

Yhdestä puusta

Arto Jokinen (toim.)

Yhdestä puusta
Maskulaarisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa

Copyright © 2003 Tampere University Press

Myynti

Tiedekirjakauppa TAJU

PL 617

33014 Tampereen yliopisto

puhelin (03) 215 6055

fax (03) 215 7685

sähköposti: taju@uta.fi

<http://granum.uta.fi>

Taitto Maaret Young

Kansi Mikko Kurkela

Sähköinen julkaisu

ISBN 951-44-5625-4

ISBN 951-44-5559-2

Juvenes Print-Tampereen Yliopistopaino Oy

Tampere 2003

SISÄLLYS

<i>Arto Jokinen:</i>	
Miten miestä merkitään?	7
Johdanto maskuliinisuuden teoriaan ja kulttuuriseen tekstintutkimukseen	
 <i>Elina Mikola:</i>	
”Paras suomalainen lehti elossa oleville.”	32
Maskuliinisuuden rakentuminen lautailulehti <i>Flashbackissa</i>	
 <i>Niklas Vainio:</i>	
Veikka ja vuoren arvoitus.	63
Veikka Gustafssonin maskuliinisuus ja luontosuhde	
 <i>Pasi Salonen:</i>	
Naama ponnarille.	89
Huumori ja maskuliinisuus Radiomafian Pietarinkadun Oilers Go Go lätkäshow’ssa	
 <i>Arto Jokinen:</i>	
Sisäsiistiä seksismiä. <i>Slitz</i> ja miehen kriisi	112
 <i>Markku Soikkeli:</i>	
Badding -myytti ikuisesta pojasta	141

Heli Perkkiö:

Kukkomunaroockia ja virtuooseja 164
Hevi ja maskuliinisuus

Hans Wessels:

”Let’s all meet up in the year 2000” 190
Moni-ilmeinen mieheys ja pop-musiikki

Kanerva Eskola:

Ristiin rastiin sukupuolta: 209
miehet ja *Rocky Horror Picture Show*

Arto Jokinen:

Vallan syrjässä vaan ei sivussa 238

Kirjoittajat 247

MITEN MIESTÄ MERKITÄÄN?

Johdanto maskuliinisuuden teoriaan ja kulttuuriseen tekstintutkimukseen

Arto Jokinen

Miestä koskevassa tutkimuksessa 'maskuliinisuus' on noussut keskeiseksi miestä koskevaksi analyttiseksi käsitteeksi. Sen merkitys kuitenkin vaihtelee arkikielen puhetoissa sekä sosiaalitieteiden ja humanististen tieteiden diskursseissa varsin paljon, joten on syytä kirkastaa sen käyttötapaa tässä kirjassa.

Arkikielessä maskuliinisuus viittaa miehisinä pidettyihin asioihin, ilmiöihin ja tekoihin. Maskuliinisuus on sitä, mitä sen sanotaan olevan. Tämä sanominen, kirjoittaminen, laulaminen tai verkkosivun rakentaminen on kulttuurisidonnaista sosiaalista toimintaa.

Maskuliinisuutta voi argumentoida uudella tavoin, mutta puhujan on otettava huomioon aiemmat aiheesta esitetyt argumentit, jos haluaa tulla vakavasti otetuksi ja kuulluksi. Jokainen uusi väite maskuliinisuudesta on suhteessa aiempiin siitä esitettyihin väitteisiin. Tämän takia metafora ”miehet ovat sateenkaaria” kuulostaa vielä oudommalta kuin metafora ”miehet ovat höyryjuna”. Sateenkaarien värikylläisyys ja katseen kohteena oleminen liitetään enemmän feminiinisyteen kuin maskuliinisuuteen, kun taas höyryjuna voimakkaana metallikoneena ja toimijana assosioituu helpommin maskuliinisuuteen. Kulttuurinen ymmärrys maskuliini-

suudesta mahdollistaa yhtäältä havaitsemisen ja siitä argumentoinnin, mutta toisaalta tuo kulttuurisesti jaettu ymmärrys maskuliinisuudesta myös rajaa mahdollisuuksia havaita ja argumentoida sitä.

Maskuliinisuuden teoria

Persoonallisuuspiirteiden kategoria

Länsimaisessa kulttuurissa maskuliinisina ominaisuuksina pidetään yleisesti toiminnallisuutta, hallitsevuutta, suoriutumista, rationaalisuutta, kilpailullisuutta, fyysistä voimaa ja väkivaltaa. Missään tapauksessa maskuliinisuuteen eivät kuulu feminiiniseksi määritellyt piirteet, joita ovat muun muassa yhteisöllisyys, emotionaalisuus ja empaattisuus. Maskuliinisuus ja feminiinisyys ymmärretään toistensa vastakohtina ja vieläpä siten, ettei maskuliinisuuden sekoitu mitään feminiinisyydestä.¹ Kyse on jatkumosta, jonka ääripäinä ovat puhdas maskuliinisuus ja puhdas feminiinisyys ja joita yhdistää heteroseksuaalinen halu.

Ihmisten valtaosa jää ääripäiden väliin, minkä takia esimerkiksi miesten ei edes oleteta täyttyvän maskuliinisuudesta kokonaan, vaan miehissä sallitaan ripaus ensisijaisesti naisiin liitettävää feminiinisyttä. Jopa mytopoeettisen miesliikkeen henkinen johtaja Robert Bly (1992, 114) toteaa kirjassaan *Rautahannu*, että ”tietävästi jokaisen miehen sisässä on nainen ja jokaisen naisen sisässä mies”, vaikka muutoin hän peräänkuuluttaa alkuperäistä, aitoa ja puhdasta

¹ Mies–naisjaosta ja sen perusteista on kirjoitettu feminismissä ja naistutkimuksessa 60-luvulta lähtien. Kyse on mieheen ja naiseen tai maskuliinisuuden ja feminiinisuuden liitettävistä vastakohtaisista stereotyyppioista. En puutu asiaan tässä sen enempää, koska Niklas Vainio purkaa kyseisen binaariopposition artikkelissa Veikka Gustafssonin maskuliinisuudesta ja luontosuhteesta.

miehuutta. Silti kulttuuristen ja sosiaalisten odotusten mukaan miehessä tulee olla huomattavasti enemmän maskuliinisuutta kuin feminiinisuutta. Hänen tulee osoittaa olevansa ”todellinen mies”.

Edellä sanomani perusteella maskuliinisuus merkitsee

- (1) persoonallisuuteen ja ruumiiseen viittaavien piirteiden kategoriaa, jolle löytyy analogiansa ja symbolinsa esineiden ja ilmiöiden maailmasta.

Maskuliinisuus viittaa siis sekä edellä mainitun jatkumon toiseen ääripäähän – puhtaaseen maskuliinisuuteen – että jatkumon maskuliinisen puoleiseen osaan, jolla sijaitsee useita enemmän tai vähemmän feminiinisuutta sisältäviä maskuliinisia subjektipositioita.

Subjektipositiot voi ymmärtää (tilanteisina) identiteetteinä, minää kuvaavina (jäsen)kategorisointeina tai narratiivisina itsemäärittelyinä tai henkilöhaahmotelmina. (...) Kun henkilö on asettunut tai asetettu tiettyyn subjektipositioon, hän tulkitsee maailman tältä paikalta käsin, siihen paikkaan kytkeytyvien metaforien, kerrontatapojen ja käsitteistön sekä tekstuaalisten käytäntöjen kautta. (Ronkainen 1999, 34–35.)

Maskuliinisiin subjektipositioihin asettumalla yksilötoimijasta rakentuu maskuliininen subjektiviteetti, joka voidaan ymmärtää diskursiivisten subjektipositioiden, eletyn kokemuksen ja puhetapojen historiana. ”Subjektiviteetti muotoutuu tiettyssä ajassa ja paikassa, tietyissä tilanteissa *elettyjen* diskursiivisten subjektipositioiden kautta” (Ronkainen 1999, 36). Puhe subjektista (erotuksena subjektiviteetista) kiinnittyy puolestaan filosofiseen keskusteluun modernin subjektin rakentumisesta. Modernilla subjektilla viitataan kartesiolaiseen, humanistiseen tai porvalliseen yksilötoimijajsubjektiin, joka on rationaalinen ja autonominen oman elämänsä määrittäjä ja tuottaja. Moderni subjekti on universaali tiedon lähde ja vallan käyttäjä. Tällainen subjekti on leimallisesti maskuliini-

nen mutta paradoksaalisesti silti sukupuoleton, mihin liittyy yksi feministisen tutkimuksen kysymyksenasetteluista. (Ks. esim. Braiddotti 1993; Kosonen 1996; Ronkainen 1999.)

Ongelmallisiksi maskuliiniseksi subjekteiksi ja subjektiviteeteiksi on koettu ne, joihin sekoittuu feminiinisyyttä. Milloin maskuliininen subjekti ei ole enää maskuliininen ja mitä se on sen jälkeen? Mieskeskeisissä kulttuureissa mieheyden normittaminen ja vartioiminen on tärkeää. Miehen tulee olla mies, ts. riittävän maskuliininen, mitä varten ovat kehittyneet miehen henkiset ja fyysiset ihannemitat. Maskuliinisuus on laajentunut viittamaan maskuliinisista ja kaikille avoimista persoonallisuudenpiirteistä merkitsemään myös miehen ideaalia. Maskuliinisuus ei viittaa vain siihen, mitä kulttuurissa pidetään miesmäisenä tai miehisenä, vaan myös siihen, mitä kulttuurissa miesten oletetaan tekevän, tuntevan ja puhuvan. Maskuliinisuus sisältää siis miehen mentaaliset, psyykkiset, sosiaaliset ja fyysiset ihannemitat. Tämä ideaali ymmärretään pakottavaksi: poikien ja miesten tulee pyrkiä sitä kohden. Miehen arvostus määrittyy hänen kyvystään täyttää maskuliinisuuden määreet.²

Tämän perusteella voidaan tehdä toinen määritelmä maskuliinisuudesta:

- (2) Maskuliinisuus on miehisten ominaisuuksien ideaali, jota kohden miehen tulee elämässä pyrkiä: mitä enemmän mies täyttää maskuliinisia määreitä, sitä arvostetumpi hän on miehenä. Mieheksi ei synnytä, miehuus ansaitaan.

Kun maskuliinisuus ymmärretään ideaaliksi, jota kohti miehet pyrkivät, tulee miesten välinen kilpailu, tietoinen riskienotto tai väkivaltaisuus ymmärrettäväksi. Miehet hankkivat maskuliinisuutta osoittamalla niin sanottua mieskuntoaan kulttuurin maskuliini-

² Näihin pohdintoihin keskittyy suuri osa kriittisen miestutkimuksen ja miestutkimuksen (ks. erosta Jokinen 1999) teoreettisesta kirjoittelusta. Ks. esim. Badinter 1993; Connell 1995; Kaufman 1987; Mac An Ghail 1994; Siltala 1994.

siksi määrittäneillä tavoilla. Kriittisen miestutkimuksen yksi problematisointi koskeekin sitä, mikä ajaa miehet maskuliinisuuden tavoitteluun. Mitä miehet hyötyvät maskuliinisuudesta, ja mitä he menettävät?

Maskuliinisuuksien kirjo

Sosiaalitieteiden hallitseva paradigma oli 1960-luvulla rooliteoria, josta myös niin sanottu toisen aallon feminismi ja naistutkimus ammensivat. Yleistäen voidaan sanoa, että feminismissä todettiin naisten sorron perustuvan naisten alistaiseen sukupuolirooliin. Koska rooli on konstruktio, niin muuttamalla tuota konstruktioita naiset voivat vapautua patriarkalisesta sorrosta. Yhdysvalloissa 1970-luvulla joukko miehiä innostui soveltamaan sukupuoliroolin käsitettä myös miehiin. He totesivat, että myös mies on sorretussa asemassa.³ Miesroolia tulee siis muuttaa. Samalla todettiin, että yksi sukupuolirooli ei edes laajasti abstrahoituna riitä kuvaamaan miesten erilaisia elämäntapoja. Tarvittiin käsitteitä puhua eri miesten mieheyksistä ja niiden suhteista toisiinsa. (Edley & Wetherell 1995, 70–95; Connell 1995, 21–27.) Tähän haasteeseen vastattiin eri tavoin, mutta teoretisoinnissa ja kirjoittelussa tavoitteena oli löytää tapa puhua samaan aikaan sekä miesten moneudesta että miehiä yhteenliittävästä vallasta. Vastauksena on esitetty esimerkiksi käsitteitä ’maskulinismi’ tai ’maskuliininen ideologia’ (Brittan 1989), ’maskuliininen mystiikka’ (Miedzian 1991), ’maskuliininen myytti’ (Easthope 1986) tai on puhuttu miehistä hallitsevana sukupuoliluokkana (Hearn 1987). Ideaalimaskuliinisuudesta on sit-

³ Yhdysvalloissa 70-luvulla kehittyneitä populaarien mieskirjojen tulvaa kutsuttiin nimellä ”Books about Men”. Suomessa vastaavia mieskirjoja on ilmestynyt 80-luvulta saakka, esimerkiksi Vilskan *Mies, löydä itsesi* (1986), Kurosen *Willin miehen teologia* (1995) ja Saurin *Hyvä mies* (1998)

temmin puhuttu perinteisenä, traditionaalisenä tai patriarkaalisenä maskuliinisuutena.

Pitkälti sukupuolirooliteorian kritiikkinä tutkijat Tim Carrigan, R.W. Connel ja John Lee julkaisivat vuonna 1985 artikkelin ”New Sociology of Masculinity”, jossa he lanseerasivat käsitteen ’hegemoninen maskuliinisuus’. Siinä yhtyvät gramscilainen käsitys hegemoniasta tietyn ryhmän hallitsevana asemana tietyssä ajassa ja paikassa sekä uudenlainen maskuliinisuuden teoria. Ruotsalaisen kriittisen miestutkijan Marie Nordbergin mukaan käsitteen ansio on siinä, että se mahdollistaa sukupuolirooliteoriasta kadonneen sukupuolen ja vallan kietoutumisen käsittelemisen (Nordberg 2000, 39). ’Hegemonisesta maskuliinisuudesta’ on tullut kriittisessä miestutkimuksessa suosittu mutta myös kiistelty käsite.⁴ Se sisältää edellä mainitut kulttuurisesti ja sosiaalisesti etusijaiset ideaalimaskuliinisuuden mitat, mutta se pitää sisällään muutakin. Käsitettä on tarkentanut R.W. Connell, jonka genderteoriaan syvennyn seuraavaksi.

Genderteoria ja konfiguraatio

Connell muistuttaa kirjassaan *Masculinities* (1995, 29, 68), että maskuliinisuudelle ja feminiinisuudelle keskeistä on se, että ne järjestävät sosiaalisia suhteita ja esiintyvät samanaikaisesti mutta polaaraisesti. Kulttuuri, joka ei kohtelee naisia ja miehiä kahtena erilaisena ihmistyyppinä, ei tarvitse maskuliinisuuden ja feminiinisuuden käsitteitä.

Connellin aiemmassa tutkimuksessa *Gender and Power* (1987, 179) esittämää ajatusta⁵ mukaellen esitän, että välttämättä ei ole

⁴ Esimerkiksi vuosittaisen pohjoismaisten miestutkijoiden workshopin aihe oli vuonna 1999 ”Hegemoni och mansforskning”, jossa pohdittiin hegemonisen maskuliinisuuden käsitteen sisältöä ja käyttömahdollisuuksia pohjoismaisessa miestä koskevassa tutkimuksessa. Ks. käsitteen kritiikistä Whitehead (2002, 91–94).

olemassa mitään psykologista, sosiaalista tai fyysistä piirrettä, joka esiintyisi kaikissa eri miehissä ja jonka voisi nimetä maskuliiniseksi. Välttämättä ei ole mitään sellaista yksikköä, joka tuottaisi edes perinteiseksi kutsutun patriarkaalisen maskuliinisuuden. Tietystä yhteiskunnassa ja kulttuurissa tietynä aikana eri maskuliinisuuksia liittävä yhteen käsitys miehen ruumiista (miltä mies näyttää/tulee näyttää) ja psyko-sosiaaliset määritelmät miehestä (millainen mies on/tulee olla). Näihin liittyvät miehelle mahdolliset miehiseksi nimeytyt subjektipositiot ja niihin liittyvät toimijuudet eri symboli- ja merkitysjärjestelmissä sekä näiden paikkojen suhde naisten vastaviin paikkoihin. Maskuliinisuudessa itsessään ei ole substanssia, perustaa, joka tuottaisi maskuliinisuuden. Jostain tulee maskuliinista, kun se merkitään tai nimetään maskuliiniseksi.

