtasivat alaa (Lähteenmaa 1989b, 45; 1992, 216-217; Frith 1988, 252-253). Mentaaliteettihistoriallisesti äänenkäytön vaihtelut samassa laulussa voitaisiin tulkita perinteisen feminiinisen naisen ja tulollaan olevan modernin naisen siirtymävaiheen symboliseksi ilmaukseksi. Pehmeämpi äänenkäyttö kuvaa ymmärtääkseni perinteistä feminiinistä naista, joka nähdään sovinnaisena ja hillittynä. Suoremmalla ja ”huutavammalla” laulutyyllillä puolestaan kuvataan nähdäkseni modernia ja itsenäistä, itselleen yksilöllisyyttä hakevaa naista.

### **5.1.5. Musiikilliset tyylipiirteet Akimowskaja Sisters & Bros – yhtyeen musiikissa**

Akimowskaja Sisters & Bros perustettiin vuonna 1986. Peruskokoonpanoon kuuluivat *Iiro Rantala* (flyygeli), *Petri Rantala* (perkussiot), *Pemo Ojala* (flyygelitorvi), *Eeva Koivusalo* (basso), *Elisa Korjus* (laulu), *Maria Hänninen* (viulu ja laulu) sekä *Liisa Akimof* (laulu ja kitara). Välillä tätä kokoonpanoa vahvistettiin jousikvartetilla.

Akimowskaja Sisters & Bros -kokoonpanon musiikki on jazz- ja bossa nova -vaikutteista popmusiikkia, ns. ”klubimusiikkia” (ks. Akimof 2003). Nimitys ”klubimusiikki” johtuu siitä, että Akimofin (2003) mukaan tarkoituksena oli luoda ”intiimi klubi-tunnelma” ja yhtyeen nimi kertoi ”sympaattisesta soittajien yhteisöllisyydestä, ’veljien ja sisarten’ muodostamasta yhtyeestä tyyliin *Cheryl Crow Tuesday Music Club*” (mt.).

Akimowskaja Sisters & Brosin laulutkin noudattelevat rakenteeltaan pop- ja iskelmälauluille tyypillistä AABA-kaavaa erilaisen muunnoksineen. Harmonisesti laulut rakentuvat paljolti jazzille tyypillisiin, muunneltuihin sointuihin lisääntyneen. Akimofin laulutyyli on pehmeämpää ja sisältää vähemmän voimakkuudenvaihteluita kuin Tavaramarkkinoiden tuotannossa.

Albumi *Alkava pimeä vuodenaika* (1987) sisältää kaksitoista laulua, joista tutkimukseni kohteena on kymmenen laulua. Laulut on sanoittanut ja säveltänyt Akimof ja sovitukset on tehnyt yhtye. Tuottajana toimi Riku Mattila. Lähes läpi koko albumin taustalla on kuultavissa rumpujen ja basson pehmeän keinuva bossa nova -komppi. Yhdessä laulussa jäljitellään mm. argentiinalaisen tangon rakennetta ja piirteitä (*Alkava pimeä vuodenaika*). Albumilla on käytetty paljon myös puhaltimia sekä jonkin verran syntetisaattorilla luotoa jousimattoa ja kolmessa laulussa viulua (*Alla appelsiinipuun*, *Kuuletko kaupungin kohinan*, *Alkava pimeä vuodenaika*). Do wop ja kolmiääninen a cappella -laulu kuuluvat myös useissa lauluissa. Instrumentaaliosuudet on toteutettu pianolla (*Klo 01.50*, *Viiltävää*), flyygelitorvella (*Neljä vaihdetta*) tai viululla (*Alla appelsiinipuun*).

Vuonna 1990 ilmestyneellä *Teen maailman* -albumilla on yksitoista laulua, joista tutkimukseni kohteena on kuusi. Rumpujen ja basson bossa nova -komppi on yleisin rytmimuoto. Sanoitukset ja sävellykset ovat jälleen Akimofin käsialaa ja sovitukset ovat yhtyeen. Albumin on tuottanut Akimof itse yhdessä muusikko Eeva Koivusalon kanssa. Albumilla on myös paljon syntetisaattorilla luotuja jousisointeja, kuten jousimattoa ja pizzicatoa sekä do wopin ja kolmiäänisen a cappella -laulun vaikutteita. Myös joitakin yksittäisiä pop-musiikin ulkopuolisia tyylipiirteitä, kuten kansanmusiikille tyypillisen hanurin käyttöä ilmenee (laulussa *Helsinki*). Instrumentaalisolet on soitettu tutkimukseni alla olevissa lauluissa sähkökitaralla (*Hei miksi heinä heiluu*, *Joo valhe*).

### **5.1.6. Musiikilliset tyyliuunnat ja vieraannuttaminen Akimofin musiikissa**

Akimofin tuotannosta voidaan löytää tyylipiirteitä monelta eri musiikin alalta ja siksi tuotantoa on vaikea kategorisoida mihinkään tiettyyn tyyliin. Walser

(1993, 27) onkin todennut, että populaarimusiikin genre-rajat ovat hyvin liukuvia ja muusikot luovat jatkuvasti uusia fuusioita ja laajennuksia populaarimusiikkiin.

Akimofin musiikissa eniten vaikuttavat tyyliuunnat ovat bossa nova, jazz ja do wop. Musiikillisesti monipuolisin on Tavaramarkkinoiden albumi *Tilikirja* (1982), joka sisältää tyylipiirteitä bluesista, reggaesta, tangosta, jazzista ja bossa novasta. Kaikilla tutkimukseni kohteena olevilla albumeilla näitä tyyliä käytetään usein tavalla, jossa sanoitusten ja niitä säestävän musiikin välille syntyy ristiriitainen vaikutelma. Tätä kutsutaan *vieraannuttamiseksi*. Termi on peräisin saksalaisen näytelmäkirjailijan ja teatterin uudistajan Bertol Brechtin teatterinäkemystä, joka Suomessa nousi esille erityisesti 1960-luvun alkupuolella teatterin uudistumispyrkimysten yhteydessä.<sup>26</sup> Brechtille vieraannuttaminen merkitsi teatraalisuuden korostamista ja yleisölle haluttiin tehdä selväksi ”todellisen” ja ”illusorisen” välinen raja. Tämän toteutumiseksi Brecht karsi esityksestä elämyksellisyyden, jotta yleisö erotti näyttelijän roolihenkilöstä, tunnisti repliikit sitaateiksi ja näki rekvisiitan rekvisiittana. Teatraalisuuden avulla Brecht halusi luoda reflektiivisen asenteen taideteosta kohtaan ja herättää katsojan tarkastelemaan yhteiskunnan tilaa. (Rautiainen 2001, 83-85.)

Musiikkinumeroilla oli Brechtin mukaan teatterissa tärkeä rooli poliittisen sanoman välittäjänä ja niiden tarkoitus oli herättää kuulijoissa ”poliittinen osallistuminen ja joukkohenki” (Rautiainen 2001, 83-86). Suomessa tämä näkyi mm. 1960-luvulla Helsingin Ylioppilasteatterin esittämässä protestilauluissa, jolloin tuolloin syntyneeseen ”yhteiskunnalliseen populaarimusiikkiin” valikoitui erilaisia kansan- ja populaarimusiikin tyyliä. Esimerkiksi Chydenius käytti kanta-aottavien tekstien musiikkina mm. tangoa ja trioli-rockia. (Mt., 286-287.) Musiikin merkitys perustui sen käyttöarvoon eli musiikin emotionaaliset merkitykset haluttiin ”järjellistää” ja valjastaa esimerkiksi poliittisen sanoman välittämiseen (mt., 83-85).

<sup>26</sup> 1960-luvun alkupuolella Helsingin Ylioppilasteatterissa ja Lilla Teaternissa tehtiin kokeellista teatteria, jonka rinnalle brechtiläinen teatterinäkemys nousi. Brechtiläisyys korvasi kokeellisuuden vähitellen kokonaan, mutta vaimeni jälleen 1960-luvun loppupuolella. (Rautiainen 2001, 83.)

Rautiaisen (2001, 289) mukaan vieraannuttaminen kertoo populaarimusiikin merkityksistä käytävästä symbolisesta taistelusta musiikin ei-kielellisen maailman alueella. Vieraannuttamisessa otetaan etäisyyttä populaarimusiikin tunne- ja kokemusmaailmasta ja "alistetaan" se sanoman perille viemiseksi. Populaarimusiikissa vieraannuttamisen luomasta reflektiivisyydestä on muodostunut käytetty keino, vaikka selkeät poliittiset painotukset ovatkin useimmiten karsiutuneet pois (mt., 83-85; ks. myös Richardson 1996).

Akimofin musiikin kohdalla vieraannuttamisen voisi viime kädessä tulkita etäisyyden ottamiseksi miehisestä, pääosin miesten luomasta pop- ja rockmaailmasta ja sen musiikillisten elementtien "alistamisesta" patriarkaattia kritisoivaan käyttöön.

#### 5.1.6.1. Bossa nova

Bossa nova -vaikutteet ovat tutkimukseni alla olevassa musiikissa yleisin tyylipiirre. Bossa nova syntyi Brasiliassa, Rio Janeirossa 1950-luvulla valkoisten keskiluokkaisten muusikkojen yhdistellessä brasilialaisen kansanmusiikin (mm. samban ja baião) sekä jazzin vaikutteita toisiinsa. Bossa novan suosio liittyi kansallisen modernismin syntyyn, jolloin keskiluokka pyrki etäännyttämään mustasta perinteestä (Rautiainen 2003, 171; McGowan & Pessanha 1991, 53-54). Suomeen tyyli levisi 1960-luvun alkupuolella ja sai suosiota erityisesti jazz-muusikoiden keskuudessa, koska improvisaatio oli siinä keskeisellä sijalla. (Rautiainen 2001, 171-172; McGowan & Pessanha 1996, 59-64.)

Bossa nova -vaikutteita löytyy kolmelta tutkimuksen alla olevalta albumilta: Tilikirja (lauluista *Tuskainen tango* ja *Toivevaimo*), Alkava pimeä vuodenaika (lauluista *Alla appelsiinipuun*, *Neljä vaihdetta*, *Ihan sama*, *Uu-Bahia-uu*, *Viiltävää*, *Viimein hiffasin* ja *Georgina*) ja Teen maailman (lauluista *Rahaa*, *Helsinki* ja *Hei miksi heinä heihuu*). Bossa nova -tyylipiirteet ilmenevät lähinnä säestys- ja rytmisoitinten eli rumpujen ja basson sekä pianon luomassa, keinvassa rytmisissä c ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩. (Rautiainen 2001, 171) sekä jazzille tyypillisinä muunneltuina ja käänteisinä sointuina (McGowan & Pessanha 1991, 54, 57, 70). Muita tyyliille ominaisia piirteitä ovat viulun laulua mukailevat välisoitot (lauluissa *Alla appelsiinipuun*, *Kuuletko kaupungin*

kohinan ja *Alkava pimeä vuodenaika*), kromaattiset sointuvaihdokset ja säveltoisteisuus eli melodiasävelen toistuminen samanlaisena (ks. Rautiainen 2001, 177-178, 190, 199).

Rautiaisen (2001, 171) mukaan laulutyyliä kuvastaa hyvin tunnetuimman bossa nova -laulajattaren Joao Gilberton korostetun kuiskaava, intiimiyttä tavoitteleva laulutapa, jota on havaittavissa tutkimassanikin tuotannossa. Bossa novaan on muutamassa laulussa (*Rahaa, Hei miksi heinä heiluu*) yhdistetty syntetisaattorilla luotu jousimatto. *Alla appelsiinipuun* – laulussa on myös argentiinalaisen tangon tyylipiirteitä, jotka näkyvät tyyliille ominaisena A- ja B-osien vaihteluna sekä viulun yksiäänisinä, laulumelodiaa mukailevina fraaseina. B-osaa säestää bossa nova -rytmi.

Esimerkkinä laulu *Viiltävää* (albumilta *Alkava pimeä vuodenaika* 1987):

Aa - mu - ruukkaan, sa - tee - seen, liityn jouk - koon har maa seen.

Viil - tä - vää, o - hi kii - tää tää, e - lä - mä tur - hi - na päi - vi - nä pois.

Laulun rakenne on pop-laululle tyypillinen AAB ja sävellaji on a-molli. Soinnut ovat pääasiassa jazzahtavia käännessointuja, jotka sisältävät lisääääniä (mm. noonit, sekstit, septimit). Laulun melodia liikkuu pienillä intervalliliikkeillä ja sisältää säveltoistoa. Kromaattisesti laskeva melodiakulku kertosäkeessä kuvaa hyvin laulun surumielistä tunnelmaa. Akimofin lauluääni on pehmeä. Bossa nova -vaikutelmaa rikkovat laulussa do wop -tyyliset, mitään sanomattomat tavut, joilla on täytetty säkeistöjen välejä. Laulussa on jazzahtava pianosoolo ja lopussa saksofonisoolon pätkä.

Rautiainen (2001, 290) esittää, että bossa nova välitti 1960-luvun taistolaisaikana Helsingin Ylioppilasteatterin esittämässä rakkauslauluissa ”kanta-aottavuutta ja taistelevuutta viitatessaan tyyliään kolmannen maailman vapautusliikkeisiin, joita kohtaan tuon ajan nuori vasemmistoälymystö koki vahvaa solidaarisuutta”. Tätä voidaan pitää vieraannuttamisena ja sitä käytetään samantyyppisesti myös lauluissa *Alla appelsiinipuun* ja *Neljä vaihdetta*, joiden sanomat eivät rakkauslauluina ole romanttisia, vaan

päinvastoin suhtautuvat järkipäisesti – melkein pä kyynisesti – rakkauteen tai parisuhteeseen. Tähän yhdistetty bossa nova -tyyli antaa lauluille kantaaottavan leiman.

### 5.1.6.2. Jazz

Jazz-vaikutteita löytyy kaikilta tutkimiltani albumeilta sekä Tavaramarkkinoiden että Akimowskaja Sisters & Brosin tuotannosta. Jazzin sanotaan syntyneen 1900-luvun alkupuolella New Orleansissa mustien musiikin traditioista ja eurooppalaisesta taidemusiikista ja sitä pidettiin aluksi pahamaineisena ja ”eläimellisenä”. 1920-luvulta lähtien valkoiset alkoivat soittaa siistittyjä versioita jazzista. (Nordström 1997, 293-294.) Vähitellen jazzista kehittyi arvostettu, ylemmän kansanluokan eli valkoisen ”älymystön” omima musiikinmuoto, joka vaati soitannollisesti taitavaa teknistä osaamista ja kuuntelijaltaan tietoa jazzin muotoseikoista (ks. Toivanen 2000, 176-177).<sup>27</sup>

Jazz-vaikutteet näkyvät tutkimissani lauluissa lähinnä sointuharmoniana eli jazzille tyypillisinä muunneltuina ja käänteisinä sointuina sekä jazz-musiikille tyypillisten instrumenttien (piano, saksofoni, puhaltimet, kuten flyygelitorvi) käyttönä, jotka on yhdistetty bossa nova -rytmiin (ks. McGowan & Pessanha 1991, 54, 57). Edellä esittämäni jazz-vaikutteet on kuultavissa enemmänkin Akimowskaja Sisters & Brosin tuotannosta, mutta myös Tavaramarkkinoiden tuotannossa jazz-soinnuilla on tuotu lisäväriä rockiin sekä muutama bossa nova -vaikutteiseen lauluun. Erityisesti Akimowskaja Sisters & Brosin tuotannossa jazz-vaikutteet tekevät musiikista moniulotteisempaa ja antavat tutkimilleni lauluille ”älyllisyyden” ja korkeamman kulttuurin musiikin<sup>28</sup> leiman sekä nostavat ne näin ikään kuin

<sup>27</sup> Vaikka jazziin nykyään liitetäänkin elitistisen älymystömusiikin leima, on siinä mm. Toivasen (2000, 176-177, 180, 182) mukaan vielä joitakin vastakulttuurisia aineksia, sillä sisällöllisesti köyhdyttynäkin jazz on vuosikymmenistä toiseen kyennyt vetoamaan yhä uusiin sukupolviin. Voidaan väittää, että alun perin aliarvostettuna musiikkina pidettyyn jazziin samaistuvat ihmiset – mustat, älymystö ja nuoret – valitsevat protestin tietoisesti tai tiedostamatta.



perinteisten, rakkausaiheisten ja sointuharmonialtaan usein pelkistetympien pop- tai rock-laulujen yläpuolelle. Tätä voidaan pitää vieraannuttamisena.

Poikkeuksellinen laulu, jossa jazz-vaikutteet ovat kuultavissa ilman bossa nova -rytmiä on laulu *Klo 01.50 (Alkava pimeä vuodenaika)*, jossa hämyinen, jazz-luolamainen vaikutelma on saatu aikaan swing-rytmillä, jazz-harmonialla pianosoinnutuksessa ja pianosoolossa, saksofonien laulua ja soittoa täydentävillä fraaseilla sekä pehmeällä laulutyyllillä. Jazzille tyypillinen ”walking bass” -kuvio, joka on sointukulun pohjalta rakennettu melodinen ja mahdollisimman lineaarinen sekä jatkuva bassolinja (ks. Toivanen 2000, 66) on myös löydettävissä yhdestä laulusta (*Alkava pimeä vuodenaika*):



### 5.1.6.3. Do wop

Do wop -tyyliä voisi luonnehtia ”mitään sanomattomista tavuista koostuvaksi taustalauluksi” (Shuker 1998, 102-103) Tyyli kehittyi mustien gospel-musiikista ja sille oli luonteenomaista yhtä aikaa laulettujen, eri melodiaäänien liikkuminen lähellä toisiaan, jolloin syntyi harmonisesti yhtenäinen vaikutelma. Do wop oli osa mustien kansalaisoikeusliikkeen kehitystä ja sisälsi ns. *merkitsemistä* (engl. *signifier*), jolla viitataan kaksoismerkitysten, ”vitsien ja piilotettujen vihjeiden” selostusmuotoon. Tämä ”vakava vitsi” toimi mustilla merkittävänä selviytymiskeinona valkoisten alistuksessa aina orjuuden ajoista lähtien. Se auttoi mustia säilyttämään itsekunnioituksensa ja kulttuurisen identiteettinsä. (Eyerman & Jamison 1995, 96-99.) 1950-luvun alussa new yorkilaisten, mustien miesten muodostamat a cappella -lauluryhmät käyttivät tyyliä kadunkulmissa esittämissään romanttisissa lauluissa ja 1950-1960 - luvuilla

<sup>28</sup> Populaarimusiikin, kuten rockin ollaan nähty akateemisten tutkijoiden mukaan kuuluvan ns. matalaan, kansan edustamaan kulttuuriin ja sitä ollaan pidetty esteettisesti arvottomana sekä sisällöltään merkityksettömänä. Vastakohtana tälle tutkijat pitävät ns. ”vakavaa” ja tutkimisen arvoista musiikkia, kuten klassista musiikkia. (ks. esim. Frith 2004, 32-33.)

tyttöryhmät, kuten the Shirelles ja the Shangri-Las alkoivat käyttää sitä lauluissaan. Genre koki uuden invaasion 1970-luvulla ja sitä on kuultavissa myös 1990-luvun pop-musiikista. (Shuker 1998, 102-103; Friedlander 1996, 64-68; Chambers 1985, 40.)

Jaana Lähteenmaa (1989, 48-49) väittää, että do wop -tyyliä käyttävissä lauluryhmissä folk rockin ohella oli ennen punk rockin syntyä eniten naisesiintyjä, sillä siinä naiset saattoivat ”toimia perinteisen feminiinisyyss-diskurssin edellyttämällä tavalla” eli kiltteytensä ja herkkyytensä säilyttäen (ks. myös Ganetz 1995, 48-50).

Do wop -vaikutteita löytyy albumeilta Lievä kosto (lauluista *Beibi pidä kii* ja *Siamilainen*), Alkava pimeä vuodenaika (lauluista *Neljä vaihdetta*, *Ihan sama*, *Uu-Bahia-uu*, *Viiltävää* ja *Alkava pimeä vuodenaika*) ja Teen maailman (laulusta *Joo valhe*). Yhteinen teema do wop -tyylistä tavustoa sisältäville lauluille on laulun naissubjektin pettyminen johonkin; yleisimmin mieheen, ja yhdessä laulussa elämään yleensä (*Joo valhe*). Vieraannuttaminen toteutuu näissä lauluissa kepeältä kuullostavan do wopin käyttämisenä ikävistä asioista kerrottaessa, jolloin laulun sanojen ja musiikin välille syntyy ristiriitainen vaikutelma. Laulut eivät ole romanttisia vaan pikemminkin kyynisiä eikä laulujen naissubjekti toimi ”kiltteytensä ja herkkyytensä säilyttäen”, vaan perinteiselle naiselle sopivaksi katsottu sopuisa feminiinisyyss-diskurssi on rikottu miehen toimien kärjekkäällä arvostelulla. Laulujen naiselle do wop toimii ”salaisena kielenä” ja selviytymiskeinona miehisestä maailmasta – kuten mustille do wop omassa yhteisössään – ja edesauttaa häntä omaehtoisen identiteetin säilyttämisessä.

Kerron seuraavaksi tyylipiirteistä – bluesista, tangosta ja reggaesta – jotka löytyvät musiikkivaikutteiltaan moninaisimmalta *Tilikirja* – albumilta (1982).

#### **5.1.6.4. Blues**

Blues-tyylinen laulu *Konvehdin paikka* on tavallaan ironiaa bluesista. Blues oli alun perin musiikkia, jossa musta mies saattoi purkaa alistuneesta asemastaan johtuvaa ahdistustaan sekä ongelmiaan mm. työssä ja naisuhteissa valkoisen miehen hallitsemassa yhteiskunnassa. Blues oli merkittävä mustien

yhteenkuuluvuuden tunteen ja kulttuurisen identiteetin ylläpitäjä. (Eyerman & Jamison 1995, 80.)

Konvehdin paikka -laulussa nainen vapautuu raskaudenpelosta, kun menstruaatio alkaa. Bluesia käytetään kyllä ahdistavan tilanteen ja siitä vapautumisen kertojana, mutta bluesin konventioille vastakkaisella iloisen huolettomalla ilmaisutavalla, jota korostetaan vielä kepeällä vihellyssoololla. Tätä voidaan pitää vieraannuttamisena. Huolettomuuden takana on kuitenkin kuultavissa bluesillekin ominainen ahdistus, joka voidaan ymmärtää niin, että raskaaksi tulo olisi kahlinnut laulun naissubjektin yksityiseen eli kotiin. Laulu voidaan ymmärtää kritiikiksi naisen kotiin alistavaa, patriarkaalista yhteiskuntaa kohtaan. Ymmärrän alun perin miehiseksi ilmaisumuodoksi käsitetyn bluesin valjastamisen naissukupuolen yhteisöllisyyden ilmaukseksi kritiikiksi musiikin miehisiä rakenteita kohtaan. Myös feministisesti suuntautuneessa musiikissa tehtiin lauluja menstruaatio-aiheesta ja se oli tavallaan kannanotto naiseuden erikoisarvon puolesta.

#### 5.1.6.5. Tango

Laulussa *Tuskainen tango* (ks. luku 5.1.3) kerrotaan onnettomasti päättyneestä rakkaudesta – joka on myös tangolle ominainen laulunaihe – ja siitä on tangon rakenteita käyttäen tehty ironiaa. Laulu rakentuu tangolle tyypillisestä A- ja B-osien vuorottelusta (ks. Sjöblom 1994, 71) ja erityisesti A- osan, tango-komppia imitoiva, mutta perinteiselle tangolle liian nopeatempoinen rytmi luo ironisen vaikutelman.

Tangon tyylipiirteiksi on määritelty mm. suomalaisen tangon nostalgia ja ahdistus sekä argentiinalaisen tangon keskeinen motiivi *tristeza*. Nostalgia tarkoittaa kaipuuta menneeseen aikaan, ”elämistä huolettomissa unelmissa” ja *tristezan* voisi suomentaa ahdistukseksi ja tuskaisuudeksi. (Kukkonen 1997, 25-30, 228-229; Sjöblom 1994.) Jo laulun nimi – *Tuskainen tango* – on osoittavuudessaan parodia tangon aihepiiristä ja sanoitusten sisältämät kliseiset, tangolle ominaiset sanat tai sanonnat, kuten ”tango rakkauden, ei ikuisemmalta hurmiollisen” lisäävät ironisuuden vaikutelmaa. Perinteisen tangon parodioimista ja sen etäännyttämistä alkuperäisestä, tunnepitoisesta merkityksestään voidaan pitää vieraannuttamisena. Se

toteutuu sekä musiikillisesti liian nopeatempoisena rytminä että perinteisen tangon sisältämän ”aidon” kaipuun ja tuskaisuuden ironisoimisena.

#### 5.1.6.6. Reggae

Reggae-vaikutteita esiintyy kahdessa laulussa: *Olethan mies* ja *Kiinnitys*. Reggaen juuret löytyvät Jamaikalle Afrikasta orjiksi tuotujen mustien musiikista, johon lisättiin mm. Yhdysvalloissa syntyneiden musiikinlajien, jazzin ja rock'n'rollin vaikutteita (Hilamaa & Varjus 1997, 31-32, 57-66). Reggaeta alettiin käyttää mm. poliittisiin tarkoituksiin, kun mm. rasrafarien Twelve Tribes -lahkoon kuuluvat lauluntekijät, kuten mm. Bob Marley ja Dennis Brown ilmaisivat tyytymättömyyttään Jamaikan eriarvoistaviin yhteiskunnallisiin oloihin (Kupiainen 1987, 103-104). 1960-luvun lopulla reggae levisi maailmalle ja erityisesti Britanniaan, jossa alistetussa asemassa elävät rastafarit välittivät sen kautta tuntemuksiaan (Friedlander 1996, 256). Heidän lisäksi englantilaista luokkayhteiskuntaa vastustivat valkoiset; jotka yhdistivät reggaen punk-musiikkiin (Hilamaa ja Varjus 1997, 62; Kupiainen 1987, 120-121).

Reggaen tyylipiirteinä pidetään hitaasti liikkuvaa, vahvaa bassoa ja selkeitä lauluharmonioita (Hilamaa & Varjus 1997, 57). Reggan rytmissä näkyvät rumpujen hallitseman afrikkalaisen musiikin vaikutteet, sillä 4/4 -tempon ylläpitämisen lisäksi rumpali varioi improvisoimalla ”iskujen ohi” (Hilamaa & Varjus 1997, 57-58.) Lauluissa *Kiinnitys* ja *Olethan mies* reggae-vaikutteet näkyvät juuri rumpalin ja basistin reggae-komppina, jolloin rumpali improvisoi välillä rytmin peruskujen ohi ja basisti noudattaa reggaelle tyypillistä hitaasti ja vahvana liikkuvaa bassokuviota. *Olethan mies* -laulussa reggae-vaikutelmaa on täydennetty vielä vibra-slapilla. Se on moderni, puusta tehty versio Latalaisen Amerikan musiikille tyypilliselle ja myös reggaessa käytetylle soittimelle, *quijadalle*, joka on tehty aasinleuoista. Vibra-slap on rytmisoitin, jonka kalkkarokäärmettä muistuttava ääni saadaan aikaiseksi näpäyttämällä soittimen osia vastakkain.

Laulu *Olethan mies* (ks. myös luku 5.2.3.3.) kertoo ihmissuhteissaan pettyneestä miehestä ja *Kiinnitys* -laulussa nainen pyrkii luomaan itselleen oman uran. Reggae-musiikin alkuperän ja sen poliittisen

merkityksen valossa reggae-tyyli laulun sanojen säestäjänä antaa lauluille kantaaottavaa ja poliittista leimaa ja toimii vieraannuttamisen keinona.

Laulujen yhteiskunnallisten olosuhteiden arvostelu kohdistuu – jälleen kerran – patriarkaattiin ja sen naista alistaviin rakenteisiin. Ensinnä mainittu laulu arvostelee miehen roolia naista hyväksikäyttävänä sukupuolena ja toinen tuo esille 1980-luvun alun Suomessa harvinaisen, perinteistä yksityiseen sidottua naisen roolia uhmaavan itsenäisen ja uraa luovan naisen.

## 5.2. Sanoitukset

Kuten musiikissa, myös sanoituksissa näkyvät sekä laulaja-lauluntekijä – perinteen että feminismin vaikutukset. Akimofin tuotannosta voi löytää kaikkiin kolmeen Ganetzin (1997, 102, 106) esittämään laulaja-lauluntekijä – perinteelle tyypilliseen aihepiiriin – protestiin eli tämän päivän termistöllä yhteiskuntakritiikkiin, opettavaiseen tarinaan ja tunnustusteksteihin – kuuluvia lauluja (ks. myös Rautiainen 2001, 19-24; Lähteenmaa 1989b, 41).

Feministisen musiikin vaikutteet välittyvät sekä Tavaramarkkinoiden että Akimowskaja Sisters & Brosin laulujen sanoituksista, joista on kuultavissa feministiselle musiikille tyypilliseen ”henkilökohtaiseen politiikkaan” perustuvaa, vaihtoehtoista lyriikkaa (ks. Bayton 1993, 179). Vaihtoehtoisuudella tarkoitetaan sitä, että feministinen musiikki toi mukanaan aiemmin kuulemattomat, naisen elämän eri puolista – kuten vaikkapa menstuaatiosta, kotitöistä, lesboudesta, äitiydestä ja vaihdevuosista – kertovat sanoitukset. Feministisessä musiikissa rakkauslaulut saivat poliittisen leiman<sup>29</sup>, sillä ne esitettiin naisten näkökulmasta ja muotoiltiin muutenkin palvelemaan naisten näkökulmaa. (Mt. 1993, 177-192.) Näin ne tavallaan kritisivat aiempien rock-sanoitusten miehistä dominanssia ja samalla miehistä yhteiskuntajärjestelmää. Tämä piirre on nähtävissä myös tutkimassani musiikissa. Tavaramarkkinat-yhtyeen ensimmäisellä albumilla Tilikirja (1982) feminismi välittyy hyvinkin suorasti jokaisesta laulusta, vuonna 1985 julkaistulla Lievä Kosto -albumilla feminismi ei ole niin kärkevää.

<sup>29</sup> Esimerkiksi englanninkielisissä lainalauluissa miespuolinen ”he” (engl.) korvattiin naispuolisella ”she”:llä (Bayton 1993, 177-192).

Akimowskaja Sisters & Brosin tuotannossa feminismi on ilmaistu hillitymmin, usein pehmeän bossa novan säestyksellä.

Ironinen huumori (ks. luku 4.1.3) on keskeinen ilmaisukeino sanoituksissakin ja sen perimmäisenä tarkoituksena on ymmärtääkseni osoittaa länsimaisen yhteiskunnan sukupuoliroolien rajoittuneisuus ja kahlitsevuus sekä miehelle että naiselle. Kuten musiikissakin, myös sanoituksissa ironialla pyritään osoittamaan patriarkaalisen yhteiskuntarakenteen synnyttämä eriarvoisuus monella eri yhteiskunnan osa-alueella.

Tutkimuskohteenani olevilta neljältä albumilta olen valinnut tutkimukseeni laulut, jotka sopivat pääteemojen alle.<sup>30</sup> Teemojen rajat eivät ole ehdottomia, sillä samoja aiheita löytyy eri pääteemojen alle kuuluvista lauluista. Tutkittavia lauluja on yhteensä siis 39. Olen jakanut laulut aihepiiriensä mukaisesti kahteen pääteemaan, naisen ja miehen välisestä suhteesta kertoviin ja naisen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta kertoviin lauluihin:

#### 1. Nainen ja mies

- a) Ristiriita naisen ja miehen välillä
  - 1. Beibi mä en haluu (mies ahdistelee naista, nainen väistelee)
  - 2. Saldo (molemminpuolinen pettymys suhteeseen)
  - 3. Tilikirja (nainen haluaa vapautta, mustasukkainen mies hallita)
  - 4. Toivevaimo (molemminpuolinen pettymys suhteeseen)
  - 5. Neljä vaihdetta (molemminpuolinen pettymys suhteeseen)
  - 6. Klo 01.50 (riita miehen ja naisen välillä, naisen huoli miehestä)
  - 7. Apteekin edessä (nainen pettynyt suhteeseen)
  - 8. Tuskainen tango (nainen pettynyt suhteeseen, suhde päättynyt)
  - 9. Mä en välitä enää (nainen pettynyt mieheen, jättää miehen)
  - 10. Katu jatkuu pitkään (molemminpuolinen pettymys suhteeseen)

<sup>30</sup> Olen jättänyt tutkimukseni ulkopuolelle Alkava pimeä vuodenaika -albumilta laulut *Pikkutyttö taas* ja *Kuu, kylmä kuu*, koska ne eivät sopineet kumpaankaan pääteemaan sekä Teen maailman -albumilta laulut *Teen maailman*, *Minä*, *Koirapeitto*, *Kiltti* ja *Ullakolla*, jotka kertoivat asioista lapsen näkökulmasta tai lapsen maailmasta käsin.

11. Siamilainen (nainen pettynyt suhteeseen, jättää miehen)
12. Beibi pidä kii (nainen pettynyt suhteeseen)
  
- b) Miehen uskottomuus
  
13. Selitä hani (mies pettää, nainen vaatii selitystä)
14. Ihan sama (mies pettää, nainen välinpitämätön)
15. Lievä kosto (mies pettää, nainen jättää)
16. Shakki (mies pettää, nainen hautoo kosta mielessään)
17. Olet mulkku (mies pettää, nainen hautoo kosta mielessään)

## 2. Nainen ja yhteiskunta

### a) Itsenäinen nainen

18. Kiinnitys (nainen toteuttaa itseään työelämässä)
19. Konvehdin paikka (nainen vapautuu raskaudenpelosta)
20. Minua viedään (nainen toteuttaa itseään kodin ulkopuolella)
21. Jyrki Melartin (nainen toteuttaa itseään kodin ulkopuolella)
22. Alkava pimeä vuodenaika (nainen toteuttaa itseään kodin ulkopuolella)
23. Keskiyöllä asemalla (nainen toteuttaa itseään kodin ulkopuolella)
24. Alla appelsiinipuun (nainen toteuttaa itseään kodin ulkopuolella)
25. Pilvessä (ristiriita yhteisön kanssa, siitä selviäminen)

### b) Itsenäisyyttä hakeva nainen

26. Kuuletko kaupungin kohinan (itsenäisyyden haku, ristiriita yhteisön kanssa)
27. Viiltävää (itsenäisyyden haku, ristiriita yhteisön kanssa)
28. Uu-Bahia-uu (itsenäisyyden haku, miesten hyväksikäyttämä nainen)
29. Hysteriaa (itsenäisyyden ja identiteetin haku)
30. Joo, valhe (itsensä pettäminen)
31. Hei nainen (itsenäisyyden ja identiteetin haku)

### c) Yhteiskuntakritiikki

32. Helsinki (kritiikki ympäristötuhoja kohtaan)
33. Rahaa (kritiikki kapitalistista markkinataloutta kohtaan)
34. Ei voi (kritiikki kapitalistista markkinataloutta kohtaan)
35. Viimein hiffasin (kritiikki poliittisia arvoja kohtaan)
36. Hei miksi heinä heiluu (kritiikki länsimaisen tieteen ehdottomuutta kohtaan)

37. Pieniä poikia (kritiikki rockin miesvaltaisuutta kohtaan)
38. Olethan mies (kritiikki miehen roolia kohtaan)
39. Georgina (kritiikki heteroseksuuden normia kohtaan)

### 5.2.1. Nainen ja mies

Naisen ja miehen välisestä suhteesta kertovista lauluista löytyy tunnustustekstien eli naisen henkilökohtaiseen kokemukseen perustuvien tekstien piirteitä (ks. Ganetz, 1997, 122). Suurin osa lauluista kertoo heterosuhteesta, joka ei ole mikään onnen kultamaa, vaan täynnä ristiriitoja ja erilaisia käsityksiä asioista. Laulut voidaan jakaa kahteen aihepiiriin: 1) ristiriitaan miehen ja naisen välillä ja 2) miehen uskottomuuteen.

Miehen ja naisen välisestä suhteesta kertovia lauluja löytyy kolmelta ensimmäiseltä albumilta, mutta eniten niitä löytyy Tavaramarkkinoiden ensimmäiseltä albumilta *Tilikirja* (1983) (yhdeksän laulua). Muutamia lauluja löytyy myös toiselta *Lievä kosto* (1985) (kolme laulua) ja kolmannelta *Alkava pimeä vuodenaika* (1987) (kolme laulua) albumilta.

Ristiriita on hallitsevin tema miehen ja naisen välisestä suhteesta kertovissa lauluissa (kahdessa toista laulussa). Se johtuu useimmissa lauluissa (kahdeksassa laulussa) miehen ja naisen erilaisista käsityksistä rooleistaan jo pitempään kestäneessä parisuhteessa tai vasta tavatessa. Roolien voidaan ymmärtää pohjimmiltaan johtuvan sukupuolesta ja sen yksilölle määrittämästä toimijuudesta yhteiskunnassa. Neljässä laulussa sukupuolen ja sen sanelemien roolien vaikuttavuutta ristiriidan syyhyn ei selkeästi ilmaista. Yhdessä laulussa lapsensaanti on tehnyt suhteesta onnettoman. Kolmessa laulussa mies esitetään syyppäksi suhteen huonoon tilaan käsityksillään miehen ja naisen rooleista parisuhteessa. Neljässä laulussa hän pyrkii kontrolloimaan naista, kahdessa on ”machoileva” ja yhdessä hallitseva sekä mustasukkainen.

Nainen ei näissä lauluissa alistu tilanteeseen, vaan pyrkii puolustautumaan kritisoidulla miehen toimintaa joko puhumalla tai toimimalla (kahdeksassa laulussa) tai lähtemällä pettymyksen aiheuttaneesta suhteesta (kahdessa laulussa). Kymmenessä laulussa on havaittavissa pettymyksen



aiheuttamaa katkeruutta tilanteeseen ja kuudessa laulussa naisen asenne on lähinnä ironisen humoristinen.

Kahdessa laulussa, joissa nainen kaipaa miestä, kumpikin osapuoli lienee onnettomaan tilanteeseen yhtä syyllinen tai syyntakeeton; toisessa suhde on päättynyt ja toisessa mies on lähtenyt ulos riidan seurauksena. Toisessa näistä nainen puolestaan on lähtenyt ulos ristiriidan seurauksena unohtaakseen sen.

Laulussa *Saldo* yhdistyvät sekä miehen ja naisen erilaiset käsitykset rooleistaan suhteessa, hallitseva mies ja kritisoimalla puolustautuva nainen. Laulussa on ironisen humoristinen, mutta samalla naisen osalta pettymyksenäyteinen sävy. Laulun sanat sekä niiden ilmaisu tasaisen aggressiivisesti etenevällä, suoraviivaisella rockilla ja hyökkäävän huutavasti laulavalla naisäänellä on ristiriidassa perinteisen kiltin ja sovittelevan naiskuvan kanssa:

*Sanot: tyttö, tonnin olet velkaa  
siitä kaikesta hyvästä elämästä,  
ruuasta ja juomasta ja rakkaudesta  
ja siitä minkä nielin ja kulutin.  
Kysyn sulta hiljaa, tajuut sä mitään  
niistä kuukausista, päivistä ja öistä?  
Yritinhän minäkin jotain sulle antaa,  
en antanut sitten kai tarpeeksi.*

*Katsot mua silmiin ja sanot vakavasti:  
sä olet kai liian nuori luopumaan ja antamaan  
pyytämättä mitään. Suunnittelen tulevaisuutta.  
Mä en jaksakaan istua vankilassa ongelmien kanssa,  
kun kadut on elämää täynnä.  
Mä en halua istua sohvalla ja tehdä muruja,  
mun uni on rauhaton.*

Lievää ironiaa on myös havaittavissa siinä, että nainen ”ei jaksakaan istua sohvalla tekemässä muruja”; sen voi tulkita laulun naisen symbolisesti kärjistetyksi mielipiteeksi naisen perinteisestä roolista kodin piirissä eli yksityisessä, jonka rajattu maailma ei tarjoa kehittävästä tekemistä naiselle: vain ”sohvalle

murustelemista”. Tässä laulussa – kuten monessa muussakin – kritisoidaan länsimaisessa sukupuolijärjestelmässä naisen paikaksi määriteltyä yksityistä eli kodin ja perheen hoitoa, joka rajaa naiset pois julkiselta, miesten hallinnassa olevalta alueelta, jolla naisen on mahdollista kehittää itseään ja luoda esimerkiksi työuraa (ks. Nenola 1986, 11-12; Ollila 1990, 263). Mies näkee naisen paikan olevan kyseenalaistamatta kotona, kuten kolmessa muussakin laulussa.

Neljässä laulussa Saldon lisäksi mies yhdistetään rahaan ja omaisuuteen ja se esitetään negatiivisena seikkana. Laulussa Saldo mies rinnastaa ihmissuhteen ”tonniin”, jonka nainen ”on velkaa kaikesta hyvästä elämästä” eli mies arvottaa suhteen ja naisen materiaalisilla arvoilla, hallitsemansa julkisen alueen kautta. Nainen puolestaan arvottaa kaikissa lauluissa suhteensa mieheen naiseuteen perinteisesti yhdistetyillä emotionaalisilla piirteillä (ks. Jallinoja 1987, 34-35).

Saldo -laulussa mies suhtautuu naiseen alentuvasti, mikä on tyypillistä lähes kaikille tämän teeman lauluille. Se ilmenee ”tytöttelynä”, joka voidaan ymmärtää naisen halventamiseksi ja alentamiseksi arvoltaan miestä huonommaksi ihmiseksi; viittaahan sana ”tyttö” enemmänkin lapseen kuin aikuisen (ks. Aapola & Kangas 1994, 29).

Uskottomuudesta kerrotaan viidessä laulussa, joissa kaikissa pettäjänä toimii mies. Nainen suhtautuu miehen pettämiseen joko vaatimalla selitystä (yhdessä laulussa), kostamalla tai hautomalla kosta mielessään (kolmessa laulussa) tai välinpitämättömyydellä (yhdessä laulussa). Yhdessä laulussa nainen jättää miehen pettämisen seurauksena, yhdessä naiselle on sama lähteekö vai jääkö mies, kahdessa mies jättää naisen ja yhdessä nainen antaa miehelle vielä mahdollisuuden selittää tekojaan. Kaikissa lauluissa – kuten myös laulussa *Selitä hani*, jossa nainen vaatii mieheltä selitystä pettämiselleen – on havaittavissa naisen katkera pettymys mieheen.

Selitä hani, missä vietit illan,

mikset saatana soittanut.

Älä selitä mä tiedän sen kimman,

se on ennenkin palanut.

Vitusti harmia siitäkin naisesta.

Selitä hani, miksi nukahtelet,  
silloin kun sua suutelen.  
Älä selitä mä tiedän mitä ajattelet,  
sull' on mielessäs se toinen.  
Vitusti harmia siitäkkin naisesta.  
Selitä hani, rakastatko vielä,  
vai purammeko kaikki diilit, joita rakennettiin vuosia, vuosia.

Laulussa nainen korostaa suuttumustaan miehen käytökseen kiroilemalla. Deborah Cameronin (1996, 90) mukaan sukupuoliroolit perustuvat kielenkäyttöön eli siihen millaista kieltä naiset puhuvat ja mikä on heille sopivaa. Hänen mukaansa kiroilemisen ja alatyylisen ilmausten ajatellaan olevan tyypillisiä nimenomaan miehille ja työväenluokan edustajille. Miehet taas arvostavat työväestön puhetapaa, koska se on maskuliinista. Jallinoja (1987, 39) toteaa, että naisten tasa-arvoistumispyrkimykset näkyivät aluksi naisten pyrkimyksenä toimia ”kuten mies” ja tähän voi liittää myös puhetapojen muuttumisen. Näin ollen voisi ajatella, että laulun nainen saa itselleen ”miehistä, maskuliinista” valtaa ja pyrkii näin murtamaan perinteisiä sukupuolirooleja tehostamalla sanomaansa perinteisesti miehiseen sanavarastoon kuuluneilla kirosanoilla. (Ks. myös Rautala 1990, 254-256.)

### **5.2.2. Nainen ja yhteiskunta**

Naisen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta kertovat laulut voidaan jakaa kolmeen aihepiiriin: 1) itsenäisyyttä hakeva nainen, 2) itsenäinen nainen ja 3) yhteiskuntakritiikki. Kaikki aihepiirit on yhdistettävissä nuoruuteen ja siihen liittyvään itsensä etsintään sekä oman paikan hakemiseen yhteiskunnassa.

Naisen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta kertovista lauluista voidaan löytää kaikkiin kolmeen Ganetzin (1997, 102) mainitsemaan aihepiiriin eli opettavaiseen tarinaan perustuvia, jonkinlaatuista protestia eli yhteiskuntakritiikkiä sisältäviä ja henkilökohtaisiin tunnustusteksteihin kuuluvia lauluja. Greigin (1997, 169) esittämään lapsensaantiin ja äitiyteen liittyvään aihepiiriin luettavia lauluja on myös joukossa. Kaikille näille yhteinen piirre on kritiikki; joko laulun naisen henkilökohtaiseen elämään liittyviä asioita tai yhteiskunnallisia asioita kohtaan. Yhteiskunnallisiin asioihin

kohdistuva kritiikki ilmaistaan laulaja-lauluntekijä –perinteelle tyypillisellä tavalla henkilökohtaisten ja yksilöllisten kokemusten läpi (ks. Ganetz 1997, 101, 106).

Laulujen itsenäisyyttä tavoitteleva nainen liikkuu kaikissa lauluissa yhtä lukuunottamatta julkisella alueella ja kritisoi aktiivisesti yhteiskunnallisia epäkohtia. Tämä heijastelee 1980-luvulla feministisessä keskustelussa tapahtunutta murrosta, jonka myötä yksityinen elämänalue naisen elämää rajoittavana tekijänä kyseenalaistettiin ja naiset alkoivat lisääntyvässä määrin tarkastella suhdetta itseensä ja ympäristöönsä (ks. Jallinoja 1987, 39).

Naisen itsenäisyyden hausta ja itsenäisyydestä kertovia lauluja löytyy eniten kolmannelta albumilta *Alkava pimeä vuodenaika* (1987) (kahdeksan laulua) sekä neljänneltä *Teen maailman* (1990) (kahdeksan laulua). Ensimmäiseltä *Tilikirja*-albumilta (1982) niitä löytyy kuusi ja toiselta albumilta *Lievä kosto* (1985) neljä. Yhteiskuntakriittisiä lauluja löytyy eniten neljänneltä albumilta *Teen maailman* (1990) (neljä laulua).

Yhteinen piirre naisen itsenäisyyden hausta ja itsenäisestä naisesta kertoville lauluille on se, että vapaus ja yksilöllisyys esitetään niissä positiivisena asiana ja sen rajoitus tai ”itseltään hukassa oleminen” negatiivisena. Musiikki tukee paljolti sanoitusten sisältöjä; lauluissa, joissa nainen ei ole vielä saavuttanut itsenäisyyttä on sävellaji mollissa ja niissä on melankolinen sävy. Toisaalta vakavaa asiaa saatetaan ironisoida kertomalla siitä kepeän bossa nova -kompin säestyksellä (laulussa *Uu-Bahia-uu*). Itsenäisestä naisesta kertovissa lauluissa sävel on usein duurissa, tempo on melko nopea ja laulujen tunnelma on vapautunut ja iloinen.

Itsenäisyyden hausta kertovia lauluja on yhteensä kuusi. Kolmessa laulussa naisen rooli on ristiriidassa ympäröivän yhteisön kanssa, kahdessa laulussa nainen ei ole sopeutunut ympäröivään yhteisöön, mutta pyrkii silti löytämään paikkansa siinä ja yhdessä laulussa itsenäisyyden estää henkilökohtaisen elämän ristiriita, joka johtuu itsensä pettämisestä valheella. Itsenäisyyden haulla on yhteytensä *identiteetin* käsitteeseen, sillä itsenäisyyttään hakeva nainen hakee paitsi asemaansa ympäröivässä yhteisössään, myös samalla identiteettiään, jonka ymmärrän olevan jonkinlaisessa kriisissä. Identiteetti taas on sidoksissa sukupuoleen; esimerkiksi

Sandra Hardingin (1986, 18) mukaan sukupuoli vaikuttaa yksilöllisen identiteetin eli sukupuoli-identiteetin ja subjektiviteetin muodostumiseen. Sukupuolten järjestyminen sukupuoli-järjestelmässä ja yhteiskunnassa niiden välille tehtävän eron sekä hierarkkisuuden ja heteroseksuaalisen normin mukaisesti (ks. Hirdman 1988, 51-52) on nähtävissä myös tutkimissani lauluissa.

*Identiteetti* käsitteenä on monikerroksinen ja vaikea määritellä yksiselitteisesti, mutta lyhyesti sitä voisi Woodin (1983, 69) mukaan luonnehtia minuuden ytimeksi. Tieteellinen kirjallisuus jakaa identiteetin yleensä persoonalliseen ja sosiaaliseen identiteettiin. Tällä tarkoitetaan kahta ulottuvuutta: persoonallista omaleimaisuutta ja sosiaalisia kategorioita, joiden varassa luodaan kokonaiskuva itsestä. Identiteetti käsitteenä nousee esiin yleensä ollessaan kriisissä eli yksilön kokiessa olevansa uhattu tai joutuessa pois juuriltaan. Identiteetin kriisi merkitsee tietynlaista vierauden kokemista – sitä, että on pudonnut pois yhdestä osakulttuurista eikä ole vielä omaksunut toista. (Rönholm 1999, 25-26.)

Tämän tutkimuksen yhteydessä voidaan puhua nuoren ihmisen – kolmessa laulussa selkeästi naisen – identiteetin kriisistä postmodernin yhteiskunnan muutoksissa. Sosiologiteoreetikko Zygmunt Baumanin (1996, 182-189) mukaan postmodernilla ajalla ennen identiteettityötä säädelleet kulttuuriset ja normatiiviset itsestäänselvyydet murenevat. Homogeeninen yhtenäiskulttuuri hajaantuu ja modernissa maailmassa vallinnut samankaltaisuuden paine alkaa väistyä yksilöiden erilaisuuden hyväksymisen tieltä. Ihmisille tulee tärkeäksi oman itsensä ja identiteettinsä etsintä (Lähteenmaa 1995, 10; Hautamäki 1996, 35-36). Tutkimukseni yhteydessä voisi puhua laulun naisen itsenäisyyden ja uudenlaisen persoonallisen ja sosiaalisen identiteetin hausta.

Laulujen nainen toimii toisaalta sukupuolensa määrittämänä ja toisaalta sukupuolestaan riippumattomana. Kolmessa laulussa (*Viiltävää, Helsinki, Joo valhe*) naisen itsenäisyyden haku esitetään hyvin sukupuolettomasti eli toimijana voisi aivan hyvin olla myös mies. Sukupuolen merkityksettömyyden eli sukupuoli-identiteetin voi sanoa olevan osa suomalaista kulttuuria eikä sukupuolta ole nähty vahvana statuksena tai identiteettinä. Asioiden ajatellaan olevan kiinni enemmänkin ”itsestä” kuin

sukupuolesta ja näin ollen naiset ovat määritelleet itsensä paremminkin miesten kanssa samanlaisiksi kuin erilaisiksi. (Julkunen 1994, 10-11; 1999, 99-100.)

Esimerkiksi laulussa *Viiltävää* laulun subjektia ei voi tunnistaa mieheksi eikä naiseksi. Itsenäisyyden haku -aihepiiriin liittyville lauluille yhteistä piirrettä, melankolista sävyä ilmennetään synkkyyteen taipuvaisella elämänasenteella, joka nähdään stereotyyppisesti myös eräänä suomalaisuutta määrittävänä piirteenä (ks. Ehnrooth 1994, 50):

Aamuruuhkaan, sateeseen, liityn joukkoon harmaaseen,  
taivas kaataa räntää sydämeen.  
Viiltävää, ohi kiittää tää, elämä turhina päivinä pois.

Toisaalta naiset alkoivat 1980-luvulla hakea rooliaan naisena uudella tavalla, kun sukupuoliroolien muuntuvuus eri aikoina tiedostettiin (ks. Julkunen 1994, 10-11; Näre 1995, 6). Tuohon ajankohtaan ajoittuvat albumien *Alkava pimeä vuodenaika* ja *Teen maailman* ilmestyminen, joilla naisen itsenäisyyden hausta ja itsenäisyydestä kertovia lauluja on eniten. Kolmessa laulussa (*Uu-Bahia-uu*, *Hysteriaa*, *Hei nainen*) toimijana onkin selkeästi nainen ja hänen osittain sukupuoliroolistaan johtuva tasapainottelu ympäristönsä kanssa. Toisen näistä lauluista (*Uu-Bahia-uu*) voi myös laskea kuuluvaksi Ganetzin (1997, 102, 106) esittämään opettavaisten tarinoiden aihepiiriin.

Laulussa *Hei nainen* esitetty naisen ristiriita itsensä kanssa ei välttämättä johdu pelkästään sukupuolesta ja sen määrittämästä roolista, vaikka lähes jokaisen säkeen aloittava ”hei nainen” -lause viittaakin selkeästi naiseen sukupuolena. Laulun nuori nainen voi etsiä itseään myös sukupuolestaan suoranaisesti riippumattomista syistä. Tällainen syy voi olla esimerkiksi sekä tytöille että pojille yhteinen nuoruuteen ja aikuistumiseen liittyvä oman identiteetin haku, johon monet laulun säkeet viittaavatkin; esimerkiksi ”pienen tytön jääminen päiväkirjoihin” viittaa lapsuuden taakse jättämiseen ja ”sydänäänänen kadottaminen” voidaan symbolisesti tulkita hetkelliseksi itseltään hukassa olemiseksi:

Hei nainen, jotakin jäi, mut katso ensin peiliin,  
hei nainen, sinäkö jäit, kadotitko sydänäänänen?  
Hei nainen, jotakin jäi, se pieni tyttö päiväkirjoihin.

Vaikka sukupuoli siis varmasti vaikuttaa itsenäisyyden hakuun ja identiteetin muodostumiseen (ks. Rantalaiho 1994, 10; Liljeström 1996, 121), ei se ole itsenäisyyden hausta kertovissa lauluissa korostetussa asemassa, vaan se nostetaan esille vain puolessa lauluista.

Itsenäisestä naisesta kertovia lauluja on yhteensä kahdeksan. Itsenäisyys ja omaehtoinen selviytyminen ovat siis korostetummassa asemassa kuin itseltään hukassa oleminen ja itsenäisyyden haku. Kaikille lauluille yhteinen piirre on laulujen naisen liikkuminen vapaasti, kenenkään rajoittamatta julkisella alueella. Julkinen aluehan ollaan länsimaisessa historiassa ja yhteiskunnassa määritelty pitkään miesten alueeksi (ks. Jokinen 2002, 203-204; Pylkkänen 1999, 30).

Laulujen nainen raivaa itselleen tilaa julkisella alueella mm. toteuttamalla itseään työelämässä (laulussa *Kiinnitys*), viettämällä iltaa omaehtoisesti (laulussa *Mua viedään*), viemällä miehen ulos (laulussa *Alkava pimeä vuodenaika*) ja viettämällä aikaa asemalla (laulussa *Keskiyöllä asemalla*). Myös tämän aihepiirin lauluissa on nähtävissä sukupuolimykkyyttä; vain kolmessa laulussa laulun subjektin voi selkeästi ymmärtää naiseksi. Tämä näkyy mm. siinä, että naiseuden tunnusmerkeiksi perinteisesti liitettyjä reproduktiivisia piirteitä – kuten äitiyttä ja vaimona oloa – tai muita naiseutta korostavia tunnusmerkkejä ei juurikaan mainita näissä lauluissa.

Lähteenmaan (1989a, 41) esittämä laulaja-lauluntekijä – perinteessä ilmenevä henkilökohtaisten kokemusten läpi, yksilöllisestä näkökulmasta ilmaistu poliittisuus näkyy laulujen naisen kriittisyydessä ympäröivän yhteiskunnan moniin eri osa-alueisiin. Yhteiskuntakriittisiä lauluja on yhteensä kahdeksan ja kritiikki kohdistuu ympäristön tilaan, markkinatalouteen perustuvaan yhteiskuntamalliin, länsimaisen tieteen periaatteisiin, poliittisiin arvoihin, rockin miesvaltaisuuteen, miehen rooliin ja perinteiseen feminiininen-maskuliininen –jaotteluun. Kolmessa yhteiskuntakriittikin aihepiiriin kuuluvassa laulussa (*Georgina*, *Olethan mies* ja *Pieniä poikia*) on myös Ganeztin (1997, 102) mainitsemien opettavaisten laulujen piirteitä. Kerron jokaisesta yhteiskuntakriittisestä laulusta lyhyesti pääkohdissaan, koska ne kaikki ovat mielestäni oleellisia tutkimukseni kannalta.

Sukupuolimykyys tulee ilmi myös tämän aihepiirin lauluissa, sillä kuudessa laulussa kahdeksasta laulujen subjektia on vaikea määrittää kumpaankaan sukupuoleen kuuluvaksi. Osoittavimmillaan sukupuolen merkityksettömyys näkyy kahdessa laulussa, joissa sukupuolten väliset erot hämärtyvät. Laulussa *Helsinki* naiseen ja mieheen liitettyjä käsityksiä sekoitetaan ikään kuin tietoisesti naisäänen laulaessa ”solmio kaulassa katuja rustaan” eli hänen voisi olettaa olevan vaatetuksesta päätellen mies. Laulussa *Georgina* taas ironisoidaan 1980-luvun ajankuvaan liittyvää kapeakatseisuutta sukupuoliasioissa eli sukupuoleltaan marginaaliin kuuluvan transvestiitti-stripperin saamaa hämmästyneen järkyttynyttä vastaanottoa.

Sukupuolella on silti merkityksensäkin aihepiirin lauluissa, sillä yhteiskunnan eri osa-alueisiin kohdistuva kritiikki on yhteydessä myös naisen asemaan ja toimimiseen sekä julkisella että yksityisellä sektorilla. Esimerkiksi rockin miehisessä maailmassa sukupuoli vaikuttaa aina tavalla tai toisella naisen mahdollisuuteen toimia siinä. Sukupuoliroolien kritisointi ei lauluissa rajoitu ainoastaan naisen huonomman aseman arvosteluun, vaan myös miehelle sopimatonta sukupuoliroolia ruoditaan (lauluissa *Olethan mies* ja *Pieniä poikia*). Sukupuoliroolien kritisointi alkoikin näkyä 1990-luvulla myös mieskeskusteluna, joka kiinnitti huomionsa perinteisten sukupuoliroolien rajoittavuuteen myös miehille (ks. mm. Salonen 1995).

Ympäristötuhoja kritisoidaan laulussa *Helsinki*, jossa kapitalistiseen markkinatalouteen ja talouskasvuun perustuvan yhteiskunnan nopeasti etenevä teollistuminen aiheuttaa kasvihuoneilmion, joka uhkaa jättää Helsingin merenpinnan alle. Luonnon tuhoaminen sekä kaupungin ja luonnon vastakkain asettelu ovat rockteksteissä tyypillisiä aiheita. Näin ovat todenneet Ganetzin (1997, 107) mukaan mm. Urban (1979) anglo-amerikkalaisia ja Giessen (1992) saksankielisiä populaarimusiikin tekstejä tarkastellessaan. Tämän johdosta voidaankin sanoa, että rock kulttuurimuotona on toiminut myös ympäristön ja luonnonsuojelun asialla. Ympäristökysymykset ovat aina olleet läheisiä myös naisliikkeelle (ks. Jallinoja 1987, 40-41) ja markkinatalouteen perustuva yhteiskunta on monissa feministisissä kirjoituksissa yhdistetty patriarkaaliseen yhteiskuntamalliin.

Naisen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta kertovista lauluista löytyy kritiikkiä myös markkinatalousyhteiskuntaa pyörittävää keskeistä



tekijää, rahaa kohtaan. Laulussa *Rahaa* rahan todetaan olevan kelvoton inhimilliseksi käsitettävän arvon, rakkauden ylläpitämisessä ja laulussa *Ei voi* rahan ympärillä pyörivä elämä synnyttää halun takaisin luontoon, sen pehmeiden ja luonnollisten arvojen äärelle.

Laulussa *Viimein hiffasin* puututaan poliittisten arvojen oikeellisuuteen; nuoruudessaan vasemmistolaisuutta kannattanut laulun subjekti on vaihtanut kantansa ”sini-valkoisiin” eli suomalaisuutta kannattaviin arvoihin ja kritisoi nyt tämän suomalauskansallisen politiikan takaa löytyviä epäkohtia. Laulussa ironisoidaan Suomen kapitalistiseen markkinatalouteen ja taloudelliseen tuloksellisuutteen perustuvia arvoja. Laulu voidaan ymmärtää kritiikiksi tästä johtuvalle taloudelliselle epätasa-arvolle, joka pitää erityisesti naiset taloudellisesti huonommassa asemassa.

*Hei miksi heinä heiluu* -laulu arvostelee Akimofin (2003) mukaan ”länsimaisen tieteen aina oikeassa olemista ja sitä, että kaikki yritetään selittää tieteellä”. Länsimainen tiedehän on pääosin miesten luomaa (ks. Nenola 1986, 26; Jokinen 2002, 207) ja siksi laulu voidaan ymmärtää myös kritiikiksi länsimaisen tieteen mies-näkökulmalle ja naisten poissulkemiselle tieteen luomisesta. Postmodernilla 1980-luvulla usko politiikan ja tieteen maailman entistä autuaammaksi tekevään vaikutukseen alkoikin rakoilla (ks. Lähteenmaa 1995, 10).

Kahdessa laulussa (*Pieniä poikia* ja *Olethan mies*) laulun nainen suhtautuu kriittisesti miehen perinteiseen maskuliiniseen rooliin. Maskuliinisella roolilla tarkoitan patriarkaalisesta kulttuurin miehelle asettamia vaatimuksia, kuten suoriutumista, ”näyttämistä” ja ”machoilua”. Näiden vaatimusten mukaisesti mies ei itke, ei näytä tunteitaan ja pyrkii täyttämään ”miehen mitan” (Juuti 1996, 121). Kummassakin laulussa mies on riippuvainen naisesta ja tämän huolenpidosta. Esimerkkinä laulu *Olethan mies*, jossa laulun mies on kokenut pettymyksen suhteessa ja yrittää korvata sitä hakeutumalla jatkuvasti uusien naisten seuraan. Miehelle naisen henkilöllisyys ei ole tärkeää, vaan se, että hänellä on jatkuvasti naisseuraa:

Olethan mies ja kaipaat naista, sulle riittää: huulissa jotain punaista ja lämmin lanne.

Viet kotiisi naisen, josta et piittaa. Sull’ on pokkaa ja selität, silmät kyllä viittaa

siihen jos haluat.

Rakastit kerran ja silloin liikaa. Nyt olet down ja sinä syytät siitä aikaa.

### 5.2.3. Mentaliteetit

Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan laulujen takaa paljastuvia mentaliteetteja. Tarkoitukseni ei ole analysoida tyhjentävästi kaikkia mahdollisia aineiston ilmentämiä mentaliteetteja, vaan nostan esille niistä muutamia, jotka ovat yhteisiä koko aineistolle.

Mentaliteetteja analysoidessa on siis otettava huomioon tutkittava aikakausi ja sen olosuhteet (ks. Hyrkkänen 1989, 328). Myöskään sukupuolen vaikuttavuutta mentaliteetteihin eikä suomalaisen sukupuolikulttuurin erityispiirteitä voida sivuuttaa. Siksi laulujen naisen voidaan ymmärtää yksilönä edustavan niitä mentaalaisia rakenteita, jotka vaikuttivat tutkittavana aikana eli 1980-1990 –luvulla Suomessa eläneiden naisten taustalla. Mentaliteettien pitkäikäisyyden huomioiden voidaan olettaa, että lauluista paljastuvat mentaliteetit ovat vaikuttaneet myös suomalaisen naisen historiassa. Suomalaisen sukupuolikulttuurin erityispiirteistä kerron tarkemmin mentaliteettien yhteydessä. Tulkinnessa on otettava huomioon myös se, että vaikka Akimofin lauluissa kokijana on subjekti, nainen, ei laulujen tekijä eli Akimof välttämättä ole laulun ”minä”.