Maskuliinisuuksia ja feminiinisyyskäsitteitä tuotetaan yhteiskunnallisissa ja kulttuurisissa rakenteissa. Connellin mukaan keskeisiä mutta eivät ainoita ovat tuotantoon ja työhön, valtaan sekä läheisiin ihmissuhteisiin liittyvät rakenteet. Maskuliinisuuksia ja feminiinisyyskäsitteitä järjestää ja konstruoi ennen kaikkea työelämä sekä siihen liittyvä kotityö, ammattiyhdistys-, vapaaehtois- ja harrastustoiminta. Kaikkialla löytyvät miesten ja naisten alat, miesten ja naisten toimet. Kyse on siitä, että työn sukupuolittunut jakautuminen tarjoaa tietyt työt tietyille ihmisille ja jakaa yhteiskunnan julkiseen ja yksityiseen. (Connell 1987, 91–166; Connell 1995, 35–39.)

Vallan rakenteissa ylin valta on tarkoitettu ensisijaisesti miehille. Tämä tarkoittaa yhteiskunnan poliittista ja taloudellista eliittiä, joka koostuu lähes yksinomaan miehistä. Samoin järjestyksen valvonta ja rangaistuslaitos ovat pitkälti miesten hallussa, kuten myös koulutuslaitoksen päättävät instanssit. Mutta vallan keskittyminen miehille ja naisten jääminen vallankäytön kohteeksi kattaa usein myös suhteet kotona ja vapaa-ajan viettämisessä. (Connell 107–111;

⁵ Connellin mukaan ”feminiinisyyskäsitteistä ei välttämättä löydy jotain tiettyä psykologista ominaisuutta, joka erottaisi ne kaikista maskuliinisuuksista” (Connell 1987, 179).

Brittan 1989.) Vaikka valta on keskittynyt miehille, se ei tarkoita, että kaikilla miesyksilöillä olisi valtaa. Se tarkoittaa, että vallankäyttö ja valta yleensä assosioituvat miehiin, ja vallankäyttö on tapa rakentaa maskuliinista subjektia. Valtaa käyttävä mies (tai nainen) on maskuliininen. Vallan kohteena oleva nainen (tai mies) on feminiinen. Tämä vallan sukupuolittuneisuus kattaa ihmisten elämän makuuhuoneista työelämän kautta globaaleihin rakenteisiin ja symbolisiin järjestelmiin.

Connellin strukturaalisesta teoriasta saadaan maskuliinisuuden kolmas määritelmä, jonka mukaan

- (3) Maskuliinisuus on kiinteän tai pysyvän objektin sijasta sosiaalisen prosessi ja tuon prosessin aika- ja paikkasidonnainen tulos. Maskuliinisuus on konfiguraatio, joka pakottaa ja houkuttelee miehiä omaksumaan tiettyjä maskuliinisia määreitä, mutta se ei ole yksittäisen miehen persoonallisuuspierteen summa.

Konfiguraatio (engl. configuration) viittaa toisiinsa kietoutuviin mutta erilaisiin asioihin, jotka eivät muodosta koherenttia muodostelmaa tai muodostumaa (engl. formation). Konfiguraatio on ennemmin kenttä tai alue kuin rakenne (engl. structure), muodostuma tai muodostelma.⁶ Maskuliinisuudesta konfiguraationa on kyse seuraavista asioista. Se pitää sisällään

- (i) paikat sosiaalisten sukupuolten suhteissa
- (ii) käytännöt, jotka järjestävät noita paikkoja
- (iii) käytännöt, jotka niveltävät miehiä maskuliinisuuteen
- (iv) näiden käytäntöjen vaikutukset ruumiiseen ja persoonallisuuteen
- (v) näiden käytäntöjen vaikutukset kulttuuriin

⁶ Sanojen avaamisesta kiitän Tuula Gordonia.

Connell ei hegemonisesta maskuliinisuudesta kirjoittaessaan varsinaisesti tarkoita, että joku yksittäinen mies olisi tuo hegemoninen maskuliinisuus. Hän ei myöskään tarkoita, että olisi yksi hegemonisen maskuliinisuuden malli, jolle muut olisivat alisteisia. Hän käsittääkseni tarkoittaa, että hegemonisen maskuliinisuuden konfiguraatio on löyhä muodostelma tai kenttä, johon hegemonia ja valta liittävät erilaisia miehiä ja heidän konstruoimiaan maskuliinisuuksia. Hegemoninen konfiguraatio on hyvin lähellä käsitystä hegemonisesta diskurssista tai diskursiivisesta muodostumasta, mihin palaan myöhemmin tässä artikkelissa.

Konfiguraatioon voi kuulua sosiaalisesti eriarvoisia miehiä. Samaten konfiguraatio pitää sisällään tietyssä kulttuurissa etusijaiset mieskuvat ja -idealit, jotka eivät siis ole lihaa ja verta, vaan representaatioita (selvännän käsitettä tuonnempana). Hegemonisen maskuliinisen konfiguraatiota yhteenliittävä elementti on miesten valta tai maskuliinisuuden hegemonia, jolla tarkoitan mieskeskeistä kulttuuria, jossa mies (abstraktiona) ja maskuliinisuus ovat aina ennen naista (abstraktiona) ja feminiinisyyttä.

Homososiaalisuus

Maskuliinisuus määrittäytyy erona feminiinisyudesta mutta myös arvottamisena toisiin maskuliinuuksiin. Miesten tulee erota naisista, mutta paikka miesten keskinäisessä hierarkiassa löytyy kamppailemalla toisten miesten kanssa. Miehet esittävät miestä toisille miehille ja kaipaavat toisten miesten hyväksyntää ja kunnioitusta. Miehisyyttä todistetaan isille, työtovereille, esimiehille ja kavereille. Kaikkialla miehet arvioivat ja tuomitsevat toisiaan. Toki miehet todistavat maskuliinisuuttaan myös naisille, mutta se ei ole ensisijaista. Sen sijaan naisten suosio on yksi tapa todistaa mieheyttä toisille miehille. Täten maskuliinisuus on pitkälti homososiaalisesti säädeltyä ja esitettyä. (Kimmel 1996, 7.)

Maskuliinisuuden määrittäminen homososiaalisten suhteiden kautta sisältää veljellistä yhteenkuuluvuutta, jätkäsakkeja ja herrakerhoja, joissa miehistä toveruutta myös jollain tavoin juhlietaan ja juhlistetaan. Mutta heteromiesten homososiaalisuutta varjostaa pelko sosiaalisuuden erotisoitumisesta, mikä lienee yksi keskeisistä homofobian kasvualustoista. Homofobia on enemmän kuin irratiionaalista homoseksuaalien pelkoa. Miehet ennemmin pelkäävät, että toiset paljastavat heidän todellisen ei-maskuliinisen, ei-tosimiehisen olemuksensa. (Kimmel 1996, 8.)⁷

Toisten miesten pelko ei pitäydy ainoastaan uhkana sosiaalisten suhteiden erotisoitumisesta, vaan pelko jäsentää miesten luomia organisaatioita, järjestelmiä ja homososiaalisia liittymiä. Miehet kamppailevat keskenään, osoittavat toisilleen omaa mieskuntoaan, suorittavat miehuuskokeita ja pelkäävät epäonnistuvansa. Epäonnistuminen mitätöi miehen maskuliinisuuden kaikista aiemmista onnistumisista huolimatta. Kimmelin (1996, 6) mielestä maskuliinisuus ei ole niinkään halua valtaan, kontrolliin ja alistamiseen, vaan pelkoa, että joku toinen mies alistaa ja häpäisee.

Maskuliinisuuksien hierarkia

Miesten keskinäisessä kamppailussa eri maskuliinisuudet järjestyvät hierarkkisesti. Connell esittää, että maskuliinisuudet rakentuvat kahdentyyppisistä suhteista. Yhtäältä ne rakentuvat hegemonian, alistamisen ja kumppanuuden prosessissa, toisaalta valtuuttamisen ja marginalisoimisen prosessissa. (Connell 1995, 76-81; ks. myös Connell 1987, 183-186; Carrigan, Connell & Lee 1985; Jokinen 2000, 213-221; Nordberg 2000.) Hegemonisen maskuliini-

⁷ Ks. homofobiasta ja heteroseksismistä Adam (1998); Heikkinen (1994); Löfström (1999); Ståhlström (1999); Lehtonen J. (1999a; 1999b); homososiaalisuudesta Sedgwick (1985); Soikkeli (1996); Hoikkala (1996).

suuden konfiguraatiota käsittelin juuri aiemmin ja totesin, että sitä liittyy yhteen miesten valta ja maskuliinisuuden hegemonia. Tähän voi lisätä vielä käsittelemäni homososiaalisuuden. Valta liittyy miehiä yhteen, mutta se myös saa miehet kilpailemaan keskenään. Valan rakenteissa nykyinen ystävä voi olla huomenna vihollinen. Miesten väliseen ystävyyteen liittyy miesten valta, mikä tarkoittaa jatkuvaa ystävyyden ja potentiaalisen vihollisuuden jännitettä. Tämä valtaan liittyvä funktio on homofobian ohella toinen miesten välistä läheisyyttä säätelevä tekijä.

Connellin (1995, 79) mukaan suurin osa miehistä ei kykene täyttämään hegemonisen maskuliinisuuden määreitä kuin osittain, mutta he tukevat maskuliinisuuden hegemoniaa, koska siihen sisältyy lupaus vallasta ja ainakin periaatteessa naisia parempi kulttuurinen ja sosiaalinen asema. Nämä miehet muodostavat *kannattajien*⁸ konfiguraation, johon valtaosa heteromaskuliinisuuksista kuuluu. Nordberg (2000, 41) huomauttaa, että pohjoismaissa monet maskuliinisuuden hegemoniaa tukevat miehet ovat joutuneet tai onnistuneet tekemään kompromisseja tasa-arvoa vaativien naisten kanssa ja elävät varsin tasa-arvoisten ideaalien mukaan. Kokemukseksi suomalaisesta miesliikkeestä ja -kulttuurista vahvistaa Nordbergin käsitystä. Sukupuolten välinen tasa-arvo hyväksytään pakon edessä ja periaatteessa. Käytännössä maskuliinista ylemmydentuntoa ja miesten valtaa uusinnetaan miesten homososiaalisissa liittymissä, kuten sauna-, kapakka- ja peli-illoissa, osittain heteropornossa sekä myös muissa kulttuurituotteissa.

Hegemonisen maskuliinisuuden hallitseva asema perustuu alistamiseen ja sivuuttamiseen. *Alisteiset* maskuliinisuudet rakentuvat syrjäytymisen tai sarron kautta mahdollisuutena tai kyvyttömyytenä täyttää hegemonisen maskuliinisuuden määreitä, kuten

⁸ Connell käyttää tässä sanaa 'complicity', joka tarkoittaa osanottoa ja yleensä vielä rikokseen, ts. rikoskumppanuutta. Mielestäni ilmaisu on turhan dramaattinen, joten itse olen käyttänyt rikoskumppanuuden sijaan sanaa 'kannattajat', mikä ei ole ristiriidassa Connellin tavassa määritellä kyseinen konfiguraatio.

kilpailua työpaikalla tai toisten miesten julkista nöyryyttämistä. Hegemoniaa yhteenliittävistä käytännöistä olen tähän mennessä maininnut miesten vallan ja homososiaalisuuden. Kolmas on pakko-heteroseksuaalisuus. Hegemonisen ja sitä kannattavien maskuliinisuuksien konfiguraatiot ovat avoimia vain heteromiehillä. Ei-heteroseksuaalit miehet leimataan poikkeaviksi, sairaiksi ja naisellisiksi ei-miehiksi. Connellin mukaan alistettujen maskuliinisuuksien konfiguraation ytimen muodostavat homoseksuaalit miehet. (Connell 1995, 143–163.)

Marginalisoidut maskuliinisuudet ovat alisteisuuden sijaan työnnetty tai sivuutettu syrjään keskustasta ja maskuliinisuuden hegemoniasta. Miehet voivat myös tietoisesti asettua marginaaliseen positioon suhteessa miesten enemmistön valtavirtaan. Se voi olla tietoisista vastarintaa tai kieltäytymistä hallitsevista diskursseista. Marginaaliin joutuvat esimerkiksi väkivaltaisten jengien jäsenet. Väkivalta yhtäältä takaa heille maskuliinista kompetenssia, hegemoniaa tiettyssä yhteisössä, mutta toisaalta se asettaa heidät vastakkain yhteisöä laajemman yhteiskuntajärjestyksen kanssa, minkä takia he ovat syrjässä vaikka eivät alisteisessa tai hallitsevassa asemassa. (Connell 1995, 80-81; ks. Jokinen 2000, 220.) Samoin koti-isä marginalisoituu helposti, mutta ei välttämättä joudu alisteiseen asemaan, sillä isyys todistaa hänen heteroseksuaalista kykyään.

Connell on pyrkinyt rakentamaan kriittisen miestutkimuksen käyttöön teoreettista viitekehystä, ei maskuliinisuustypologiaa, joka sellaisenaan soveltuisi analyysin välineeksi. Tämän takia näitä neljää konfiguraatiota on syytä tarkentaa kussakin tutkimuksessa erikseen. Hegemonista maskuliinisuutta voitaisiin kriittisessä tutkimuksessa lähestyä myös marginaalista käsin ja keskittyä maskuliinisuuksien risteytymiin (Nordberg 2000, 45–46). Tutkimalla vain hegemonisen maskuliinisuuden konfiguraatiota saatetaan päätyä miesten valtaa luonnollistavaan toistoon, jossa paljastamisen sijaan luonnollistetaan edelleen maskuliinisuuden hegemoniaa. Kriittisen miestutkimuksen tulisi sen sijaan horjuttaa itsestään selviä ”totuuksia” ja tuoda esiin niiden rakenteisuus.

Diskurssiivinen muodostuma ja subjekti

Maskuliinisuus konfiguraationa voidaan ymmärtää eri diskurss-eissa tuotettuna ”totuudellisena” tietona sekä puhe- ja ajattelutapa-na maskuliinisuuksista. Evoluutiopsykologisessa diskurssissa maskuliinisuus on evoluution muokkaama miehen psykofyysinen kokonaisuus, jonka perusta on geneettinen. Konstruktionistisissa pu-hetavoissa maskuliinisuus on maskuliiniseksi nimettyjen asioiden, esineiden ja ilmiöiden kulttuurisidonnainen rakennelma.

Yhdessä kulttuurissa tiettyinä aikoina esiintyy useita eri diskurs-seja, jotka käyvät diskursiivista kamppailua siitä, kenen tieto ja ke-nen muotoilemat puheen kohteet ovat ”tosia”. Osa puhetavoista on hallitsevassa asemassa ja niitä kutsutaan hegemonisiksi. Esimer-kiksi uskonasioissa hallitsee kristillinen puhe- ja ajattelutapa, so-taan liittyvissä asioissa puolustusvoimien näkemykset ja talousasiois-sa ’markkinavoimien kapitalistinen diskurssi’. Connellin käsitys he-gemonisesta maskuliinisuudesta konfiguraationa on lähellä Michel Foucault’n käsitystä hegemonisesta diskurssista.

Diskurssi viittaa tiettyyn puhe- ja ajattelutapaan jostain koh-teesta. Foucault’n jälkistrukturalistisessa diskurssianalyysissä käsite kattaa sekä sen mitä sanotaan (kieli) että sen mitä sanomisesta seu-raa (käytäntö). Foucault’n mukaan diskurssi myös muotoilee pu-humansa kohteet ja sisältää tuohon kohteeseen liittyvän tiedon järjes-telmän ja tietoon kietoutuvan vallan järjestelmän. Tällaista diskurssia Foucault kutsuu diskursiiviseksi muodostumaksi. (Ks. Foucault 1997, 107; Hall 1992a, 291; 1997b, 41–51; Fairclough 1997, 31; Jokinen 2000, 108-116.)