Olen lauluja tulkitessani käyttänyt hyväkseni sekä Akimofin itsensä kertomaa laulujen aihepiireistä että laaja-alaista ajankuvaan – eli 1980-1990 –luvun suomalaiseen yhteiskuntaan – liittyvää yhteiskunnallisen kontekstin sekä sitä edeltäneen historian tuntemusta lähinnä suomalaisen naisen osalta. Näiden pohjalta olen muodostanut yleiskuvan laulujen merkityksestä ja tätä kautta niitä ohjaavista mentaliteeteista. Mentaliteettien tutkimuksessahan ei ole merkitystä sillä, kuinka tekijä itse ymmärtää tuotoksensa, vaan sillä kuinka mentaliteetit välittyvät lähteistä. On varottava tyytymästä siihen mitä kyseiset ihmiset ovat itse itsestään ja todellisuudestaan sanoneet (Kjellberg 1995, 46-47).

Tutkimastani aineistosta löytyi kolme hallitsevaa mentaliteetia, joista yksi koskee naisen ja miehen välistä suhdetta (*vahvan naisen*

*menteliteetti*), yksi naisen ja yhteiskunnan välistä suhdetta (*yksilöllisen naisen menteliteetti*) ja yksi on kummallekin pääteemalle yhteinen (*toiseuden menteliteetti*). Tosin menteliteettien rajat ovat liukuvia eli sama menteliteetti saattaa vaikuttaa yli temaattisten rajojen. Tarkastelen menteliteetteja niin, että kerron ensin naisen ja miehen välistä suhdetta koskevasta menteliteetista, sen jälkeen naisen ja yhteiskunnan välistä suhdetta koskevasta menteliteetista ja lopuksi kummallekin pääteemalle yhteisestä menteliteetista.

Eniten miehen ja naisen välisestä suhteesta kertovia lauluja löytyi albumeilta *Tilikirja* (1982) ja *Lievä kosto* (1985), mikä kertoo yhteiskunnallisesta ajankuvasta, sillä 1980-luvun alussa Suomessa keskusteltiin julkisuudessa juuri sukupuolirooleista ja sukupuolten asemista (ks. Koski 2003, 275; Näre 1995, 6). Miehen ja naisen välisestä suhteesta kertovissa lauluissa laulujen subjekti on nainen, jonka näkökulmasta ristiriidat suhteessa välitetään. Miehen tekojen ja sanojen annetaan ymmärtää olevan ristiriita-temaan kuuluvissa lauluissa osasyynä suhteen huonoon tilaan ja nainen on lähinnä katkeran pettynyt mieheen. Uskottomuudesta kertovat laulut päätyvät myös ristiriitaan, johon mies esitetään syylliseksi. Kaikissa lauluissa nainen pyrkii ratkaisemaan tilanteen ja elämä jatkuu joko miehen kanssa tai ilman, riippuen siitä, kumpi vaihtoehto on naiselle parempi. Tämä kertoo mielestäni naisen vahvuudesta, joka on nähty suomalaisen naisen ominaispiirteenä jo kauan ja joka ilmenee mentaalisenä piirteenä tutkimissani lauluissa.

### **5.2.3.1. Vahvan naisen menteliteetti**

Vahvan naisen menteliteetilla tarkoitan tässä yhteydessä laulujen naisen peruselämänasennetta, jonka avulla hän selviää miehen ja naisen välisen suhteen ristiriidoista rakentavalla tavalla. Vahvuus ja selviytyminen voidaan ymmärtää suomalaista naista kautta historian luonnehtineeksi menteliteetiksi, joka päivittyy tämänkin päivän suomalaisnaisissa. Koivusen (1996, 211-212) mukaan Skandinavian maille on tyypillistä naisen pysyminen miehen rinnalla voimakkaampana ja itsenäisempänä vaikuttajana kuin Keski-Euroopassa. Talonpoikaiseen kummankin sukupuolen panosta vaatineeseen työkuulttuuriin kuulunut rationaalisuus ja mutkattomuus näkyy edelleen suhteessa mieheen,

sillä se ymmärretään ennen kaikkea kumppanuudeksi, yhteisen arjen jakamiseksi (Apo 1999, 16, 22-23).

Vahvan naisen mentaliteetin juuret löytyvät agraariyhteiskunnan perinnöstä, joka loi pohjan sukupuolten väliselle kumppanuudelle sekä korosti enemmänkin naisen työteonkykyä ja älyllisiä taitoja kuin naisellisena koristuksena olemista (ks. Rantalaiho 1994, 9-10, 16-21). Suomalaiseen naiseuteen vaikuttavat vieläkin pohjoisen agraarikulttuurin suosimat vahvat, jopa maskuliinisia piirteitä omaavat naiset (Julkunen 1999, 87; Apo 1995, 242).<sup>31</sup>

Työstä ja osaamisesta muodostui naisen itsetunnon perusta ja naisen asemaa vahvistivat miesten pitkät poissaolot etäviljelmillään, kalastamassa ja metsästävässä. Naisella oli taloudellisesta riippuvuudestaan huolimatta keskeinen rooli ja asema agraariyhteiskunnan perheessä. Kodin keskushahmona pidettiin naista, kun taas mies oli ikään kuin jatkuva ”vierailija” (Apo 1995, 19; Keurulainen 1998, 60). Naisen vahvuudesta kertoo myös se, että suomalaista miestä ollaan pidetty heikkona ja viinaan menevänä ja nainen on Suomessa ottanut usein vastuun perheestä tilanteissa, jossa mies ei ole siihen pystynyt esimerkiksi alkoholisoitumisensa tai sairauden takia. Klassisin esimerkki tästä lienee virolaisen Hella Wuolijoen (1936-1953) kirjoittamissa Niskavuori-näytelmissä, jossa Niskavuoren rouva ottaa vastuulleen koko tilanhoidon miehen alkoholisoituttua (Apo 1995, 118-119; 1999, 18).

Kaikista naisen ja miehen välisestä suhteesta kertovista lauluista voi löytää mentaalisenä piirteenä naisen vahvuuden. Nainen esitetään lauluissa vahvana, itsestään ylpeänä ja ratkaisukykyisenä yksilönä, joka ei jää

<sup>31</sup> Vahvojen naisten traditio näkyy mm. pohjoismaisessa lasten- ja varhaisnuorten kirjallisuudessa, joka suosii androgyynisiä, vahvoja ja aktiivisia sankarittaria, jotka pystyvät halutessaan toimimaan myös poikien tavoin. Tällaisia tyttöjä ovat mm. ruotsalaisen Astrid Lingrenin (s. 1907) luoma Peppi Pitkätossu -sarja ja suomalaisen Anni Polvan (s. 1915) Tiina-kirjat. Androgynian käsite on peräisin kreikan kielestä, jossa ”andros” tarkoittaa miestä ja ”gyne” naista. Psykologisesti katsottuna androgyyniset henkilöt ovat omaksuneet sekä feminiinisuuden että maskuliinisuuden ja pystyvät käyttäytymään kummankin roolin mukaisesti aina tilanteesta riippuen. Heillä on siis tietynlainen asenteellinen ja toiminnallinen joustavuus. (Karppinen & Niemi 1987, 1; Koivunen 1996, 45.)

murehtimaan suhteen ristiriitaa tai miehen uskottomuutta, vaan pyrkii ratkaisemaan konfliktin. Erityisen hyvin vahvan naisen mentaliteetti näkyy uskottomuudesta kertovissa lauluissa, joissa konflikti suhteessa on hankalin miehen pettäessä naista. Laulussa *Lievä kosto* mies on pettänyt naista, mutta nainen ei jää surkuttelemaan tilannetta, vaan jättää miehen ja heittää vielä tämän omaisuudensikin pois asunnostaan:

Levyt on paketissa ja dekin vein jo roskikseen,  
no mitäs me minä ja kissa, ei me ruveta venäileen.  
Luulit kai tunteneesi minua, et minusta tiennyt et mitään.

Lähes kaikissa lauluissa mies esitetään länsimaisen, perinteisen mieskäsityksen mukaisesti maskuliinisena (ks. luvut 5.2.3.2 ja 5.2.3.3) eikä hän anna tilaa naisen mielipiteille. Kolmessa laulussa mies esitetään syyntakeettomaksikin suhteen huonoon tilaan ja yhdessä laulussa nainen osoittaa selvää empatiaa ja ymmärrystä miestä kohtaan suhteen katketessa. Tämä laulu on *Siamilainen*, jossa nainen jättää miehen, koska ei kestä tämän tarvetta hakea naisesta äitihahmoa itselleen.

Tutkimilleni lauluille tyypillinen ilmaisukeino, ironinen huumori ilmenee laulussa *Lievä kosto* sanoituksen pienissä humoristisissa säkeissä, kuten esim. ”mitäs me minä ja kissa, ei me ruveta venäileen”. Laulussa nainen ei säälittele itseään, vaan ikäänkuin kuittaa ikävän tilanteen eli miehen uskottomuuden ironisella huumorilla. Naisen vahvuutta ilmenetään tässä, kuten monessa muussakin laulussa myös musiikillisin keinoin; naisen lauluääni on vahva, aggressiivisen huutava ja musiikki on voimakasta. Kahdessa laulussa (*Selitä hani*, *Lievä kosto*) voiman vaikutelmaa on lisätty heavy-musiikille tyypillisillä sähkökitaroiden voimasoinnuilla (ks. luku 5.1.4).

Jo aiemmin totesin ironisen huumorin olevan usein puolustuskeino tuntematonta ja uhkaavaa kohtaan. Aapola ja Kangas (1994) esittävät, että huumori on myös yksi naisten selviytymiskeinoista heitä kohdistuvaa seksismiä vastaan. Huumorintaju on heidän mukaansa erityinen elämänasenne, jonka avulla pehmennetään kiusallista vastustajaa tai uhkaavia tilanteita, käännetään loukkauksen terä pois itsestä ja vaiennetaan vastustaja. Naisen naurussa on valtaa eikä nauravaa naista voi pitää uhrina, sillä näin

nainen on osoittanut ottaneensa itselleen oikeuden hankalan tilanteen uudelleen määrittelystä. Ironinen huumori tutkimissani lauluissa voidaan nähdä siis ensinnäkin vahvan naisen mentaliteetin ilmentäjänä, sillä huumoria käytetään lauluissa selviytymisen ja vahvuuden korostajina. Toisekseen huumorin ironisella sävyllä ”vaiennetaan vastustaja” eli mies tai laajemmin ymmärrettynä patriarkaalinen, naista toisarvoisena pitävä yhteiskunta. (Mt., 41-43.)

Länsimaisen sukupuolidikotomian mukaista perinteistä jaottelua, jossa nainen sukupuolena samaistetaan tunteeseen ja mies järkeen (Koivunen 1996, 50; Ollila 2001, 86-87) ei voida pitää hallitsevana piirteenä tutkimissani lauluissa. Päinvastoin; laulujen nainen toimii enemmänkin järkiperaisesti kuin on tunteidensa vietävissä. Selitys tähän voidaan löytää suomalaisen naisen historiasta. Itsenäisellä asioiden ratkaisukyvyllä on juurensa jo agraariyhteisössä, jossa naisen rooliksi muodostui jokapäiväiseen elämään liittyvien ongelmatilanteiden ja työtehtävien ratkaisukyky. Naiset hallitsivat laajat tekniset taidot sekä ruoka- että vaatetaloudesta ja vastasivat oman vastualueensa suunnittelusta sekä varojen järkevästä käytöstä. (Rantalaiho 1994, 9-10, 16-21; Julkunen 1994, 179-183; Saarinen 1994, 31-49.)

Asioiden järjellinen ratkaisukyky ja tätä kautta saavutettava selviytyminen patriarkaalisissa olosuhteissa ilmentävät myös vahvan naisen mentaliteettia. Se näkyy tutkimissani lauluissa naisen esittämisenä itsenäisesti ajattelevana ja toimivana sukupuolena. Naisen älyllisyys on symbolisessa asemassa laulussa *Shakki*, jossa mies on pettänyt naisen toisen naisen vuoksi. Naissubjekti päihittää miehen älyllisen (eli miehisen) pelin leiman saaneessa shakissa mielessään, mikä psykologisesti ajatellen voidaan tulkita naisen älyn voitoksi miehen älystä. Näin nainen tavallaan voittaa miehen tämän ”omilla aseilla” ja samalla kumoaa länsimaissa vallalla olevan mieli-ruumis – dualismin, jonka mukaan ylevä ja henkinen ponnistelu on miehinen ominaisuus, kun taas nainen määritellään passiiviseksi, ajatteluun ja luovaan toimintaa kykenemättömäksi ruumiiksi (ks. Pesonen 1997, 42; Palin 1996, 226).

Naisen älykkyys ei tee naisesta pelkästään selviytyjää, vaan siitä voi muodostua naiselle myös taakka. Miehelle älykäs nainen on uhka, sillä hän tunkeutuu alueelle, jota pidetään miehisenä, koska älykkyytteen liitetään erottamattomasti valta. Länsimaisen, kristinuskoon pohjautuvan näkemyksen

mukaan tämä käsitys syntyi Raamatun syntiinlankeemuskertomuksen myötä, jolloin Eeva syötyään tiedon puusta sai haltuunsa tiedon hyvästä ja pahasta ja tuhosi näin paratiisin koskemattomuuden. Tämän myötä naiseuden kautta tuotu tieto syyllistettiin. (Koivunen 1996, 112-113.) Syntiinlankeemuskertomuksen kauaskantoiset vaikutukset näkyvät vielä tänä päivänäkin, sillä esimerkiksi tieteessä naisia ei arvosteta miesten kanssa tasavertaisina tutkijoina.

Suomalaisesta mytologiastakin voidaan löytää omalla älyllään toimiva naistyyppi Pohjolan Louhen muodossa. Tämä suomalaisten kansalliseepoksen Kalevalan naishahmo oli miehille uhkaava ja pelottava juuri älynsä vuoksi ja siksi hänet piti nujertaa. (Nenola 1990, 12.) Voi olla, että tutkimissani lauluissa esiintyvä asetelma miehen ja naisen välillä – älykäs ja ratkaisukykyinen nainen ja epäluotettava, hulttio mies – ärsytti aikansa miespuolisia kuuntelijoita ja oli näin osasyllisenä yhtyeen saamaan negatiiviseen kritiikkiin. Näin ollen myyttiset käsitykset älykkäästä ja itsenäisestä naisesta ”pahana” ja ristiriitaisena hyvänä pidetyn feminiinisen, mukautuvan naistyyppin kanssa näkyivät 1980-1990 –lukujen suomalaisessa populaarikulttuurissakin.

Suomalaisessa yhteiskunnassa vahvan naisen mentaliteetti on näkynyt ja näkyy naisten pyrkimyksissä ajaa julkisuudessa tasa-arvoa edistäviä etuisuuksia itselleen. 1800-luvun lopulla suomalainen naisasialiike alkoi muualla maailmalla, erityisesti Amerikassa tapahtunutta feminististä keskustelua mukaillen vaatia naisten ja miesten samoja taloudellisia ja kansalaisuuteen liittyviä oikeuksia. Suomessakin naisten toimeliaisuus purkautui aluksi järjestötoimintaan, koska palkkatyö ei ollut heille sallittua. (ks. esim. Jallinoja 1983; Ollila 1994.) Riitta Jallinoja (1983, 17-20) kutsuu naisten tasa-arvoistumispyrkimyksiä suomalaisen naisliikkeen taistelukausi. 1800-1900 –luvun taitteessa pyrkimykset naisen aseman parantamiseksi keskittyivät julkisen alueen avaamiseen naisille. Tuolloin syntyi Rantalaihon (1994, 21-22) mukaan moderni sukupuolisopimus *naisten yhteiskunnallisesta äitiydestä*. Sukupuolieroa kuitenkin ylläpidettiin muovaamalla naisille ja miehille erilliset toiminta-alueet, jolloin naisten tehtäväkentäksi muodostui hoiva ja kasvatusta sekä yksityisellä että julkisella alueella.

Samoihin aikoihin eli 1800-1900 –luvun vaihteessa suomalaisessa agraariyhteiskunnassa tilattomien lisääntymisen myötä perheiden määrä

kasvoi. Kahden elättäjän köyhä perhemalli tasa-arvoisti naisen ja miehen suhdetta, koska naiseen ei enää kohdistunut maan omistukseen liittyntä patriarkaalista painetta. Vahvan naisen mentaliteetti näkyy myös siinä työteliäässä ja miehensä sekä lapsensa kurissa pitävässä naisessa, josta muotoutui suomalaisnaisen stereotyyppi. Sama hahmo löytyy suomalaisesta kirjallisuudesta monina eri versioina. (Apo 1999, 18.) Esimerkkinä tästä vaikkapa Pekka Puupää -sarjakuvien kaulimen kanssa kuria pitävä Justiina.

Suomessa kaupungistuminen ja teollistuminen tapahtui muihin Pohjoismaihin verrattuna myöhään, 1950-1960 -luvulla. Samoihin aikoihin alkoi vaikuttaa myös Euroopassa vahvana elävä kotiäitökulttuuri, joka oli Suomessa melko yleinen 1960-1970 -luville asti. (Nenola 1986, 11-15; Julkunen 1999, 79.) Modernisoituminen oli nopeaa ja työväestön miesten matala palkkataso sairaus- ja työttömyysturvan kehittymättömyyden lisäksi pakotti naisetkin töihin. 1970-luvulla, feminismin nousun aikoihin naisasialiikkeen toisella taistelukaudella solmittiin uusi sukupuolisopimus ja ansiotyöstä muodostui tärkeä tekijä naisten taloudellisen ja sosiaalisen itsenäisyyden suhteen. (Julkunen 1999, 79.) Rantalaiho (1994) puhuu tässä yhteydessä sukupuolisopimuksesta *naisten palkkatyöäitiydestä*. Tämä loi pohjan naisten myöhemmällekkin työssäkäynnille ja vireälle poliittiselle toiminnalle. Myöhäinen teollistumisen vaihe ja taloudelliset uudistukset vaikuttivat merkittävästi siihen, että monien alueiden miehiset instituutiot eivät ehtineet vakiintua pysyviksi käytännöiksi. Näin nainen säilytti vahvan asemansa myös julkisella alueella. (Mt., 9-10, 16-22; Julkunen 1999, 86-87; Saarinen 1994, 31-49.) Hyvinvointivaltion kehittämisen myötä on laadittu monia sukupuolten välistä tasa-arvoa kehittäviä lakeja, kuten esimerkiksi päivähoitolaki (1973) ja liberaali aborttilaki (1970). Vuosina 1972-1976 poistettiin naisrajoitukset valtionviroista ja puolisoiden erillisverotukseen siirryttiin vuonna 1974. (Juuti 1996, 130; Julkunen 1999, 88-89.)

Edellä esitetty historiallinen kehitys on vaikuttanut myös naisen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta kertovista lauluista paljastuvaan mentaliteettiin, yksilöllisen naisen mentaliteettiin. Yksilöllisen naisen mentaliteetti liikkuu lähellä vahvan naisen mentaliteettia ja siinä näkyy myös naisen vahvuus. Yksilöllisen naisen mentaliteetissa on kuitenkin kyse naisen yksilöllisyydestä ja pyrkimyksestä riippumattomuuteen patriarkaalista



olosuhteista, kun taas vahvan naisen mentaliteetin vaikutuspiirissä elävät naiset ovat vahvoja selviytyjiä niissä patriarkaalisissa olosuhteissa, joissa elävät. Vahvan naisen mentaliteetin vaikutuspiirissä elävä nainen pyrkii säilyttämään perinteisiä, heteroseksuaaliseen parisuhteeseen liittyviä arvoja eli tavoittelee esimerkiksi onnellista parisuhdetta, kun taas yksilöllisen naisen mentaliteetin vaikutuspiirissä elävä nainen pyrkii toteuttamaan itseään perinteisen naisen reproduktioon liittyvän roolin sivuuttaen.

Itsenäisestä ja itsenäisyyttä hakevasta naisesta kertovissa lauluissa yksilöllisyys mentaliteettina tulee ilmi eri tavoin kuin yhteiskuntakriittisissä lauluissa, joissa yksilöllisen naisen mentaliteetti saa altruistisia painotuksia.

### **5.2.3.2. Yksilöllisen naisen mentaliteetti itsenäisessä ja itsenäisyyttä hakevasta naisesta kertovissa lauluissa**

Yksilöllisen naisen mentaliteetti näkyy naisen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta kertovissa lauluissa naisen oman elämänsä hallintana eli itsenäisyytenä tai pyrkimyksenä sen hallintaan eli itsenäisyyden tavoitteluna. Yksilöllisyyden voidaan sanoa olevan laulujen naisen elämän taustalla vaikuttava tiedostamaton elämänasenne, häntä mentaalisesti ohjaava piirre. Nainen tavoittelee näin riippumattomuutta ulkoisista – miehen ja patriarkaalisen yhteiskuntamallin asettamista – pakoista. Näillä tarkoitan naisen elämää rajoittavia, sukupuolirooliin sidottuja, kirjoittamattomia sääntöjä siitä, mikä on naiselle sukupuolena sopivaa ja hyväksyttävää ja mikä ei.

Yksilöllisyyttä on luonnehdittu mm. kahdella tavalla; ns. *hedonistisena itsensä toteuttamisena* ja *altruistisena individualismina*. Hedonistisella itsensä toteuttamisella on kuvattu modernia ja postmodernia elämää 1970-luvun lopulta lähtien ja sillä tarkoitetaan sitoutumista elämyksiä tuottavaan kohteeseen niin kauan kuin se tuottaa tyydytystä. 1970-1980 – luvuilla yhteiskunnan ilmapiirissä tapahtui muutos, jolloin hedonistisessa itsensä toteuttamisessa alettiin suuntautua perinteisiin arvoihin, kuten avioliittoon ja perheeseen ja pyrittiin näin etsimään tasapaino perinteisten ja modernien arvojen välillä. (Näre ja Lähteenmaa 1992, 329-330; Jallinoja 1991, 35.) Altruistisella individualismilla Näre ja Lähteenmaa (1992, 329-330, 335)

tarkoittavat yksilöllisyyttä, jossa oman elämän hallintaan pyritään vahingoittamatta ympäristöä tai jopa pyritään edistämään ympäristön hyvinvointia. Heidän mukaansa tällainen vastuunotto liittyy tyttöjen itsensä toteuttamiseen, vastakohtana hedonismien riskinotolle. Yksilöllisen naisen mentaliteetissa yhdistyvät sekä perinteisten että modernien arvojen yhdistely että ympäristön huomioonotto. Laulujen nainen elää selkeästi moderniin ja postmoderniin liitettävissä olevaa yhteiskunnallista muutosta, jossa tasapainottelevat perinteinen, feminiininen ”kotiäiti-tyyppinen” nainen ja moderni, itsenäinen nainen. Altruistinen yksilöllisyys tulee ilmi erityisesti yhteiskuntakritiikkiä sisältävissä lauluissa.

Yksilöllisyyden ja subjektin problematiikka ovat merkittäviä myös feministisessä tutkimuksessa. Subjekti on ollut keskeinen aihe feministisissä keskusteluissa 1970-1980 –lukujen taitteesta saakka (Kosonen 1996, 179). Feministisen teorianmuodostuksen mukaan yksilöllisyys on naisten kohdalla seurausta emansipaatiosta, jolloin suhtautuminen ja asennoituminen todellisuuteen muuttuu uudenaikaiseksi, niin että subjektivaatio tapahtuu sekä yksilö- että ryhmätasolla (Koivunen & Liljeström 1996, 77-78). Keskeistä emansipaatiossa on yksilön itsemääräämisoikeuden tavoittelu, jota edistävät Faludin (1991, 8) esittämät naisten reproduktiiviset oikeudet eli oikeus omaan ruumiiseen ja rahaan. Käytännössä nämä merkitsevät mm. oikeutta päättää raskaudesta ja synnyttämisestä, päivähoidon järjestämistä, miesten kanssa samanarvoista palkkaa sekä vapautta seksuaalisesta hyväksikäytöstä. (ks. myös Barrett 1985, 40.)

Feministinen keskustelu heijastelee yhteiskunnan tapahtumia. Riitta Jallinojan (1987, 37) mukaan naistutkimus sitoutuessaan feministisen liikkeen näkemyksiin esittää myös tietoa naisten elämää koskevista ajankohtaisista muutoksista. Feministisissä keskusteluissa on esitetty kolme naisista koskevaa emansipaatiovaihetta. Ensimmäisessä vaiheessa naisten vapautuminen ymmärrettiin tyyliin ”tehdä samaa kuin mies”, toisessa vaiheessa feminisoitiin kaikki mahdollinen ja kolmannessa vaiheessa korostettiin naisten erilaisuutta, naiskeskeisyyttä ja miesten sekä naisten yksilöllisyyttä. (Mt. 1987, 32-42; ks. myös Kosonen 1996, 192.)

Yksilöllisyydestä puhutaan feministisessä keskustelussa tietoisella tasolla, mutta sen voidaan ymmärtää ilmenevän myös mentaalisen rakenteena

eli kantajilleen tiedostamattomana elämänasenteena. Tutkimissani lauluissa naisen yksilöllisyyden mentaliteetin ilmeneminen myötäilee erityisesti feministisen keskustelun ensimmäistä (1960-1970 -luvuilla) ja kolmatta vaihetta (n. 1980-luvulta lähtien). (Ks. Koivunen & Liljeström 1996, 13-14; Jallinoja 1987; Kosonen 1996, 198-200.) Feministisen keskustelun ensimmäisessä vaiheessa naisten vapautuminen yksilöiksi oli sidottu sukupuolieroon perustuvaan subjektikäsitykseen, jonka mukaan subjektin asema oli jo varattu miehille ja näin ollen naisten oli pyrittävä olemaan kuin miehet (ks. Kosonen 1996, 193). Monessa laulussa nainen esitetään sukupuolineutraalisti eli toimijana voisi aivan yhtä hyvin olla mieskin. Itsenäisen naisen -aihepiiriin kuuluvassa laulussa *Jyrki Melartin* laulun subjektin voi ymmärtää naiseksi, mutta hänen pyrkimyksensä on selkeästi olla miehen kanssa tasavertainen. Symbolisesti tulkittuna tätä kuvastaa laulun naisen ja laulun kohteena olevan Jyrki Melartinin ”samalla kaistalla ajelu”:

Tavallaan mä ihastuin, musiikista vakuutuin, Popedaa kun kuunneltiin,

bändi lähti, mikit, mikkiliinan ja rotsin varastin.

Rotsin selkään kirjoitin, nimes Jyrki Melartin, vapisevin tikkukirjaimin.

Samaa kaistaa ajellaan, tyylikkäästi autot ohitetaan, samaa kaistaa ajellaan,

bemariperheet saadaan tolaltaan.

”Samalla kaistalla ajelun” voi nähdä myös laulun naisen pyrkimyksenä olla naisena tasavertainen miehisessä rock-maailmassa; onhan Jyrki Melartin Popeda-nimisen rock-yhtyeen basisti. Aapolan ja Kankaan (1994) mukaan nainen, joka toimii kuin mies on miehille ”hyvä jätkä” ja saavuttaa näin näennäisen tasa-arvon miesten hallitsemisessa yhteisöissä. Esimerkiksi työelämässä naiset omaksuvat usein työpaikan miehiset säännöt ja sivuuttavat sukupuolensa pärjätäkseen paremmin miesvaltaisissa työyhteisöissä. (Mt., 153.) Feministisen keskustelun ensimmäistä vaihetta mukaillen nainen voidaan näissä lauluissa nähdä modernina naisena, joka toimimalla ”kuin mies” pyrkii pois feminiinisen, kotiin sidotun naisen roolistaan (ks. Jallinoja 1987, 39).

”Bemariperheiden tolaltaan saanti” voisi puolestaan merkitä sovinnaisen keskiluokan sopusointuisen ja konservatiivisen maailmankuvan järkyttämistä sillä, että naiset ryhtyvät perinteisen feminiinisyys-diskurssin kanssa ristiriitaiseen toimintaan eli rockin tekijöiksi. Sovinnaista keskiluokkaa

voisivat edustaa sekä rock-kriitikot että kaikki, jotka vastustavat naisten tekemää rockia.

Feministisen keskustelun kolmannessa vaiheessa feminisointi alettiin nähdä alistavana ja naiseuden entiteetin sijaan alettiin korostaa naisten keskinäistä erilaisuutta. Tämä vaihe liitetään postmoderniin (ks. Kosonen 1996, 198-200), jolloin identiteetin määrittelyperusteet muuttuivat sosiologiteoreetikko Zygmunt Baumanin (1996, 185-189) mukaan yhteiskunnan kulttuuristen itsestään selvyyksien murentuessa yhä häilyvimmiiksi ja vaativimmiksi. Subjektiutta ja tätä kautta oman elämänsä hallintaa tavoittelevan naisen myötä myös perinteinen naiseuden käsite muuttui. Naista tai naiseutta ei voinut enää määrittellä kaikille naisille yhteisillä piirteillä tai olemuksellisella tekijällä eikä naisen elämä enää rajoittunut olennaisesti reproduktioon ja yksityisen alueeseen. (Jallinoja 1987, 38-39.) Tämä näkyy tutkimissani lauluissa naisen muuntuvana sukupuoliroolina, joka ei sovi yhteen esimerkiksi perinteistä naista määrittävien ominaisuuksien kanssa.

Naisen elämän rajoittumisesta reproduktioon ja tämän kautta määrittävään naisen rooliin pyritään pois tutkimissani lauluissa. Itseasiassa tätä naisen elämään olennaisesti kuuluvaa aluetta ei edes kovin monessa laulussa mainita. Äitiyttä ja lapsensaantia ei ihannoida, vaan sitä vältellään, kuten esimerkkilaulussani *Konvehdin paikka*. Itsenäisyyden – ja samalla yksilöllisyyden mentaliteetin – yhdeksi kulmakiveksi muodostuikin feministisen keskustelun 1970-luvulta lähtien vaatima naisen itsemääräämisoikeutta ja itsenäisyyttä edistävä reproduktiivinen oikeus, oikeus omaan ruumiiseen. Tämä tarkoittaa mm. oikeutta päättää raskaaksi tulosta ja mahdollisuutta aborttiin. (ks. Faludi 1991, 8; Barret 1985, 40.)

Laulussa *Konvehdin paikka* nainen iloitsee menstuaation alkamisesta ja raskaudenpelosta vapautumisesta. Laulussa raskaaksi tuloa pidetään ”taakkana” ja ”kauhun” aiheuttajana:

Nyt on konvehdin paikka, nyt on mansikkaliköörin aika,  
kun yllättäin menstuaatio alkoi, ihan totta kyllä.  
Kauhu on poissa, tipotiessään, taakka putosi kuin iso käpy  
kuusen latvasta, olen hilpeä.

Laulun nimi oli alun perin *Menstruaatioblues*, mutta kuten musiikkianalyysiosion yhteydessä kerroin, pelkäsi levy-yhtiö nimen karkoittavan miesasiakkaita, joiden oletettiin olevan potentiaalisin ostoryhmä rockin markkinoilla ja vaati nimenmuutosta (ks. Siukonen 1983).<sup>32</sup>

Psykologisesti tulkittuna laulun nimen viittaaminen suoraan naisen lisääntymiskykyyn rikkoi patriarkaalisin yhteiskunnan asettamaa, menstruaatioon liittyvää tabua. Kyseinen tabu yhdistettynä vielä miehisenä pidettyyn rock-maailmaan oli 1980-luvun rock-miehille liikaa. Patriarkaatin asettaman tabun rikkomisen ja esille tuonti näin näkyvällä tavalla on tulkittavissa ironiaksi paitsi itse tabua, myös koko sen asettanutta miehistä yhteiskuntaa kohtaan. Ironian avulla laulun nainen vähättelee patriarkaatin mahtia ja asettuu näin sen ulkopuolelle itsenäisenä ja elämänsä hallitsevana yksilönä. Menstruaatiosta laulamisen voi ymmärtää myös naisen erityislaadun korostamiseksi.