Diskurssit eivät ole avoimia kaikille, vaan ainoastaan niille, jot-ka asettuvat diskurssien tarjoamiin puhepaikkoihin, joita kutsutaan subjektipositioiksi tai -asemiksi. Subjekti konstruoituu siis diskurssin tarjoamista ehdoista käsin. Yksittäisen miehen maskuliinisuutta voi-daan ajatella diskursiivisen subjektiposition rajaamaksi ja tuotta-maksi. Kun mies asettuu tiettyyn maskuliinisuutta tuottavaan dis-kurssiin, hänestä tulee maskuliininen subjekti ja toimija tuohon

diskurssiin. Diskurssi mahdollistaa tietynlaisen puheen, mutta myös rajaa puhetta. Samalla mies ottaa tietyn aseman suhteessa maskuliinisuuksien kokonaisuuteen.

Foucault'n (1977, 115) ajattelussa subjekti rakentuu diskurssin tarjoamasta paikasta käsin. Se ei ole siis ruumiillinen puhuja tai toimija. Diskurssi tuottaa myös toisenlaisia subjekteja, joita Hall (1997b, 56) luonnehtii figuureiksi, jotka personoivat tiettyjä diskurssissa tuotettuja tiedon muotoja. Esimerkiksi sotilaallisen diskurssin personoituja subjekteja ovat 'alokas' tai 'varusmies' (ks. Jokinen 2000, 139–140, 170–184).

Tämän perusteella voidaan muotoilla edellä esitetty käsitys maskuliinisuudesta konfiguraationa toisin ja todeta seuraavaa:

- (4) Tietty diskursiivinen muodostuma tarjoaa tietynlaisia maskuliinisia subjektipositioita, joihin asettumalla maskuliininen subjekti rakentuu. Diskurssi tarjoaa tiedon puhumistaan kohteista, epistemologiset perusteet tiedolle ja tähän tiedon järjestelmään kietoutuvan vallan. Positiosta käsin diskurssin sisältämä tieto tulee mielekkääksi ja mahdolliseksi ottaa käyttöön.

Connellin hegemonisen maskuliinisuuden konfiguraation ja Foucault'n hegemonisen diskursiivisen muodostuman olennainen ero on käsitykseni mukaan siinä, että Foucault ei ollut kiinnostunut tietoisista ruumiillisista subjekteista vaan diskurssien tarjoamista subjektipaikoista. Connell pitää tällaisen teoreettisen ajattelun vaarana sitä, että sukupuolesta tulee pelkkä subjektipositio diskurssissa, ja samalla unohdetaan kysyä, mitä todellisia seurauksia sukupuolierosta on. Sukupuoli on diskursiivinen paikka, mutta siihen sisältyy myös materiaallinen ja ruumiillinen ulottuvuus. Ruumis on väistämätön osa maskuliinisuuden konstruktioita. (Connell 1995, 51, 56.) Foucault ei sinänsä kiellä ruumiin merkitystä, mutta hänelle kyse on ruumiiseen liittyvästä diskurssin tuottamasta tiedosta ja kohtelusta (Hall 1997b, 51). Esimerkiksi miten eri diskurssissa tuotetaan tietoa sukupuolitetuista kehoista ja mihin ruumiilliseen

seikkaan sukupuoliero eri diskursseissa paikallistetaan (ks. Ruotsalainen 1995).

Hegemonisille diskursseille on ominaista luonnollistuminen, mikä tarkoittaa alkuaan kulttuuristen totuuksien vääntymistä hiljalleen biologisina pidetyiksi faktoiksi (Hall 1992, 293; Hebdige 1979, 16). Luonnollistuessaan maskuliinisuus ymmärretäänkin positioon liittyvän ominaisuuden sijaan yksilön synnynnäisenä ominaisuutena. Sen sijaan, että miehestä tulee väkivaltainen prosessissa, jossa hän omaksuu hegemonisen väkivaltaisen diskurssin tietoa ja asettuu diskurssin tarjoamaan positioon, väkivaltaisuus on miehessä sisäsynnyistä ja diskurssi heijastaa tuota luonnollista väkivaltaisuutta. Luonnollisina pidetyillä kulttuurisilla totuuksilla on taipumus muuttua määrääviksi. Kaikkien miesten tulee olla kulttuurisesti määritellyllä mutta luonnolliseksi ymmärretyllä tavalla maskuliinisia, ja asettua noille maskuliinisille yksilöille varattuihin positioihin. Diskurssi, sen tarjoama subjektipositio ja representaatiot, alkavat hallita todellisten miesten elämää ja pakottaa sitä tietynlaiseksi väittämällä, että juuri hegemonisen diskurssin tarjoama maskuliinisuus on luonnon asettamaa, normaalia ja tervettä.

Kulttuurinen tekstintutkimus

Kulttuuri

Yhdestä puusta -kirjassa maskuliinista subjektia lähestytään merkityksen kautta, eikä esimerkiksi nimeämällä ja erittelemällä tiettyjä diskursseja, diskursiivisia käytäntöjä ja subjektipaikkoja. Toki diskurssianalyyssissäkin tarkastellaan merkityksiä, mutta tässä kirjassa eri luentoja jäsentävät käsitteet 'merkitys' ja 'representaatio' sivuuttavat diskursiiviseen muodostelmaan kohdistuvan mielenkiinnon. Tutkittavien tekstien kohdalla ei pysähdytä pohtimaan,

minkäläinen diskurssi sanelee kyseisen representaation esiintymistä ja täten pureuduta itse diskurssiin. Lähestymistapaa tai paremminkin metodologiaa voidaan luonnehtia Mikko Lehtosen (1996) käyttöönottaman teoreettis-metodologisen käsitteen mukaisesti *'kulttuuriseksi tekstintutkimukseksi'*.

Kulttuuri on merkitysten tuottamista, vaihtamista ja kierrättämistä yksilöiden ja ryhmien välillä eikä suinkaan joukko esteettisesti korkeatasoiseksi luokiteltuja korkeakulttuurisia objekteja, kuten romaaneja, näytelmiä ja maalauksia. Kulttuuria on se, mitä ihmiset tekevät tai paremminkin merkitsevät tietyllä alueella tietynä aikana. Kulttuurin jäseneksi tuleminen merkitsee tiettyyn kulttuuriin liittyvien käsittekarttojen oppimista, omaksumista ja käyttämistä. (Hall 1997a, 2–3; Hall 1997b, 17–19; Hebdige 1979, 5–6.) Usein tämä tapahtuu lapsen aikuistuessa, mutta yhtä hyvin aikuinen voi omaksua itselleen vieraan kulttuurin käsittekarttojen joukon. Esimerkiksi maahanmuuttajat saattavat Suomeen tullessaan kohdata heille aluksi täysin käsittämättömiä käsittekarttoja vaikkapa sukupuolten välisistä suhteista.

Merkki, merkitys ja koodi

Kulttuuri on merkitysten tuottamista ja vaihtamista, mutta mitä on merkitys.

Merkityksen ongelman ytimenä on kysymys kielen esittävän tehtävän mahdollisuudesta ja onnistumisesta. Miten lausutuista ään-teistä tai kirjoitetuista kirjaimista voi muodostua sanoja ja lauseita, jotka *viittaavat* itsensä ulkopuolelle tai *ilmaisevat* asioita ja asiointiloja? Jos viittauksen kohteena on reaali maailmassa esiintyviä olioita ja tosiasioita, merkityksen ongelmaksi muotoutuu kysymys kielen ja todellisuuden välisestä suhteesta. (Niiniluoto 2000, 21.)

Sveitsiläinen kielitieteilijä Ferdinand de Saussure paneutui 1800–1900-luvun taitteessa merkityksen probleemaan keskittymällä kielen merkitsevään merkkiin, sanaan.⁹ Hän purki sen analyttisesti kahteen osaan. Merkin akustista ja materiaalista muotoa hän kutsui *merkitsijäksi* ja merkin käsitettä, sen ideaa, *merkityksi*. Merkitsijä merkitsee jollekulle jotain tiettyä merkittyä käsitettä. Esi-merkiksi sana 'macho' merkitsee aivan erityislaatuista miehisyttä, joka eroaa toisista miehiin viittaavista sanoista kuten 'don Juan' tai 'nuori mies'. Merkitsijän ja merkityn välillä ei ole mitään luonnollista tai kausaalista yhteyttä, ja niitä yhdistävätkin kulttuuriset konventiot ja sopimukset. Tästä juontuu puhe merkin mielivaltaisesta, arbitraarisesta, luonteesta. Ei ole mitään perustetta sille, että käsitteeseen 'mies' viittaa nimenomaan nelikirjaiminen suomen kielen sana 'mies'.

Vaikka merkitsijän ja merkityn suhde on mielivaltainen, niin jokin merkityksen tuottamista säättää, jotta kommunikaatio ylipäättään on mahdollista. Saussuren vastaus tähän oli se, että merkitsijät ja merkityt organisoituvat eroista ja yhtäläisyyksistä kielijärjestelmän toisiin merkitsijöihin ja merkittyihin. 'Mies' on vastakohta 'naiselle'; 'macho' on eri asia kuin 'nössö' ja niin edelleen. Merkit ovat siis merkityksellisiä suhteessa toisiin saman järjestelmän merkkeihin.

Merkitykset voidaan jakaa kahteen tasoon, denotaatioon ja konnotaatioon. Merkin *denotaatioksi* ymmärretään merkin kirjaimellinen merkitys eli se merkitys, minkä merkkijärjestelmän jäsenet melko yksimielisesti hyväksyvät tiettyä aikana. *Konnotaatio* viittaa puolestaan merkin herättämiin sivumerkityksiin tai miellelyhtymiin. Ne ovat denotaatiota herkemmin muutettavissa olevia seurannaismerkityksiä. Näistä osa on kulttuurisia ja osa subjektiivisia. (Ks. Hall 1992b, 140; Lehtonen M. 1996, 108-110; Vuorinen 1997, 69–

⁹ Saussuren kirjallinen tuotanto on suppea. Hänen kieliteoriaansa keskeinen osa muodostuu yleistä kielitiedettä käsittelevästä luentosarjasta, joka julkaistiin postuumisti luentomuistiinpanojen pohjalta (ks. Culler 1994).

72.) Miehen kulttuurisia konnotaatioita ovat esimerkiksi iso koko, voima ja rationaalisuus.

Saussure keskittyi puhuttuun ja kirjoitettuun kieleen, mutta kieleksi tai merkkijärjestelmäksi voidaan ymmärtää mikä tahansa merkityksiä tuottava merkkien sarja. Kulttuuritutkija Stuart Hallin mukaan jostain merkkien sarjasta tulee kielellinen systeemi, kun se merkityksellistää jotain. Esimerkiksi jalkapallofanien naamaväreistä, huiveista ja välihuudoista tulee kieltä, kun ne merkitsevät fanien isänmaallisuutta, ylpeyttä paikallisesta joukkueesta tai muuta vastaavaa. (Hall 1997a, 4–5.) Tällainen laeva käsitys merkkijärjestelmästä ja merkityksestä on nykyisen jälkistrukturalistisen kulttuurintutkimuksen lähtökohta.

Kun Saussure totesi, että merkit organisoituvat merkkijärjestelmän sisällä erojen kautta, Hall on lähestynyt ongelmaa toteamalla, että ”merkkejä merkityksen välineinä organisoidaan koodien avulla” (Hall 1992b, 133). Merkkeihin sisäänkoodataan mielekäs merkitys, tai kuten Hall toteaa, ”sanoma”, jonka vastaanottaja koodaa ulos eli merkityksellistää merkin. Asia on varsin yksinkertainen. Joku sanoo jotain jollekulle ja toinen ymmärtää sen. Asia komplisoituu, kun viestin vastaanottaja merkityksellistää merkin eri tavoin kuin viestin lähettäjä on tarkoittanut. Esimerkiksi vakava draama voidaan koodata ulos komediana. (Ks. Hall 1992b, 145–148.) Tai kun otetaan huomioon, että merkin denotaatio ja konnotaatio ovat tietyllä tavoin koodattuja – eivät ”luonnollisia”.

Koodin käsite auttaa myös ymmärtämään, miten sosiaalinen todellisuus jakautuu maskuliiniseen ja feminiiniseen. Maskuliiniseksi koodautuu miehen möreän äänen lisäksi mekaanisten koneiden, luonnonilmiöiden tai naisten möreä ääni. Tässä maskuliininen koodi on siis ’möreä ääni’. Se ei ole luonnollisesti tai oikeasti maskuliininen, vaan siitä tulee maskuliininen koodauksen tähden – täysin riippumatta siitä, vaikka miesten enemmistö puhuisi matalammalla äänellä kuin naisten enemmistö. Se ei sinänsä ole määräävää. Möreästä äänestä tulee sukupuolistunut vasta, kun se koodataan sukupuolen kannalta merkitykselliseksi.

Todellisuus on kielen ulkopuolella, mutta kieli välittää sitä jatkuvasti. Mitä voimme tietää ja sanoa on tuotettava diskurssissa ja diskurssin kautta. Diskursiivinen 'tieto' ei ole tulosta 'todellisuuden' läpinäkyvästä esittämisestä kielessä vaan seurausta kielen artikuloimisesta suhteessa todellisiin oloihin ja suhteisiin. Ymmärrettävää diskurssia ei voida tuottaa käyttämättä koodia. (Hall 1992b, 138.)

Koodaamisesta voi tulla myös yksi identiteetin rakentamisen tekniikoista. Elina Mikola pohtii artikkelissaan, miten lautailukulttuureissa tietty pukeutuminen merkitsee kyseisen alakulttuurin koodien tunnistamista ja miten koodien on jatkuvasti muututtava, koska yleinen nuorisomuoti omaksuu alakulttuurisia koodeja. Pukeutumalla tietyllä tavoin yksilö identifioituu tiettyyn ryhmään ja sosiaaliseen kategoriaan sekä samalla erottautuu muista tietyssä ajassa ja paikassa mahdollisista ryhmistä ja kategorisoinneista. Hän konstruoi itselleen *identiteettiä*, tarinaa siitä, kuka olen, mihin kuulun ja mistä eroan sekä mistä olen tullut ja mitä minulle on tapahtunut. Kun yksilö hallitsee ryhmän pukeutumiskoodit, hän voi luoda oman persoonallisen tyylinsä ryhmän koodien sallimissa rajoissa.

Representaatiosta performaatioon

Merkityksen ohella 'representaatiosta' on tullut kulttuurintutkimuksessa keskeinen teoreettis-metodologinen käsite. Kieli koostuu merkitsevästä merkeistä, ja representaatio yhdistää kielen merkit ja merkitykset kulttuuriin. *Representaatio* on tapahtuma, jossa ihminen kielen avulla merkityksellistää maailmaa itselleen ja toisille ihmisille. (Hall 1997b, 15.) Kieli on merkityksiä tuottava, representatiivinen käytäntö. Representaatiot toimivat perustaltaan samoin

kuin merkit erojen, yhtäläisyyksien, paradigmojen ja syntagman kautta.

Kun esimerkiksi Pasi Salonen lukee artikkelissaan ”Naama ponnarille” maskuliinisuuden representoitumista radio-ohjelmassa ”Pietarinkadun Oilers GoGo –lätkäshow”, hän tarkastelee ohjelmaa merkeistä koostuvana ja merkityksiä tuottavana merkkijärjestelmänä tai *kulttuurisena tekstinä*, joka pitää sisällään toimittajien ja vierailijoiden puheen, näiden puhujien roolit, puhetta rytmittävät musiikkivalinnat ja taustalta kuuluvat muut äänet, kuten kaukalon kolinan. Näistä merkeistä merkityksellistyy tietty representaatio tai representaatioita. Ne ovat maskuliinisuuden esittämistä, edustamista ja merkityksellistämistä tai, filosofi Judith Butlerin (1990) mukaan, performaatiota. Kyseisessä radio-ohjelmassa tai paremminkin sen merkkijärjestelmässä liitetään tietoisesti ja tiedostamatta maskuliinisuuteen tiettyjä merkityksiä – ei siis sattumanvaraisesti mitä tahansa merkityksiä.

Butlerin ajatus on, että sukupuoli tulee näkyväksi tekemisen ja toiston kautta. Miehisyyden vaikutelma saadaan aikaan toistamalla sosiaalisesti ja kulttuurisesti mieheen liitettyjä eleitä, puhetapoja, mielipiteitä, harrastuksia tai työtapoja. Toisto luo vaikutelman luonnollisuudesta ja jähmettää miehisyyden tiettyihin hitaasti muuttuviin malleihin, jotka sisältyvät miehiin subjektipositioihin. Sukupuoli on performaatio, mikä ei tarkoita samaa kuin performanssi. Edellinen viittaa normeihin, jotka ovat olemassa ennen yksilöä ja jotka sen tähden ylittävät ja rajoittavat häntä. Jälkimmäinen viittaa olemassa olevien normien ja sukupuolistavien merkitsijöiden tietoiseen ja tahalliseen liioitteluun ja parodiaan. Performanssi on valinta, esimerkiksi drag queenit ovat miehiä, jotka pukeutuvat teatraalisesti naiseuteen (ks. Jokinen 2001).

Tämän perusteella voidaan muotoilla johdannon lopuksi vielä viides maskuliinisuuden määritelmä. Sen mukaan maskuliinisuus on sitä, miten

- (5) Tietyissä historiallisessa ajassa ja paikassa tietyn kulttuurin jäsenet merkitsevät, merkityksellistävät ja representoivat tekoja, eleitä, asioita ja ilmiöitä maskuliiniseksi. Subjektin maskuliinisuus rakentuu näiden tekojen ja eleiden performatiivisesta toistosta.

Kulttuurin lukuisissa merkkijärjestelmissä maskuliinisuutta esitetäänkin moninaisesti ja ristiriitaisesti. Tämän takia luennassa tulee ottaa huomioon se konteksti, jossa sitä representoidaan. Esimerkiksi Heli Perkkiön luenta hevimiesten maskuliinisuudesta tulee ymmärrettäväksi vasta, kun hän taustoittaa ilmiön kansainvälistä ja musiikillista historiaa. *'Kontekstin'* käsitteellä viitataan tiettyihin merkkeihin liittyvään yhteiseen tietoon ja perinteeseen. Konteksti on se historiallinen ja tiedollinen käyttöyhteys, jossa merkit tulevat merkitseviksi. (Ks. Lehtonen M. 1996.)

Tiivistäen: tutkimus pohjautuu kriittisen miestutkimuksen teoriaan, erityisesti R.W. Connellin maskuliinisuuden teoriaan. Tutkimuksen eri artikkeleissa luetaan kulttuurisia tekstejä vaihtelevin metodein. Menetelmiä teoriaan niveltävät kulttuurisen tekstintutkimuksen metodologiset käsitteet ja lähestymistapa, jossa kulttuuriksi ymmärretään merkitysten tuotannoksi.

Kirjallisuus

- Adam, Barry D. (1998) "Theorizing Homophobia." *Sexualities*, vol I (4), 387–404.
- Badinter, Elisabeth (1993/1992) *Mikä on mies?* Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.
- Bly, Robert (1992/1990) *Rautahannu. Matka miehuuteen*. Suom. Leena Nivala. Helsinki: WSOY.
- Braidotti, Rosi (1993/1991) *Riitasointuja*. Suom. Päivi Kosonen. Tampere: Vastapaino.
- Brittan, Arthur (1989) *Masculinity and Power*. Oxford & New York: Basil Blackwell.
- Butler, Judith (1990) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Carrigan, Tim & Connell, R.W. & Lee, John (1985) "Toward a New Sociology of Masculinity". *Theory and Society*, vol. 14(5), 551-604.
- Connell, R.W. (1987) *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, R.W. (1995) *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Culler, Jonathan (1994/1986) *Ferdinand de Saussure*. Suom. Risto Heiskala. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Easthope, Antony (1992/1986) *What a Man's Gotta Do. The Masculine Myth in Popular Culture*. New York & London: Routledge.
- Edley, Nigel & Wetherell, Margaret (1995) *Men in Perspective: Practice, Power and Identity*. London: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf.
- Fairclough, Norman (1997/1995) *Miten media puhuu*. Suom. Virpi Blom & Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.
- Foucault, Michel (1997/1969) *The Archaeology of Knowledge*. Trans. A.M. Sheridan Smith. 7th printed. London: Panthon Books.
- Fornäs, Johan (1998) *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuk- sia*. Suom. Juha Herkman ja Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.
- Gilmore, David D. (1990) *Manhood in the Making: Cultural concepts of masculinity*. New Haven: Yale University Press.

- Hall, Stuart (1992a) "The West and the Rest: Discourse and Power." Teoksessa Stuart Hall & Bram Gieben (eds.): *Formations of Modernity*. Cambridge, Polity Press 275–320.
- Hall, Stuart (1992b/1980) "Sisäänkoodaus/uloskoodaus." Teoksessa Hall, Stuart: *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Suom. Veikko Pietilä. Tampere: Vastapaino, 133–148.
- Hall, Stuart (ed.) (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- Hall, Stuart (1997a) "Introduction." Teoksessa Hall (ed.), 1–11.
- Hall, Stuart (1997b) "The Work of Representation." Teoksessa Hall (ed.), 15–64.
- Hearn, Jeff (1987) *The Gender of Oppression: Men, Masculinity, and the Critique of Marxism*. New York: St. Martin's Press.
- Heikkinen, Teppo (1994) "Heteroseksismi ja homojen marginalisointi." Teoksessa , Jorma Sipilä & Arto Tiihonen (toim.) *Miestä rakennetaan, maskuliinisuuksia puretaan*. Tampere: Vastapaino, 81–101.
- Hoikkala, Tommi (1996) "Esipuhe." Teoksessa Tommi Hoikkala (toim.) *Miehenkuvia. Väләhdьksiä nuorista miehistä Suomessa*. Gaudeamus, Helsinki, 3–5.
- Jokinen, Arto (1999) "Suomalainen miestutkimus ja -liike: muutoksen mahdollisuus?" Teoksessa Jokinen (toim.), 15–51.
- Jokinen, Arto (toim.) (1999) *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Tampere: Tampere University Press.
- Jokinen, Arto (2000) *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere: Tampere University Press.
- Jokinen, Arto (2001) "Näin tehdään nainen: miesten ristiinpukeutuminen." Teoksessa Nikunen, Minna & Gordon, Tuula & Kivimäki, Sanna & Pirinen, Riitta (toim.) *Nainen/Naiseus/Naisellisuus*. Tampere: Tampere University Press, 191–212.
- Kaufman, Michael (1987) "The Construction of Masculinity and the Triad of Men's Violence." Teoksessa Kaufman (ed.) *Beyond Patriarchy. Essays by Men on Pleasure, Power, and Change*. Toronto & New York: Oxford University Press, 1–29.
- Kimmel, Michael S. (ed.) (1994) *Theorizing Masculinities*. London: Sage.

- Kimmel, Michael S. (1996) *Manhood in America: a Cultural History*. New York: The Free Press.
- Kosonen, Päivi (1996) ”Subjekti.” Teoksessa Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.) *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino, 179–205.
- Lehtonen, Jukka (toim.) (1999) *Homo fennicus – miesten homo- biseksuaalisuus muutoksessa*. Helsinki: Naistutkimusraportteja.
- Lehtonen, Jukka (1999a) ”Homottelu ja heteronormatiivinen kiusaaminen koulussa.” Teoksessa Lehtonen (toim.), 73–92.
- Lehtonen, Jukka (1999b) ”Pojista miehiä koulun heterojärjestyksessä.” Teoksessa Jokinen (toim.), 121–148.
- Lehtonen, Mikko (1996) *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstin tutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Löfström, Jan (1999) ”Homomiehen symbolinen merkitys eli miten kulttuurinkuvasto muuttuu ja miksi?” Teoksessa Lehtonen J. (toim.), 9–24.
- Mac An Ghaill, Mairtin (1994: *The Making of Men: Masculinities, Sexualities and Schooling*. Buckingham: Open University Press
- Miedzian, Myriam (1991) *Boys will be Boys: Breaking the Link between Masculinity and Violence*. London: Virago.
- Niiniluoto, Ilkka (2000) ”Johdatus merkityksen merkityksiin.” Teoksessa Airola, Anu & Koskinen, Heikki J. & Mustonen, Veera (toim.) *Merkillinen merkitys*. Helsinki: Gaudeamus, 13–25.
- Nordberg, Marie 2000: Hegemonibegrepet och hegemonier inom mansforskningfältet. Teoksessa Per Folkesson, Marie Nordberg & Gldina Smirthwaite (red.) *Hegemoni och mansforskning*. Rapport från workshopen i Karlstad 19.-21. mars 1999, Arbetsrapport, Karlstads universitet, Karlstad, 37-66.
- Ronkainen, Suvi (1999) *Ajan ja paikan merkitsemät. Subjektiviteetti, tieto ja toimijuus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Ruotsalainen, Ritva (1995) ”Kadonnut sukupuoli.” *Tiede & Edistys*, 20:4, 310–317.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1985) *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.

- Siltala, Juha (1994) *Miehen kunnia. Modernin miehen taistelu häpeää vastaan*. Helsinki: Otava.
- Soikkeli, Markku (1996) Veljeys, veljeys ja veljeys. *Kulttuurin tutkimus* 13:4, 15–24.
- Stålström, Olli (1999) ”Taistelu määrittelijän vallasta: homouden leimojen loppu.” Teoksessa Lehtonen J. (toim.), 24–41.
- Vuorinen, Jyri (1997) *Taideteos merkinä. Johdatus semioottiseen taidekäsitelykseen*. Helsinki: SKS.
- Whitehead, Stephen M. (2000) *Men and Masculinities*. Cambridge: Polity Press

”PARAS SUOMALAINEN LEHTI ELOSSA OLEVILLE”

Maskuliinisuuden rakentuminen lautailulehti *Flashbackissa*

*Elina Mikola*¹

Rulla- ja lumilautailu ovat pitkälti nuorten miesten ja poikien harrastuksia. Jälkimmäistä harrastavat nykyisin myös tytöt ja naiset, mutta edellistä tytöt eivät harrasta juuri lainkaan.² Lautailulajien ympärille on rakentunut alakulttuuri, johon kuuluvat erottamattomana osana muun muassa pukeutumistyyli, kieli erikoistermeineen, musiikkimaku sekä omat mediatuotteet kuten lehdet ja videot. Osakulttuurin ydin lienee ”oikea asenne,” joka rakentuu kulttuurin jäsenten jakamista suhtautumis- ja puhetavoista sekä arvos-

¹ Kiitän artikkelin kommentoinnista Kirsi Lempiäistä.

² Lautailuharrastajien ikä- ja sukupuolijakaumasta ei ole tarkkaa tietoa. Iain Borden (2001, 139) arvioi rullalautailijoiden valtaosan olevan 8–18-vuotiaita poikia, mutta huomauttaa, että vanhempien harrastajien määrä lisääntyy jatkuvasti lajin vakiintuessa ja harrastajien ikääntyessä. Suomessa lumilautailun suosio nostaa harrastajien keskimääräistä ikää, sillä laji ei ole mahdollinen nuorimmille lautailijoille. Vuonna 1997 Suomen noin 100 000 lumilautailun harrastajasta 80 prosenttia kuului 10–24-vuotiaiden ikäryhmään. Poikia ja miehiä harrastajista oli tuolloin 80 prosenttia. (SLU 1997). Kun tarkastelee koko lautailukulttuuria mediatuotteineen, voisi ikähaitarin ajatella painottuvan 12–25-vuotiaisiin, sillä esimerkiksi alan lehtien, videoiden ja kilpailujen seuraaminen tuskin on yleistä vielä kaikkein nuorimpien poikien parissa.

tusjärjestelmistä. Kulttuurin kokonaisvaltaisuutta osoittanee myös se, että lautailusta puhutaan usein elämäntapana – eikä esimerkiksi urheiluna. Urheilu- ja miestutkija Arto Tiihonen (1999, 98) mainitsee lumilautailun yhtenä esimerkkinä urheiluperusteisista lajikkulttuureista, jotka ”ovat lahkoutuneet joissain tapauksissa jopa klaanimaisiksi muodostelmiksi, joiden yhdistävät tekijät liittyvät elämäntapaan, kulutustottumuksiin ja kvasifilosofisiin ajatusrakennelmiin.” Lautailukulttuuria voidaan pitää pitkälti miesten maailmana. Tässä suhteessa se ei kuitenkaan ole erityistapaus. Tiivis alakulttuuriin sitoutuminen on yleisempää poikien ja miesten kuin tyttöjen ja naisten parissa (McRobbie 1991, 1–14; Lähteenmaa 1992, 160–165).

Tarkastelen tässä artikkelissa, millaisten käytäntöjen avulla skeitti- ja lumilautailukulttuuri tuottavat ja muokkavat käsityksiä miehuudesta. Aineistonani olen käyttänyt lautailulehtiä, erityisesti suomalaista *Flashbackia*. Lehden kielellisillä käytännöillä pidetään lautailukulttuuria elossa ja määritellään rajoja lautailukulttuurin ja valtakulttuurin välillä. Tämä rajanveto on tärkeää sekä alakulttuurin yhteisöllisen ja erityislaatuisen luoteen säilyttämiseksi että lautailun harrastajien identiteetin vahvistamisen kannalta. Identiteetillä tarkoitan kerrottua minuuden tarinaa, jossa käytetään hyväksi kulttuurissa tunnistettavia sosiaalisia kategorioita, joilla ja joihin minätarinaa kerrotaan. Identiteetti merkitsee jostain erottautumista ja johonkin kiinnittymistä. (Ks. johdantoartikkeli.)

Lautailulehdissä rakentuva maskuliinisuus edustaa yhtä kulttuurissa rinnatusten rakentuvista maskuliinisuuksien malleista. Kiinnostavaksi lautailulajien maskuliinisuuden tekee laji- ja alakulttuurin julkituotu halu erottautua ”valtavirrasta”, minkä johdosta lautailukulttuuriin liittyy myös pyrkimys valtakulttuurista poikkeavaan maskuliinisuuteen. Niinpä maskuliininen lautailuidentiteetti vaatii paitsi erottautumista ei-maskuliinisesta feminiinisydestä, myös erottautumista muista, ”vääristä”, maskuliinisuuden malleista. Tällöin eroa tuottavien ja ylläpitävien käytäntöjen sekä jatkuvan itsemäärittelyn merkitys korostuu.

Lautailukulttuuri ei olisi nykymuodossaan mahdollinen ilman alan lehtiä, videoita ja verkkosivuja. *Flashback* ja muut lautailulehdet kuvaavat kulttuuria, ottavat aiheita ja vaikutteita ”kadulta”, mutta samalla myös tuottavat kulttuuria välittämällä ja luomalla arvostuksia, malleja ja ihanteita. Juuri lautailumedioiden kautta miljoonat lautailulajien harrastajat aina Australiasta Pohjois-Eurooppaan ja Brasiliaan muodostavat globaalin lautailukulttuurin. Myös suomalainen *Flashback*-lehti paitsi välittää kuvaa lautailukulttuurista myös osaltaan rakentaa kulttuuria.

Lautailulehtien tarkastelu maskuliinisuuden rakentumisen kannalta avaa yhden näkökulman lautailukulttuuriin. Maskuliinisuuden kannalta keskeisiä elementtejä lehdissä ovat urheilu, riskinotto, ruumiillisuus ja kilpailu; miesten väliset kaverisosiaaliset suhteet, hierarkian aspekti ja maskuliinisuuden rakentuminen suhteessa naisiin. Lisäksi erityisesti nuorten miesten kulttuureille tyypillisiä osa-alueita ovat ”kapinalliset” käytännöt, joita ovat päihteiden käyttö, väkivalta ja rivo kielenkäyttö sekä herjaaminen. (Ks. esim. Badinter 1993; Jokinen toim. 1999; Willis 1984). Artikkelini lopuksi pohdin myös lautailukulttuurin suhdetta markkinoihin sekä kulttuurisen vastarinnan mahdollisuuksia.

Lautailulehtien genre

Lautailukulttuuriin kuuluvat erottamattomasti omat mediat, joiden voidaan katsoa edustavan omaa lajityyppiään eli genreään. Suomessa ilmestyy kolme suomenkielistä lautailulehteä. Yhtyneet Kuvalehdet julkaisee lumilautailulehti *Slammeria*, jonka lisäksi ilmestyy kaksi riippumatonta lautailuaikakauslehteä: skeittilehti *Numero* sekä lautailulajeja³ yleisesti käsittelevä ”elämäntapalehti”

³ Lumi- ja skeittilautailun tiivis kytkös on tyypillinen nimenomaan suomalaiselle (ja muille pohjoismaisille) lautailukulttuureille. Tämä selittyy pääosin maantieteellisillä ja ilmastollisilla syillä.

Flashback. Lisäksi Suomessa on saatavilla lukuisia ulkomaalaisia skeitti- ja lumilautailulehtiä.