Menstruaatio-tabun synty juontaa kauas historiaan. Suomalaisessa mytologiassa hedelmällisyysikäiseen naiseen liitettiin monia tabuja, sillä naisen avoin ruumis veti puoleensa mm. vedessä, vainajissa ja hautapaikoilla piileviä voimia. Symbolistisen ja kognitivistisen antropologian mukaan ihmisruumis voidaan metaforana käsittää astiaksi, jolloin mies nähtiin ehjänä astiana ja nainen rikkinäisenä ruumiinsa avonaisuuden vuoksi. Menstruaatio-tabun alkulähteet löytyvät käsityksestä, jonka mukaan naisen ruumiin rikkinäisyys näkyi juuri menstruaation ja synnytyksen aikana, jolloin ”ruumis-astian” rajat rikottiin selvästi. (Apo 1999, 11; 1995, 26-27.)

Raskaaksi tulemisen voi tulkita symbolisesti jäämiseksi naiselle perinteisesti määritellylle yksityiselle alueelle, äidin ja vaimon rooliin. Tämä puolestaan rajoittaa naisen mahdollisuutta itsenäisyyteen ja yksilöllisyyteen. Vaimona olon ja perinteisen naisen roolin sopimattomuus laulujen naiselle välittyy monesta naisen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta kertovasta laulusta. 1970-luvulla – muutamia vuosia ennen näiden laulujen syntyä – kolmatta

<sup>32</sup> Blues-tyylinen laulu samasta aiheesta löytyy jo 1960-luvulta, jolloin folklaulaja Peggy Seeger kirjoitti laulun *Nine Month Blues*, joka kertoi yrityksistä keskeyttää useita ei-toivottuja raskauksia (Whiteley 2001, 73).

taistelukauttaan elävä naisasialiike pitikin avioliittoa patriarkaalisen järjestelmän naisten sortoa ylläpitävänä laitoksena (Jokinen 2002, 207). Tosin jo 1800-1900 –lukujen taitteessa jotkut naiset pyrkivät välttämään avioliittoa itsenäisyytensä säilyttääkseen ja jättäytyivät tietoisesti naimattomiksi (Ollila 1990, 280).

Tutkimieni laulujen naisen suhde yksityiseen eli kotiin rakentuu modernin, itsenäisen naisen lähtökohdista käsin. Hän pyrkii kyllä rakentamaan parisuhdetta, mutta perinteinen, kotiin sidottu ja miestä myötäilevä vaimon rooli ei sovi hänelle, vaan hän haluaa suhteeltaan kummankin osapuolen tasavertaisuutta ja mahdollisuutta omaankin elämään julkisella alueella. Tämä näkyy monissa naisen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta kertovissa lauluissa naisen vapautena liikkua julkisellakin alueella. Ristiriidat lauluissa syntyvät modernin, yksilöllisen naisen ja perinteisen naisen roolien yhteentörmäyksessä, josta Mirra Komarowsky puhui jo vuonna 1946. Hän esitti tuolloin, että perinteisen naisen roolista aiheutuvat ongelmat ja turhaumat ratkeavat vasta, kunnes naisten sukupuoliroolit saavuttavat sopusoinnun nykyaikaisen yhteiskunnan sosiaalis-taloudellisen ja ideologisen luonteen kanssa (ks. Jallinoja 1983, 139-147). Tämä ajatus pitää paikkansa myös tutkimieni laulujen kohdalla.

Perhekulttiin eli yksityiseen liitetään äiti-myytti, jota naisliike on arvostellut 1960-luvulta lähtien, koska on pitänyt sitä osana alistamisen ideologiaa.<sup>33</sup> Äiti-myytin lähtökohdat löytyvät länsimaisen sukupuolidikotomian mukaisesta jaottelusta ns. hyvään ja pahaan naistyyppiin, madonnaan ja huoraan. (Jokinen 2002, 207-208; Aapola & Kangas 1994, 107-108.) Äiti-myytissä nainen samastetaan madonnaan eli hyvään naistyyppiin ja siihen liitetään patriarkaalisissa kulttuureissa naisihanteeseen yhdistetyt positiiviset määreet, kuten ravitsevuus, rakkaus, uhrautuvuus, herkkyys toisten tunteille ja vastaanottavuus sekä käsitys naisen luontaisesta taipumuksesta huolehtia enemmänkin toisten kuin omista tarpeistaan. (Korte 1988, 107.)

<sup>33</sup> Äiti-myytin synnyttämät paineet koetaan toisinaan naisten taholta kohtuuttomiksi ja jotkut naiset ovat pyrkineet helpottamaan paineita ja etsimään tukea perustamalla esimerkiksi samassa tilanteessa olevien yhdistyksen (Aapola & Kangas 1994, 111).

Kaikki mikä naisessa koetaan miehelle uhkaavaksi eli avoin seksuaalisuus ja itsenäisyys, jotka voidaan liittää huora-naistyyppiin eivät siihen kuulu (Aapola & Kangas 1994, 107-108).

Feministisessä tutkimuksessa ollaan suhtauduttu kriittisesti äiti-myyttiä mukailevaan naistyyppiin, mikäli se ylläpitää ja vahvistaa sukupuolten välille tehtyä erontekoa (Rantonen 2001, 44). Toisaalta empatiakyky ja luontainen tarve hoivata ollaan nähty myös naisen erityislaatuisena vahvuutena (Koivunen & Liljeström 1996, 11), kuten esimerkiksi 1970-luvulla syntyneessä naistyyppissä, joka voidaan liittää feministisen keskustelun kolmanteen vaiheeseen.

Tämä naistyyppi syntyi modernin ja postmodernin yhteiskunnan murroksessa, jolloin Jallinojan (1987) mukaan heräsi pelko teknologian ja rationaalisuuden liian pitkälle menemistä sekä arvojen ja tuttujen merkitysten murenemisestä. Näiden muutosten arveltiin uhkaavan ihmisen elämää ja identiteettiä ja uskottiin, että tämä uhka voidaan torjua paluulla luontoon ja luonnolliseen. Feminismi nähtiin osana modernin vastaista liikehdintää ja nainen ja naiseus liitettiin pitkien perinteidensä valossa luontoon. Yleispoliittisen merkityksen naiseus sai, kun sen piiriin alettiin liittää elämänstrategioita, kuten pehmeä teknologia, rauha ja luonnonsuojelu. Modernin naisen maskuliinisuuden ja samaan aikaan vaikuttavan perinteisen naisen feminiinisuuden yhteisvaikutuksesta syntynyt naistyyppi, uusi naisellinen nainen ilmensi jo 1800-luvun lopulta lähtien vallinnutta naisen roolin murrosta. Uudessa naiskuvassa perinteisen naisellisen naisen alistuneisuus ja nöyryys olivat muuntuneet subjektiksi käsitettävän uuden naisellisen naisen empaattisuudeksi ja herkkyydeksi sekä naiseen liitetty seksikkyyksi muuntunut kyvyksi rakastaa universaalisti. (Mt., 38-41.)

### **5.2.3.3. Yksilöllisen naisen mentaliteetti yhteiskuntakriittisissä lauluissa**

Yhteiskuntakritiikkiä sisältävissä lauluissa yksilöllisyyden mentaaliteetin altruistiset piirteet näkyvät naisen yksilöllisen itsensä toteuttamisen ja sosiaalisen vastuun yhdistämisenä (ks. Näre ja Lähteenmaa 1992, 329-330, 335). Laulujen naisessa on havaittavissa edellä esitetyn, feministisessä

keskustelussa 1970-luvulla rakentuneen naistyypin kaltaisia ominaisuuksia, jolloin ”naisen kyky rakastaa universaalisti” on näissä lauluissa kanavoitunut yhteiskunnalliseen vastuunkantoon ja huoleen ympäristöstä sekä yhteiskunnan monista eri osa-alueista ja arvoista. Nainen ottaa aktiivisesti kantaa julkisen alueen epäköhtiin; hän kritisoi ympäristön tilaa, markkinatalouteen perustuvaan yhteiskuntamallia, länsimaisen tieteen periaatteita, poliittisia arvoja, rockin miesvaltaisuutta, miehen roolia yhteiskunnassa ja perinteistä feminiininen-maskuliininen –jaottelua.

Yhteiskuntakriittisten laulujen syntyäikoihin, 1980-luvun alkupuolella ja puolivälissä modernin ja postmodernin kriisi oli ajankohtainen. Monet modernilla ajalla vallinneet yhteiskunnan perustana toimineet itsestäänselvytykset, kuten politiikka ja tiede järkkyivät. (ks. Lähteenmaa 1995, 10; Bauman 1992, 187-188.) Voidaankin ajatella, että modernina aikana syntynyt kapitalistisen markkinatalouden periaatteella toimiva teollistuminen kuului näihin itsestäänselvytyksiin. Laulussa *Helsinki* ympäristötuhot johtuvat pohjimmiltaan kapitalistisen, taloudelliseen tuottavuuteen perustuvan yhteiskuntamallin liiallisesta teollisesta tuotannosta, jonka hallitseva päämäärä on tuloksellisuus (ks. Uusikartano 1990). Ympäristökysymykset sivuutettiin pitkään – 1960-1970 –luvulle asti – kunnes ympäristöliikkeet ja vakavat luonnonkatastrofit nostivat ne pakolliseksi keskustelunaiheeksi (ks. Ganetz 1997, 112).

Nyt solmio kaulassa katuja rustaan, Helsinki pian vajoaa mereen mustaan,  
Helsinki pian muisto on vain, muisto on vain.  
Mul’ on hallintotehtävä, satakunta mappia, odotan käskyä, painanko nappia,  
hei minä olen suuri ja olen aikuinen.

Katuja ”solmio kaulassa” kävelevän laulun subjektin voisi tähän perinteisesti mieheen yhdistettyyn vaatekappaleeseen puettuna tulkita mieheksi. Näin laulun ympäristötuhon aiheuttava henkilö olisi siis mies, symbolisesti tulkiten patriarkaalisesta yhteiskunnan edustaja. Laulun alussa laulun subjekti esitellään lapsena, joka nauttii merestä ja Helsingin kesästä. Aikuisena sama henkilö toimii hallintotehtävissä ja tekee päätöksen, joka aiheuttaa tuhoa Helsingille. Kaupungin tuhoa kuvataan musiikillisesti maanjäristystä muistuttavalla



efektillä. Laulun lopussa laulun subjekti – tai toinen henkilö, joka esitetään naiseksi – haikailee vielä Helsingin perään ja laulajan äänestä sekä niihin liitetyistä sanoista paistaa huoli:

Ei, et saa, et jättää mua nyt saa, ei et saa, me yhdessä upotaan.

Jos säkeen subjekti tulkitaan naiseksi, voi sen ymmärtää paitsi huoleksi Helsingin puolesta, myös kritiikiksi ympäristön tuhoon johtaneen päätöksen tehneelle miehelle ja laajemmin ymmärrettynä patriarkaaliselle yhteiskunnalle. Altruistisia piirteitä omaava yksilöllisyyden mentaliteetti näkyy tässä, kuten monessa muussakin yhteiskuntakriittisessä laulussa patriarkaalisen, kapitalistisen ja taloudelliseen tuottavuuteen perustuvan yhteiskuntamallin kritiikkinä ja pehmeämpien arvojen tarjoamisena tilalle.

Kuten naisen ja miehen välisestä suhteesta kertovissa lauluissa, myös naisen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta kertovissa lauluissa raha ja sitä symbolisoiva markkinatalous nähdään negatiivisena asiana. Esimerkiksi laulussa *Rahaa* rahan tekeminen ajaa ohi ekologisen tasapainon säilyttämisen. Laulussa *Viimein hiffasin* taas yhteiskunnan poliittiset ja miesvaltaiset arvot johtavat taloudellisen kehityksen ihannointiin ja edistämiseen, joka nähdään tärkeämpänä kuin maapallon säilymistä ylläpitävät pehmeämmät arvot.

Kapitalistisen markkinatalouden laajeneminen liitetään naisen kotiin eli yksityiseen sitoneen kotiäitikulttuurin syntyyn ja siksi tämä voidaan tulkita naisen itsenäisyyttä ja yksilöllisyyttä estäväksi tekijäksi. Patriarkaalisen yhteiskuntamallin mukanaan tuomat teknisyyteen ja järjellisyys- eli perinteisesti mieheyteen liitetyt arvot nähdään yhteiskunnallista ja globaalista turvallisuutta uhkaavina ja laulujen naissubjekti tarjoaa tilalle pehmeämpiä, naisellisia arvoja. Nenola (1990, 12) toteaaakin, että naisliikkeen eräänä tavoitteena on kyseenalaistaa ja muuttaa tai hävittää miehisiä instituutioita, kuten armeijoita, aseteollisuutta, riistoon perustuvia talousjärjestelmiä ja alistamista perustelevia kulttuuritraditioita (ks. myös Ganetz 1997, 114).

Suomalaisessa yhteiskunnassa naisen altruistisesti yksilöllinen mentaliteetti näkyy vallassa, jota Tuula Gordon (1992, 43) kutsuu ”kieltovallaksi” (engl. ”*power of prohibition*”). Siinä on kiteytynyt naisten yhteiskunnallinen holhoaminen ja hoivaaminen. Naiset ovat käyttäneet sitä

kasvatusta, sosiaalistamista ja ”normaalia kehitystä” säädellössään. Kieltovalta on rakentunut suomalaiseen yhteiskuntaan sekä yksityisen että julkisen alueelle, joilla naiset ovat toimineet moraalinvartijoina. Merkittävin naisten kieltovallan tuloksena syntynyt saavutus on raittiusliike, jonka tuloksena syntyi kieltolaki. (Rantalaiho 1994, 23-24; ks. myös Pylkkänen 1999, 24.) Naisten kieltovallan perimmäisenä tarkoituksena on käsittääkseni yhteiskunnallisen hyvinvoinnin ja ns. ”pehmeiden arvojen” eli naisellisiksi ymmärrettyjen piirteiden säilyttäminen.

Monessa laulussa esiintyvän sukupuolimykkyyden korostaminen ilmentää myös yksilöllisen naisen mentaliteettia, sillä näissä lauluissa nainen voi toimia omaehtoisesti ja itsenäisesti, vapaana sukupuoliroolien sanelemista rajoituksista. Nämäkin laulut liittyvät feministisen keskustelun kolmanteen vaiheeseen, jossa ”sukupuolten väliset rajat pyrittiin häivyttämään” (ks. Kosonen 1996, 179-193).

Sukupuolimykkyyden voidaan sanoa olevan suomalaiskansallinen piirre. Tämän mukaisesti asioiden nähdään olevan kiinni ”itsestä”, ei sukupuolesta (Julkunen 1999, 99-100). Sukupuolimykkyydellä on juurensa agraariyhteisön yhteisöllisyydessä ja miehen ja naisen paremminkin rinnakkaisissa kuin hierarkkisissa rooleissa omilla taloudellisilla toimialueillaan (Pylkkänen 1994, 27). Yhteiskunnallisesti sukupuolimykkyyks näkyy mm. siinä, että suomalainen työkeskeinen kulttuuri on ”matalaeroottinen” ja sukupuolten välinen ristiriita jää muiden yhteiskunnallisten ristiriitojen varjoon (Julkunen 1999, 100).

Esimerkiksi jo edellä esittelemässäni laulussa *Helsinki* sukupuoliin perinteisesti liitettyjä käsityksiä sekoitetaan. Sukupuolimykkyyttä näkyy myös niissä muutamassa laulussa (*Georgina*, *Jyrki Melartin*), joissa kyseenlaistetaan heteroseksuaalisuuden normi sekä biologis-peräinen mies-nainen -jaottelu. Feministisen tutkimuksen naiskeskeisyyttä korostavassa vaiheessa rakennettiinkin homo- ja lesboidentiteettejä vastavetona heteroseksistiselle kulttuurille (Koivunen 1996, 98-99). Tämä näkyy esimerkiksi laulussa *Georgina*, jossa drag shown transvestiitti striptease-tanssija mieheksi paljastuttuaan järkyttää yökerhoyleisöä. Yleisön reaktio kertoo 1980-luvun suomalaisesta sukupuolikäsityksestä, jonka mukaisesti

valtavirrasta poikkeavat sukupuoliroolit ja homous olivat yhteiskunnallisessa keskustelussa vielä tabuja.

Hetki H, valo punainen vain palaa, hiljenty jengi, jotain salaa hän,

hetki H, vaatteet riisuu illan tähti, hetki H, voi ei, tästä nousee haloo.

Georgina, naisen mielivaatteekin, Georgina, luonto eletty jo pojaksi tekikin.

Homoseksuaalisuuden halveksumisen syitä voidaan etsiä mm. käsityksestä homoseksuaalisuuteen liitetystä ”naismaisista” piirteistä, jolloin naiseus nähdään miehisyyttä arvottomampana. Naisellisuus homoseksuaalisuuden yhteydessä korostaa gender-paradoksia, sillä naisellisuuden tunnusmerkkien käyttämisen nähdään merkitsevän alistumisen kunnioittamista. Naisellinen mies ilmaisee vallasta luopumista ja hänet koetaan loukkaukseksi miehuuden ja maskuliinisuuden merkitystä kohtaan. Näin ollen hänet voidaan nähdä uhkana patriarkaaliselle sukupuolijärjestelmälle. (Heikkinen 1994, 93-94.)

Ironiaa on löydettävissä myös tästä yhteydestä, sillä *camp*, jonka yhteydessä voidaan puhua myös drag show –ilmiöstä on eräs homoseksuaalien ”ironisen herkkyyden” ilmenemismuoto. Drag showssa miehen pukeutuminen naisen vaatteisiin paljastaa gender-paradoksin eli länsimaisen sukupuolijärjestelmän ahdaskatseisuuden ja sukupuolen tuotteisuuden. Camp-tyylin ytimenä on suistaa ”vakava” eli perinteinen sukupuolijärjestelmä valtaistuimeltaan (Heikkinen 1994, 94-95; Palin 1996, 238), minkä laulu *Georgina* tekeekin. Pesosen (1997, 42-43) mukaan vallitsevaa jyrkkärajaista sukupuolidikotomiaa voidaankin pitää tilastollisesna idealisaationa, joka ei todellisuuden ”sukupuolten kirjossa” pidä paikkaansa. Kapeakatseinen heteroseksuaalisuuden normi voidaan nähdä myös yksilöllisyyden mentaliteetin rajoittajana, sillä perinteinen jaottelu miehelle ja naiselle sopiviin rooleihin rajoittaa yksilön – sekä naisen että miehen – toimintamahdollisuuksia yhteiskunnassa.

Yksilöllisen naisen mentaaliteetti näkyy myös siinä, että esteet itsenäisyyden, oman elämän hallinnan ja yksilöllisyyden tiellä esitetään negatiivisesti. Yksilöllisyys on siis itsestään selvä naisen elämää ohjaava elämänasenne. Itsenäisyyden ja omaehtoisuuden saavuttamattomuutta kuvataan kärjistetysti laulussa *Hysteriaa*, jossa nainen esitetään hysteerisenä henkilönä.

Symbolisesti tulkiten jo laulun nimi *Hysteriaa* kuvastaa osoittavuudessaan ironisesti tätä naiseen kliseisesti liitettyä taipumusta. Hysterisyyden johdosta laulun nainen ei kykene ajattelemaan selkeästi ja syntyy päättämättömyyden vaikutelma. Päättämättömyyden yliampuvuus ja musiikilliset tehokeinot saavat aikaan ironisen vaikutelman. Laulussa nainen valmistelee kotonaan tapaamista miehen kanssa mm. laittaen hermostuneena ruokaa, siirrellen huonekaluja paikasta toiseen ja osaamatta päättää, mikä puku sopisi parhaiten. Sekä soitannollisesti – nopeatempoisella rytmillä, sydämenlyöntejä muistuttavalla, rummuilla soitetulla välivosalla ja ”sahaavalla” jousiorkesterilla kuvaten – että naisen lauluäänen hätäisyydellä on laulussa saavutettu hyvin hysterisen oloinen tunnelma.

Koivunen (1996, 66-67) esittää, että naisen yksilöllisiksi vastarinnan muodoiksi kokemaansa sortoon voidaan nähdä mm. hysteria sairautena. Psykologisesti ajatellen tämän voidaan hänen mukaansa ymmärtää johtuvan siitä, että naiset eivät täytä arkisia rooliodotuksia tai velvollisuuksia oletetulla tavalla. Sairautena hysteria on äärimmäinen tila<sup>34</sup>, jonka kaoottisuuden voi ymmärtää symbolisesti kuvaavan itseltään kadoksissa olevan naisen roolien hajaannusta. Kortin (1988, 43) mukaan perinteinen naisrooli- ja ihanne saattavatkin ohjata naista sellaiseen elämänpiiriin, joka ei ole antoisa hänelle itselleen juuri sellaisena kuin hän yksilönä on. Laulussa *Hysteriaa* pyritään ymmärtääkseni sekä laulun symbolisesti osoittavalla nimellä että laulun sisällöllä osoittamaan perinteisen naisen roolin sopimattomuus ja muuntumistarve. Tässä, kuten monessa muussakin itsenäisyyden hausta kertovassa laulussa perinteinen naisen rooli kielletään ja kuitataan ironialla.

Historiallisesti tarkastellen mahdollisuus yksilöllisyyteen on naisille uutta. Ajatus yksilöllisestä, modernista, itsenäisestä ja vapaasta ihmisestä syntyi romantiikan aikana 1800-luvulla ja liittyi yhteiskunnan

<sup>34</sup> Hysteria-sairaudelle on antanut nimen kohdun kreikkalainen nimi *hysteria*. Sairauden uskottiin johtuvan siitä, että tyydyttämätön kohtu lähti vaeltelemaan ympäri naisen kehoa. Sananlaskut rinnastavat kohdun ja haudan, jotka ovat kumpikin iäti tyydyttämättömiä. Näin nainen nähdään toisaalta elämän antavana ”Suurena Äitinä” ja toisaalta kaikkinielevänä, kuolemaan liitettävänä ”Suurena Noitana”, kahden maailman välisenä maagisena siteenä. (Koivunen 1996, 53-54.)

modernisaatioon. Yksilöllisyyden historia on miehinen; 1600-1700 –luvuilla vaikuttanut yksilöllisyyden aate koski vain miehiä, jotka saattoivat erkaantua säädystään tai suvustaan itsenäisiksi yksilöiksi. Naisen paikaksi määriteltiin perhe. Valistuksen aatteiden myötä 1700-luvulla syntyi Keski-Euroopassa vilkasta keskustelua miesten ja naisten oikeuksista, mutta Suomen keskustelu saavutti vasta 1800-luvulla. Suomessa yksilön oikeudet kytkettiin tuolloin laajempaan yhteyteen ja ennen kaikkea kansallisvaltion etuun. (Pylkkänen 1999, 27-32; ks. Hautamäki 1996, 8-9.)

Ensimmäisiä historiaan kirjallisessa muodossa jääneitä merkkejä naisten yksilöllisyyteen tähtäävästä liikehdinnästä olivat mm. Mary Wollstonecraftin vuonna 1792 ilmestynyt teos *A Vindication of the Rights of Women* sekä Harriet Taylor Millin ja John Stuart Millin 1800-luvun puolivälin jälkeen ilmestyneet kirjoitukset. Näiden kirjoitusten yhteinen perusajatus oli se, että naisten alistamisen juuret ovat niissä laeissa ja asenteissa, jotka estävät naisten pääsyn julkiselle alueelle tai ainakin heidän menestymisensä siellä. (Koivunen & Liljeström 1996, 37.) Lähes kaksisataa vuotta myöhemmin esitettiin edelleen samantyyppisiä ajatuksia; Faludi (1991, 7-8) totesi, että naisliikkeen historiassa tapahtuneet laskut johtuvat historiallisesta ajankohdasta riippumatta yllättävän samanlaisista syistä: naiset, jotka eivät hyväksy äidin ja vaimon roolia ”tuottavat yleistä moraalista rappiota”. Kautta aikojen on siis näyttänyt siltä, että naiselle voidaan ehkä sallia itsensä toteutus kodin ulkopuolella, mutta äidin ja vaimon roolista luopumista pidetään naiselle sopimattomana.

Yksilöllistymismahdollisuutta edistivät yhteiskunnan modernisaation myötä laajentuneet kansalaisoikeudet, jotka koskivat aluksi vain miehiä. Ensin vakiintuivat kansalaisten mielipiteen vapauden ja henkilökohtaisen koskemattomuuden turvaavat siviilioikeudet, sitten poliittiset oikeudet ja viimeiseksi sosiaaliset oikeudet, jotka turvaavat kansalaisille taloudellisen ja koulutuksellisen hyvinvoinnin. Suomessa nainen sai jo vuonna 1906 poliittiset oikeudet eli äänioikeuden ja hänen osallistumisensa politiikkaan oli myös hyväksyttävää. Nainen sai täysimääräiset siviilioikeudet avioliittolain myötä 1929, kun aviopuolisoista tuli oikeudellisesti yhdenvertaisia. Sosiaaliset oikeudet nainen sai vähitellen siirryttyään opiskelemaan ja työmarkkinoille. (Keurulainen 1998, 61-62.)

Nykyisin naisella ja miehellä on periaatteessa samanlaiset mahdollisuudet opiskeluun, työelämässä etenemiseen ja uran luomiseen. Naiset ovat yhä koulutetumpia, itsenäisempiä ja taloudellisesti riippumattomampia. Mies hyväksyy naisen yhä useammin tasavertaisena työtoverina ja elinkumppanina niin työssä kuin kotonakin sekä jakaa entistä enemmän kodin- ja lastenhoitovastuuta naisen kanssa. (Keurulainen 1998, 62-63; ks. Jokinen 2002, 209-211.)

Yksilöllisyys mentaliteettina on siis alkanut rakentua naisiin suomalaisessa yhteiskunnassa vähitellen, teollisen ja postmodernin yhteiskunnan myötä. Kirsi Pohjola on tutkimuksessaan *Naisten salaiset maailmat* (1999) tarkastellut yhteisöllisyyden ja yksilöllisyyden merkitystä eri sukupolvia edustavien naisten elämässä. Vanhempia sukupolvia edustaville naisille yhteisöllisyys eli suhde lähiympäristöön – perheeseen ja sukulaisiin – oli keskeistä, eikä omaa aikaa juuri ollut. Yksilöllistyminen näkyy nuoremman sukupolven naisissa, jotka arvostavat ensisijaisesti hyvää suhdetta omaan minään, sillä se toimii perustana hyvälle läheisyydelle.

Suomalaisnaiset ovat olleet vahvoja ja yksilöllisyyden päivittyminen naisissa on mahdollistanut heidän osallisuutensa moniin yhteiskunnallisiin muutoksiin. Naiset ovat ajaneet läpi tasa-arvoista asemaansa sekä yhteiskunnan julkisella että yksityisellä sektorilla, mutta pyrkimykset muuttaa kulttuurin syvärakenteen maskuliinista symboliikkaa ovat epäonnistuneet (ks. Juuti 1996, 130). Maskuliiniset rakenteet ovat ylläpitäneet naisten ”toiseutta” ja alisteista asemaa. Tutkimissani lauluissa on leimaavaa tästä ”toiseudesta” ja alisteisesta asemasta johtuva katkeruuden ja pettymyksen tunne mieheen ja laajemmin tarkasteltuna miehen rooliin, jota patriarkaaliset syvärakenteet ylläpitävät. Toiseuden mentaliteetti näkyy sekä naisen ja miehen välisestä suhteesta että naisen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta kertovissa lauluissa. Mentaliteetit eivät siis noudata temaattisia rajoja, kuten jo aiemmin kerroin.

#### 5.2.3.4. Toiseuden mentaliteetti naisen ja miehen välisestä suhteesta kertovissa lauluissa

Naisen ja miehen välisestä suhteesta kertovissa lauluissa ”toiseus” mentaliteettina ilmentää laulujen naisen kokemaa arvottomuuden ja katkeruuden tunnetta miehen dominoimassa suhteessa. Mies esitetään monessa laulussa osapuolena, joka ei huomioi naista tasavertaisena ihmisenä. Toiseuden mentaliteettia ilmaistaan usein ironisella huumorilla.

*Toiseus* on useiden naistutkijoiden (Koivunen 1996, 103-104; Irigay 1989, 119; Moi 1990, 162; Kosonen 1996, 194; de Beauvoir 1949) käyttämä käsite, jolla kuvataan naisen asemaa länsimaisessa yhteiskunnassa. Naistutkimuksen viitekehyksessä naisen näkeminen ”toisena” merkitsee sitä, ettei naista nähdä itsenäisenä yksilönä, vaan alisteisena näennäisen universaalille rationaaliselle ja yksilölliselle ”ihmisyydelle”, joka normitetaan valkoiseen, keskiluokkaiseen ja heteroseksuaaliseen mieheen. Naisesta, kuten ruumiista ja sukupuolesta tulee eron merkki. (ks. Koivunen 1996, 10-11.) Toiseus mentaliteettina voidaan löytää alisteisessa asemassa elävien naisten kollektiivisen kokemuksen taustalta.

Toiseuden mentaliteetti paljastuu tutkimissani lauluissa eri asteisen *seksismin* yhteydessä. Seksismi on naista sukupuolena sortavaa toimintaa. Aapola ja Kangas (1994, 13-14) ovat todenneet, että seksistisen ajattelun mukaan naisen sukupuoli nostetaan kaikkien muiden ominaisuuksien ylitse ja miehet nähdään taipumuksiltaan naisia parempina. Seksismi liittyy kaikkeen sukupuoliseen häirintään ja ahdisteluun, sekä fyysiseen että henkiseen. Seksismi ylläpitää yhteiskunnallisen vallan epätasapainoa ja alistaa naisia.

Seksismi näkyy naisen ja miehen välisestä suhteesta kertovissa lauluissa miehen uskottomuutena, naisen kontrollointina ja kaikkein räikeimmillään seksuaalisena ahdisteluna. Useimmissa lauluissa naisen ja miehen välinen suhde on esitetty korostetun epätasa-arvoisena; laulujen mies ei kunnioita naista tasavertaisena ihmisenä, vaan kokee itsestään selväksi oikeudekseen tämän hallinnan ja hyväksikäytön.

Miehen yrityksistä kontrolloida naista esimerkkinä laulu ristiriitaihepiiriin kuuluva laulu *Tilikirja*, jossa nainen on puoliksi huvittunut ja

puoliksi suuttunut miehen suhtautumisesta olla hyväksymättä naisen itsenäisiä menoja. Huvittuneisuuden syyksi voidaan ymmärtää naisen ja miehen erilaiset käsitykset rooleistaan parisuhteessa, jossa naisella ei miehen mielestä olisi oikeutta vapauteen ja itsemääräämisoikeuteen. Tämä aiheuttaa toiseuden mentaliteetin ilmenemisen. Mies vahtii naisen kotiin tuloa; hän ”käy kuumana ja hyppii ikkunoissa” ja ”katselee kelloa, se käy neljää”. Kun nainen soittaa miehelle, että hänellä ”menee lujaa, ei oo hätää”, lyö mies ”luurin korvaan”. Miehen tarve kontrolloida naista ilmaistaan symbolisesti ja ironisella sävyllä laulun kertosäkeessä, jossa mies rinnastetaan rahatalouteen liittyvään termistöön, tilikirjaan:

Kai mun pitäis pitää jotain tilikirjaa elämäni tuloista ja menoista,  
siitä voisit sitten tarkistaa, jos jotain yritin, niin mitä sitten kävi, beibe.

Miehen rinnastaminen rahaan ja tätä kautta kapitalistiseen markkinatalouteen on yleinen piirre naisen ja miehen välisestä suhteesta kertovissa lauluissa (*Toivevaimo, Apteekin edessä, Saldo, Tilikirja*). Kahdessa laulussa (*Saldo, Tilikirja*) mies mittaa naisen arvon symbolisesti rahalla. Näissä lauluissa toiseuden mentaliteetti ilmenee niiden kautta naista yhteiskunnallisesti alistavan, epätasa-arvoisen talousjärjestelmän muodossa.