Osa lautailulehdistä voidaan laskea perinteisten harrastuslehtien joukkoon, osa taas on enemmänkin alakulttuuri- tai elämäntapalehtiä. Etenkin lautailua elämäntapana korostaville lehdille on tyypillistä kieliopin ja journalismin sääntöjen tietoinen rikkominen, parodia, sarkasmi, epäkorrekti kieli ja huumori. Neljä kertaa vuodessa ilmestyvä *Flashback* edustaa selkeästi tätä traditiota. *Flashback*-lehti määrittelee aihepiirikseen erilaiset lautailulajit: rulla- ja lumilautailun sekä jossain määrin myös surffauksen⁴. Lehdessä on omat palstan- sa myös musiikille, konsolipeleille sekä graffiteille. ”Paras suomalainen lehti elossa oleville”, kuvailee lehti itse (FB#21,21; FB#23, 22).

Lehden sisältö koostuu pääosin lumi- ja skeittilautojen, lautailutarvikkeiden ja vaatteiden mainoksista (mainoksia on noin 1/3 lehden sisällöstä), kilpailureportaaseista, haastatteluista sekä lautailumatkakertomuksista. Juorupalstalla kerrotaan ”scenessä”⁵ tunnettujen henkilöiden tekemisistä. Lehdessä julkaistaan myös muita, valtamedian näkökulmasta suhteellisen epäkonventionaalisia, aiheita käsitteleviä artikkeleita, esimerkkeinä mainittakoon jutut puruku-

⁴ Skeittikulttuurin juuret ovat Kaliforniassa, jossa lajin kytkös surffaukseen eli lainelautailuun on selkeä, samoin Australiassa ja Brasiliassa skeittaus linkittyy lähinnä surffaukseen. *Flashbackissakin* käsitellään lumi- ja skeittilautailun ohella satunnaisesti myös surffausta, vaikka mahdollisuuden ko. lajiin harrastamiseen ovat maassamme melko olemattomat.

⁵ Käytän lautailukulttuurin harrastajapiireistä ilmaisua ”scene” tai ”skene”. Sana viittaa lautailuharrastajien alakulttuuriin, osakulttuuriin tai diskursiiviseen muodostumaan. (engl. scene = näyttämö, ala, piirit, ympäristö.) Scenellä tarkoitetaan kulttuuriin osallistuvia toimijoita, mutta sen voi myös nähdä verkostona tai ”alueena”, jolla kulttuurin osallistujat toimivat ja muodostavat kulttuurisia merkityksiään. Artikkelissani scene viittaa joko koko globaaliin lautailukulttuuriin, kuten otsikossa ”Rättikauppa lautailu-scenessä” tai rajatumpaan ryhmään. Voidaan esimerkiksi puhua alueellisesta scenestä tyylisiin ”Suomen lautailuscene” tai ”Tampereen scene”. Scenellä voidaan tarkoittaa myös lautailukulttuurin sisäpiiriin, ts. toisensa tuntevien ja laajemmin osakulttuurissa tunnettujen henkilöiden ryhmää.

min syönnistä (FB#21, 53), japanilaisista high-tech WC-pöntöistä (FB#23, 72) ja pikanuudeleiden vaaroista (FB#26, 18). Artikkeleiden tyyli vaihtelee raportinomaisesta kilpailu-uutisoinnista kaunokirjallisempiin matkareportaaseihin, gonzo-journalismiin ja kolumnimaisiin tajunnanvirtapätkiin. *Flashbackissa* on luontevaa esimerkiksi päättää artikkeli toteamukseen ”...mutta mä lähden nyt wänkkään⁶!” (FB#23, 21).

Flashbackin perusti joukko helsinkiläisiä lumi- ja rullalautailun harrastajia vuonna 1994, jolloin muita suomenkielisiä lautailulehtiä ei juurikaan ollut saatavilla. Lehti pitää edelleen onnistuneesti kiinni underground-imagostaan, esimerkiksi useat toimittajat kirjoittavat lehteen nimimerkeillä ja toimituksen yhteystiedot rajoittuvat postilokeroon. Lehden julkaisijaksi ilmoitetaan kustannusyhtiö Helsingin Hupikumi Oy. *Flashback* on tyylikkäästi taitettu, kiiltävälle paperille painettu aikakauslehti, jota myydään R-kioskeilla, kirja-kaupoissa sekä lautailutarvikeliikkeissä. Lehdellä on noin 3000 tilaajaa, minkä lisäksi irtonumerolevikki on noin 1000 kappaletta.

”Niin paljon enemmän kun tavallinen urheilu”⁷

Urheilua pidetään yhtenä niistä linnakkeista ja käytännöistä, joiden kautta maskuliinisuutta rakennetaan ja sukupuoli-eroa tuotetaan (ks. Badinter 1993, 136-138; Kimmel & Messner eds. 1989, 181-215; Tiihonen 1999, 89-112). Urheilun ruumiillisuus, kilpailullisuus, kyky ottaa riskejä ja tietty väkivaltaisuuskin katsotaan selkeästi miesten maailmaan kuuluviksi.

Lautailulajit sijoittuvat urheilun ja alakulttuurien välimaastoon. Lajeja harrastetaan itsenäisesti kaveriporukoissa, seurojen ja muiden instituutioiden ulkopuolella ilman valmentajia. Lajit ovat suh-

⁶ ”wänkkääminen” = masturbaatio, runkkaaminen, käteen vetäminen.

⁷ lainaus haastattelusta (FB#19, 32).

teellisen uusia, mistä johtuen niillä ei ole vakiintunutta paikkaa perinteisellä urheilusektorilla. Lautailulajeilla on vakiintuneeseen kilpaurheiluperinteeseen sekoittuessaan yhä oma alakulttuurilähtöinen luonne. Esimerkiksi Naganon talviolympialaisissa 1998 lumilautailun kultamitalistin suoritus hylättiin, kun testit paljastivat hänen käyttäneen kannabistuotteita.

Lautailulajien underground-luonne on kuitenkin uhattuna niiden saavuttaman suosion takia. Lajeilla on miljoonia harrastajia, ja lautailukulttuuriin kiinteästi kuuluva musiikki ja pukeutumistyyli ovat tulleet osaksi nuorisomuodin valtavirtaa. Lisäksi itse lajit muuttuvat jatkuvasti ammattimaisemmiksi ja organisoituneemmiksi. Tämän takia lautailulehdet ovat keskeisessä asemassa pidettäessä yllä eroa lautailukulttuurin ja muiden urheilukulttuurien välillä. *Flashback* puolustaa lautailulajeja elämäntapana sekä asenteena ja määrittelee samalla rajoja ”massaurheilun” ja elämäntapalautailun välillä.

Erityisesti skeittaus on säilynyt elämäntapana urheiluinstituutioiden ulkopuolella. Suurin osa rullalautailusta tapahtuu kaduilla ja aukioilla ilman valmentajien valvontaa eikä lajille ole määritelty selkeitä sääntöjä, vaan esimerkiksi suosittu ”trikit” eli temput vaihtelevat kulloisenkin muodin mukaan. Skeittikilpailuja järjestetään Suomessa useita vuodessa ja lajissa kilpaillaan myös kansainvälisellä tasolla. Myytyjen skeittilautojen perusteella on arvioitu, että Suomessa on noin 100 000 rullalautailun harrastajaa, joista noin 10 000 voidaan laskea aktiiviharrastajiksi (Sainio 2001).

Lumilautailu on vakiinnuttanut asemansa harrastuksena ja kilpaurheiluna eikä ole lajina yhtä marginaalissa kuin rullalautailu. Lumilautailukilpailut ylittivät myös valtamedian urheilu-uutiskynnyksen viimeistään, kun lumilautailusta tuli olympialaji vuonna 1998.

(...) ääripää katsoo olympialaisten tuhoavan lautailun sielun kilpaurheilijamaisuudellaan. Oma kantani (...) on se, että mitä helvetin väliä koko jutusta on, koska itse en siellä kuitenkaan kilpaile. (FB#16, 35.)

Yllä olevassa lainauksessa nostetaan esiin ristiriita lautailulajien ja perinteisiin urheilulajeihin liittyvän kilpailuaspektin välillä. Kilpailu ja kilpailussa menestymisen halu voidaan liittää yleisemmäläkin tasolla miehisyyteen (Badinter 1993, 138; Grönfors 1994, 71). Lautailulajit toki perustuvat voiman ja taidon näytölle ja kilpailulle siitä, kuka on paras lautailija, mutta on huomattava, että itse suoritusilanteessa yksilön tulee lähinnä voittaa itsensä toisten seurattessa ja arvioidessa suoritusta. Suorituksen luokittelu ja hierarkisointi jää vähemmälle.

Vaikka lautailulajit täyttävätkin useimmat urheilulajien kriteerit, ”rento” asenne ja elämäntyyli ovat useille harrastajille suoritus- ta keskeisemmässä asemassa. Epäonnistumisten katsotaan kuuluvan lumi- ja skeittilautailuun yhtä luonnollisena osana kuin onnistumistenkin ja lajille omistautuminen on tyyli- puhdasta suoritusta tärkeämpää. *Flashbackissa* tämä representoituu siten, että useimmat artikkelit tekstualisoivat pikemminkin tapahtuman tunnelmaa ja lautailua elämäntyylinä kuin varsinaisia lautailusuorituksia ja kilpailun tuloksia.

Riskit ja jännitys osana elämäntyyliä

Lautailulajit vaativat harrastajiltaan taidon lisäksi rohkeutta sekä kykyä ja halua ottaa riskejä. Lajien yhteydessä mainitaan useasti fyysisen loukkaantumisen mahdollisuus, mikä osaltaan on mustannut lautailulajien mainetta ja johtanut muun muassa ajoittain rullalautailun kieltämiseen⁸ (Borden 2001, 249–251). Onnettomuuksien voidaan katsoa kuuluvan lajien luonteeseen. Skeitti- ja

⁸ 1970-luvun lopulla useat kuluttajajärjestöt Yhdysvalloissa ja Iso-Britannias- sa vaativat rullalautailun kieltämistä vetoamalla skeittauksen turvallisuus- riskeihin. Norjassa rullalautailukielto hyväksyttiin vuonna 1979 ja oli voi- massa vuoteen 1984 saakka. Kadulla skeittaaminen säilyi Norjassa laitto- mana aina vuoteen 1990. (Borden 2001, 249–250.)

lumilautailuvideoissa näytetään yleensä onnistuneiden suoritusten päätteeksi pieleen menneitä trikkejä ja niistä seuranneita loukkaantumistilanteita. Onnettomuudet esitetään humoristisessa kehyksessä. Esimerkiksi skeittivideon päättävä pieleen menneiden trikkeiden kooste välittää katsojalle viestin, että ”mikään ei tunnu misään”. *Flashbackissa* onnettomuuksista ei juurikaan kirjoiteta, tosin vaikkapa haastattelujen yhteydessä saatetaan mainita ”käden menneen paskaksi” (esim. FB#19, 30).

Loukkaantumisriski ja kipu on mainittu tekijöiksi, jotka säilyttävät lautailukulttuurin miesten maailmana (Lähteenmaa 1991, 122). Ne liittyvät kulttuurissa laajemminkin jaettuun ihanteeseen miehisyydestä. Oman terveyden ja hengen vaarantamista, kipua ja sen sietämistä pidetään yleisesti osoituksena miehekkyydestä (Bardinter 1993, 136–138; Jokinen 2000, 43; Sabo 1989). Loukkaantumisriski kuuluu myös moniin muihin urheilulajeihin. Poikkeuksellista lautailun harrastajien parissa onkin lähinnä se huolettomuus, jolla loukkaantumisriskiin suhtaudutaan.

Flashbackin perusteella riskien, toiminnan ja kokemusten hakeminen on lautailun lisäksi osa alakulttuurille ominaista elämäntapaa. Passiivisuus liitetään massoihin. Lautailukulttuurissa liike on päämäärää tärkeämpää ja turha tavoitteellisuus on ristiriidassa rennon asenteen kanssa. Menestyviksi lumi- ja rullalautailijoiksikin päädytään ikään kuin vahingossa, hauskanpidon ja harrastuksen kautta.

Ehkäpä juuri asenteen, aktiivisuuden ja hauskanpidon yhteydessä sopii tarkastella myös päihteiden käytön merkityksiä lautailukulttuurissa. *Flashbackissa*, kuten muissakin lautailulehdissä, alkoholin juominen ja juhliminen on toistuva teema. Lehden matkakeromuksissa kuvaillaan lautailun ohessa lähinnä juopottelua. Alkoholin ohella lehdessä kirjoitetaan myös muiden päihteiden, kuten kannabistuotteiden ja sienten, nauttimisesta. Lehden alkutaipaleella, 1990-luvun puolivälissä, tästä nousi myös pienimuotoista kohua, kun iltapäivälehti kirjoitti *Flashbackin* rohkaisevan ja antavan ohjeita huumausaineiden käyttöön.

Joskus on matkustettava merten taakse ryyppäämään. Kodin läheltä revitty viina sekä bisse alkavat maistua tunkkaiselta. (FB#23, 85.)

(...) rannalla voi aina blossittaa⁹ ja tsekkailia biitsikissoja, jotka tunnetusti diggaavat (lue: antavat lettua) rentoja ja atleettisia surffidudeja (FB#26, 28).

Juopottelu yhdistetään mieheyteen myös lautailukulttuurin ulkopuolella, mutta päihteiden käyttö erottaa lautailulajien rennon alakulttuurisen elämäntyylin aikaa vievistä ja kurinalaisista kilpaurheilulajeista. Liian tiukasti harjoitteluun keskittyvä urheilija leimautuu helposti lautailukulttuurissa tiukkapiipoiseksi nynnyksi. *Flashbackin* haastatteluissa menestyneet lumi- ja skeittilautailijat joutuvatkin vastaamaan usein päihteidenkäyttöä koskeviin kysymyksiin. Päihteidenkäyttöä ihailevan asenteen ohella lautailijoiden keskuudesta löytyy myös päihteistä kieltäytyviä Straight Edge -aatteen¹⁰ kannattajia.

”Oletko koskaan saanut kunnolla turpaan?”¹¹

Väkivaltaa, tai ainakin sen potentiaalia, on väitetty yhdeksi maskuliinisuuden peruskiveksi (esim. Jokinen 2000). Ruumiillisuus ja aggressiivisuus ovat merkittäviä nuorille miehille ja pojille, joilla ei ole keski-ikäisten miesten maskuliinisuutta pönkittäväää pääomaa, kuten uraa, rahaa tai valtaa. Nuorten miesten maskuliinisuus mää-

⁹ blossittaa = polttaa kannabistuotteita.

¹⁰ Straight Edge on Yhdysvalloissa syntynyt nuorisokulttuuri, johon kuuluu mm. kieltäytyminen alkoholista, huumeista sekä seksuaalisista irtosuhteista.

¹¹ lainaus haastattelusta (FB#16, 70).

rittäyty ruumiillisesti, koska heillä ei ole muuta annettavaa eikä menetettävää kuin ruumiinsa. (Hänninen 1999, 211.)

Hartwall-areenan X-games oli hieano. Varsinkin se joukkotappelu svedujen kanssa. Hyviin skeittikisoihin kuuluu joukkotappelu. (FB #17, 32.)

Lautailukulttuuria ei voi kuitenkaan pitää poikkeuksellisen väkivaltaisena verrattuna moniin muihin miesvaltaisiin nuoriso- ja urheilukulttuureihin. Lautailulajit tarjoavat jo itsessään siinä määrin vaatimuksia toiminnallisuuden, riskinottokyvyn ja kilvoittelun suhteen, ettei väkivalta ole tarpeellista ainakaan fyysisen maskuliinisuuden todistamisen vuoksi. Kivun kestävyyttä, rohkeutta ja taitoa voi osoittaa huomattavasti tehokkaammin skeitatessa tai lumi-lautaillessa kuin tapellessa.

Väkivalta representoituu *Flashbackin* teksteissä kuitenkin toistuvasti, mutta lehdelle tyyppilliseen ironiseen kontekstiin kirjoitettuna. Kirjeiden, haastatteluiden ja artikkeleiden kielessä ”turpaan vetäminen” ja muut vastaavat ilmaisut toimivat tyylikeinoina ja metaforina halveksunnalle. Voisikin todeta, että vaikka väkivalta ei ole mitenkään lautailukulttuurille leimallista, väkivalta valtakulttuurisesti jaettuna maskuliinisuuden merkitsijänä johtaa teeman esiintuloon myös lautailumedioissa. Useimmista valtavirtamedian julkaisuista poiketen *Flashback* kuitenkin suhtautuu ironisesti instituutionalisoituu väkivaltaan, kuten armeijaan.

Intti onkin oiva paikka, koska siellä saa alan parasta koulutusta järjestelmällisestä väkivallasta ja siellä opetetaan tappamaan. (...) Tämä takia tos mies onkin se, joka menee siviilipalvelukseen. Siviilipalvelusmies saa nimittäin pitää itsellään sen päätäntävällän koska väkivaltaa käyttää. (FB#21, 60.)

”Nainen vie aika paljon aikaa”¹²

Flashbackissa toistuvat tietyt naisten ja tyttöjen representaatiot, mutta ne ovat ennemmin naiseuden nimettömiä merkkejä kuin esityksiä todellisista yksilöistä. Yleisimmät tavat kirjoittaa naisista voi karkeasti jakaa neljään erilaiseen luokkaan. Nainen esiintyy tekstissä tyttöystävänä, palkintona, yhtenä ”meistä” ja seksiobjektina.

Naiset ja tytöt mainitaan useimmiten tyttöystävinä esimerkiksi haastattelujen yhteydessä. Tällöin *Flashback* esittää tytöt usein symboloimassa vapaan skeittarikulttuurin vastakohtaa, keskiluokkaisuutta ja vapauden menettämistä. Ajattelumalli, jossa nainen edustaa kontrollia ja jota vasten miehet voivat määrittellä vapauttaan, on yleinen mieskulttuureissa. Esimerkiksi 1980-luvun lähiöravintolakulttuuria koskevassa tutkimuksessa todetaan, että miespuolisille asiakkaille vaimot edustivat valtakulttuuria. Mies ulkoisti oman itsekontrollinsa naiseen ja ”juhlii sillä keinoin miehisen luontonsa vapautta ja kahlitsemattomuutta” (Sulkunen ym. 1985, 294).

Tyttöjen toinen funktio *Flashbackissa* on toimia määrittämässä tekstin varsinaisena aiheena olevien poikalautailijoiden onnistumista ja maskuliinisuutta. Menestyvät skeittarit ja lumilautailijat ovat tosimiehiä, jotka saavat osakseen tyttöjen ihailun, huonot taas jäävät ilman tyttöjä. Naiset toimivat miehisyuden merkitsijöinä. *Flashbackille* ominaiseen tyyliin tällaisista ”bändäreistä” kirjoitetaan vitsoilla. Usein mainitaan esimerkiksi se, että naisia ei saada tai jos saadaan, kyseessä ovat rumat ja vanhat naiset tai ”huorat”. Myös lehdessä kirjoittavat naiset toistavat representaatiota naisista skeittikilpailujen katselijoina ja lautailijoiden ihailijoina. Naispuolinen toimittaja kertoo haastattelun ingressissä: ”En siis ehtinyt laittautua [mennessään haastattelemaan] vaan saavuin paikalle eniten epäseksikkäänä eli täysin tunnetusta Miss Palomar lookistani poiketen.” Myöhemmin hän aloittaa haastattelun: ”Mä muistan sut viime syksyn SM-skaboista (silmänräpätys, ripsrips)” (FB # 22, 38).

¹² Flaschback 17#, 39.

Sen sijaan lajille omistautuneet lumilautailijatytöt esiintyvät *Flashbackissa* nimettyinä henkilöinä. Lumilautailija Joanna Laajistoilta kysellään *Flashbackin* haastattelussa kilpailumatkoista, lautailuharrastuksesta ja lautailupaikoista samoin kuin muiltakin lehdes- sä haastatelluilta laskijoilta. Keskeisin ero tehdään toiminnan, aktii- visuuden ja passiivisuuden välillä: omistautuneet, tosissaan lautai- levat ja lautailussa menestyvät tytöt ovat aktiivisia subjekteja, ”mei- tä”. Lautailukulttuurin ulkopuoliset, katsojat ja ihailijat taas suku- puoleen katsomatta passiivisia ja sen vuoksi ”toisia”.

Naispuolisen lautailijan erityisaseman voi havaita kuitenkin ku- vituksessa. Laajistosta on *Flashbackissa* (FB # 16, 25) kuva, joss hän makaa nurmikolla kameralle hymyillen. Miespuolisista lautailijoista taas ei julkaista vastaavanlaisia poseeraamiskuvia, vaan pojat ja mie- het kuvataan yksinomaan harrastustilanteissa.

Kaikkein useimmin naiset mainitaan *Flashbackissa* kuitenkin seksuaalisessa kontekstissa. Humoristiseen kehykseen kirjoitetuissa teksteissä tytöt, joista käytetään nimityksiä ”lutkat” tai ”ämmät”, ”antavat pillua”. Samaan seksiohjetti-diskurssiin liitän myös leh- dessä julkaistut pin up -kuvat, eli eroottiset, mutta ei varsinaisesti pornografiset valokuvat kauniista naisista vähissä vaatteissa. Vastaa- vanlaisia kuvia löytyy myös ulkomaalaisista lautailulehdistä, erityises- ti lautailutarvikkeiden mainoksissa.

Esineellistävä tapa kirjoittaa tytöistä ei kohdistu kuitenkaan to- dellisiin naisiin, esimerkiksi tyttöystäviin tai kavereihin. Seksiob- jektidiskurssissa persoonaton nainen toimii merkinä, välineenä muovattaessa maskuliinista identiteettiä. Toistuva naisten esittämi- nen seksiohjeina – ja erityisesti lautailijoista kiinnostuneina – on tehokas keino antaa lehden lukijoille tunne omasta miehisyys- destään.

Heterokulttuurissa maskuliinisuutta on mahdollista osoittaa ja mitata seksuaalisen aktiivisuuden ja kokeneisuuden perusteella (Leh- tonen 1995, 38–40; Willis 1984, 18; Grönfors 1999, 225–226). Naisten kuvaaminen seksiohjeina on todiste heteroseksuaalisuu- desta ja naisten symbolinen kuluttaminen yhdistää miehiä. Keskeistä

on oman seksuaalisen aktiivisuuden ja menestyksen esittäminen muille vertaisryhmän miehille. Nuorten miesten ja poikien perättömätkin puheet seksuaalisista kokemuksistaan ovat osoitus miehistä kilpailusta seksuaalisuuden kentällä (Grönfors 1999, 225).

Näkisin lehden pin up -kuvat samoin kuin teksteissä esiintyvän seksiobjekti-diskurssin välineenä vahvistaa skeittikulttuurin jäsenten roolia miehinä. Pin up -kuvathan ovat ensisijaisesti kuvia miehille. Voidaan ajatella kuvien päätyvän lautailulehtiin kulttuurisen symboliikkansa vuoksi, ja niiden kautta lehti määrittelee itseään. Kuvat määrittelevät lukijan mieheksi ja lehden miesten lehdeksi.

”...koska me ollaan fuckin rentoja”¹³

Seksuaalinen vihjailu ja tapa kirjoittaa naisista ovat *Flashbackilta* tietoinen tyylivalinta. Lehden haastattelija kysyy esimerkiksi Suomen olympiajoukkueen lumilautailijoilta:

No onks Suomen maajoukkueessa hyviä primadonna...? (...) No mut onks siel hyvii chicksonaittei? Snoukkalehdissä pitää kysyä tällaisia kysymyksiä, koska me ollaan fuckin rentoja. (FB#16, 38.)

Naisia objektivoiva puhetapa yhdistetään ”rentouteen”. Flashback katsoo olevansa poliittisen korrektiuden yläpuolella, jolloin sitä eivät sido sisällön asiallisuuteen liittyvät velvoitteet. Lehden tapa kirjoittaa sukupuolista tuo kuitenkin samalla näkyviin valtakulttuurissa ilmenevän huumoriin piiloutuvan sukupuolijärjestelmän. Seksismi ja suoranainen misogynia eli naisvihamielisyys nousee Flashbackissa voimakkaimmin esiin juuri huumorin muodossa. Esimerkiksi *Flashbackin* numerossa 22 julkaistussa artikkelissa toimittaja seuraa missikisoja Japanissa ja päätyy harrastamaan seksiä missikandidaatin kanssa.

¹³ Flashback 16, 38.)

En tiedä kumpaa puristin enemmän, Ritsan kiinteää hanuria vai-
ko hänen kimmoisaa tissiä. (...) Tarrasin Ritsaa hiuksista kiinni ja
kampesin unelmaämmän polvilleen (...) Tokion missikeikan jäl-
keen juttu on niin, että Misan tasoisen muijan jälkeen mä en voi
koskea kepilläkään keneenkään tavalliseen, vaan on pakko saada
lebaa just joiltan mallinmittasilta virheettömiltä ja ennenkaikkea
eksoottisilta brygiltä. Ja hei Miss Suomi, sä oot niin stailiton äm-
mä että sut tulis viedä soramontulle ja ampua.(...) Ja hei muijat,
olkaa hyvännäkösiä please, nii jonain päivänä joku rakastuu tei-
hin. Tai sit se on ranteet auki ja naru kaulaan – paras lääke finnei-
hisi läski. (FB #22, 51.)

Seksuaalisuus kuuluu kiinteästi suomalaisessa kulttuurissa vallitse-
viin huumorikäsitteisiin. Stereotyyppistävät ja huumoripainottei-
set puhuvat naisista ovat perinteinen keino luoda miesten välistä
yhteisöllisyyttä. Esimerkiksi Jyrki Pöysä toteaa, että viime vuosisa-
dan suomalaisessa tukkilaiskulttuurissa naisiin kohdistuva halven-
tava vitsailu oli yleistä, ja se loi miesten välille yhtenäisyyden tun-
netta sekä tasoitti mielipide-eroja ja aggressiivisuutta. (Pöysä 1997,
189–190). Miestutkija Peter Lyman kirjoittaa miesten välisistä vit-
sailusuhteista, joissa miesten välistä toveruutta pidetään yllä huu-
morin avulla. Vitsit ovat usein aiheiltaan seksistisiä ja rasistisia.
Niitä ei kerrota pahoissa aikeissa, vaan sopimattomien aiheiden
katsotaan olevan sallittuja huumorin muodossa ja miesporukassa.
Kun juttu saa vitsin kehyksen, siitä ei tule loukkaantua. (Lyman
1989, 166–171.) *Flashback* on kauttaaltaan viihdettä, joten lehden
voi ajatella muodostavan kehyksen, jonka puitteissa seksistinen
kirjoittaminen on sallittua.

Lautailukulttuuri yhteisönä

Miesten keskinäistä vuorovaikutusta ja ihmissuhteita leimaavat toiminnallis-verbaaliset ryhmät, joissa miehet yhdessä toimivat jonkin tietyn asian parissa. Tällaista yhdessä toimimista, jota Tommi Hoikkala (1996, 365) kutsuu kaverisosiaalisuudeksi, leimaavat vitsailu, voimainkoetus ja vertailu. Lautailukulttuurissa poikien ja nuorten miesten kaverisosiaalisuus rakentuu lautailuharrastuksen ja toiminnan ympärille. *Flashbackissa* kaveri- ja ystävyysuhteet merkitään keskeisiksi lautailijoille. Kertomukset poikaporukalla tehdyistä lautailumatkoista toistavat kertomusta vapaista nuorista miehistä maailmaa valloittamassa. Samoin haastatteluiden yhteydessä mainitaan usein porukka, jonka kanssa lautailaan. Tyypillisesti näissä artikkeleissa pääosassa on sukupuolittunut yhdessä toimiminen: laskeminen, skeittaaminen, juominen ja naisten iskeminen. Kaverisosiaalisuuden representaatiot kertovat myös joukon sisäisten suhteiden tiivyydestä.

Pelkät kaverisosiaaliset pienryhmät eivät kuitenkaan riitä kuvaamaan lautailukulttuuria, joka on yhteisönä monimuotoinen ja kerroksinen. Yhteisö muodostuu globaalista, miljoonien harrastajien verkostosta, jonka sisällä sekä lumilautailijoilla että skeittareilla on pienempiä, esimerkiksi kansallisia osakulttuureitaan. Erityisesti lautailulle omistautuneet ”elämäntapaskeittarit” suhtautuvat toisiinsa solidaarisesti, minkä perustana on jaettujen merkitysten ja eronte-kojen tuottama meisyys.

Suomenkielisenä lautailuharrastajien elämäntapalehtenä *Flashbackissa* korostuu nimenomaan suomalaisten lautailuharrastajien yhteisö. Tätä yhteisöä, ”Suomen lautailusceneä”, myös rakennetaan lehden sivuilla. *Flashbackin* merkitystä yhteisön rakentajana konkretisoi se, että lehti laskee (omistautuneet) lumi- ja skeittilautailun harrastajat saman yhteisön jäseniksi. Tämä on valintakysymys. Vaikka monet harjoittavat molempia lajeja, löytyy myös harrastajia, jotka eivät näe lumi- ja skeittilautailun välillä kiinteää yhteyttä. Useimmat muut lautailulehdet ovat joko ainoastaan lumilautailu-

tai ainoastaan skeittilehtiä. *Flashbackissa* nämä osakulttuurit yhdistyvät, mutta samalla tehdään toistuvasti eroa ”bleidaajiin” eli rullaluistelijoihin.

Lautailukulttuuri on kerrostunut myös jäsentensä kulttuuriin kiinnittyneisyyden perusteella. Toiset ovat mukana vain löyhästi, kun toiset rakentavat identiteettiään keskeisesti lautailuharrastuksen avulla. Kiinnittymisen asteen perusteella lautailukulttuurin jäsenet voisi jakaa vaikkapa harrastajiin, aktiiviharrastajiin ja sisäpiiriin. Tähän kerrostuneisuuteen liittyy hierarkian aspekti, joka kilpailun ja toiminnallisuuden ohella voidaan liittää keskeiseksi miesten välisiä suhteita leimaavaksi tekijäksi. (Hoikkala 1991, 365; Pleck 1989, 25.) Hierarkia ei suinkaan ole pysyvä tai muuttumaton, vaan yhteisön sisäinen arvoasteikko on dynaaminen. Lautailukulttuurissa jäsenten taidot, kiinnittyneisyys kulttuuriin ja lajille omistautuneisuus määräävät paikan hierarkiassa, mitä arvioidaan jatkuvasti kaduilla, skeittihalleilla, lumilautailumäessä sekä kilpailuissa. Myös sosiaaliset taidot, kuten kielellinen lahjakkuus (josta lisää tuonnempana) toimivat yhtenä vertailun perusteena.

Lautailukulttuurin ylin asteikko muodostuu sisäpiiristä, joka määrittelyvaltansa avulla muokkaa aktiivisesti alakulttuurin merkitys- ja arvostusjärjestelmiä. *Flashbackin* tapauksessa hierarkia näytetään lukijoiden ja lehden tekijöiden välisessä suhteessa. Lukijat ovat lehden toimituksen sisäpiiristä katsoen ulkopuolella ja käyttävät lehteä välineenä, joka yhdistää heidän laajempaan lautailukulttuuriin. Toimituksen ja lukijoiden suhdetta voisi verrata isoveljen¹⁴ ja pikkuveljen väliseen suhteeseen. Toimitus kertoo lukijoille, kuinka ”isot pojat” skeittaavat, lumilautailevat, matkustavat ja juhliivat. Puhetapaan liittyy sekä isovelimäinen ylenkatsova asenne, mutta myös oletus lautailukulttuurista kaikkia harrastajia yhdistävänä tekijänä. *Flashbackin* sivuilla määritellään myös alakulttuurin sisäistä

¹⁴ Isoveli-vertauksen yhteydessä lienee paikallaan mainita, että Big Brother on englanninkielinen skeittilehti, joka epäkorrektin tyylinsä puolesta muistuttaa hyvin paljon Flashbackia.

kerrostuneisuutta. Yhtenä hierarkiaa luovana käytäntönä on juorupalsta, jossa kerrotaan scenen sisäpiirin edesottamuksista. Juorupalstalla on merkitystä lautailukulttuurin yhtenäisyyden kannalta ja samalla palstalle pääseminen on osoitus henkilön merkittävydestä kulttuurisella arvoasteikolla.

Osakulttuurin sisäisen arvoasteikon merkityksen takia lautailutarvikkeiden ja -muodin mainonta perustuu pitkälti osakulttuurin omille kuuluisuuksille – menestyneille rulla- ja lumilautailijoille. Mainoksissa huomionarvoista on kuvaston toiminnallisuus. Tyyppillinen lautailutarvikemainos esittää tunnettua lautailijaa suorittamassa haastavaa triikkiä, minkä yhteyteen on liitetty sponsorin logo. Tuotetta myydään sekä henkilöllä että alakulttuurissa arvostetulla toiminnalla ja vaativalla suorituksella.