Kapitalistinen markkinatalous on feministisessä tutkimuksessa nähty aina negatiivisessa valossa, koska se on osaltaan kasvattanut perustaa naisen eriarvoisuudelle (ks. Jallinoja 1987, 40-41; Nenola 1990, 11-12). Tutkimissani lauluissakin mieheen rinnastettava markkinatalous ja raha edustavat jotakin negatiivista ja naisen kokemaa ”toiseutta” edistävää. Tällä on lähtökohtansa länsimaisessa historiassa; 1800-luvulla kapitalistisen markkinatalouden laajenemisen myötä vastakohta julkisen ja yksityisen välillä syveni ja syntyi porvarilliseen perheideaaliin nojannut kotiäiti-kulttuuri. Miehisiksi määritelty palkkatyö siirtyi kodeista tehtaisiin ja naiselle palkkatyöhön osallistuminen katsottiin sopimattomaksi. Koti ja perhe nähtiin ”rauhan satamana”, jonka huollosta vaimo oli vastuussa ja jonne mies saattoi työpäivän jälkeen palata uusintamaan sekä fyysisiä että psyykkisiä voimavarojaan hankittuaan perheelle elannon julkisella alueella. Suomessakin tämä perhemalli oli melko yleinen 1960-1970 -luville asti. Sen mukaisesti



mies määritellään edelleen sen mukaan, mikä on hänen asemansa työelämässä ja nainen ensisijaisesti perheroolinsa kautta. Nainen on aina nähty jonkun vaimona, äitinä ja tyttärenä – ei itsenäisenä yksilönä. (ks. Nenola 1986, 11-13; Jallinoja 1983, 210; Julkunen 1999, 79.)

Perheenmännyyden ihannointi tiivistyi sivistyneeseen, kauniiseen ja koneistetun kodin omaavaan amerikkalaiseen kotirouvaan, josta tuli esikuva kaikille naisille. Betty Friedanin vuonna 1963 julkaisema kirja *The Feminine Mystique* (suom. *Naisellisuuden harhat* 1967) rikkoi kuitenkin myytin onnellisesta perheenmännästä, joka oli todellisuudessa ahdistunut ja kaipasi elämäänsä sisältöä. Friedan esitti tähän ratkaisuksi oman uran luomista. (Ollila 1990, 334, 338.) Feministisen teorianmuodostuksen mukaan oma työ ja oma raha ovatkin naisten keskeinen tavoite, sillä oma ammatti ja taloudellinen omavaraisuus näyttävät edistävän myös itsenäisyyttä (Julkunen 1999, 95).

Tavaramarkkinoiden tuotannon syntyaikoina, 1980-luvulla kiinnitettiin huomiota sukupuolten väliseen epätasa-arvoiseen taloudelliseen asemaan, joka johtui mm. työmarkkinoiden miestä suosivista rakenteista. Vielä 1990-luvullakin monet feministit ovat Juutin (1996, 130) mukaan todenneet, ettei naisten taloudellinen riippumattomuus ole toteutunut hyvinvointiyhteiskunnassakaan kuin ihanteiden tasolla. Miesten ja naisten työt ja palkkaus ovat muodostuneet eriarvoisiksi. Esimerkiksi kotiäitien työ on yleensä ilmaista ja äitiyspäivärahat ovat pienet. (Pylkkänen 1999, 25-26; Julkunen 1999, 79-100; Markkola 1990, 380-381.)

Laulujen taustalla vaikuttavaa toiseuden mentaliteettia ilmaistaan usein katkerin tuntein, sillä naisella ei näytä olevan mahdollisuuksia päättää tekemisistään. Monessa laulussa mies esitetään kärjistetyn maskuliinisena ja hallitsevana ja häneen voidaan liittää piirteitä, kuten seksuaalinen aktiivisuus, aggressiivisuus ja voimakkuus (ks. Nenola 1986, 69). Dramaattisimmin nämä piirteet ja miehinen naiseen kohdistuva vallankäyttö tiivistyy ristiriitaihepiiriin kuuluvassa laulussa *Beibi mä en halua*, jonka ironisen esitystavan taakse kätkeytyy naisen aitoa ahdistusta ja alistetuksi tulemisen tunnetta. Laulussa nainen on tavannut ravintolassa miehen, joka haluaa vain yhden illan suhdetta naisen kanssa, miestä ei kiinnosta nainen henkilönä. Tästä kertoo se, että mies ei ole kiinnostunut naisen nimestä. Nainen vastustelelee, vaikka hetkittäin epäroï lähteä sittenkin miehen mukaan. Mies esitetään laulussa

seksuaalisen himonsa sokaisemana vallankäyttäjänä; hänellä on ”eläimen silmät”. Laulussa on kyse seksismistä ja sen äärimmäisestä muodosta eli sukupuolisesta ahdistelusta. Sukupuolisessa ahdistelussa mies asettaa naisen sukupuoliobjektiksi ja vastusteluista huolimatta lähentelee häntä, jopa väkivaltaisesti (Aapola ja Kangas 1994, 16; ks. Jokinen 2000, 14.) Tässä kohdassa laulun melodia moduloi sävelaskeleen ylöspäin, mikä nostattaa laulussa vallitsevaa epätoivon tunnelmaa:

Vedät mut väkisin tanssimaan, tää on viimeinen biisi,  
mä en uskalla edes huutaa, sull’ on eläimen silmät, ei beibi mä en haluu.

Aapolan ja Kankaan (1994) mukaan sukupuolinen ahdistelu on yleinen ongelma ja niin jokapäiväistä, että sitä pidetään luonnollisena ja väistämättömänä. He esittävät, että suomalaisten tutkimusten mukaan joka kolmas nainen on kokenut työssään sukupuolista häirintää tai ahdistelua. (Mt., 16.)

Miehen sekä yhteiskunnan maskuliinisuudesta ja patriarkaalisuudesta kertoo mm. Aapolan ja Kankaan (1994) tutkimuksessaan tekemä havainto miesten itsestäänselvästi olettamasta ylivoimasta julkisilla paikoilla liikuttaessa, joka on nähtävillä myös tässä laulussa. Miesten logiikan mukaan naiset ovat tulleet mm. baareihin ja ravintoloihin ollakseen miesten lähestyttävissä, jopa käytettävissä. Tämän välttääkseen naiset menevät ravintolaan mieluiten kaksin tai suuremmassa ryhmässä. Turvassa lähestymisyrittäyksiltä nainen on miesseurassa, sillä toisen miehen ”omaisuuteen” ei kosketa. (Mt., 71-72.) Jo agraarikulttuurissa vallinnut käsitys naisesta miehen seksuaaliomaisuutena (ks. Apo 1995, 203-206, 212-216; 1999, 15-18) pitää siis edelleen paikkaansa.

Länsimaisen sukupuolijärjestelmän taustalla vaikuttavat myyttiset käsitykset miehen ja naisen seksuaalisuudesta ja näitä on luettavissa myös laulusta *Beibi mä en haluu*. Nämä käsitykset ovat luonteeltaan abstrakteja ajattelun malleja, eivätkä mm. Alan Soblen (1986, 55-74) mukaan vastaa todellisuuden sukupuolisuhteita. Kärjistetyimillään ne näkyvät eroottisen teollisuuden ylläpitämissä mies- ja naiskuvisa. Näiden myyttisten käsitysten mukaan miehen aktiivisuuteen liitetään valloittamisen halu, jonka päämääränä

reproduktiotehtävälle alisteisen naisen valloittaminen. Mies nähdään kärjekkäimmillään sukupuolielintensä vietävänä olevana, tahdottomana ”seksikoneena”, jolta hillitön halu on vienyt järjen ja moraalin. Tämä antaa miehelle oikeutuksen vältellä vastuuta ja astua parisuhteen, avioliiton ja moraalisten rajojen yli. (Hänninen 1994, 110-111.) Laulussa *Beibi mä en halua* mies esitetään juuri tällaisena tahdottomana, ”eläimellisenä” ja sukupuolielimensä vietävänä olevana. Tämä miehen sukupuolisuuteen liitetyn myyttisen käsityksen ylikorostaminen voidaan tulkita ironiaksi miestä kahlitsevaa maskuliinisuutta kohtaan.

Myyttisten käsitysten mukaisesta vastakohtana miehen seksuaaliselle aktiivisuudelle nainen nähdään heikkoviettisempänä ja passiivisempänä objektina. Nainen on kaksijakoisesti joko epäseksuaalinen tai viettienergialtaan ylivoimainen eli länsimaiseen naiseen perinteisesti liitetyn dikotomian mukaisesti symbolisesti ajatellen joko madonna tai huora (ks. Aapola & Kangas 1994, 86-87). Seksuaaliobjektina naisen odotetaan eläytyvän ja mukautuvan miehen toiveisiin ja stimuloivan miehistä himoa. Toisaalta naisen passiivisen seksuaalisuuden nähdään edustavan jotakin ”kaunista ja romantisoitua”, kuten äitiyttä. (Hänninen 1994, 109-111.)

Laulussa *Beibi mä en halua* naista ei mielestäni voida määrittää käyttäytymisensä perusteella myyttisen sukupuolidikotomian kumpaankaan päähän, vaan laulun miehen dominointirytyksistä huolimatta nainen pyrkii silti säilyttämään omaehtoisesti määritellyn sukupuolisuutensa kieltäytyessään aktiivisesti miehen ahdistelurytyksiltä. Tässä omaehtoisuudessa on havaittavissa naisen vahvuuden ja itsenäisyyden merkkejä, vaikka naisen asema laulussa esitetäänkin alisteisena. Laulusta ei kuitenkaan käy ilmi selviytykö nainen seksismistä eli kokeeko hän selviytymiseen liittyvää onnistumisen ja oman tahdon toteutumisen tunnetta (ks. Aapola ja Kangas 1994, 17). Ironinen vaikutelma laulussa syntyy ristiriidasta, joka syntyy sanoitusten ahdistuneen tunnelman ja laulun päättävän duurisoinnun välille. Näin surullisena ja ahdistavana pidettävää asiaa tuetaan musiikillisesti iloisena pidettävällä sointumuodolla. Tätä voidaan pitää vieraannuttamisen merkinä (ks. luku 5.1.5).

Laulun ironia on mielestäni hiukan mustan huumorin sävyttämää ja antaa vaikutelman, että tarkoituksena onkin ironisoida perinteisiä

sukupuolirooleja eli seksuaalisesti aktiivista, maskuliinista miestä ja tämän valtaa sekä seksuaalisesti passiivista ja alistumaan taipuvaista naista. Näin se pyrkii tuomaan esiin perinteisten sukupuoliroolien miehelle ja naiselle määrittämät, hyväksytyt ja kumpaakin sukupuolta kahlitsevat piirteet.

Ironisuutta laulussa lisää myös se, että huolimatta naisen jatkuvasti ja korostetusti – taustakuoron vahvistamana – toistamasta lauseesta ”beibi mä en haluu” jatkaa mies naisen ahdistelua, ikään kuin ei kuulisi tai huomioisi naisen mielipidettä lainkaan. Tämä antaa vaikutelman naisesta miehen määrällävissä olevana, toisarvoisena sukupuolena, jonka mielipidettä miehen ei tarvitsekaan kuunnella. Naisen pelko päälle käyvää miestä kohtaan on koetettu tehdä vähemmän pelottavaksi naamioimalla se ironisen huumorin asuun. Aapola ja Kangas (1994, 17) ovat maininneet seksismin torjunnan erääksi keinoksi ”epätoivotun lähentelijän hämmentäminen huumorin avulla”. Tätä ajatusta mukaillen laulussa tapahtuva seksismin humoristinen ironisointi voidaan tulkita naisen puolustuskeinoksi sortajaansa eli tässä tapauksessa laulun miestä vastaan.

Sukupuolisen ahdistelunkin takana on vallankäyttöä, pyrkimys vahvistaa miehistä itsetuntoa naisen itsetunnon kustannuksella ja tämän seksuaalisuuden kautta (Aapola & Kangas 1994, 137-138). Miehisyyteen ja miehisen vallan osoittamiseen on kautta aikojen liitetty sukupuolinen kyvykkyys. Sukupuoliyhdynnällä ja naisten ”iskemisellä” nähdään olevan merkittävä rooli miehen identiteetin rakentumisessa ja siinä, että mies voi asettua miesten joukkoon muovaamaan diskurssia, josta miehisuus kumpuaa. (Juuti 1996, 125; Hänninen 1994, 109.)

Miehelle itsensä seksuaalinen toteuttaminen on historiallisesti tarkasteltuna ollut hyväksytympää kuin naiselle. 1800-luvun lopulla luotu porvarillinen perheideaali synnytti ns. kaksinaismoralismia; naisten moraalista ylemmyyttä ja puhtautta korostettiin, kun taas miehet saivat yhteiskunnan ”julkisesti salaa” hyväksymänä käyttää prostituutiopalveluja. (Ollila 1990, 268-269; Nenola 1986, 12.) 1800-1900 -luvun taitteessa naisasialiike pyrki voittamaan kaksinaismoralismin ja miehille suositeltiin syrjähyppyistä luopumista. Kaksinaismoralismi miehen ja naisen välisessä suhteessa on istunut kuitenkin syvässä; esimerkiksi hippiliikkeessä tapahtunut ns. seksuaalinen vapautuminen 1960-luvulla koski Whiteleyn mukaan (2001, 10,

23, 27) vain miehiä ja nainen nähtiin edelleen ahtaiden sukupuoliroolien määrittelemänä. Miehen uskottomuudesta kertovissa, myös toiseuden mentaliteettia ilmentävissä lauluissa – joissa kaksinaismoralismin pitkä perinne jatkuu – kritisoidaankin juuri tätä yhteiskunnan epäkohtaa.

#### **5.2.3.5. Toiseuden mentaliteetti naisen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta kertovissa lauluissa**

Toiseuden mentaliteetti näkyy myös naisen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta kertovissa lauluissa. Sen ilmenemisen aiheuttajaksi esitetään patriarkaalinen yhteiskunta naista sortavine rakenteineen sekä edellisessäkin kappaleessa esitetty, miehen maskuliininen ja naista alistava rooli, joka osoitetaan lauluissa kahlitsevaksi kummallekin sukupuolelle. Myös naisen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta kertovissa lauluissa toiseuden mentaliteettia ilmaistaan usein ironialla.

Monessa laulussa yhteiskunnan miehiset rakenteet nostavat esiin toiseuden mentaliteetin. Kuten naisen ja miehen välisestä suhteesta kertovissa lauluissa, myös näissä lauluissa patriarkaalinen markkinatalous saa kritiikkiä osakseen ja sitä symboloiva raha nähdään vieraaksi ja haitalliseksi inhimillisille elämänarvoille, kuten luonnolle (laulussa *Rahaa*) ja rakkaudelle (laulussa *Ei voi*).

Useimmissa lauluissa toiseuden mentaliteetin nostavat esiin kuitenkin miehen ja naisen roolit. Yhteiskuntakritiikki-aihepiiriin kuuluvassa laulussa *Pieniä poikia* katkeruutta aiheuttaa maskuliininen rock-maailma ja sen maskuliiniset miehet. Vielä 1980-luvulla naiset olivat suomalaisessa rockissa harvinaisuuksia eikä ajan feminiinisyyden diskurssi sopinut yhteen rock-maailman kanssa (ks. Lähteenmaa 1989b, 23-50). Naisen voidaan ymmärtää kokevan epätasa-arvon tunnetta mm. häneltä sukupuolensa vuoksi rock-maailmassa evättyjen itsensä toteuttamismahdollisuuksien takia. Sitä ilmenetään laulussa ironisesti miehen ja rock-maailman vähättelynä sekä naisen merkityksen korostamisena.

Ollilan (2001, 76) mukaan miesten menestyksenkäs julkinen toiminta on rakentunut sille, että naisten huolenpitoa on käytetty miesten uran tukena. Historian alalla tehdään jatkuvasti tutkimuksia, joissa korostetaan

suurmiesten julkisen toiminnan tärkeyttä, mutta heidän henkilökohtaisella elämällään ei nähdä olevan samanlaista arvoa (Ollila 2001, 76). Laulussa *Pieniä poikia* menestyksekkään miehen takaa paljastuva nainen esitetään bluesia soittavan äidin muodossa, jonka voidaan ymmärtää edesauttaneen poikansa musiikillista uraa ostamalla tälle soittimen, ”ensimmäisen tamburiinin”:

Voi teitä pieniä poikia, rock’n’rollin itsemurhaa, voi teitä pieniä poikia,  
vittuillaan, mut sekin on turhaa.

Muistele vaan, miten äiti osti ensimmäisen tamburiinin.

Muistele vaan, kuinka huuliharpullaan veti sen bluesin.

Mies on riippuvainen naisten huolenpidosta myös uransa aikana myöhemminkin ja näkee uransa merkityksettömänä ilman naispuolisia ihailijoitaan:

Sä pelkää ikää, pelkää kuolemaa, kun ei kukaan tuukaan lavan taa.

Kun tytöt lähtee, sä jäät istumaan. Mikä sai sut kaiken uskomaan?

Myöskin yhteiskuntakritiikki-aihepiiriin liitettävässä laulussa *Olethan mies* kritisoidaan miehen maskuliinisia roolivaatimuksia ja miehen rooli nähdään miehelle yhtä rajoittavaksi kuin naisen rooli naiselle. Tässä, kuten monessa muussakin laulussa naisen ja miehen suhdetta ei esitetä tasavertaisena parisuhteena, vaan naisen erityislaatuisuus (ks. luku 5.2.3.4) korostuu, sillä mies tarvitsee jatkuvasti naisia pitämään itsensä koossa. Eräs klassisimmista esimerkeistä miehestä, joka tarvitsi jatkuvasti naisen huolenpitoa, löytyy Dan Kileyn (1984, 115) psykologisen tulkinnan mukaan englantilaisen kirjailijan James Barrien aluksi näytelmänä ilmestyneestä teoksesta *Peter Pan* (1905). Kileyn mukaan teoksen päähenkilöllä Peter Panilla oli äitifiksaatio, jolloin hän etsi jatkuvasti työistä itselleen kerran kadottamaansa äitihahmoa. Jukka Relander (1994, 161-162) esittää, että tämä riippuvuus naisesta äitini ja hoivaajana kanavoitiin ryhmäriippuvuudeksi ja ”veljesliitoksi” Mikä-Mikämaan kadonneiden poikien kanssa. Patriarkalisessa yhteiskunnassa ryhmäriippuvuus voidaan ymmärtää miesten väliseksi yhteisyydeksi, josta naiset on suljettu pois.

Paitsi äitihahmoa, laulun *Olethan mies* etsii naisesta myös seksuaalisten tarpeidensa tyydyttäjää. Mies ei välitä naisista henkilöinä; hänen tarvitsevuutensa on tulkittavissa lähinnä sekä hoivaavan että seksuaalisen naisseuran hakemisena. Tarve valloittaa useita naisia voidaan nähdä myös pyrkimyksiksi osoittaa miehistä kyvykkyyttä seksuaalisen aktiivisuuden keinoin (ks. Salonen 1995, 102):

Olethan mies ja kaipaat naista, sulle riittää: huulissa on jotain punaista.

Viet kotiisi naisen, josta et piittaa. Sulla on pokkaa ja selität, silmät kyllä viittaa siihen, jos haluat. Rakastit kerran ja silloin liikaa, nyt olet down ja syytät siitä aikaa.

Kuten luvussa 5.2.3.4 esittelemässäni laulussa *Beibi mä en haluu*, myös tässä laulussa nainen esitetään miehen käytettävissä olevana, psyykkisten ja fyysisten tarpeiden tyydyttäjänä. Sama teema toistuu monessa muussakin laulussa.

*Pieniä poikia* ja *Olethan mies* puuttuvat maskuliiniseen arvomaailmaan, jolla on myös varjopuolensa eli miehen täytyy ”olla mies, joka ei itke” tilanteesta riippumatta. Patriarkaalisen kulttuurin miesmalliin kuuluu suoriutumisen, näyttämisen, machoilu ja kyky olla osoittamatta tunteita avoimesti. (Juuti 1996, 121.) Kummassakin laulussa viitataan kuitenkin miehen omaavan myös tunteellisen, heikomman puolen: laulussa *Olethan mies* ”mies itkee mustaa melankoliaa, vaikka onkin mies” ja laulussa *Pieniä poikia* ”aamuyö saa parkumaan”.

1980-luvulla, laulujen ilmestymisaikaan keskustelu miehen feminiinisistä ja naisen maskuliinisista puolista oli vielä lapsenkengissään. Länsimaisen näkemyksen suosiman maskuliinisen miehen vastakohtana heikko mies herättää Siltalan (1994, 10, 19) mukaan epäluuloa ja torjuntaa, koska heikkous voidaan liittää tarvitsevuuteen. Heikkous ja tarvitsevuus ymmärretään feminiiniseksi piirteiksi, joita maskuliininen mies pyrkii välttelemään naismaiseksi leimautumisen pelossa (ks. Salonen 1995, 35, 82-83). miehelle yksinselviäminen on kunnia-asia (Siltala 1994, 15). David Gilmore (1990, 220-223) on vertaillut eri kulttuurien miesrooleja tutkimuksessaan *Manhood in the Making – Cultural Concept of Masculinity* ja on todennut, etteivät heikot miehet pärjää, vaan miehen on osoitettava ”kovuutta” ja itsehillintää.

Säilyttääkseen maineensa ja mieskunniansa miehen tulee monissa kulttuureissa osoittaa pystyvänsä tuottamaan jälkeläisiä, elättämään heidät ja suojelemaan heitä henkensäkin uhalla. Monille kulttuureilla on myös ominaista että miehen täytyy ansaita maine ja arvo rituaalien ja taidonnäytteiden, kuten mm. naisten iskemisen, tappeluinnon ja reippaan juopottelun avulla (Salonen 1995, 102).

Naiselle vahvuus ei ole sallittua (ks. Nenola 1986, 69; Koivunen 1996, 10), sillä vahva nainen pelottaa miehiä enemmän kuin vahva mies. Vahvuudellaan nainen uhkaa miehen ylivaltaa astumalla miehiseksi määritellylle alueelle. Salosen mukaan (1995, 83) miehen kanssa mies on ”mies miestä vastaan”, mutta naisen kanssa pikemminkin ”mies öistä viidakkoa ja upottavaa suota vastaan”. Vahvan naisen pelko näkyi mielestäni myös Tavaramarkkinoiden saamassa negatiivisessa vastaanotossa. Esimerkiksi Rockin SM-kisoissa vuonna 1982 yhtye vastaanotettiin miespuolisten katsojien taholta kommentin ”Pankaa parastanne, huorat!” saattelemana (Jaakola 2000). Huoraksi nimittelyä voidaan pitää vihantunteen purkauksena, jonka tarkoituksena on alentaa nimiteltävän arvoa ihmisenä. (Virtanen 1990, 143) Miespuolisten katsojien naisiin kohdistuvan vihantunteen ”huorittelun” yhteydessä voi tulkita peloksi vierasta (ks. Salonen 1995, 83) eli tässä yhteydessä miesten hallitsemaan rock-maailmaan astuneita naisia kohtaan. ”Huorittelemalla” tehdään miehistä maailmaa uhkaavasta naisesta vähemmän uhkaava.

Mentaliteetit kuitenkin muuntuvat ja tästä kertoo esimerkiksi mieheen ja mieheyteen liitettyjen käsitysten muuttuminen 1990-luvulle tultaessa. Salonen (1995) toteaa, että roolikeskustelu on vuosisatojen saatossa vaihdellut aktiivisesta passiiviseen ja tasa-arvoon, kumppanuuteen ja lastenhoidon jakamiseen pyrkivä miesihanne on tehnyt tuloaan kauan.<sup>35</sup> Nykyaikana voidaankin hänen mukaansa kyseenalaistaa perinteisesti miehiseksi määritellyt ominaisuudet, kuten tunteista puhumattomuus, suoriutumisen pakko tai voima ja jämäkkyys pelkästään miehelle kuuluvina ominaisuuksina. (Mt., 19, 29-30, 187-188; Juuti 1996, 120-121).

<sup>35</sup> Jo 1700-1800 -luvuilla ilmestyi Euroopassa kirjoja, joissa pohdittiin miesten ja naisten tarpeita ja korostettiin mm. sitä, että miehen on hyvä kuunnella naista ja osallistua lastenhoitoon (Salonen 1995, 20).



Salonen näkee myös, että moni mies huomaa ulkopuolelta asetettujen odotusten ja roolivaatimusten olevan ristiriidassa ”todellisen itsen” kanssa. Hän esittääkin ratkaisuksi miehen ongelmalliseen itesuhteeseen sovinnon tekoa myös feminiinisen puolensa kanssa (mt., 19, 82-83, ks. myös Koivunen 1996, 249). Samaa asiaa ajoi Suomessa tosin jo 1960-luvulla *Yhdistys 9* vaatiessaan miehen roolin uudistamista naisen vapauttamiseksi ja määritteli kummankin sukupuolen rooleiksi sekä perheenjäsenen että yhteiskunnallisen osallistujan roolin. 1960-luvulla uudistui kuitenkin vain naisten elämä. (Julkunen 1994, 188.)

Patriarkaalisen yhteiskuntamallin sukupuoliroolit ovat siis kummallekin sukupuolelle yhtä rajoittavia ja ahdistavia, vaikka niitä aluksi pyrkivätkin muuttamaan vain naiset. Perinteisen miehen roolin rajoittavuus on alettu tiedostaa myöhemmin. Mielestäni heikkouden määritelmän yhdistäminen tutkimissani lauluissa myös mieheen ikään kuin tasoittaa sukupuolten välisiä eroja ja arvostuksia ja tekee heikkona pidetystä naisesta tavallaan samanarvoisen miehen kanssa. Samalla se inhimillistää perinteisiä sukupuolten rooleja, kun kumpaankin sukupuoleen voidaan liittää sekä heikkoutta että vahvuutta.

Toiseuden mentaliteetin voidaan tulkita tutkimissani lauluissa siis johtuvan pohjimmiltaan patriarkaalisesta yhteiskuntamallista ja sen perustumisesta sukupuolijärjestelmälle, joka määrittää miehen maskuliiniseksi ja naisen feminiiniseksi. Sylvia Walby (1990) on tutkinut patriarkaattia länsimaisissa yhteiskunnissa ja erityisesti Iso-Britanniassa. Hän määrittelee patriarkaatin sekä julkiseen että yksityiseen ulottuvaksi, miesten väliseksi, hierarkkiseksi sosiaalisten suhteiden verkoiksi, joiden avulla miehet kontrolloivat ja alistavat naisia. Tämä sortojärjestelmä näkyy yhteiskunnan rakenteissa: valtiossa, tuotantomuodoissa, palkkatyösuhteissa, seksuaalisuhteissa, väkivallassa ja kulttuurissa. (Mt., 20-21).

Walbyn (1990) mukaan patriarkaatin muoto ja aste on vaihdellut historiallisesti. 1900-luvun kuluessa se on muuttunut yksityisestä eli yksittäisen naisen ja kotona tapahtuvan tuotannon kontrollista julkiseksi eli yhteiskunnan rakenteiden ja naisten kollektiiviseksi kontrolloinniksi. (Mt., 23-24). Tutkimissani lauluissa on havaittavissa sekä yksityisen että julkisen patriarkaatin muotoja.

Patriarkaatin muuttumista yksityisestä julkiseksi on edistänyt erityisesti kapitalistisen markkinatalouden kehittyminen. Kapitalistiseen markkinatalouteen liittyvä tuottavuuden idea näkyi tosin jo suomalaisessa agraarikulttuurissa, jossa naisen seksuaalisuuden hallitsemistarpeeseen punottiin sosiaalisin normein myös taloudellinen ja välineellinen taso (Apo 1995, 203-206, 212-216; 1999, 15-18; Koivunen 1996, 54). Naista arvostettiin agraariyhteisössä ”tuottavuutensa” eli työkykynsä ja jälkeläisten aikaansaamisen perusteella (Räisänen 1995, 35-36; Apo 1999, 18, 23). Naisen määrittämiseen ”tuottavana omaisuutena” liittyy myös Michele Barrettin (1985, 39-40) esittämä radikaalifeministien tulkinta naisista miehen seksuaaliomaisuutena.<sup>36</sup> Tämän ajatuksen mukaisesti naiset on alistettu yksityiseen eli kotiin ja miehillä on hallussaan pääoma eli oma raha (ks. Julkunen 1999, 95; Ollila 1990, 279). Samalla kun naiset on alistettu yksityiseen ja riippuvaisiksi miesten tuloista, on heiltä evätty mahdollisuus toteuttaa itseään ja todellisia taipumuksiaan julkisella alueella.

Markkinatalouden, jota ”raha” monessa laulussa symbolisoi, voi siis katsoa merkitsevän tutkimissani lauluissa laajemmin ymmärrettynä patriarkaalisen yhteiskuntamallin synnyttämää miesten epäoikeudenmukaista ylivaltaa naisiin nähden – kärjistetysti naisen arvottamista rahalla ja naisen ihmisarvon kieltämistä. ”Raha” symboloi monessa laulussa naisen sulkemista yksityiselle alueelle, jossa hänen omaehtoiset toimintamahdollisuutensa ovat rajalliset.

Suomessa toiseuden mentaliteetin juuret löytyvät syvältä; naisten alistaminen historian oli luettavissa jo agraarikulttuurista, joka vaikutti aina 1900-luvun alkuun asti. Naisen asema määrittyi suhteessa suvun yhteisöön, oli valtaa tilan hoidossa talouden sisällä – eli ns. avainoikeus – oli lopullinen

<sup>36</sup> Michele Barrettin (1985) esittämän radikaalifeministien tulkinnan mukaan patriarkaatti ylläpitää madonna-huora –kahtiajakoon perustuvaa naiskäsitystä, jonka mukaan naisen kaksoisrooli jakaantuu toisaalta miesten seksuaaliomaisuudeksi ja toisaalta heidän lastensa siveiksi äideiksi ja tämän mukaisesti miehet pyrkivät turvaamaan sekä perheidensä loukkaamattomuuden ja perinnän että avioliiton ulkopuoliset sukupuolinautintonsa. (Mt., 39-40.) Vaikka Barrett puhuukin teoksessaan naisten alistamisesta 1980-luvun Iso-Britanniassa, vaikuttavat samat myyttiset käsitykset naiselle sopivasta roolista tänä päivänäkin.

juridinen, uskonnollinen, moraalinen ja taloudellinen päätösvalta kuitenkin miehellä. (Pylkkänen 1999, 25-26; Apo 1999, 17.)

Naisten tasa-arvo on edelleen paljolti näennäistä (ks. Pylkkänen 1999, 24-27) ja tätä kuvaa esimerkiksi se, että vielä 1980-luvun alkukymmenille asti porvarilliseen perheideaaliin nojannut kotiäitikulttuuri on ollut merkittävänä vaikuttajana esimerkiksi työvoimapolitiikan ja yhteiskunnan toimien taustalla (Nenola 1986, 12-13). Suomalaisnaiset ovat olleet myös kansallisesti vertailtuna viimeisten joukossa sellaisten itsenäisyyden symbolien, kuten naispappeuden ja oman sukunimen käyttämisen oikeudessa (Julkunen 1999, 82; Rantalaiho 1994, 21-24; Ollila 1994, 66-68). Monet tutkijat ovatkin nostaneet esille kysymyksen siitä, onko näennäinen tasa-arvo naisia kahlitseva illuusio, joka vain jatkaa vanhaa patriarkaalista perinnettä (ks. Nenola 1986, 11-12; Faludi 1991).

Epätasa-arvo näkyy myös työelämässä naisten uralla etenemisen estämisenä ja huonompina palkkoina. Rockin tutkimisen yhteydessä voisi todeta, että vaikka naiset voivatkin soittaa ja tehdä rockia, ei heitä silti useimmiten arvosteta tasavertaisina rock-muusikoina (ks. esim. Knuuttila 1997, Lähteenmaa 1989a). Naisille sallitaan pääsy miehille aloille, mutta niillä heidän mahdollisuutensa toimia ovat rajoitetut. Suomessa sukupuolten hierarkia eli arvojärjestys näyttäisikin olevan tärkeämpi kuin ero (Julkunen 1999, 99).