”Vittuili” yhteisöllisyyden rakentajana

Useiden *Flashbackin* kirjoitusten tyyliin kuuluu röyhkeys, ”isotteilu” ja toisten halveksunta. Kieli on ronskia eikä kiroilua, rivouksia ja loukkauksia vältellä. Esimerkiksi eräänlaisena yleisönosastona toimivalla Äärijäbät-palstalla lähinnä pilkataan lehteen kirjoittavia lukijoita.

FROM: ”ANTICHRIST SVPERSTAR”

TO: ybermiehet@hotmail.com

DATE: mon 16 Nov 1998 15:17:09

K: Moi homot. Mitä kuuluu.

V: Ihan kivaa kiitos. Entä itsellesi. Joko isoveljesi on lopettanut päällesikusemisen? (FB#21, 23)

FROM: ”niklas löfgren”

TO: ybermiehet@hotmail.com

DATE: thu 11.feb 1999

K: Onkx tää muka joku snoukkalehti? Ekat 20 sivuu jotain vitun mainosta sit pari sivuu paskaa snoukkajuttuu (—).

V: Kuule vitun lapsena raiskattu äpärä keskonen, jolla on kuulo-laite ja ei-siniset silmät. Mä toivon että sä taitat niskasi lumilau-taillessa ja joudut rullatuoliin. (FB # 22,17)

Äärijäbien tyyli on tuttua myös ulkomaisista skeittilehdistä. Englanninkielisen skeittilehti *Trasherin* MailDrop-palstalla toimitus kommentoi sarkastisesti yhdellä tai kahdella lauseella lukijoiden lähettämiä kirjoituksia. Solvaaminen ja ronskit puheet eivät myöskään ole skeittikulttuurin erityispiirre. Samanlaista puhetapaa harjoitetaan nuorisoporukoissa yleisesti, sukupuoleen katsomatta. *Flashbackissa* poikkeuksellista onkin vain kyseisen puhettavan esittäminen kirjoitetussa ja painetussa muodossa.

Rivouksien ja solvaamisen voidaan katsoa *Flashbackissa* palvelevan useaa sosiaalista tehtävää. On selvää, että ”vittuilun” tarkoitus on viihdyttää lukijoita, mutta rivouksilla voidaan myös osoittaa omaa nokkeluutta sekä kilpailla älyssä ja verbaalisessa lahjakkuudessa, vahvistaa yhteisöllisyyden tunnetta, tuoda julki kulttuurissa vallitsevia arvostuksia sekä vahvistaa ryhmäidentiteettiä erottautumisen kautta. *Flashbackissa* representoituva rivo huumori ja Pasi Salosen aiemmin erittelemän Pietarinkadun Oilers Go Go –lätkäshown ’konservatiivinen kollihuumori’ ovat ilmeisen yhdenmukaisia.

Paul Willis kirjoittaa tutkimuksessaan *Koulun penkiltä palkkatyöhön* poikien keskinäisestä kiusoittelevasta 1960–70-luvun vaihteen englantilaiskaupungissa:

Keskinäinen vuorovaikutus ja keskustelut ryhmässä saavat alituisesti ”kusetamisen” muodon. He ovat hyvin fyysisiä ja karskeja toistensa kanssa jatkuvine potkuineen, nyrkiniskuineen, karate-lyönteineen, kädenvääntöineen, tönimisineen ja jalkakamppeineen, joita kohdistetaan tiettyihin yksilöihin lähes kyynelten tuloon asti. Härnäminen ja ”kusetaminen” on samoin karskia ja se

kohdistetaan usein samoihin yksilöihin samojen asioiden vuoksi. Usein tämä on jonkun kuviteltu tyhmyys. (...) Hyvin usein kusetaminen on aiheeltaan seksuaalista, vaikka se voi olla mitä tahansa – mitä henkilökohtaisempaa, kärkevämpää ja satuttavampaa sitä parempi. Se on heikkouksien loppumatonta etsintää. Tuon kaltaisiin hyökkäyksiin ja (ennen kaikkea niiden torjumiseen) vaaditaan taitoa ja kulttuurista 'tieto-taitoa'. (Willis 1984, 40–41.)

Solvausten funktio on Willisin (mt., 41) mukaan keino osoittaa omaa nokkeluuttaan ja rohkeuttaan. Myös *Flashbackin* tyyli ja kieli ovat peliä, jossa osuvalla kiusoittelulla voi osoittaa omaa älykkyyttään. Äärijäbien ja palstalle kirjoittavien lukijoiden välillä vallitsee niin sanottu '*pilailusopimus*'. Lukijat kirjoittavat palstalle vapaaehtoisesti ja altistavat itsensä tietoisesti solvaukselle. Miesten välisiä pilailukäytäntöjä tutkittaessa on havaittu, ettei vitsailua kohdisteta puolustuskyvyttömiin, vaan tiettyjen henkilöiden kesken vallitsee pilailulupa (Jäppinen 1989, 119). Luvan mahdollistava suhde vahvistaa osaltaan meisyyttä, joka on solvaamisen toinen funktio. Kirjoittamalla Äärijäbille ja saamalla vastaukseksi halventavia solvauksia, lukija osoittaa kuuluvansa ryhmään ja hyväksyvänsä, ymmärtävänsä ja kestävänsä osakseen tulevan herjaamisen.

Solvaamisen kolmas funktio on osoittaa, mitkä asiat ovat skeittikulttuurissa arvostettuja ja mitkä taas halveksittuja. Huumori toimii yhteisöllisten arvostusten ja normien ylläpitäjänä ja jopa yhteisöllisenä kurinpitovälineenä. Huumoria voikin pitää miesten välisen yhteisöllisyyden ja konsensuksen symbolina. (Pöysä 1997, 69–70.) Solvaukset tuottavat ja ylläpitävät alakulttuurin arvostuksia, mikä vahvistaa alakulttuurisen identiteetin ylläpittoa. *Flashbackissa* halventamiseen kelpaavat muun muassa viittaukset henkilön keskiloikkaisuuteen, seksuaaliseen kyvyttömyyteen, nuoruuteen tai homouteen. Monet hegemoniseen maskuliinisuuteen liitettävät tekijät ovat halveksittuja, kuten työ ja armeija.

Sä saat palkinnon. Sä tajuat mikä elämässä on arvokasta. Se on ydinaseet, puukot, pillu ja kossu. Ne on ne arvot, saatana, jolle tosimies ittensä rakentaa. Siinä samalla hakkaa vähän vaimoan. Lapset ammutaan. (Äärijäbät, FB #22, 17)

Silti osa solvausten kautta esiin tulevista ja tavoiteltavista arvoista liittyy *Flasbackin* representoiman maskuliinisuuden miehiseen valtakulttuuriin. Esimerkiksi erottautuminen ”homoudesta” koetaan tärkeäksi ja näin vahvistetaan vallitsevaa pakkoheteroseksuaalisuutta.

”Rättikauppa lautailuscenessä”

Lautailumuoti on tyyhinsä puolesta perinteisen maskuliinista: löysistä housuista, huppareista tai t-paidoista, lenkkareista ja pipoista muodostuva muoti on yhdistelty perinteisistä miesten työ-, armeija- ja urheiluvaatteista. Muoti vaihtelee aikakauden mukaan, ja osakulttuurin sisällä vallitsee hyvinkin tarkka tietämys siitä, millaiset kengät tai kuinka löysät housut kulloinkin ovat tyylikkäitä. Variaatioista huolimatta lautailumuotia voidaan pitää vakiintuneena, ja se on erotettavissa esimerkiksi hiphop-muodista, vaikkakin molempia tyyliä yhdistääkin muun muassa viehtymys väljiin vaatteisiin. Lautailumuodilla on funktionaaliset juurensa: vaatteet ovat löysiä, mikä mahdollistaa liikkumisen skeitatessa ja suurten vaatteiden arvellaan suojaavan fyysisiltä vammoilta.

Iain Borden näkee skeittareiden löysät vaatteet pyrkimyksenä androgyniaan, keinona peittää sukupuolensa suurten vaatteiden sisään ja siten häivyttää eroja skeittaavien tyttöjen ja poikien väliltä (Borden 2001, 150). Itse en kuitenkaan ole taipuvainen tähän tulkintaan, sillä löysä pukeutuminen on tyypillistä nimenomaan pojille. Lautailukulttuurin liepeillä liikkuvat tytöt suosivat vain har-

voin löysää lautailumuotia, joten lautailukulttuuria leimaava jyrkkä sukupuolijako ulottuu mielestäni myös pukeutumiseen.

Vaatteiden keskeisin tehtävä lautailukulttuurissa on niiden merkitys yhteenkuuluvuutta osoittavina symboleina. Oikeanlainen pukeutuminen on osoitus kulttuurisen koodin tuntemisesta ja oma koodisto taas on välttämätön alakulttuurin säilymisen kannalta. Lautailukulttuuriin ei voi kuulua ilman asianmukaista pukeutumista ja vasta koodiston tunteminen ja hallinta mahdollistaa sen varioinnin, esimerkiksi oman persoonallisen tyylin luomisen lautailumuodin puitteissa. Vaatteilla ja tyylillä voi paitsi liittää itsensä joukkoon myös erottautua ja luoda itselleen persoonallisen identiteetin alakulttuurin sisällä. Lautailumuodin yleistyttyä osaksi nuorisomuodin valtavirtaa, pukeutumiskoodisto on muuttunut entistä yksityiskohdaisemmaksi. Nykyisin ”skeittikenkiä” voi ostaa jo automarketeista, eikä ainoastaan erikoisliikkeistä. Niinpä vaateliikkeiden ja merkkien suosimiselle on kehittynyt hyvinkin tarkka säännöstönsä, jonka hallitseminen erottaa ”wannabet” eli ulkopuolelta lautailumuotia seuraavat perässähiihtäjät todellisista lautailijoista. Alakulttuurisen tyylin on muututtava nopeasti säilyttääkseen yhteisöllisyyttä ylläpitävän funktion, koska mainonta ja markkinointi pyrkii jatkuvasti tuotteistamaan ja myymään alakulttuurisia koodeja osaksi yleistä nuorisomuotia.

Vaikka tyylin ja muodin keskeinen merkitys lautailukulttuurissa on ilmeinen ja *Flashback*-lehdessä julkaistaan runsaasti vaatemaailmankuvia, pukeutumisesta kirjoitetaan lehdessä kuitenkin halveksuvasti. Vaatteiden merkityksen vähättely on kulttuurissamme yleisesti maskuliinisuuteen liitetty piirre. Miehen ei sovi olla liian kiinnostunut ulkonäöstään. Koreileva mies on naismainen, keikari tai homo. (Ks. Hänninen 1996, 100–101.) On taito osata pukeutua oikein, mutta pukeutumista ei silti saa nostaa liian keskeiseksi.

Kun kuusisivuinen lautailuvarustartikkelin yhteydessä kirjoitetaan, että ”rättikauppa näyttölee jatkossa entistä suurempaa roolia lumilautascenessä” (FB#17, 27), niin myönnetään vaatteiden keskeinen rooli lautailukulttuurissa, mutta samalla vähätellään vaat-

teiden merkitystä puhumalla niistä ”rätteinä”. Yksi miehille mahdollinen tapa kiinnostua vaatteista naisista erottautuvalla tavalla on vaatekappaleiden rinnastaminen urheiluvälineisiin. Tällöin taito pukeutua muuttuu hyödylliseksi eikä kyse ole pelkästään feminiiniseksi leimautuvasta esteettisestä pukeutumisesta.

Vaatteiden ja muodin merkitys lautailukulttuurin erottamattomana osana nostetaan esiin *Flashbackissa* myös ironisessa kontekstissa. Esimerkkinä vaikka edellä mainitun artikkelin alalaitaan pienellä painettu teksti: ”Tämä kaikki oli kirjoitettu Airwalkin laskuhousut jalassa, Burtonin hanskat kädessä sekä independent-pipot päässä, joita myy Ponkes” (FB#21, 57).

Marginaalista valtakulttuuriin

Vaikka lautailukulttuuri on helppo määritellä alakulttuuriksi, sen tarkasteleminen vastakulttuurina on vaikeampaa. Lautailukulttuuri toimii lähinnä identiteetin ja elämäntapavaliintojen tasolla eikä tähtää yhteiskunnalliseen muutokseen. Lisäksi lautailukulttuurin tarjoama identiteetti ja kapina on suhteellisen turvallista. Siihen ei liity esimerkiksi vastaavanlaista yhteiskunnallisen aseman määrääntymistä kuin Paul Willisin (1984) tutkimilla koulupojilla, jotka auktoriteetteja vastustaessaan samalla menettivät mahdollisuutensa nousta työväenluokkaisesta asemastaan. Lautailukulttuurin valinneilla on mahdollisuus rikkoa rajoja lukemalla mainosrahoitteista elämäntapalehteä eikä tämä vielä edellytä sitovien henkilökohtaisten uhrausten tekemistä.

Lautailukulttuuria ei kuitenkaan voi typistää ainoastaan urheiluharrastukseksi tai lautailulehtien kielenkäyttöön. Sille on ominaista auktoriteettien halveksunta sekä tiettyjen yleisesti hyväksytyjen arvojen ja normien kyseenalaistaminen – esimerkiksi koulutus ja palkkatyö nähdään lautailua eli elämäntapaa rajoittavina velvollisuuksina. Harrastuksen tai elämäntavan ja palkkatyön yhdistä-

minen voi myös onnistua, sillä lautailukulttuurin suosion myötä työmahdollisuudet esimerkiksi lautailutarvikekaupan parissa ovat parantuneet ja muutamat lautailijat jopa elättävät itsensä sponsori-sopimuksilla. Niinpä palkkatyön ja lautailun näkeminen toistensa vastakohtina ei enää olekaan yhtä selkeä jako kuin aikaisemmin.

Alakulttuurin olemassaolon kannalta eronteko valtakulttuuriin on välttämätöntä. Tämä ei kuitenkaan ole helppoa fragmentoituneessa yhteiskunnassa, jossa on hankala tunnistaa yhtenäistä valtakulttuuria, jonka ulkopuolelle asettua. Nykyisin lautailulajien alakulttuurinen asema on kuitenkin uhattuna, sillä suosion myötä lajit integroituvat yhteiskuntaan yhä selkeämmin. Lautailulajien ympärillä liikkuu yhä enemmän pääomaa eikä lautailukulttuurin merkitys nuorisomuodin edelläkävijänä ole jäänyt mainostajilta huomaamatta (ks. Lopiano-Misdom & De Luca 1997). Esimerkiksi Nokia kuvailee lautailulajeja ”urheilulajeiksi, jotka nivoutuvat omiin luovuutta, vapautta ja yksilöllisyyttä korostaviin arvoihimme” (Nokia 2000).

Lautailukulttuurin ja valtakulttuurin välistä suhdetta voidaan tarkastella käsitteen ’rekuperaatio’ avulla. Se viittaa tapahtumaan, jossa kritiikki kääntyy palvelemaan niitä (kapitalistisia) rakenteita, joita vastaan se on kohdistunut. Ensin vastarinta siirtyy pois niiden kontrollista, jotka sen ovat luoneet. Sitten se myydään heille takaisin tuotteistettuna. (Plant 2001, 336.) Lautailukulttuurin voidaan katsoa syntyneen vastustamaan yhdysvaltalaisen keskiluokan konservatiivisia arvoja sekä tulostavoitteellista ja yksilöä ohjaavaa kapitalistista yhteiskuntamallia. Tästä vastarinnasta kasvanut anti-autoritaarinen lajikulttuuri poikkeaa radikaalisti perinteisistä urheilulajeista, joiden avulla maskuliinisuutta on rakennettu: Yhdysvalloissa esimerkiksi baseballista tai amerikkalaisesta jalkapallosta, Suomessa esimerkiksi jääkiekosta. Lisäksi fyysisen toiminnan ympärille on rakentunut kulttuurista luovuutta, joka ilmenee omien media-tuotteiden kuten lehtien ja videoiden tuottamisena sekä omana muotina.

Alkujaan vaihtoehtokulttuuriset ainekset ovat integroituneet osaksi valtakulttuurin markkinoita, ja samalla kaupallisuudesta on tullut olennainen osa lautailun alakulttuuria. Esimerkiksi *Flashback* tarjoaa katu-uskottavan areenan ja nuoria lukijoita Finnairin tai Radiolinjan mainoksille. Kaupallisuus on ollut myös kulttuurin laajenemisen ja olemassaolon ehto. Tällä hetkellä lautailuidentiteetin omaksuminen ilman siihen liittyviä markkinoita on mahdotonta. Sponsorit ja tuotemerkit ovat kulttuurin ytimessä, eikä lautailuidentiteettiä pysty luomaan ja ylläpitämään hyväksymättä niiden merkitystä.