Toiseuden mentaliteetin aiheuttajaksi paljastui siis patriarkaalisen yhteiskunnan ja miehen naiseen kohdistama kontrollointi ja hallinta. Hallinnan avulla laulujen mies pyrkii tukahduttamaan naisen itsenäistymispyrkimykset, joiden avulla nainen voisi kasvattaa liikkumatilaansa julkisella alueella ja uhata näin tätä aiemmin lähes yksinomaan miehille kuulunutta aluetta. Toiseuden mentaliteetin – kuten kaikkien edellä esittelemieni mentaliteettien – taustalla vaikuttava naisen ja miehen epätasa-arvo juontaa juurensa länsimaiseen ja suomalaisenkin naiseen sukupuolena liitetyistä myyttisistä käsityksistä, joiden mukaisesti nainen sukupuolena nähdään kaksijakoisesti sekä hyvänä että pahana.

#### 5.2.4. Myyttinen hyvä ja paha nainen

Vahvan naisen mentaliteetin, yksilöllisen naisen mentaliteetin ja toiseuden mentaliteetin taustalta löytyvät naiseen sukupuolena liitetyt myyttiset käsitykset. Kuten luvussa 2.2 totesin, ilmentävät myytit mentaliteettien historiaa hitaimmillaan (ks. Knuutila 1994, 58-60) ja niiden voidaan havaita vaikuttavan käsityksiin satojenkin vuosien takaa. Kortin (1988, 69-70) mukaan myyttinen ajattelu on ihmiskunnan varhaisin tapa hahmottaa todellisuutta ja naiseen ihmisenä liitettävät, tiedostamattomat käsitykset ovat suurimmaksi osaksi myyttisen hahmotuksen seurausta. Myyttinen naiskuva ja naisiin ihmisinä liitetyt käsitykset liittyvät arkielämässä erottamattomasti toisiinsa ja vaikuttavat kulttuurin eri alueilla, esimerkiksi kielessä ja sovinnaisissa tavoissa. Naisihanteessa yhdistyvät varsin yleismaailmallisesti perhettään palveleva, mutta muuten toiminnaltaan passiivinen ja mukautuva nainen. (Mt. 1988, 106-107.)

Monissa kulttuureissa nainen ollaan nähty kahtiajakoisesti sekä hyvänä että pahana. Miehisen konsensuksen mukaisesti myyttiset äidit ovatkin monien maiden mytologioissa yhtä aikaa sekä hyviä että kauheita; esimerkiksi Intiassa äitijumalatar Kalilla on sekä hyvä että tuhoava puolensa. Kreikassa Manalan jumalatar Hekate puolestaan nähtiin hyvänä hänen antaessaan ihmisille rikkauksia ja pahana ahdistellessaan ihmisiä öisin ”helvetin koirillaan”. (Korte 1988, 72-73.) Länsimaisen naisen myyttisen minuuden perusaineiksina voidaan myöskin pitää muinaisten jumalatarten myyttejä, jotka ovat historiallisen kehityksen kuluessa muuntuneet myyteiksi kahtia jakautuneesta naiseudesta. Naiskuvan ääripäissä ovat epäseksuaalinen, äitiydessäänkin neitseellinen madonna sekä kaoottista seksuaalisuutta edustava, pelottava ja syntinen huora. (Koivunen 1996, 10, 22, 25; Mero 1991, 39-43; Aapola & Kangas 1994, 86-87.)

Suomalaista naiskäsitystä ovat leimanneet sekä kristinuskon että suomalaisen mytologian naiskäsitykset, jotka ovat olleet patriarkaalisen kulttuurin leimaamia (ks. Korte 1988, 80; Vuola 1994). Patriarkaalisisissa kulttuureissa nainen symbolisoi usein vähempiarvoisena tai suorastaan pahana pidettyä asiaa miehen symbolisoidessa arvokkaampaa tai hyvänä pidettyä asiaa (Korte 1988, 99).

Folklore voidaan pitää tärkeänä mentaliteettien lähteenä (ks. Knuutila 1994, 59) ja suomalaisnaisten mytologiaa voidaankin lukea Kalevalasta, jonka naishahmoja Patricia E. Sawin (1990) on tulkinnut Kalevalan kokoajan, Elias Lönnrotin hengentuotteina. Hän näkee näissä naisissa länsimaiselle kulttuurille tyypillisen dikotomian naisessa asuvasta hyvästä ja pahasta esimerkiksi siinä, että itsenäiseen ajatteluun ja toimintaan pyrkivät naiset esitettiin pahoina ja miesten suunnitelmille itsensä uhraavat hyvinä. Kalevalassa neitsyitä ja äitejä arvostetaan, sillä he uusintavat patriarkaattia ja ovat miesten hallinnassa. Huoriksi, noidiksi ja hirviöiksi puolestaan tuomitaan vaihtoehtoista tietoa hallitsemaan pyrkivät ja omaa seksuaalisuuttaan hallitsevat naiset. (Mt., 45; ks. myös Apo 1995, 95-96; Nenola & Timonen 1990, 14-16.) Koivunen (1996, 229-230) toteaa kuitenkin, että suomalaisessa perinteessä naiskuva ei ole aivan näin jyrkän kahtiajakoinen, vaan pakanallisena aikana syntynyt naisen malli vahvoine naisineen on kristinuskon vaikutteita vahvempi.

Korten (1988, 99-100, 105) mukaan suomalaiseen kulttuuriin vaikuttanut patriarkalisuus on luettavissa erityisesti Louhi-myytistä. Vaikka suomalaista naista ollaan pidetty vahvana selviytyjänä (ks. luku 5.2.3.1), sisältyy tähän myös kääntöpuolikin eli vahvan naisen näkeminen ”noita-akkana”, pahana. Dikotominen naiskäsitys näkyy siinä, että Louhi nähtiin miehisestä näkökulmasta toisaalta hyvänä sukunsa ja taloutensa valtiaana, lastensa kasvattajana sekä itkevien uroiden lohduttajana ja toisaalta pahana, pelottavana ja uhkaavana tietäjänä, joka saattoi osoittaa voimansa muuntautumalla petolinnuksi, kun asiat niin vaativat (Nenola & Timonen 1990, 7, 14-15; Korte 1988, 105). Louhta pidettiin pahana ja epäsuotavana, koska hän ei suostunut alistumaan miesten valtaan. Miehin perinne näkyy myös siinä, että Lönnrot rakensi Pohjolasta vastamaailman miesten hallitsemaalle Kalevalalle. Vaikka Pohjolan ja Kalevalan taistelu Sammosta päättyikin ratkaisettomana, merkitsi Sammon hävitys naisen hallitseman Pohjolan ja sen mukana myös ”akan” vallan menetystä. (Nenola & Timonen 1990, 14-15; Korte 1988, 99-100.)

Myös suomalaisissa vanhoissa kansanrunoissa näkyy käsitys naisen kaksijakoisuudesta. Suomalaisen mytologian mukaan naisen ruumiissa asui yliluonnollinen, miehen voimaa vahvempi voima, jolla saattoi tuottaa sekä onnea että vahinkoa. Naisten voimaa sisältävä ruumis oli pyhänä pidetty

”voimapaikka” ja sitä kunnioitettiin. Alaruumiissa sijaitseva voima nähtiin joko positiivisena tai negatiivisena, riippuen siitä, missä nainen sitä käytti. Positiivisena voima nähtiin, kun nainen käytti sitä kodin piirin sisällä ja naiselle kuuluvilla toiminnan vyöhykkeillä. Miesten vyöhykkeillä eli esimerkiksi pyynnissä ja matkustuksessa naisen voima oli vahingollista. Nainen saattoi alaruumiillaan suojata vaikkapa karjan tai lapsensa, torjua kateelliset naapurit, pilata naapurin pyydykset ja maanitella miehen tai lehmän. Naiselle ruumiin voima oli myös keino käyttää valtaa; esimerkiksi menstruovaa naista pilkkaavaa miestä oli lupa lyödä hameella, jolloin miehen uskottiin saavan maagisesti kuukautisten kirot itselleen loppuiäkseen. (Apo 1995, 11-34.) Symboliset uskomukset naisessa asuvasta voimasta paransivat tavallaan naisen asemaa maatalousvaltaisessa kulttuurissa. Miehen asema suhteessa naiseen ei ollut enää ylivoimainen, koska hän ei kyennyt hallitsemaan naisen ruumiiseen liitettyä valtaa. (Apo 1995, 37.)

Naisen ruumis oli pyhä, sillä sen kautta syntyi uusi elämä. Toisaalta naisen ruumis liitettiin kuolemaan, sillä se toimi yhteytenä tuonpuoleiseen, sekä yliseen eli taivaaseen ja aliseen eli Tuonelaan. (Apo 1999, 9-11.) Esimerkiksi itäsuomalaisessa loitsussa tietäjä laskeutuu naisen alaruumiin kautta Tuonelaan, kuoleman valtakuntaan etsimään tietoa parantaakseen potilaansa (Apo 1999, 11). Kuolema-tila nähdään usein naisen ruumiin kaltaisena. Barokin aikana helvettiä kuvattiinkin ”kuvottavaksi tilaksi, joka muistutti erityisesti naisen ruumiin sisätilaa”. (Utriainen 1994, 244-245.) Kalevalan rungon muodostavassa vienankarjalaisessa epiikassakin nainen yhdistetään usein Tuonelaan tai pahana pidetyn Louhen hallitsemaan Pohjolaan. Tässä epiikassa miehet kohtaavat kuolemanuhan usein naisen muodossa, esimerkiksi Syöjättärenä, joka muuttuu miehen voittaessa sopuisaksi neidoksi. (Utriainen 1994, 248-249.) Yleismaailmallisissa myyttiaiheissa nainen liitetään seksuaalisuuden ja ruumiillisuuden kautta synnin, pahuuden ja kuoleman tuomiseen. Länsimaissa tämä esitetään Raamatun syntiinlankeemuskertomuksessa, jossa Eeva lankeaa käärmeen juoniin ja rangaistukseksi tästä Jumala kiroaa ihmiset kuolevaisuuteen. Myös ainakin Etelä-Amerikan, Uuden Guinean, Kiinan ja Afrikan myyteistä löytyy sama aihe. Kreikan mytologiassa Zeus loi Pandoran, maailman ensimmäisen

naisen kostoksi ihmisille ja Pandora avasi kuuluisan Pandoran lippaan päästäten pahan valloilleen. (Korte 1988, 103; Koivunen 1996, 112-113.)

Korte (1988, 107-108) toteaa, että myyttinen naiskuva ja sen näkyminen kulttuurin eri alueilla vaikuttavat sekä naisten identiteettiin että kulttuurissa vallitsevaan naiskuvaan. Esimerkiksi Kalevalan myyttisen naiskuvan voidaan ajatella vaikuttavan käsitykseen suomalaisesta naisesta, sen perintö jatkuu elävissäkin elämässä (Apo 1995, 96). Edellä tutkimissani lauluissakin se on nähtävissä ristiriitana länsimaiselle naiselle alitajuisesti hyväksytyin sukupuoliroolin eli sopeutuvaisen, kotona viihtyvän, miestään miellyttämään pyrkivän ja passiivisen naistyypin sekä vahvan ja itsenäisen tai itsenäisyyteen pyrkivän naisen välillä. Laulujen vahva ja itsenäinen nainen sotii perinteistä feminiinisyyden diskurssia vastaan ja kohtaa siksi vastoinkäymisiä sekä julkisella että yksityisellä alueella.

## 6. Tutkimuksen yhteenveto ja johtopäätökset

### 6.1. Tutkimuksen yhteenveto

Tutkimukseni tarkoituksena oli selvittää, millaisia mentaliteetteja oli löydettävissä suomalaisen rock-muusikon ja laulaja-lauluntekijän Liisa Akimofin 1980-1990 –luvulla sanoittamasta rock-lyriikasta, jota ovat esittäneet hänen kaksi yhtyettään Tavaramarkkinat sekä Akimowskaja Sisters & Bros. Analysoin tutkimuksessani myös musiikkia, mutta vain kuvailevasti, siinä mielessä kuin se tuki sanoitusten välittämää sanomaa.

Mentaliteetilla tarkoitetaan yhteisön tai ryhmän jokapäiväisen elämän taustalla vaikuttavia tiedostamattomia, kollektiivisia ja pitkäikäisiä asenteita ja uskomuksia, jotka tulevat ilmi yksilön käyttäytymisessä ja itseilmaisussa (Kjellberg 1995, 10-12; ks. myös Knuuttila 1994, 64). Pitkäikäisyyden eli yhteisön tai ryhmän historian huomioimisen lisäksi mentaliteettien tutkimisessa on otettava huomioon tutkittavan ajankohdan sosiaaliset ja taloudelliset rakenteet, sillä mentaliteetit ilmenevät eri aikoina eri muodoissa (ks. Darnton 1990, 290).

Länsimaisen yhteiskunnan sukupuolittuneista rakenteista johtuen mentaliteettihistorialliseen tutkimusotteeseeni yhdistyi naistutkimusnäkökulma, jolloin voidaan puhua ”piilossa olleen todellisuuden löytämisestä”. Mentaliteettien tutkimuksessa – kuten muussakaan tieteellisessä tutkimuksessa – sukupuoli ei ole ollut analyttinen kategoria (ks. Korhonen 2001, 209; Koivunen & Liljeström 1996, 10).

Tutkimukseni historiallisen taustan selvittämiseksi selvitin aluksi sukupuolen vaikutusta länsimaisiin käsityksiin naisesta, naisen roolista ja asemasta sekä yhteiskunnassa että miehiseksi käsitetyssä rock-kulttuurissa. Rock-kulttuurista nostin tarkemman tarkastelun kohteeksi laulaja-lauluntekijä – perinteen, jonka jatkajiin Liisa Akimof kuuluu. Akimofin musiikilliselta uralta erotin karkeasti ottaen kaksi kautta; Tavaramarkkinat-yhtyeen punk-musiikista, uudesta aallosta ja feministisesti orientoituneesta musiikista vaikutteita saaneen ns. rock-vaiheen ja soolouran aikaisen kokoonpanon



Akimowskaja Sisters & Bros -yhtyeen bossa nova -vaikutteisen ”klubimusiikki”-vaiheen. Feminismiiä, jota oli enimmäkseen havaittavissa Tavaramarkkinoiden tuotannossa, mutta myös Akimowskaja Sisters & Brosin aikaisissa sanoituksissa ilmaistiin lauluissa useimmiten ironisella huumorilla. Tavaramarkkinoilla feminismiiä ja feministisen musiikin vaikutteita löytyi paitsi yhtyeen musiikista ja sanoituksista, myös esiintymiskäytännöistä, mm. perinteisen naisen roolin irosointina. Tutkimastani musiikista löytyneet moninaiset tyylisuunnat (bossa nova, jazz, reggae, blues, tango) toimivat vieraannuttamisen välineinä musiikin ei-kielellisen maailman alueilla eli niiden tunneperäiset merkitykset oli ”järjellistetty” ja niitä käytettiin tukemaan musiikin naistietoista asennetta.

Sekä laulaja-lauluntekijä –perinne että feministisen musiikin piirteet vaikuttivat osana historiallista, yhteiskunnallista kontekstia myös lauluista paljastuvien mentaliteettien taustalla. Laulaja-lauluntekijä –perinne mahdollisti yksilöllisten ja omaehtoisten naisten esiinmarssin ja toimi väylänä naistietoisille lauluille, kuten feministinen musiikkikin. Laulaja-lauluntekijöinä naiset saivat oman, autenttisen äänensä kuuluviin ja genrelle tyypilliset laulujen aihepiirit, henkilökohtaiset tunnustukset, opettavaiset tarinat ja yhteiskuntakritiikki löytyivät kaikki tarkastelemastani aineistosta. Yhteiskuntakritiikki kohdistui moniin eri yhteiskunnan osa-alueisiin sekä erityisesti sukupuolijärjestelmään.

Tutkimani laulut jaoin miehen ja naisen välisestä sekä naisen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta kertoviin. Miehen ja naisen välisestä suhteesta kertovat laulut jakautuivat kahteen aihepiiriin; ristiriitaan ja miehen uskottomuuteen. Naisen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta kertovista lauluista löytyi kolme aihepiiriä; itsenäinen nainen, itsenäisyyttään tavoitteleva nainen ja yhteiskuntakritiikki.

Sukupuoli näytti nousevan keskeiseksi tekijäksi, sillä kaikki löytämäni mentaliteetit ilmensivät sukupuolen merkitystä – silloinkin, kun se esitettiin lauluissa merkityksettömänä. Naisen ja miehen välisen suhteen takaa paljastui vahvan naisen mentaliteetti ja naisen ja yhteiskunnan välistä suhdetta ilmensi yksilöllisen naisen mentaliteetti. Kummallekin aihepiirille yhteinen mentaliteetti oli toiseuden mentaliteetti. Kaikkien mentaliteettien

taustavaikuttajiksi nousivat länsimaiseen naiseen liitetyt myyttiset käsitykset, joiden mukaisesti nainen nähdään kahtiajakoisesti sekä hyvänä että pahana.

**Vahvan naisen mentaliteetti** ilmensi laulujen naisen vahvaa, itsetietoista ja ratkaisukykyistä peruselämänasennetta, jonka avulla hän selvisi naisen ja miehen välisen suhteen karikoista ja suhteen loppumisesta rakentavalla tavalla. Tutkimuksessani osoitin, että tälle mentaalille vahvuudelle löytyvät juuret jo agraariyhteiskunnasta, jossa nainen toimi miehensä rinnalla itsenäisenä ja voimakkaana vaikuttajana (ks. Koivunen 1996, 211-212). Tämä vahvuus jatkui suomalaisnaisen aktiivisena osallistumisena politiikkaan, työelämään sekä suomalaisen yhteiskunnan rakentamiseen. Parhaiten vahvan naisen mentaliteetti tuli ilmi miehen uskottomuudesta kertovissa lauluissa, joissa konflikti suhteessa on rajuin, sillä uskottomuudella mies loukkasi samalla naisen arvoa miehen rinnalla tasavertaisena ihmisenä ja yksilönä. Mentaliteetti ilmeni myös äyllisyytenä, joka on yhdistettävissä vahvaan naiseen jo agraariyhteiskunnassa ja jatkui mentaalisenä piirteenä tutkimieni laulujen naisessa. Vaikka miehisenä piirteenä pidettyä äyllisyyttä ei ole historian saatossa useinkaan katsottu naiselle sopivaksi, on se toiminut vahvan suomalaisnaisen keskeisenä ominaisuutena.

Naisen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta kertovien laulujen taustalta paljastui **yksilöllisen naisen mentaliteetti**, jota ilmensi laulun naisen ulkoisista pakoista – eli miehen ja patriarkaalisen yhteiskuntamallin asettamista – riippumattomuutta tavoitteleva, tiedostamaton elämänasenne, itsenäisyys tai pyrkimys itsenäisyyteen. Historiallisesti tarkastellen laulujen naisen tasapainottelu perinteisen, feminiinisen, ”kotiäiti-tyyppisen” ja modernin, itsenäisen naisen välillä mukaillee laulujen ilmestymisajankohdan, 1980-1990 – lukujen yhteiskunnallisessa ilmapiirissä tapahtunutta muutosta. Tuolloin yhteiskunnan modernisaation myötä noussut, alun perin vain miehiä koskenut mahdollisuus yksilöllisyyteen alkoi päivittyä myös naisissa yhä runsaslukuisemmin. Suomessa tämän muutoksen lähtökohdat on nähtävissä mm. 1800-1900 –lukujen taitteessa nousseessa naisliikkeessä, joka 1960-1970 –luvun yhteiskunnallisen liikehdinnän myötä kasvaessaan edesauttoi naisen yhä vapaampaa henkilökohtaista ja taloudellista asemaa (ks. Jallinoja 1983, 249-253). Naisen yksilöllistymiskehityksen esteenä oli pitkään vaikuttanut syvälle juurtunut käsitys naisen ainoasta oikeasta paikasta yksityisen eli kodin

alueella sekä tähän liittyvästä roolista vaimona ja äitinä (ks. Faludi 1991). Tämä käsitys ja laulujen naisen pyrkimys vapautua itseään rajoittavista sukupuoliroolikahleista oli löydettävissä perimmäisenä taustavaikuttajana myös naisen itsenäisyyden hausta kertovien laulujen taustalta.

Tutkimissani lauluissa yksilöllisen naisen mentaliteetti voidaan liittää yhteiskunnan tapahtumia peilaavan feministisen tutkimuksen ensimmäiseen ja kolmanteen vaiheeseen. Näissä yksilöllisyyden nähdään olevan seurausta emansipaatiosta (ks. Koivunen ja Liljeström 1996, 77-78; Faludi 1991, 8; Barrett 1985, 40), jolla tarkoitetaan naisen vapautumista häntä rajoittavasta sukupuoliroolista. Feministisen tutkimuksen ensimmäisessä vaiheessa se merkitsi käytännössä oikeutta ”tehdä samaa kuin mies” ja näkyi monessa tutkimassani laulussa suomalaiselle historialle tyypillisen sukupuolimykkyyden muodossa (ks. Kosonen 1996, 179-193). Laulujen nainen liikkui toteuttamassa itseään julkisella alueella sukupuoliroolinsa sivuuttaen ja miehen kanssa samanarvoisuutta tavoitellen. Feministisen tutkimuksen kolmanteen, postmoderniin kauteenkin yhdistetyn, nais erityisyyttä ja naisten erilaisuutta korostavaan vaiheeseen liittyneet laulut ilmensivät naisen moninaisia roolimahdollisuuksia ja itsemääräämisoikeutta sekä julkisella että yksityisellä alueella. Reproduktioon eli naisen suvunjatkamiskykyyn (ks. Faludi 1991, 8; Barret 1985, 40) liittyvissä lauluissa yksilöllisyyden mentaliteettia ilmensivät mm. naisen puuttuminen oikeuteensa päättää äitiydestä sekä naiseen luontaisesti liitetyn äiti-myytin kritisointi.

Yhteiskuntakriittisissä lauluissa naisen yksilöllisyyden altruistiset eli ympäristön huomioonottavat piirteet nousivat erityisen hyvin esiin ja yksilöllisyys mentaliteettina ilmeni julkisella alueella liikkuvan naisen aktiivisina kannanottoina yhteiskunnan epäkohtiin. Suomalaisessa yhteiskunnassa samantyyppisen altruistisia piirteitä omaavan, yksilöllisen naisen mentaliteetin piirteet ovat kiteytyneet Tuula Gordonin (1992, 43) esittämässä naisten yhteiskunnallista holhoamista ja hoivaamista sisältävässä ”kieltovallassa” (engl. *”power of prohibition”*), jolla tarkoitetaan ymmärtääkseni naisten pyrkimyksiä rakentaa hyvinvoivaa yhteiskuntaa. Patriarkaatin teknisyyteen ja järjellisyteen perustuvien, naisliikkeenkin kannalta globaalista turvallisuutta uhkaavien arvojen tilalle laulujen nainen toi esille pehmeämpiä, miehisiä instituutioita kyseenalaistavia arvoja (ks. Nenola

1990, 12; Ganetz 1997, 114). Esimerkkilaulujen ympäristöstä huolehtiminen ja yhteiskunnallinen vastuunkanto, taloudellista eriarvoisuutta luovan sekä naisen yksilöllistymispyrkimyksiä estävän kapitalistisen markkinatalouden kritisointi, kuten myös heteroseksuaalisten normien ja naisen omaehtoisuuden rajoittamisen arvostelu ilmensivät yksilöllisyyden mentaliteettia.

Kummallekin aihepiirille, naisen ja miehen välisestä suhteesta sekä naisen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta kertoville lauluille yhteiseksi mentaliteetiksi muodostui **toiseuden mentaliteetti**. Se oli löydettävissä patriarkaalissa yhteiskunnassa elävän ja epätasa-arvoa sekä arvottomuuden tunnetta kokevan naisen elämän taustavaikuttajana ja sitä ilmaistaan usein ironisella huumorilla. Kuten luvussa 5.1.2.1 osoitin, huumori (myös ironinen) on kautta aikojen ollut ihmiselle lohdutuksen lähde ikävissä tilanteissa. Naistutkimuksessa käytetty *toiseuden* käsite kuvastaa osuvasti toiseuden mentaliteetin sisältöjä; naista ei nähdä yksilönä, vaan alisteisena näennäisen universaalille, valkoiseen ja heteroseksuaaliseen mieheen normitetulle ”ihmisyydelle” (ks. Koivunen 1996, 10-11). Tämä mentaliteetti tuli ilmi tutkimissani lauluissa eri asteisen seksismin eli naista sukupuolena sortavan toiminnan – sekä fyysisen että henkisen – yhteydessä (ks. Aapola & Kangas 1994, 13-14).

Miehen ja naisen välisestä suhteesta kertovissa lauluissa toiseuden mentaliteetti näkyi miehen uskottomuutena, miehen pyrkimyksinä kontrolloida naista ja kaikkein räikeimmillään seksuaalisena ahdisteluna. Seksuaalisen ahdistelun myötä nousivat esiin miehen ja naisen seksuaalisuuteen liittyvät myyttiset, myöskin toiseuden mentaliteettia ilmentävät käsitykset, joiden mukaan miehen maskuliinisen ja hyökkäävän seksuaalisuuden tarkoitus on alistaa naisen myötäilevä tai viettienergialtaan ylivoimainen seksuaalisuus (ks. Hänninen 1994, 109-111). Laulujen mies hallitsi naista ja käytti tätä hyväkseen eikä piitannut tästä tasavertaisena ihmisenä. Monissa lauluissa mies rinnastettiin patriarkaatin hallitsemaan kapitalistiseen markkinatalouteen ja tätä symboloivaan rahaan, jota on feministisessä tutkimuksessa on arvosteltu sen naista taloudellisesti ja sosiaalisesti sortavan funktionsa vuoksi. Usein mies mittasi naisen arvon rahassa ja näin naisen seksuaaliseen hallitsemistarpeeseen liittyi taloudellinen ja välineellinen taso, kuten jo suomalaisissa agraarikulttuureissa (ks. Apo 1995,

203-206, 212-216; 1999, 15-18; Koivunen 1996, 54). Patriarkaalisessa yhteiskunnassa, kuten monissa tutkimukseni kohteena olleissa lauluissakin naisen paikaksi nähtiin koti eli yksityinen miehen toteuttaessa itseään julkisella alueella (Nenola 1986, 11-13; Julkunen 1999, 79).

Naisen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta kertovissa lauluissa toiseuden mentaliteetin ilmenemisen aiheutti henkilöimätön, patriarkaalinen yhteiskunta naista sortavine rakenteineen ja miehen naista alistava, maskuliininen rooli. Sukupuoliroolit esitettiin näissä lauluissa kummallekin sukupuolelle kahlitseviksi ja rajoittaviksi. Laulujen mies esitettiin toisaalta maskuliinisena, machoilevana suoriutujana ja toisaalta miehissä roolissaan olonsa epämukavaksi tuntevana, naisen huolenpidosta riippuvaisena ja feminiinisenä pidettyjä tunteita osoittavana yksilönä. Laulujen miesten maskuliinisuuden korostaminen kiinnitti huomion laulujen tekoajankohdan eli 1980-luvun alkupuolen yhteiskunnalliseen sukupuolikeskusteluun, jossa miehen maskuliinista ja naisen feminiinistä sukupuoliroolia alettiin jo kyseenalaistaa. Maskuliinisuutena pidettiin mm. vahvuutta, joka naiseen yhdistettynä nähtiin pelottavana ja miehistä hegemoniaa uhkaavana. 1990-luvulle tultaessa miehen rooli alkoi uudistua ja miehen feminiiniset puoletkin tulivat hyväksytyimmiksi. (ks. Salonen 1995, 19, 82-83.) Tämä näkyi myös samoihin aikoihin syntyneessä Akimowskaja Sisters & Brosin tuotannossa vähemmän kärjekkäänä feminisminä.

Kaikkien mentaliteettien taustavaikuttajaksi paljastuivat **myyttiset käsitykset naisesta joko hyvänä tai pahana**. Ne ovat syntyneet pitkällä aikavälillä ja vaikuttavat edelleen alitajunnassamme sekä kulttuurin eri alueilla; myyttinen naiskuva ja naiseen arkielämässä liitetyt käsitykset kietoutuvat erottamattomasti toisiinsa (ks. Korte 1988, 69-70; Apo 1995, 96). Niiden mukaisesti nainen nähdään monissa kulttuureissa kahtiajakoisesti joko hyvänä tai pahana – länsimaissa akselilla madonna-huora – (ks. Koivunen 1996, 10, 22, 25; Mero 1991, 39-43) ja vahvasti patriarkaalisissa kulttuureissa nainen edustaa yleensä vähempiarvoisena tai suorastaan pahana pidettyä sukupuolta. Tutkimieni laulujen naiskuva mukailee suomalaista myyttistä naiskäsitystä, johon ovat vaikuttaneet sekä kristinuskon että suomalaisen mytologian – esimerkiksi Kalevalan ja suomalaisten kansanrunojen – naiskäsitykset, jotka ovat olleet patriarkaalisen kulttuurin leimaamia (ks. Korte

1988, 80; Vuola 1994). Patricia E. Sawinin (1990) tulkinnoissa Kalevalan naishahmoista on löydettävissä samantyyppinen kahtiajakoisuus kuin tutkimieni laulujen naisesta; itsenäiset naiset esitetään pahoina ja miesten suunnitelmille itsensä uhraavat hyvinä. Erityisen pahana nähdään Pohjan Akka Louhi, joka itsenäisenä ja vahvana naisena oli uhka miehelle Kalevalalle (mt., 45; ks. Korte 1998, 99). Monissa tutkimissani lauluissa naista voidaan pitää nykyajan Louhena, joka omaehtoisella toiminnallaan herätti arvostelua ja vastarintaa, koska oli vielä liian itsenäinen laulujen syntyäiköiden yhteiskunnalliseen ajankuvaan.

Suomalaisissa kansanrunoissa naisen myyttinen kahtiajakoisuus rakentuu naisen ruumiillisuuden kautta. Naisen ruumis nähtiin sekä elämän antajana että väylänä kuolemaan ja naisen ruumista kunnioitettiin ja pelättiin, sillä siihen yhdistettiin hallitsemattomia voimia. Hyvinä nämä voimat nähtiin yksityisen eli kodin alueella ja pahoina julkisella eli kodin ulkopuolisella alueella. Tutkimissani lauluissa nämä uskomukset jatkuivat naisen ja naisen ruumiin näkemisenä hyväksyttävänä yksityisellä alueella eli äidin ja vaimon roolissa. Vastakohtana tälle naisen julkisella alueella liikkumista ei aina hyväksytty.

Myyttinen, dikotominen naiskuva on näkynyt myös yhteiskunnallista kehitystä myötäilleessä rock-kulttuurissa ja laulaja-lauluntekijä –perinteessä, joka on osaltaan murtanut myyttiä naiselle ainoasta sopivasta roolista yksityisen alueella itsenäisten, musiikin tekemisen ja tuottamisen hallitsevien naisten muodossa. 1980-luvulla, Tavaramarkkinoiden tuotannon syntyminen aikoihin alkoi rockiin ilmestyä yhä runsaslukuisemmin naisia, jotka puuttuivat musiikillaan ja esiintymiskäytännöllään voimakkaasti naisen näkemiseen dikotomisen naiskuvan kahtena ääripäänä sekä naisen perinteiseen, naisellisen objektin ja laulajan rooliin rock-musiikin esittäjänä. Ulkomailla näitä naisia olivat esimerkiksi Annie Lennox androgynisyydellään ja Madonna naisen seksuaalisuuden tabuja kyseenalaistavilla videoillaan (ks. luku 4.2.4). Suomessa yhtenä näkyvimmistä vaikuttajista voidaan pitää Liisa Akimofia yhtyeineen ja erityisesti Tavaramarkkinat-yhtyettä.

## 6.2. Johtopäätökset

*”Rock is a song genre. It works with words. But it does so in mysterious ways, or at least in ways which do not always conform with common notions of ‘song’ and therefore contribute to our understanding of what rock is.---- One has to accept that the point is not necessarily **what** is said; it could be **how**, or even **that** something is said.” (Lindberg 1997.)*

Akimofin lauluista välittyvien mentaliteettien kanavana toimivan laulaja-lauluntekijä –perinteen tärkeimpänä antina naisille voidaan pitää sen mahdollistamaa naisten oman äänen kuulluksi tuleamista. Perinne toi rockiin naisnäkökulman ja sen päivittyminen naisissa oli askel kohti tasa-arvoa myös rock-musiikin alueella. Vaikka rock-musiikissa onkin sen syntyajoista lähtien ollut naispuolisia musiikin- ja lauluntekijöitä (ks. mm. Gaar 1992), nosti vasta laulaja-lauluntekijä –perinne naiset laajamittaisesti esille henkilökohtaisesta näkökulmasta laulunsa kirjoittavina muusikoina. Naispuolisten laulaja-lauluntekijöiden laulut ovat käsitelleet usein naisen elämään liittyviä asioita, kuten äitiyttä tai naisen ja – usein patriarkaalisen – yhteiskunnan välistä vuorovaikutusta. Sukupuoli ja sen määrittämä toimijuus nousee lauluissa, kuten muussakin yhteiskunnallisessa elämässä usein keskeiseksi tekijäksi. Näiden naisten kokemuksiin perustuvien laulujen taustalta paljastuu paitsi laulujen naisten, myös kollektiivisesti koko naissukupuolen elämässä vaikuttavia mentaliteetteja, sillä rock-musiikki kulttuurimuotona on jatkuvassa yhteydessä muuhun yhteiskunnalliseen kehitykseen.

Laulaja-lauluntekijä Liisa Akimofin ilmestyessä suomalaisen rockin kentälle Tavaramarkkinat-yhtyeineen 1980-luvun alkupuolella oli yhteiskunnallinen kehitys Suomessa tullut tilanteeseen, joka mahdollisti naisten omaehtoisuuden myös rock-musiikin saralla. Tähän olivat vaikuttaneet mm. punk-musiikki perinteisiä arvoja ravistelevine käytäntöineen, uusi aalto ja feministinen musiikki sekä naisten yhteiskunnallinen, itsenäistymiseen tähtäävä liikehdintä. Suomessa elettiin feministisessä keskustelussa toisen aallon jälkeistä, naistietoista aikaa, johon yhteiskunnan julkinen (miehinen) mielipide suhtautui vielä nihkeästi. Naisen asema yksityisellä ja julkisella

alueella oli vapautunut jo jonkin verran; esimerkiksi naiset olivat jo pitkään käyneet töissä kodin ulkopuolella ja naisten opiskelu sekä politiikkaan osallistuminen oli jo mahdollista. Akimofin laulujen aiheisiin ja sisältöihin vaikuttivatkin oletettavasti hänen yliopisto- ja feministitaustansa. Julkisuuden valokeilaan Tavaramarkkinat-yhtye nousi ymmärtääkseni siksi, että se rikkoi musiikillaan, sanoituksillaan ja esiintymistyyllillään vallitsevia asenteita ja arvostuksia ja toi tilalle uuden naisnäkökulman. Tavallaan yhtye mursi suomalaisen rockin maskuliinisuuden tabun tehdessään musiikkia, joka pohjautui naisten kokemuksiin ja sai tästä johtuen osakseen voimakastakin vastarintaa. Sanoituksissa asiat sanottiin suoraan ja usein kärjistetysti.

1990-lukua lähestyttäessä ja 1990-luvun alussa – jolloin tutkimukseni alla ollut Akimowskaja Sisters & Brosin tuotanto ilmestyi – naisten mahdollisuudet toteuttaa itseään mm. työmarkkinoilla eli julkisella alueella lisääntyivät ja keskustelu kummankin sukupuolen moninaisista rooleista alkoi olla julkisempaa. Mentaaliset rakenteet, jotka tämän tutkimuksen yhteydessä liittyvät lähinnä sukupuolirooleihin eli miehen ja naisen asemaan ja mahdollisuuksiin toteuttaa itseään sekä sukupuoliin liitettäviin käsityksiin alkoivat osoittaa muuntautumiskykyään. Tämä näkyi Akimowskaja Sisters & Brosin musiikissa sukupuolten välisen tasa-arvon vähemmän kärjekkäänä korostamisena. Lisäksi Akimof oli vakiinnuttanut asemansa suomalaisen rockin tekijänä, eikä hänen musiikkinsa herättänyt enää niin voimakkaita reaktioita.

Sukupuolta pidetään yhtenä mentaliteettien rajaamiseen vaikuttavana tekijänä (ks. Peltonen 1992, 55) ja siksi tutkimieni laulujen taustalta paljastuvien mentaliteettien voi ymmärtää ilmentävän kollektiivisesti aikakautensa muidenkin suomalaisten naisten elämän taustalla vaikuttavia mentaliteetteja. Mentaliteetit ilmentävät paitsi mukanaan kantamaansa historiallisuutta, myös laulujen syntyajan sosiaalishistoriallisia olosuhteita. Sukupuolen määrittämissä mentaliteeteissa näkyvät myös naisten historiaan aika ajoin liittyvät nousut ja laskut (ks. Faludi 1991), jotka kertovat sukupuolijärjestelmän uusintamispyrkimyksistä ja mentaliteettien hitaasta muuttumisesta. Sukupuolijärjestelmän uusintamispyrkimykset ovat useimmiten tapahtuneet naisten taholta (ks. Julkunen 1999, 80; Rantalaiho 1994, 10). Lasku-vaiheissa miestä on pidetty naista arvokkaampana sukupuolena ja



miehen ja naisen roolit ovat järjestyneet yhteiskunnassa hierarkkisesti, miehen etua ajatellen (ks. Rantalaiho 1994, 10-11; Liljeström 1996, 122). Nousuvaiheista ja samalla mentaalisten rakenteiden muuntautumiskyvystä puolestaan kertovat ne ajan saatossa muuttuneet asenteet ja arvostukset, jotka ovat alkaneet purkaa näitä rakenteita.

Sukupuolta ja sukupuolijärjestelmää määrittävät myyttiset naiseen ja mieheen liitetyt käsitykset. Niiden mukaisesti nainen on pitkään nähty kahtiajakoisesti hyvänä äidin ja perheenemännän roolissa ja pahana toteuttaessaan itseään tämän roolin ulkopuolella. Tämä kahtiajakoisuus on löydettävissä kaikkien löytämieni mentaliteettien taustalta, sillä myyttiset käsitykset ovat syntyneet ennen mentaliteetteja ja ovat mentaliteetteja hidasliikkeisempiä. Vahvan naisen mentaliteettia ja toiseuden mentaliteettiä voidaan pitää historiallisesti vanhimpina, kun taas yksilöllisyyden mentaliteetti ilmentää ymmärtääkseni siirtymävaihetta sukupuolten välisissä suhteissa. Vahvan naisen mentaliteetti kuvastaa paljolti perinteistä, feminiinistä naista, jolla on suomalaisnaiselle ominaisena piirteenä kyky selviytyä hankalimmistakin tilanteista, patriarkaattiin mukautuen. Toiseuden mentaliteetti paljastaa perinteisen, heteroseksuaaliseen normiin perustuvan sukupuolijärjestelmän, jonka mukaisesti mies nähdään naista arvokkaampana sukupuolena ja nainen on sidottu kotiin eli yksityiseen. Toiseuden mentaliteetissa näkyvät ero ja hierarkia, jotka ovat yhtä pitkäkestoisia ja pysyviä rakenteita kuin naisen vahvuuskin, joka hierarkisoi hänet myös omaksi sukupuolekseen. Yksilöllisen naisen mentaliteetin voi nähdä vahvan naisen mentaliteetille vastakkaisena vahvuutena, jossa kulminoituu naisen omaehtoisuus ja itsenäisyys patriarkaattiin nähden. Yksilöllisen naisen mentaliteetti ravistelee naiseen sukupuolena liitettyjä myyttisiä käsityksiä, sillä siinä on havaittavissa yksilöllisen naisen muutospyrkimys perinteisen feminiinisen naisen roolin kahleista modernimpaan, itsenäiseen naiseen. Modernisaatioon liittynyt traditioiden kyseenalaistaminen näkyy sukupuolesta riippumattomana yksilöllisyyden mahdollisuutena ja siinä, että nainen pyrkii aiemmin miehisinä pidetyille alueille, jolloin perinteisten sukupuoliroolien rajat hämärtyvät. Yksilöllisyys on alkanut naisissa päivittyä vähitellen yhä laajemmin ja se ilmentää sukupuoliroolien muuntautumiskykyä.

Naispuolisten laulaja-lauluntekijöiden musiikissa on nähtävissä yksilöllisyyttä ja itsenäisyyttä tavoittelevien naisten historia sekä sukupuolijärjestelmän uusintamispyrkimykset. 1960-luvulla alettiin feministisessä keskustelussa kritisoida naisen alisteista asemaa yhteiskunnassa ja tämä näkyi myös laulaja-lauluntekijä –perinnettä edeltäneessä folkliikkeessä naispuolisten muusikoiden naisten elämää käsittelevissä lauluissa. 1970-luvulla laulaja-lauluntekijä –perinteen syntyessä naispuolisten laulaja-lauluntekijöiden laulujen aiheet käsittelivät naisen elämään liittyviä asioita, kuten ajan feministinen sukupuolirooleihin keskittyvä keskustelukin. 1980-luvulle tultaessa suomalaisessakin julkisuudessa keskusteltiin mm. miehen ja naisen muuttuvista sukupuolirooleista ja tämä näkyi esimerkiksi Akimofin lauluissa naisen muuntuvana roolina sekä heteroseksuaalisen normin kumoamisena.

Tutkimani laulut eivät kritisoi kuitenkaan yksinomaan naisen alistettua asemaa, vaan suhtautuvat myös miehen perinteiseen, maskuliiniseen rooliin kriittisesti. Lauluista välittyvä kritiikki kohdistuu koko yhteiskunta- ja sukupuolijärjestelmään ja sen jähmeisiin mentaalisiin rakenteisiin, jotka sisältävät kirjoittamattomia, kummankin sukupuolen elämää hankaloittavia sääntöjä. Tavaramarkkinoiden silmiinpistävän humoristisen ja Akimowskaja Sisters & Brosin hillitymmän humoristisen ironian taustalta on luettavissa mentaalisten rakenteiden muuntuminen, jota yksilöllisten naisten laulaja-lauluntekijä –perinne on musiikkimuotona osaltaan ylläpitänyt jo 1970-luvulta lähtien.

Laulaja-lauluntekijä –perinnettä ja rock-lyriikkaa on tutkittu hyvin vähän. Rock-lyriikan mentaliteettihistoriallisella lisätutkimuksella voisi rikastuttaa rockin ja samalla koko yhteiskunnan historiallista kuvaa. Lisäksi musiikin mentaliteettihistoriallista tutkimusta voidaan pitää haasteena etnomusikologiselle tutkimukselle.

## 7. Liitteet

### 7.1 Tutkimuksen kohteena ollut tuotanto

Tavaramarkkinat: Tilikirja. 1983. Lp-levy. Johanna, JHN 2507.

Äänitys: Subway, Helsinki. Markku Törrönen

Miksaus: Ari Vaahtera ja Markku Törrönen

Tuottaja: Ari Vaahtera

Sävellykset ja sanoitukset: Neiti X

Sovitukset: Angelique, Eve, Jane ja Rudi

Tavaramarkkinat: Angelique: laulu, saksofoni, vihellykset, Eve Underground:

basso, Jane: rummut, percussion, Rudi: koskettimet, Neiti X: laulu, kitara

Kappaleet:

1. Saldo!
2. Beibi, mä en haluu
3. Kiinnitys
4. Konvehdin paikka
5. Tuskainen tango
6. Olethan mies
7. Tilikirja
8. Olet mulkku
9. Mä en välitä enää
10. Toivevaimo?
11. Katu jatkuu pitkään
12. Minua viedään

Tavaramarkkinat: Lievä kosto. 1985. C-kasetti. Euros.

Äänitys: Millbrooks-studiot, Helsinki.

Äänitys ja miksaus: Juha Heininen

Tuottaja: Riku Mattila

Sävellykset ja sanoitukset: Neiti X

Sovitukset: Tavaramarkkinat

Tavaramarkkinat: Eve: basso, Katja: kitara, Liisa :laulu, Välly: rummut, Elisä Korjus: taustalaulu (6), Riku Mattila: kitarariffi (4)

Kappaleet:

1. Keskiyöllä asemalla
2. Jyrki Melartin
3. Pieniä poikia
4. Selitä hani
5. Apteekin edessä
6. Beibi pidä kii
7. Pilvessä
8. Lievä kosto
9. Siamilainen
10. Hei nainen
11. Kevät
12. Kaduttaa, Mikko?

Akimowskaja Sisters& Bros: Alkava pimeä vuodenaika. Cd-levy. 1987. Fazer Finnlevy.

Äänitys: IR-studio heinäkuussa 1987, Riku Mattila.

Äänitys ja miksaus: Takomo syyskuussa 1987, Tom Vuori.

Tuottaja: Riku Mattila

Sävellykset ja sanoitukset: Liisa Akimof

Sovitukset: Akimowskaja Sisters& Bros

Akimowskaja Sisters& Bros: Petri Rantala: lyömäsoittimet, Eeva Koivusalo: basso, Juha Ollikainen: piano, Maria Hänninen: laulu, Elisa Korjus: laulu, Liisa Akimof: laulu ja kitara. Mukana myös: Heikki Tikka: rummut (6, 12), Mats Hulden: basso (6, 12), Ahti Marja-Aho: viulu (1, 6, 12), Riku Mattila: kitara (4, 6 12), Timo Hietala: piano (7, 10), Markku Johansson: flyygelitorvi/ trumpetti (2, 3, 8)

1. Alla appelsiinipuun
2. Neljä vaihdetta
3. Klo 01.50
4. Ihan sama

5. Shakki
6. Kuuletko kaupungin kohinan?
7. Uu-Bahia-uu
8. Viiltävää!
9. Viimein hiffasin
10. Georgina
11. Pikkutyttö taas
12. Alkava pimeä vuodenaika

Akimowskaja Sisters & Bros: Teen maailman. 1990. Rockadillo. ZENCD 2023.

Äänitys: Jari Paulamäki

Miksaus: Hate Hämäläinen

Tuotanto: Liisa Akimof ja Eeva Koivusalo

Sävellykset ja sanoitukset: Liisa Akimof

Sovitukset: Akimowskaja Sisters & Bros

Akimowskaja Sisters& Bros: Liisa Akimof: laulu, kitara , Keimo Hirvonen: rummut, Heikki Hämäläinen: jousikvartetti, Eeva Koivusalo: basso, piano, Miikka Paatelainen: kitara, Petri Rantala: piano, Anna Babitzin: laulu, Maria Hänninen: laulu, Elisa Korjus: laulu, Virve Rosti: laulu

Kappaleet:

1. Teen maailman
2. Rahaa!
3. Ei voi
4. Minä
5. Helsinki
6. Hei miksi heinä heiluu
7. Koirapeitto
8. Kiltti
9. Joo, valhe
10. Hysteriaa
11. Ullakolla
12. Kylmä kuu

## 8. Lähdeluettelo

### 8.1. Lehtiartikkelit

- Akimof, Liisa 1985: Miesrokkarin orjuutus. Ydin 4/1985.
- Alanen, Asko 1990: Levyarvostelu: Teen maailman 1990. Soundi 10/1990.
- Anttila, Tarja & Kokkila, Anita 1983: Hyvät kuluttajat: Tavaramarkkinat. Akkaväki 1/1983.
- Hautamäki, Minna; Helin, Ari & Rauhaniemi, Timo 1998: Tavaramarkkinat. Rare 22/1998. Myös:  
<http://www.helsinki.fi/~mhautama/tavaramarkkinat.html>
- Kempainen, Heikki 1988: Liisa Suomenmaassa: Akimowskaja Sisters & Brothers. Soundi 1/1988.
- Laamanen, ”Lamppu” 1996: Valopää ymmärtää. Rumba 5/1996.
- Lassila, Satu 1987: Naisrock nostaa päätään. Uusi Nainen 5/ 1987.
- Leskinen, Juice 1992: Siluetteja, osa 17 – Liisa Akimof: naisnäkökulma. Soundi 3/1992.
- Niemi, Jussi 1994: Levyarvostelu: Primadonna 1994. Soundi 12/1993.
- Niemelä, Marko & Skaffari, Lotta 2001: Musiikki ja mentaliteetit. Musiikin suunta 4/2001, 5-13.
- Rasilainen, Reino 1983: Arvoisat kuluttajat: Tavaramarkkinat. Nuori Voima 2/1983.
- Renvall, Mika 1983: Pojat juovat viskiä, tytöt soittaa kitaraa. Uusi Nainen 8/1983.
- Riihiranta, Lilli 1985: Kevät ja elämän mullistus. Uusi Nainen 4/1985.
- Räsänen, Tiina 1984: Levyarvostelu: Tilikirja 1983. Soundi 1/1984.
- Räsänen, Tiina 1984: Tavaramarkkinat ja rockin suhdanteet: Kettupuuhkia, tiikerihousuja ja go-go-poikia. Soundi 2/1984.
- Räsänen, Tiina 1990: Liisa Akimof – menestyjä. Suomen Kuvalehti 47/1990.
- Salminen, Kimmo 1983: Rockyhtyeitten SM-kilpailujen satoa: 22-Pistepirkko; JSS, Yö, Tavaramarkkinat ja Eric Dorf Band. Synkooppi 1 (6) /1983, 38-40.
- Siukonen, Jyrki 1982: Hiiteen tasa-arvo: tytöt ovat parempia! Soundi 5/1982.
- Siukonen, Jyrki 1983: Tavaraa tyrkyllä. Soundi 7/1983.
- Sipilä, Annamari 2003: Nainen on yhä kynnysmatto. Helsingin sanomat 21.12.2003.
- Skaffari, Lotta 2000: Tanssittu menneisyys ja historian tutkimuksen vaatimukset. Musiikin suunta 4/2000, 96-107.

Uusikartano, Jari 1990: Akimof ja Koivusalo tekivät uusia maailmoja alkavalle pimeälle vuodelle. Soundi 10/1990.

Wallenius, Waldemar 1986: Levyarvostelu: Kevät/ Kaduttaako, Mikko? Soundi 7/1986.

## 8.2. Haastattelut

Liisa Akimof 2003. Helsingissä 20.2.2003. Nauha Pia Pohjolan hallussa.

## 8.3. Tv- ja radio-ohjelmat sekä internet-lähteet

Laulan Omia Laulujani. Vahvoja naislauluntekijöitä tässä ajassa. Radio Suomi 11.4.2000. Toimittaja Ippo Jaakola. Nauha on Pia Pohjolan hallussa.

Rockin korkeat korot 1-2. Ohjaus Sökö Kaukoranta. Tuotanto Planette Ky. 2001. Nauha Pia Pohjolan hallussa.

<http://www.akimof.softavenue.fi/>

[http://www.netn.fi/299/netn\\_299\\_modi.html](http://www.netn.fi/299/netn_299_modi.html)

[http://www.widerscreen.fi/1999/3/naisartistit\\_ja\\_musiikkivideo\\_feministisen\\_diskurssin\\_valin\\_eena.htm](http://www.widerscreen.fi/1999/3/naisartistit_ja_musiikkivideo_feministisen_diskurssin_valin_eena.htm)

<http://www.unikankare.net/lumooja/>

<http://ct.katva.com/heinis.php>

## 8.4. Tutkimuskirjallisuus

Aapola, Sinikka 1992: Helsinkiläistyttöjen ystävyysuhteet: ihanteina itsenäisyys, läheisyys ja monipuolisuus. Teoksessa Näre, Sari & Lähteenmaa, Jaana (toim.) 1992: Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 83-102.

Aapola, Sinikka & Kangas, Ilka 1994: Väistelyä ja vastarintaa – tarinoita naisten selviytymisestä. Tampere: Gaudeamus.

Aho, Arja & Taskinen, Anne 2003: Rockin korkeat korot – Suomalaisen naisrockin historia. Helsinki: WSOY.

Anttonen, Veikko 1998: Pihlaja, naisen kiima ja kasvuvoiman pyhä locus. Teoksessa Pöysä, Jyrki & Siikala, Anna-Leena (toim.) 1998: Amor, genus & familia. Kirjoituksia kansanperinteestä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 136-147.

Apo, Satu 1995: Naisen väki. Tutkimuksia suomalaisten kansanomaisesta kulttuurista ja ajattelusta. Helsinki: Hanki ja jää.

Apo, Satu 1999: Myyttinen nainen. Teoksessa Lipponen, Päivi & Setälä, Päivi (toim.) 1999: Suomalainen nainen. Helsinki: Otava, 9-23.

- Apo, Satu & Ehrnrooth, Jari 1996: Millaisia olemme? Puheenvuoroja suomalaisista mentaliteeteista. Vammala: Kunnallisalalan kehittämissäätiön Polemia-sarjan julkaisu nro 17.
- Backlund, Kaj 1983: Improvisointi pop/ jazzmusiikissa. Helsinki: Musiikki Fazer.
- Auvinen, Riitta 1977: Nainen miehen yhteiskunnassa. Historiallinen, teoreettinen ja empiirinen tarkastelu naisen asemasta. Sosiaalipoliittisen yhdistyksen tutkimuksia. Helsinki: R. Auvinen. Väitöskirja.
- Barret, Michéle 1985: Nykyajan alistettu nainen. Tampere: Vastapaino.
- Bauman, Zygmunt 1992: Intimations of Postmodernity. London: Routledge.
- Bauman, Zygmunt 1996: Postmodernin lumo. Tampere: Vastapaino.
- Bayton, Mavis 1990: How Women Become Musicians. Teoksessa Frith, Simon & Goodwin, Andrew (toim.) 1990: On Record. Rock, Pop & the Written Word. New York: Pantheon Books, 238-257.
- Bayton, Mavis 1993: Feminist Musical Practice: Problems and Contradictions. Teoksessa Bennett, Tony; Frith, Simon; Grossberg, Lawrence; Shepherd, John & Turner, Graeme (toim.) 1993: Rock and Popular Music: Politics – Policies – Institutions. Lontoo: Routledge, 177-192.
- Beauvoir, Simone de 1981: Toinen sukupuoli. Jyväskylä: Gummerus.
- Biederman, Hans 1996: Suuri symbolikirja. Juva: WSOY.
- Boas, Franz 1965: The Mind of Primitive Man. New York: Free Press.
- Bowers, Jane & Tick, Judith 1986: Johdanto. Teoksessa Bowers, Jane & Tick, Judith (toim.) 1986: Women Making Music – The Western Art Tradition 1150-1950. Urbana: University of Illinois Press, 3-13.
- Bradly, Barbara 1990: Do-Talk and Don't Talk: The Division of the Subject in Girl-Group Music. Teoksessa Frith, Simon & Goodwin, Andrew (toim.) 1990: On Record. Rock, Pop & the Written Word. New York: Pantheon Books, 341-368.
- Broms, Henri 1992: Alkukuvien jäljillä – Kulttuurin semiotiikkaa. Juva: Wsoy.
- Brown, L. Susan 1993: The Politics of Individualism: Liberalism – Liberal Feminism and Anarchism. Montreal: Black Rose Books.
- Bruun, Seppo; Lindfros, Jukka; Luoto, Santtu & Salo, Markku 1998: Jee Jee Jee – suomalaisen rockin historia. Porvoo: Wsoy.
- Cameron, Deborah 1996: Sukupuoli ja kieli – Feminismi ja kielentutkimus. Tampere: Vastapaino.
- Cameron, Keith 1993: Humour and History. Teoksessa Cameron, Keith (toim.) 1993: Humour and History. Oxford: Intellect, 5-9.
- Chambers, Ian 1985: Urban Rhythms – Pop Music and Popular Culture. New York: Martin's Press.



- Chapple, Steve ja Garofalo, Reebee 1977: *Rock'n'roll Is Here To Pay. The History and Politics of the Music Industry*. Chicago: Nelson-Hall Publishers.
- Cixous, Hélène 1986: *Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays*. Teoksessa Cixous, Hélène & Clément, Catherine 1986 (toim.): *The Newly Born Woman*. Manchester: Manchester University Press, 63-132.
- Clegg, Eileen M. & Swartz, Susan 1997: *Goodbye, Good Girl – Letting Go of the Rules and Taking Back Your Self*. Oakland: New Harbinger Publications.
- Darnton, Robert 1990: *The Kiss of Lamourette. Reflection in Cultural History*. New York: Norton.
- Dickerson, James 1998: *Women On Top. The Quiet Revolution That's Rocking the American Music Industry*. New York: Billboard Books.
- Elomaa, Hanna 2001: *Mikrohistoria johtolankojen jäljillä*. Teoksessa Immonen, Kari & Leskelä-Kärki, Maarit (toim.) 2001: *Kulttuurintutkimus – johdatus tutkimukseen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 41-59.
- Envall, Markku 1989: *Kirjallisuus ja maailmankuva*. Teoksessa Manninen, Juha; Envall, Markku & Knuutila, Seppo (toim.) 1989: *Maailmankuva kulttuurin kokonaisuudessa – Aate- ja oppihistorian, kirjallisuustieteen ja kulttuuriantropologian näkökulmia*. Oulu: Pohjoinen, 113-154.
- Eyerman, Ron & Jamison, Andrew 1998: *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: University Press.
- Faludi, Susan 1994: *Takaisku – julistamaton sota naisia vastaan*. Helsinki: Kääntöpiiri.
- Friedan, Betty 1967: *Naisellisuuden harhat*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Friedlander, Paul 1996: *Rock and Roll – A Social History*. Boulder: Westview Press.
- Frith, Simon & Horne, Howard 1987: *Art into Pop*. London: Methuen.
- Frith, Simon 1988: *Rockin potku. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*. Jyväskylä: Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 1.
- Frith, Simon & McRobbie, Angela 1990: *Rock and Sexuality*. Teoksessa Frith, Simon & Goodwin, Andrew (toim.) 1990: *On Record. Rock, Pop & the Written Word*. New York: Pantheon Books, 371-389.
- Floren, Anders & Person, Mats 1985: *Mentalitetshistoria och mentalitetsbegreppet*. Lychnos: Lärdomshistoriska Samfundets Årsbok.
- Gaar, Gillian G. 1993: *She`s a Rebel – The History of Women in Rock & Roll*. London: Blandford.
- Ganetz, Hillevi 1997: *Hennes röster. Rocktexter av Turid Linqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Greig, Charlotte 1989: *Female Identity and the Woman Songwriter*. Teoksessa Whiteley, Sheila (toim.) 1989: *Sexing the Groove – Popular Music and Gender*. Cornwall: Routledge, 168-177.

- Greig, Charlotte 1989: *Will You Still Love Me Tomorrow? Girl Groups From The 50s On*. London: Virago.
- Gillett, Charlie 1980: *Kaupungin Syke – Rock`n`rollin historia 1*. Soundikirja 11. Pirkkala: Lehtijussi Oy:n kirjapaino.
- Gilmore, David 1990: *Manhood in the Making. Cultural Concept of Masculinity*. New Haven & London: Yale University Press.
- Ginzburg, Carlo 1983: *Osten och maskarna. En 1500-talsmjölnares tankar och skapelsen*. Stockholm: Ordfronts Förlag.
- Gordon, Tuula 1992: *Citizens and Others: Gender, Democracy and Education*. *International Studies in Sociology of Education* 2:1, 43-56.
- Haavio-Mannila, Elina 1968: *Suomalainen nainen ja mies. Asema ja muuttuvat roolit*. Porvoo: Wsoy.
- Haavio-Mannila, Elina 1984: *Työn muuttuminen*. Teoksessa Haavio-Mannila, Elina, Jallinoja, Riitta & Strandell, Harriet (toim.) 1984: *Perhe, työ ja tunteet. Ristiriitoja ja ratkaisuja*. Juva: Wsoy, 10-34.
- Haavio-Mannila, Elina 1984: *Perhe hoiva- ja tunneyhteisönä*. Teoksessa Haavio-Mannila, Elina, Jallinoja, Riitta & Strandell, Harriet (toim.) 1984: *Perhe, työ ja tunteet. Ristiriitoja ja ratkaisuja*. Juva: Wsoy, 111-173.
- Hall, Stuart 1992: *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Tampere: Vastapaino.
- Halonen, Ulla 1997: *Ruumiillisuus ja muuttuva maailmankuva*. Teoksessa Helena, Helve (toim.) 1997: *Arvot, maailmankuvat, sukupuoli*. Helsinki: Yliopistopaino, 60-94.
- Hautamäki, Antti 1996: *Individualismi on humanismia*. Teoksessa Hautamäki, Antti, Lagerspetz, Erkki, Sihvola, Juha, Siltala, Juha & Trakki, Jarmo 1996: *Yksilö modernin murroksessa*. Tampere: Gaudeamus, 35-36.
- Harding, Sandra 1986: *The Science Question in Feminism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Harding, Sandra 1987: *Introduction: Is There a Feminist Method?* Teoksessa Harding, Sandra (toim.) 1987: *Feminism & Methodology*. Bloomington: Indiana University Press, 1-14.
- Heikkinen, Antero 1995: *Kenen historia?* Teoksessa Katajala, Kimmo (toim.) 1995: *Manaajista maalaisaateliin. Tulkintoja toisesta historian, antropologian ja maantieteen välimaastossa*. Jyväskylä: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 95-130.
- Heikkinen, Kaija 2003: *Sukupuolen näkökulma perinteentutkimuksessa*. Teoksessa Turunen, Risto & Roivas, Marianne (toim.) 2003: *Mikä ero? Kaksikymmentä kirjoitusta yhteiskunnasta, kulttuurista ja sukupuolesta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 139-155.
- Heinonen, Visa 1999: *Niukkuuden ja kulutuksen mentaliteetit modernisoituvassa Suomessa*. Teoksessa Näre, Sari (toim.) 1999: *Tunteiden sosiologiaa II – Historiaa ja säätelyä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 75-100.
- Heiskanen, Ilkka & Mitchell, Ritva 1985: *Lättähätuista punkkareihin. Suomalaisen valtakulttuurin ja nuorisokulttuurien kohtaamisen kolme vuosikymmentä*. Helsinki: Otava.

- Helve, Helena 1992: Tyttöjen kriittinen maailmankuva. Teoksessa Näre, Sari & Lähteenmaa, Jaana (toim.) 1992: Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 246-258.
- Hilamaa, Heikki & Varjus, Seppo 1997: Reggae! Jamaikan Pop 1959-1997. Helsinki: Like.
- Hinkkanen, Merja-Liisa 1988: ”En sjöman älskar havets våg”. Sjömannens upplevelse- och erfarenhetsvärld som exempel på mentalitetshistoriografisk metodologi. Historisk Tidskrift för Finland 3/1988, 439-464.
- Hirdman, Yvonne 1988: Genussystemet – teoretiska reflexioner kring kvinnornas sociala underordning. Kvinnovetenskaplig tidskrift 3/1988, 49-63.
- Hirsjärvi, Sirkka; Remes, Pirkko & Sajavaara, Paulu 2002: Tutki ja kirjoita. Helsinki: Tammi.
- Huizinga, Johan 1989: Keskiajan syksy – Elämän- ja hengenmuotoja Ranskassa ja Alankomaissa 14. ja 15. Vuosisadalla. Juva: Wsoy.
- Huopainen, Hilikka 1992: Tytöstä nuoreksi naiseksi. Psykologinen näkökulma tytön sukupuoli-identiteetin kehitykseen. Teoksessa Näre, Sari & Lähteenmaa, Jaana (toim.) 1992: Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 37-46.
- Hyrkkänen, Markku 1989: Aatehistorian mieli. Historiallinen aikakauskirja 4/1989, 325-336.
- Hyrkkänen, Markku 2002: Aatehistorian mieli. Tampere: Vastapaino.
- Hyvärinen, Matti 1994: ”Miehen” lajityypit. Teoksessa Roos, J. P & Peltonen, Eeva (toim.) 1994: Miehen elämää. Kirjoituksia miesten omaelämäkertoista. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 37-67.
- Hänninen, Jorma 1994: Erotisoitu ruumis ja potenssin markkinat. Teoksessa Sipilä, Jorma & Tiuhonen, Arto (toim.) 1994: Maskuliinisuutta puretaan, miestä rakennetaan. Tampere: Vastapaino, 110-111.
- Hänninen, Jorma 1994: Seksitarinan pornografinen käsikirjoitus: minä sain, olen siis mies. Teoksessa Roos, J.P & Peltonen, Eeva (toim.) 1994: Miehen elämää. Kirjoituksia miesten omaelämäkertoista. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 106-139.
- Immonen, Kari 1990: Naisen elämä – määrätty ja määritelty. Teoksessa Immonen, Kari (toim.) 1990: Naisen elämä. Mistä on pienet tytöt tehty, mistä tyttöjen äidit. Helsinki: Otava, 7-16.
- Immonen, Kari 1993: Mennyt nykyisyytenä. Teoksessa Kaartinen, Marjo; Mäkinen, Katriina; Rossi, Leena & Tuhkanen, Totti (toim.) 1993: Metodikirja – näkökulmia kulttuurihistorian tutkimukseen. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:16, 19-33.
- Immonen, Kari 1996: Mentaliteetit ja moderni. Teoksessa Laaksonen, Pekka & Mettomäki, Sirkka-Liisa (toim.) 1996: Olkaamme siis suomalaisia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 120-126.
- Irigay, Luce 1989: Onko tieteen subjekti sukupuolitettu? Teoksessa Heinämaa, Sara (toim.) 1989: Naisen tieto. Helsinki: Art House, 147-162.

- Jalkanen, Pekka 1992: Pohjolan yössä. Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimofiin. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Jallinoja, Riitta 1983: Suomalaisen naisasialiikkeen taistelukaudet. Naisasialiike naisten elämäntilanteen muutoksen ja yhteiskunnallistaateellisen muutoksen heijastajana. Juva: Wsoy.
- Jallinoja, Riitta 1984: Perhekäsityksistä perhettä koskeviin ratkaisuihin. Teoksessa Haavio-Mannila, Elina, Jallinoja, Riitta & Strandell, Harriet (toim.) 1984: Perhe, työ ja tunteet. Ristiriitoja ja ratkaisuja. Juva: Wsoy, 37-103.
- Jallinoja, Riitta 1987: Mitä on naiseus? Sosiologia 1/1987. 24. vuosikerta, Westermarck-seuran julkaisu, 32-42.
- Jallinoja, Riitta 1991: Moderni elämä – ajankuva ja käytäntö. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 550.
- Johnson, Howard & Pines, Jim 1982: Reggae – Deep Roots Music. New York: Proteus Books.
- Jokinen, Arto 2000: Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri. Tampere: Tampere University Press.
- Jokinen, Kimmo 2002: Suomalainen yhteiskunta. Juva: WSOY.
- Julkunen, Raija 1994: Suomalainen sukupuolimalli – 1960-luku käänteenä. Teoksessa Anttonen, Anneli, Henriksson, Lea & Nätkin, Ritva (toim.) 1994: Naisten hyvinvointivaltio. Tampere: Vastapaino, 179-202.
- Julkunen, Raija 1999: Sukupuoli, työ, hyvinvointivaltio. Teoksessa Lipponen, Päivi & Setälä, Päivi 1999: Suomalainen nainen. Helsinki: Otava, 79-100.
- Juuti, Pauli. 1996. Suomalainen elämänlaatu. JTO-tutkimuksia. Espoo: JTO-palvelut.
- Järviluoma, Helmi; Moisala, Pirkko & Vilkkö, Anni 2003: Research Reporting and Gender. Teoksessa Järviluoma, Helmi; Moisala, Pirkko & Vilkkö, Anni (toim.) 2003: Gender and Qualitative Methods. London: Sage, 107-117.
- Kaartinen, Marjo 2001: Äidit ja tyttäret uuden ajan alussa. Teoksessa Lahtinen, Anu (toim.) 2001: Tanssiva mies, pakinoiva nainen – sukupuolten historiaa. Turku: Turun historiallinen yhdistys r.y., 168-183.
- Kallioniemi, Kari 1990: Dandy, soul-mies ja rock-sankari. Helsinki: Gaudeamus.
- Kanniainen, Sari 2003: Materialistinen raatajanainen – Niskavuoren Hetan myyttinen haamu. Teoksessa Turunen, Risto & Roivas, Marianne (toim.) 2003: Mikä ero? Kaksikymmentä kirjoitusta yhteiskunnasta, kulttuurista ja sukupuolesta. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 198-211.
- Karppinen, Seija & Niemi, Päivi 1987: Naisten ja miesten sukupuoliroolit, arkitoiminta ja ihmiskuvaukset. Turku: Turun yliopiston psykologian laitos. Psykologian tutkimuksia 80/1986.
- Katajala Kimmo 1995: Historian ja antropologian välimaastossa, historian näkökulma. Teoksessa Kimmo Katajala (toim.) 1995: Manaajista

maalaisaateliin – Tulkintoja toisesta historian, antropologian ja maantieteen välimaastossa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9-27.

Keurulainen, Marita 1998: Elämää perheinä 1990-luvun Suomessa: kulttuuritaustaltaan erilaisten perheiden rakentuminen ja elämänhallinta taloudeltaan taantuneessa, mutta avautuvassa ja kansainvälistyvässä Suomessa. Acta Universitatis Tamperensis. Tampere: Tampereen yliopisto.

Kiley, Dan 1984: Peter Pan –ilmiö. Miehet, jotka eivät aikuistu. Juva: Wsoy.

Knuuttila, Jarna 1994: Tyttöbändi vai bändi? Naistutkimus – Kvinnoforskning 2:1994, 25-40.

Knuuttila, Jarna 1997: Rockia soittavat tytöt. Rockinsoittiharrastus nuoruusiän ja sukupuolijärjestelmän näkökulmasta. Joensuun yliopisto. Psykologian tutkimuksia n:o 19. Joensuu: Joensuun yliopistopaino.

Knuuttila, Seppo 1992: Mentaliteetti, mieli ja merkitys. Teoksessa Pitkänen, Pirkko 1992 (toim.): Menneisyyden merkitys. Historian suuret ja pienet kertomukset. Historian ja yhteiskuntaopin opettajien vuosikirja XXI. Historian ja yhteiskuntaopin opettajien liitto HYOL ry, 109-134.

Knuuttila, Seppo 1994: Tyhmän kansan teoria – Näkökulmia menneestä tulevaa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Knuuttila, Seppo & Paasi, Antti 1995: Tila, kulttuuri ja mentaliteetti. Teoksessa Katajala, Kimmo (toim.) 1995: Manaajista maalaisaateliin. Tulkintoja toisesta historian, antropologian ja maantieteen välimaastossa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 28-94.

Koivunen, Anu 1996: Sorto. Teoksessa Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.) 1996: Avainasanat – 10 askelta feministiseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino, 35-76.

Koivunen, Anu 1996: Emansipaatio. Teoksessa Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.) 1996: Avainasanat – 10 askelta feministiseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino, 77-110.

Koivunen, Hannele 1996: Madonna ja huora. Helsinki: Otava.

Korhonen, Anu 2001: Mentaliteetti ja kulttuurihistoria. Teoksessa Immonen, Kari & Leskelä-Kärki, Maarit (toim.) 2001: Kulttuurihistoria – johdatus tutkimukseen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 40-58.

Korte, Irma 1988: Nainen ja myyttinen nainen. Helsinki: Yliopistopaino.

Koskoff, Ellen 1987: An Introduction to Women, Music and Culture. Teoksessa Koskoff, Ellen (toim.) 1987: Women and Music in Cross-Cultural Perspective. New York: Greenwood Press, 1-24.

Koski, Leena 2003: Naisten paikat miesten maailmassa – Näkökulmia sosiologiseen naistutkimukseen. Teoksessa Turunen, Risto & Roivas, Marianne (toim.) 2003: Mikä ero? Kaksikymmentä kirjoitusta yhteiskunnasta, kulttuurista ja sukupuolesta. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 273-293.

Kosonen, Päivi 1996: Naissubjekti ja postmoderni. Helsinki: Gaudeamus.

- Kosonen, Päivi 1996: Subjekti. Teoksessa Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.) 1996: Avainasanat – 10 askelta feministiseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino, 179-206.
- Kukkonen, Pirjo 1996: Tango Nostalgia. The Language of Love and Longing. Helsinki: Yliopistopaino University Press.
- Kupiainen, Jari 1987: Dread Inna de Babylon – Reggae ja rastaliikke Jamaikalla ja Englannissa, Teoksessa Söderholm, Stig (toim.) 1987: Näkökulmia rockkulttuuriin. Helsinki: Wsoy, 100-146.
- Kurkela, Vesa 1991: Etnomusikologian historiattomuus ja nykyajan haasteet. Teoksessa Moisala, Pirkko (toim.) 1991: Kansanmusiikin tutkimus – Metodologian opas. Helsinki: VAPK- kustannus, 86-104.
- Kuusipalo, Jaana 1999: Suomalaiset naiset politiikassa. Teoksessa Lipponen, Päivi & Setälä, Päivi 1999. Suomalainen nainen. Helsinki: Otava, 55-78.
- Le Goff, Jacques 1978:
- Le Goff, Jacques 1987: Mentalities – A History of Ambiguities. Teoksessa Le Goff, Jacques & Nora, Pierre (toim.) 1987: Constructing the Past – Essays in Historical Methodology. Cambridge: Cambridge University Press, 166-180.
- Lehtinen, Virpi 2000: Luce Irigayn filosofinen hanke: etiikka, rakkaus ja naisellinen. Teoksessa Anttonen, Anneli, Lempiäinen, Kirsti & Liljeström, Marianne 2000: Feministejä: aikamme ajattelijoina. Tampere: Vastapaino, 213-238.
- Lehto, Anna-Maija 1999: Naiset Suomen työelämässä. Teoksessa Lipponen, Päivi & Setälä, Päivi (toim.) 1999: Suomalainen nainen. Helsinki: Otava, 101-128.
- Lehtonen, Esko 1983: Suomalaisen rockin tietosanakirja, osat 1-2. Soundi-kirja 24. Tampere: Fanzine Oy.
- Lehtonen, Kimmo 1987: Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Musiikkiterapian estetiikka. Musiikki 1987/ 1-2.
- Lehtonen, Kimmo 1988: Musiikin ja psykoterapian suhteesta. Psykiatria Fennican julkaisuja 79. Helsinki: Psykiatrian tutkimussäätiö.
- Lehtonen, Kimmo 1996: Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Mietteitä musiikista ja musiikkiterapiasta. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 17. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Leppänen, Taru; Moisala, Pirkko & Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2003: Musiikin naistutkimus. Teoksessa Eerola, Tuomas; Louhivuori, Jukka & Moisala, Pirkko (toim.) 2003: Johdatus musiikintutkimukseen. Vaasa: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 225-232.
- Le Roy Ladurie, Emmanuel 1985: Montaillou – Ranskalainen kylä 1294-1324. Keuruu: Otava.
- Le Roy Ladurie, Emmanuel 1990: Karnevaalit Kynttelinpäivästä piinaviikolle 1579-1580. Juva: Wsoy.

- Liljeström, Marianne & Koivunen, Anu 1996: Kritiikki, visiot, muutos. Teoksessa Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.) 1996: Avainsanat – 10 askelta feministiseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino, 9-34.
- Liljeström, Marianne 1996: Sukupuolijärjestelmä. Teoksessa Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.) 1996: Avainsanat – 10 askelta feministiseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino, 111-138.
- Lähteenmaa, Jaana 1989a: Tytöt ja rock. Helsinki: Kansalaiskasvatuksen Keskus r.y. Tutkimuksia ja selvityksiä 2/ 1989.
- Lähteenmaa, Jaana 1989b: Rockin miehisuus – nousua ja laskua. Teoksessa Lähteenmaa, Jaana (toim.) 1989: Rockin seksuaalisuus. Helsinki: Gaudeamus, 21-43.
- Lähteenmaa, Jaana & Näre, Sari 1992: Tyttötutkimuksen palmikkoja punomassa. Teoksessa Näre, Sari & Lähteenmaa, Jaana (toim.) 1992: Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9-24.
- Lähteenmaa, Jaana 1992: Miten käy tytöiltä rock`n roll? Teoksessa Näre, Sari & Lähteenmaa, Jaana (toim.) 1992: Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 210-222.
- Lähteenmaa, Jaana 1995: Postmodernit virtaukset ja helsinkiläinen nuorisokulttuuri. Ilmiöitä ja tulkintoja. Helsingin kaupungin tietokeskuksen tutkimuksia 4/ 1995.
- Manninen, Juha 1989: Tiede, maailmankuva, kulttuuri. Teoksessa Juha Manninen, Markku Envall ja Seppo Knuutila (toim) 1989: Maailmakuva kulttuurin kokonaisuudessa – Aate- ja oppihistoria, kirjallisuustieteen ja kulttuuriantropologian näkökulmia. Jyväskylä: Pohjoinen, 7-104.
- Mattila- Lonka, Pia 1996: Frans Fredrik Björnin aatemaailma. Turun yliopiston historian laitoksen julkaisuja 41. Turku.
- McClary, Susan 1991: *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality.* Minnesota: University of Minnesota Press.
- McGowan, Chris & Pessanha, Ricardo 1996: *The Billboard Book of Brazilian Music – Samba, Bossa Nova and the Popular Sounds of Brazil.* New York: Guinness Publishing.
- McRobbie, Angela 1990: *Settling Accounts with Subculture. A Feminist Critique.* Teoksessa Frith, Simon & Goodwin, Andrew (toim.) 1990: *On Record. Rock, Pop & the Written Word.* New York: Pantheon Books, 66-80.
- Markkola, Pirjo 1990: Pirtissä ja pellolla, kotona ja konttorissa. Teoksessa Immonen, Kari (toim.) 1990: *Naisen elämä. Mistä on pienet tytöt tehty, mistä tyttöjen äidit.* Helsinki: Otava, 349-421.
- Mero, Pia 1995: *Ruudun takaa – Kulttuurin kuvia Etelä-Italiassa.* Tutkijaliiton julkaisusarja 69. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Merriam, Alan P. 1964: *The Anthropology of Music.* Northwestern University Press.

- Middleton, Richard 1997: *Understanding Pop Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Mikkeli, Heikki 1984: *Mentaliteettien historiaa – Oliko 1500-luvun ihminen ateisti?* Teoksessa Hietala, Marjatta & Setälä, Päivi & Viikari, Matti (toim.) 1984: *Katsauksia, tulkintoja, näkemyksiä historiasta historijoitsijalle*. Helsinki: Suomen historiallinen seura, Historiallinen arkisto 82, 127-140.
- Modinos, Tuija 1994: *Nainen populaarikulttuurissa – Madonna ja The Immaculate Collection*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 42. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Moi, Toril 1990: *Sukupuoli, teksti, valta*. Tampere: Vastapaino.
- Moisala, Pirkko 1991: *Antropologinen musiikintutkimus*. Teoksessa Moisala, Pirkko (toim.) 1991: *Kansanmusiikin tutkimus – metodologian opas*. Helsinki: VAPK-kustannus, 105-137.
- Moisala, Pirkko 1998: *Uudistuva musiikintutkimus*. Teoksessa Irma Vierimaa; Kari Kilpeläinen & Anne Sivuoja-Gunaratnam (toim.) 1998: *Siltoja ja synteesejä – Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Tampere: Gaudeamus, 322-332.
- Moisala, Pirkko & Valkeila, Riitta 1994: *Musiikin toinen sukupuoli. Naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan*. Helsinki: Kirjayhtymä Oy.
- Nenola, Aili 1986: *Miessydäminen nainen. Naisnäkökulmia kulttuuriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Nehring, Neil 1997: *Anger is an Energy – Popular Music, Gender and Postmodernism*. London: Sage.
- Nikula, Paavo 1999: *Suomalainen tasa-arvopolitiikka*. Teoksessa Lipponen, Päivi & Setälä, Päivi (toim.) 1999: *Suomalainen nainen*. Helsinki: Otava, 129-145.
- Näre, Sari 1995: *Etnopsykoanalyttisia näkökulmia sukupuolikulttuuriin*. Helsingin Yliopiston sosiologian laitoksen tutkimusraportteja 229. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Malmberg, Raili 1990: *Tyttö syntyi – tyhjä syntyi*. Teoksessa Nenola, Aili & Timonen, Senni (toim.) 1990: *Louhen sanat – kirjoituksia kansanperinteen naisista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 100-104.
- Mäkelä, Janne 2000: *Ismo – Suomalaisen rockauterismin jäljillä*. Teoksessa Salmi, Hannu & Kallioniemi, Kari (toim.) 2000: *Pohjantähteet – Populaarikulttuurin kuvia suomalaisuudesta*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy, 212-233.
- Nenola, Aili 1990: *Sukupuoli, kulttuuri ja perinne*. Teoksessa Nenola, Aili & Timonen, Senni (toim.) 1990: *Louhen sanat – kirjoituksia kansanperinteen naisista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 11-23.
- Nenola, Aili 1994: *Folkloristiiikka ja sukupuolitettu maailma*. Teoksessa Kupiainen, Jari & Sevänen, Erkki (toim.) 1994: *Kulttuurintutkimus – johdanto*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 205-225.
- Nenola, Aili 1999: *Suomalainen naistutkimus*. Teoksessa Lipponen, Päivi & Setälä, Päivi (toim.) 1999: *Suomalainen nainen*. Helsinki: Otava, 159-169.



- Nordström, Sixten 1997: Kaikki musiikista. Porvoo: Wsoy.
- Nykyri, Tuija 1999: Kun rakkaus rakoilee: parisuhteen ristiriitatilanteet naisten kokemina. Teoksessa Näre, Sari (toim.) 1999: Tunteiden sosiologiaa II – Historiaa ja säätelyä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 155-175.
- Näre, Sari & Lähteenmaa, Jaana 1992: Moderni suomalainen tyttöys: altruistista individualismia. Teoksessa Näre, Sari & Lähteenmaa, Jaana (toim.) 1992: Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa. Tampere: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 329-337.
- O'Brien, Lucy 1995: She Bop. The Definitive History of Women in Rock, Pop and Soul. London: Penguin Books.
- Ollila, Anne 1994: Naisliike, nationalsimi ja kansanvalistus: Miksi Martta-yhdistys halusi riveihinsä ”kaikkien kansanluokkien naiset?”. Teoksessa Anttonen, Anneli; Henriksson, Lea & Nätkin, Ritva (toim.) 1994: Naisten hyvinvointivaltio. Tampere: Vastapaino, 53-72.
- Ollila, Anne 1994: Perhe – ura vai vankila. Teoksessa Immonen, Kari (toim.) 1990: Naisen elämä. Mistä on pienet tytöt tehty, mistä tyttöjen äidit. Helsinki: Otava, 263-348.
- Ollila, Anne 2001: Naishistoria ja sukupuolijärjestelmä. Teoksessa Immonen, Kari & Leskelä-Kärki, Maarit (toim.) 2001: Kulttuurihistoria – johdatus tutkimukseen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 75-90.
- Ollila, Anne 1993: Arkipäivän historia ja naistutkimus. Teoksessa Kaartinen, Marjo; Mäkinen, Katriina; Rosii, Leena & Tuhkanen, Totti (toim.) 1993: Metodikirja – näkökulmia kulttuurihistorian tutkimukseen. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:16, 49-58.
- Olsson, Pia 1999: Eteen vapahan valkean Suomen: kansantieteellinen tutkimus Lotta-toiminnasta paikallisella tasolla vuoteen 1939. Kansantieteellinen arkisto 45. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.
- Palin, Tutta 1996: Ruumis. Teoksessa Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.) 1996: Avainsanat – 10 askelta feministiseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino, 225-244.
- Peltonen, Matti 1988: Viinapästä kolerakauhuun – kirjoituksia sosiaalihuistoriasta. Helsinki: Hanki ja Jää.
- Peltonen, Matti 1992: Matala katse – kirjoituksia mentaliteettien historiasta. Tampere: Hanki ja jää.
- Peltonen, Matti 1999: Mikrohistoriasta. Helsinki: Gaudeamus.
- Pesonen, Heikki 1997: Sukupuolitettu maailmankuva. Sukupuolinäkökulma teoreettiseen maailmankuvatutkimukseen. Teoksessa Helve, Helena (toim.) 1997: Arvot, maailmankuvat, sukupuoli. Helsinki: Yliopistopaino, 38-59.
- Pesola, Sakari 2000: Schlaager = Iskelmä = Jazz = Tanssimusiikki? Eli kuinka jazz käsitteenä hämärtyi 1920-1930-luvuilla. Teoksessa Salmi, Hannu & Kallioniemi, Kari (toim.) Pohjantähteet – populaarikulttuurin kuvia suomalaisuudesta. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 13-34.
- Pohjola, Kirsi 1999: Naisten salaiset maailmat. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Pulkkinen, Tuija 2000: Judith Butler – Sukupuolen suorittamisen teoreetikko. Teoksessa Anttonen, Anneli, Lempiäinen, Kirsti & Liljeström, Marianne 2000: Feministejä: aikamme ajattelijoina. Tampere: Vastapaino, 43-60.
- Pulkkinen, Tuija 1989: Naiset ja rationaalisuus. Teoksessa Heinämaa, Sara (toim.) 1989: Naisen tieto. Helsinki: Art House osakeyhtiö, 33-43.
- Pylkkänen, Anu 1999: Suomalainen tasa-arvo. Teoksessa Lipponen, Päivi & Setälä, Päivi (toim.) 1999: Suomalainen nainen. Helsinki: Otava, 24-38.
- Rantalaaho, Liisa 1994: Sukupuolisopimus ja Suomen malli. Teoksessa Anttonen, Anneli, Henriksson, Lea & Nätkin, Ritva (toim.) 1994: Naisten hyvinvointivaltio. Tampere: Vastapaino, 9-30.
- Rantonen, Eila 2001: Naiseus strategiana: esityksiä ja politiikkaa. Teoksessa Nikunen, Minna, Gordon, Tuula, Kivimäki, Sanna, Pirinen, Riitta (toim.) 2001: Nainen, naiseus, naisellisuus. Tampere: Tampere University Press, 43-63.
- Raumolin, Jussi 1973: Annaaleista ja historiankirjoituksen uudistumisesta. Historiallinen aikakauskirja 3/1973, 209-216.
- Rautala, Helena 1990: Akkojen puhe ja kanojen laulu. Teoksessa Immonen, Kari (toim.) 1990: Naisen elämä. Mistä on pienet tytöt tehty, mistä tyttöjen äidit. Helsinki: Otava, 205-262.
- Rautiainen, Tarja 2001: Pop, protesti ja laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa. Tampere: Tampere University press. Väitöskirja.
- Reuter, Martina 1989: Vangittu vai vapaa: Simone de Beauvoirin näkemykset naisen ruumiista. Teoksessa Heinämaa, Sara (toim.) 1989: Naisen tieto. Helsinki: Art House Osakeyhtiö, 102-122.
- Relander, Jukka 1994: Äidinkullat partiossa. Suomalaisen partiopojan psykohistoria 1920-1950. Teoksessa Sipilä, Jorma & Tiihonen, Arto (toim.) 1994: Miestä rakennetaan, maskuliinisuuksia puretaan. Tampere: Vastapaino, 161-179.
- Reynolds, S. & Press, J. 1995: The Sex Revolts. Gender, Rebellion and Rock`n`Roll. London: Serpent`s Tail.
- Rich, Adrienne 1986: Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution. New York & London: W.W. Norton & Co.
- Richardson, John 1996: Vieraannuttamisefektejä ja arkeologisia strategioita Suzanna Vegan lauluissa *Tom`s Diner* ja *Luka*. Musiikki 4/1996, 450-467.
- Rommi, Pirkko 1986: Rannaton mentaliteettihistoria. Teoksessa Tampereen Yliopiston julkaisutoimikunta (toim.) 1986: Yksilö ja yhteiskunnan muutos. Juhlakirja Vilho Rasilan täyttäessä 60 vuotta 22.1.1986. Tampere: Acta Universitatis Tamperensis, 297-304.
- Roos, J.P. 1994: Kuinka hullusti elämä on mietä heitellyt – suomalaisen miehen elämän kurjuuden pohdiskelua. Teoksessa Roos, J.P & Pletonen, Eeva (toim.) 1994: Miehen elämää – kirjoituksia miesten omaelämäkertoista. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 12-28.

- Rojola, Lea 1996: Me kumpikin olemme minä. Leena Krohnin vastavuoroisuuden etiikasta. Teoksessa Kosonen, Päivi (toim.) 1996: Naissubjekti ja postmoderni. Tampere: Gaudeamus, 23-43.
- Rojola, Sanna 2000: Donna Haraway – Mieluummin kyborgi kuin jumalatar. Teoksessa Anttonen, Anneli, Lempiäinen, Kirsti & Liljeström, Marianne 2000: Feministejä: aikamme ajattelijoita. Tampere: Vastapaino, 137-160.
- Rubin, Gayle 1975: "The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex. Teoksessa Reiter, Rayna R. (toim.) 1975: Toward an Anthropology of Women. New York: Monthly Review Press, 157-210.
- Ruotsalainen, Ritva 1989: Subjekti, jota ei ole. Teoksessa Heinämaa, Sara (toim.) 1989: Naisen tieto. Helsinki: Art House osakeyhtiö, 72-101.
- Rönholm, Raimo 1999: Identiteetin lähteillä. Kulttuurijuuret minuuden opiskelun osana. Turku: Turun yliopisto, Turun yliopiston julkaisuja, sarja C.
- Räisänen, Arja-Liisa 1995: Onnellisen avioliiton ehdot Sukupuolijärjestelmän muodostumisprosessi suomalaisissa avioliitto- ja seksuaalivalistusoppaissa 1865-1920. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Saarinen, Aino 1994: Naiset sosiaalisena vapaalokuntana – Filantropia 1800-luvun Tampereella. Teoksessa Anttonen, Anneli; Henriksson, Lea & Nätkin, Ritva (toim.) Naisten hyvinvointivaltio. Tampere: Vastapaino, 31-52.
- Salonen, Ilpo 1995: Ihan hyvä mies – murrosajan mietteitä. Helsinki: Like.
- Salmi, Hannu 1996: Atoomipommilla kuuhun. Tekniikan mentaalihistoria. Helsinki: Edita.
- Salmi, Hannu 2001: Onko tuoksuilla ja äänillä menneisyys? Aistiympäristön historia tutkimuskohteena. Teoksessa Immonen, Kari & Leskelä-Kärki, Maarit (toim.) 2001: Kulttuurihistoria – johdatus tutkimukseen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 339-357.
- Sarjala, Jukka 2002: Miten tutkia musiikin historiaa. Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sawin, Patricia E. 1990: Kalevalan naishahmot Lönnrotin hengentuotteina. Teoksessa Nenola, Aili & Timonen, Senni (toim.) 1990: Louhen sanat – kirjoituksia kansanperinteen naisista. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 45-68.
- Schuller, Gunther 1968: Early Jazz. Its Roots and Musical Development. New York: Oxford University Press.
- Setälä, Päivi 1990: "Tyttöjä ne on pienet pojatkin". Teoksessa Immonen, Kari (toim.) 1990: Naisen elämä. Mistä on pienet tytöt tehty, mistä tyttöjen äidit. Helsinki: Otava, 17-90.
- Shepherd, John & Wicke, Peter 1997: Music and Cultural Theory. Cornwall: Polity Press.
- Shuker, Roy 1994: Understanding Popular Music. London: Routledge.
- Shuker, Roy 1998: Key Concepts in Popular Music. London: Routledge.

- Siltala, Juha 1994: Mies ja häpeä. Teoksessa Roos, J.P & Peltonen, Eeva (toim.) 1994: Miehen elämää. Kirjoituksia miesten omaelämäkertoista. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 140-152.
- Siltala, Juha 1994: Miehen kunnia. Modernin miehen taistelu häpeää vastaan. Helsinki: Otava.
- Soikkeli, Markku 1996: Tunteiden kuvaus ja suomalainen mentaliteetti. Teoksessa Niemi, Juhani (toim.) 1996: Rakkaudesta lukemiseen. Suomalaisen kirjallisuusharrastuksen kehityksestä. Helsinki: Yliopistopaino, 121-133.
- Sulkunen, Irma 1991: Retki naishistoriaan. Helsinki: Hanki ja Jää.
- Söderholm, Stig 1987: Rockmusiikki ja nuorisokulttuurien tyyli – modit, skinheadit ja punkkarit. Teoksessa Söderholm, Stig (toim.) 1987: Näkökulmia rockkulttuuriin. Helsinki: Otava, 13-75.
- Söderholm, Stig 1994: Antropologinen kulttuurintutkimus. Teoksessa Kupiainen, Jari & Sevänen, Erkki (toim.) 1994: Kulttuurintutkimus – johdanto. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 119-142.
- Titon, Jeff 1994: Early Downhome Blues. A musical and cultural analysis. Carolina: The University of North Carolina Press. Julkaistu aiemmin 1977 Urbana: University of Illinois Press.
- Toivanen, Mikko 2000: Jazz luonnollisena systeeminä. Fenomenologisesti semioottinen tutkielma modernin jazzin myytistä ja sen merkityksestä. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä Studies in the Arts 72.
- Vainio-Korhonen, Kirsi 2001: Nainen – vanhemman kaupunkihistorian tutkimaton sukupuoli. Teoksessa Lahtinen, Anu (toim.) 2001: Tanssiva mies, pakinoiva nainen – sukupuolten historiaa. Turku: Turun Historiallinen Yhdistys r.y., 184-199.
- Walby, Sylvia 1990: Theorizing Patriarchy. Oxford and Cambridge: Basil Blackwell.
- Walser, Robert 1993: Running With the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music. Hanover: Wesleyan University Press.
- Virtanen, Leea 1990: Huoraksi nimittely suomalaisessa perinteessä. Teoksessa Nenola, Aili & Timonen, Senni (toim.) 1990: Louhen sanat – kirjoituksia kansanperinteen naisista. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 139-160.
- Vovelle, Michel 1990: Ideologies and Mentalities. Transl. O'Flaherty, Eamon. Worcester: Polity Press.
- Vuola, Elina 1994: Eevan ja Marian tyttäret. Kristinuskon naiskuva. Teoksessa Hienämaa, Sara & Näre, Sari 1994: Pahan tyttäret. Sukupuolitettu pelko, viha ja valta. Tampere: Gaudeamus, 209-224.
- Whiteley, Sheila 2000: Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity. London: Routledge.
- Wicke, Peter 1987: Rock music – Culture, Aesthetics and Sociology. Cambridge: University Press.

- Widerberg, Karin 1995: *Kunskapens kön: minnen, reflektioner och teori*. Stockholm: Norstedts.
- Witkin, Robert W. 1993: *Irony and the Historical*. Teoksessa Cameron, Keith (toim.) 1993: *Humour and History*. Oxford: Intellect, 136-151.
- Wood, L. A. 1983: *Loneliness and social identity*. Teoksessa Sarbin, Theodore R. & Scheibe, Karl E. (toim.) 1983: *Studies in Social identity*. New York: Praeger, 51-70.
- Yurchenco, Henrietta 1990: *Mean Mama Blues: Bessie Smith and the Vaudeville Era*. Teoksessa Herndon, Marcia & Ziegler, Suzanne 1990 (toim.): *Music, Gender and Culture*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 241-252.

## 8.5. Painamattomat lähteet

- Gronow, Kira 1999: *Siskot soittavat. Tarkastelu naisen paikasta populaarimusiikissa*. Helsingin yliopisto, Viestinnän laitos. Pro gradu – tutkielma.
- Keskinen, Lauri 1990: *Muutaman blues-soolon analyysi: Chicago-bluesin formulat ja hierarkinen rakenne*. Tampereen yliopisto, Kansanperinteen laitos. Pro gradu - tutkielma.
- Kjellberg, Hanna 1995: *Mentaliteetti, mentaliteettihistoria ja kirjallisuudentutkimus*. Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos. Pro gradu - tutkielma.
- Lehtimäki, Martti 1995: *Rekilaulu muuttuvan mentaliteetin kuvastajana*. Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos. Pro gradu – tutkielma.
- Lindberg, Ulf 1997: ”La la la la la – la la”. *Making Sense of Rock Lyrics. Painamaton esitelmä seminaarissa ”Rock as research field”, Magleås 1997, Tanska*.
- Sjöblom, Jouni 1994: *Kohtalon tango: Unto Monosen elämän ja teosten yhteys*. Tampereen yliopisto, Kansanperinteen laitos. Pro gradu-tutkielma.