Lautailukulttuuri pyrkii olemaan valtakulttuuriin nähden oppositiossa tai marginaalissa mutta samalla määrittelee itsensä epäpoliittiseksi. Yhteiskunnallista sanomaa lautailulehdistä on turha vakavissaan etsiä, vaikkakin Nokian tunnistamat yksilöllisyyden ja vapauden teemat nousevat toistuvasti esiin myös *Flashbackissa*. Tässä mielessä lehden kautta välittyviä individualistisia arvoja ei voi pitää nyky-yhteiskunnassa erityisen omaperäisinä.

FB – viisi vuotta omaan napaan tuijotusta teidän puolestanne, lukijat! Flashback (...) johtaa kohti tunnelin päässä näkyvää valoa – kokonaisvaltaista positiivista elämänasennetta. Kuunnelkaa enemmän hyvää musiikkia, rullalautailkaa, lumilautailkaa, piirtäkää, tanssika, matkustakaa, puhukaa, ja niin pois päin. (...) Olkaa ylpeitä itsestänne ja tekemisistänne. Tehkää mitä ikinä lystätte. (Ote pääkirjoituksesta FB#21, 20.)

Flashback korostaa lukijoiden yhteenkuuluvuutta sekä asemaa aktiivisina, vapaina ja menestyvinä nuorina miehinä. Mahdollisuus myönteiseen itsemäärittelyyn onkin tärkeää harrastukselleen omistautuneelle lautailijalle, joka saa positiivista ja asiantuntevaa palautetta lähinnä vain toisilta skeittareilta tai lumilautailijoilta. Lehti samaistaa lukijansa menestyjiin, joiden ei tarvitse kuunnella toisten mielipiteitä. Välillä menestystä korostava puhetapa saavuttaa jopa äärioikeistolaisen paatoksen.

Viljelkää perunoita ja hyssytelkää rauhassa kehä III ulkopuolella Kari Salmelaisen kanssa – me voimme tehdä vaihtiksia henkisen pääomamme ja erikoiskykyjemme mukaan. Kyllä kelpaa, kaikki saavat enemmän rahaa käytettäväkseen ansioidensa mukaan. Ulkomaiset yritykset tänne, verot alas, koulutus ylös ja ay-liike helvettiin. Alhainen veroaste koska uusi kulttuuri suosii ihmisten oma-aloitteisuutta sen sijaan että he ovat vain autoritarismin kylälästämiä zombieita. Nuoriso saa siistiä duunia, koska erikoisliikkeet voivat ottaa työntekijöitä normalisoituneiden työvoimakustannusten takia, mikä johtuu verojen alentamisesta, ei nuorten palkkojen pudotuksesta. Enää eivät paperitehtaiden vuoden levänneet trukkikuskit vetele Nokian insinöörien liksoja maaten liiton tuilla. Eli loppupeleissä nuorison piikkiin. Mitä sitten juttisuomessa tapahtuisi? Vitut me siitä. (Ote pääkirjoituksesta, FB# 21, 20.)

Siteerattu pääkirjoitus oli kantaaottavuudessaan teemaltaan poikkeuksellinen. Lisäksi kielellinen yliampuvuus ja lehden tarjoama humoristinen konteksti purkavat tekstin eksplikoituja merkityksiä. Lautailukulttuurin peräänkuuluttama rentous estää ottamasta asioita liian vakavasti.

Koristeltua konservatiivisuutta, kritiikkiä parodian kautta?

Miehen asemaan liittyy enemmän arvostusta ja valtaa kuin pojan (lapsen) asemaan. Lapsellisuus on ei-maskuliinisuutta, ja pelko lapselliseksi määrittelemistä voi saada miehet tavoittelemaan tietynlaista hypermaskuliinisuutta (ks. Hall 1999, 198), mutta nuoruuteen liitetään myös positiivisia merkityksiä, kuten vapaus ja huolettomuus, jotka taas eivät ole aikuisten saavutettavissa (Ziehe 1991, 42–51). Nuoret miehet ja pojat tasapainottelevatkin kahden

houkuttelevan identiteetin välillä: ikuisen nuoruuden ja maskuliinisuuteen liittyvän kulttuurisen valta-aseman. Lautailukulttuuri etsii ratkaisua näiden kahden identiteetin väliseen ristiriitaan. Skeittaus ja lumilautailu on helppo nähdä lapsekkaana, ei-ratonaalisena toimintana. Niihin ei valtakulttuurin näkökulmasta lukeudu mitään rationaalista, tavoitteellista tai hyödyllistä. Juuri skeittauksen ja lumilautailun ”lapsellisuuden” vuoksi skeittarikkulttuurin on tarjottava jäsenilleen myös korostettua miehisyyttä poikamaisuuden lisäksi.

Flashbackissa kuvattu lautailukulttuuri on tyypillistä poikakulttuuria. Kun rinnastaa lehden aihepiiriin ja retoriikan vaikkapa Paul Willisin (1984) kuvaamaan poikakulttuuriin, yhteneväisiä ainesosia ovat esimerkiksi auktoriteettien vastustaminen, ryhmän merkityksen korostaminen, jännityshakuisuus ja pilailu. Puheissa korostetaan ruumiillisuutta ja halveksitaan sopeutuvaisuutta. Naisien funktio on lähinnä poikien oman miehisyyden korostaminen. Vaatteet, tyyli ja oikeanlainen käyttäytyminen ovat tärkeitä yhteensuuluvaisuuden symboleita ja käytäntöjä. Vastaavanlaiset merkit ja arvostukset ovat tunnistettavissa todennäköisesti monista poikavaltaisista alakulttuureista.

Flashbackin kautta välittyy useita lautailukulttuurille ominaisia, keskenään jännitteisiä erontekoja. Yhtäältä erottaudutaan ei-maskuliinisuudesta – naisista ja lapsista – ja samastutaan osittain hegemoniseen maskuliinisuuteen. Toisaalta tehdään eroa muihin maskuliinisuuksiin ja vahvistetaan identiteettiä nimenomaan lautailijoina. *Flashbackin* ”meihin” eivät kuulu lapset, keski-ikäiset, ”keravalaisnuoriso”, homot tai ruotsalaiset. Lautailumedioita tutkinut Seija Pylkkö luonnehtii lautailuidentiteettiä vastakohtapareilla nuoruus–keski-ikä, vapaus–sitoutuminen, liike–pysähtyneisyys, vaara–turvallinen elämäntapa, elämyksellisyys–tylsyys, riippumattomuus–säätely, vapaa moraali–perinteinen moraali, kulutus-kulttuuri–säätäminen (Pylkkö 2000, 26; ks. myös Vainion artikkeli). Useimmat näistä vastakohtapareista voidaan paikallistaa jakoon maskuliininen–feminiininen. Lautailukulttuurin määritelmis-

sä vapauteen, vaaraan, elämyksellisyyteen ja liikkeeseen liittyvä maskuliinisuus saa vastaparikseen tylsyyteen, turvallisuuteen, säätelyyn ja pysähtyneisyyteen liitetyn feminiinisuuden. Vastakulttuurisesta imagostaan huolimatta *Flashbackin* välittämä miehisyysmalli on varsin perinteinen ja noudattelee yhteiskunnassa laajalti jaettuun käsityksiä naisista ja miehistä.

Alakulttuuriteorioissa lähdetään usein siitä, että alakulttuurit reagoivat ja yrittävät ratkaista yhteiskunnassa vallitsevia asiantiloja ja muutoksia. Jaana Lähteenmaa on esittänyt, että elämäntapalautailun kaltaisten poikavaltaisten alakulttuurien kautta pojat reagoivat kulttuuriseen muutokseen, joka liittyy miesten valta-aseman purkautumiseen suomalaisessa kulttuurissa naisten astuessa lisäantuvässä määrin julkisille areenoille. Lautailukulttuuri puolustaisi näin ollen miesten valta-asemaa ja oletettua paremmuutta naisiin nähden. (Lähteenmaa 1991, 187.) Suomalaisen sukupuolijärjestelmän näkökulmasta sukupuolieron korostaminen lautailukulttuurissa liittyy alakulttuuriseen vastarintaan: kun tasa-arvoa ja sukupuolineutraaliutta ainakin retoriikan tasolla painotetaan esimerkiksi kouluissa sekä työelämässä, sukupuolieron ja hierarkian korostaminen näytetään näiden instituutioiden ulkopuolisena vapautena ja vastarintana.

Lautailijat ovat tietoisia alakulttuurinsa sisäisistä ristiriidoista. Lautailulehdissä nousee esiin sukupuolikonflikti sekä kaupallisuuden ja vastakulttuurisen imagon välinen ristiriita. *Flashbackissa* nämä ristiriidat tuodaan ilmi parodian ja ylikorostuksen keinoin. Tekstin tarkoituksellinen monitulkintaisuus pyrkii asettamaan lukijan testiin ja esittää, että jos lukija on kyllin älykäs, hän osaa nauraa. *Flashback* ei opeta tai neuvo, vaan lehden suhde lukijoihin on verrattavissa kokeneen ja omistautuneen elämäntapalautailijan suhtautumisessa nuorempaan harrastajaan. Jälkimmäisen tulee kunnioituksella katsoa, mitä kokeneempi tekee ja yrittää itse perässä. *Flashbackin* huumori, absurdius ja ”epärakentavuus” ovat lehden katu-uskottavuuden ydin ja menestyksen salaisuus. Lehti tarjoaa perinteistä koulunpihoilta, armeijasta, teekkareiden vappulehdistä

ja urheilukenttien pukuhuoneista tuttua poikahuumoria yhdistettynä elitistiseen ironiaan trendikkäästi taitettuna ja kiiltävissä kansissa.

Flashbackin alakulttuurisen imagon, maskuliinisuuden ja huumorin allianssille rakentuva kapinallisuus voidaan nähdä näennäisradikaaliin pakettiin pakattuna individualismia hehkuttavana uusliberalistisena eetoksena ja sukupuolijärjestelmän näkökulmasta puhtaana konservatiivisuutena, mutta toisaalta tekstin ylilyönnit voidaan tulkita myös parodiaksi ja satiiriksi, jotka tekevät stereotyyppioita näkyviksi ja siten edesauttavat niiden purkamista. *Flashbackin* ”fuckin rentoa” tyyliä ja asennetta ei ole helppoa mahduttaa annettuihin kategorioihin. Olisi naurettava ja turhauttava yritys pyrkiä tekemään lopullista tulkintaa *Flashbackin* sisällöstä tai etsiä siitä jotakin tiettyä sanomaa. Niinpä päätän artikkelini kehotukseen jonka *Flashback* (FB#19, 21) pääkirjoituksessaan antaa lukijoilleen: ”Et anna yliopistokommarin sanella sinulle sinun todellisuuttasi!”

Tutkimusaineisto

Flashback magazine. Hupikumi Oy: Helsinki. Numerot 16 (1998), 17 (1998), 19 (1998), 21 (1999), 22 (1999), 23 (1999), 24 (1999) ja 26 (1999).

Kirjallisuus

- Badinter, Elisabet (1993/1992) *Mikä on mies?* Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.
- Borden, Iain (2001) *Skateboarding, Space and the City: Architecture and the body*. Oxford: Berg.
- Connel, R.W. (1995) *Masculinities*. Los Angeles: Berkeley University of California Press.
- Fornäs, Johan (1998) *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuus*. Suom. Mikko Lehtonen, Virpi Blom, Kaarina Hazard ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Hänninen, Jorma (1999) ”Modernin miehen seksuaalinen liikkumata.” Teoksessa Jokinen (toim.), 194–220.
- Hall, Stuart (1999) *Identiteetti*. Suom. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Vastapaino: Tampere.
- Jokinen, Arto (toim.) (1999) *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Tampere: Tampere University Press.
- Jokinen Arto (2000) *Panssaroitu maskuliinisuus: mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere: Tampere University Press.
- Jäppinen, Kaija (1989) ”Pojat pilasilla. Katsaus erään miesvaltaisen työpaikan pilailukäytänteisiin.” Teoksessa Pöysä, Jyrki (toim.) *Betoni Kukkii. Kirjoituksia nykyperinteestä*. Helsinki: SKS.
- Kortteinen Matti (1997) *Kunnian kenttä. Suomalainen palkkatyö kulttuurisena muotona*. Hämeenlinna: Hanki ja jää.
- Lehtimarket Oy (2001) [http://db.finhost.fi/lehtimarket/owa/lehtimarket_index] (23.5.2001)
- Lehtonen, Mikko (1995) *Pikku jättiläisiä. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen*. Tampere: Vastapaino.

- Lopiano-Misdorn, Janine & De Luca, Joanne (1997) *Street Trends. How today's alternative youth cultures are creating tomorrow's mainstream markets*. New York: Harper Collins Publishers Inc.
- Lyman, Peter (1989) "The Fraternal Bond as a Joking Relationship: a case study." Teoksessa Kimmel, Michael S. & Messner, Michael A. (eds.) *Men's Lives*. New York: Mac Millan Publishing Company.
- Lähteenmaa, Jaana (1991) *Hip-hoppareita, lähiöläisiä, kulturelleja. Nuorisoryhmiä 80-luvun lopun Helsingissä*. Helsinki: Helsingin kaupungin Nuorisosaainkeskuksen julkaisuja 1991:1.
- Lyytinen, Jaakko (2001) "Connecting Teenagers." *Markkinointi ja Mainonta*, 36/2001.
- Lähteenmaa, Jaana. (1992) "Tytöt jännitystä etsimässä. Sukkulointia ja irrotteltua." Teoksessa Näre, Sari & Lähteenmaa, Jaana (toim.) *Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa*. Helsinki: SKS.
- McRobbie, Angela (1991) *Feminism and Youth culture*. Hampshire: MacMillan Press.
- Nokia (2000) "Don't be bored. Be totally board." Lehdistöiedote 5.7.2000. [http://press.nokia.com/PR/200007/785010_5.html] (6.3.2002)
- Ojaluoto, Raisa (2001) "Tutkija Jari Lämsä: Reilu meininki katosi silloin kun kilpaurheilu syntyi". *Acatiimi*, 3/2001.
- Plant, Sadie (2001) Kansainväliset situationistit: spekaakkelimainen kieltäminen. Teoksessa Ahonen, Timo; Termonen, Markus; Tirkkonen, Tuomas & Vehaluoto, Ulla (toim.) *Väärin ajateltua – anarkistisia puheenvuoroja herruudettomasta yhteiskunnasta*. Kampus Kustannus: Jyväskylä.
- Pleck, Joseph H (1989) "Men's power with women, other men and society: A men's movement analysis." Teoksessa Kimmel, Michael S. & Messner, Michael A. (eds.) *Men's Lives*. New York: Mac Millan Publishing Company.
- Pylkkö, Seija (2000) "Heimokulttuuria kaduilla ja hangilla." *Peili*, 2/2000.
- Pöytä, Jyrki (1997) *Jätjän synty. Tutkimus sosiaalisen kategorian muotoutumisesta suomalaisessa kulttuurissa ja itäsuomalaisessa metsätyöperinteessä*. Helsinki: SKS

- Sabo, Don (1989) ”Pigskin, patriarchy, and pain.” Teoksessa Kimmel, Michael S. & Messner, Michael A. (eds.) *Men’s Lives*. New York: Mac Millan Publishing Company.
- Sainio Teemu (2001) ”Skeittilauta nousee sisälläkin.” *Helsingin Sanomat* 9.11.2001
- SLU (1997) Suomen liikunta ja Urheilu ry:n (SLU) hallituksen tiedote ”Lumilautaliitosta SLU:n jäsenjärjestö”. *Urheilun maailma* 1/1997. [<http://www.slu.fi/imag/1-97/11.html>] (28.8.2001)
- Sulkunen, Pekka; Alasuutari, Pertti; Nätkin, Ritva & Kinnunen, Merja (1985) *Lähiöravintola*. Keuruu: Otava.
- Tiihonen Arto (1999) ”Oikeita miehiä – ja urheilijoita”. Teoksessa Jokinen (toim.), 89–117.
- Willis, Paul (1984) *Koulunpenkiltä palkkatyöhön. Miten työväenluokan nuoret saavat työväenluokan työt*. Suom. Airi Mäki-Kulmala. Tampere: Vastapaino.
- Ziehe, Thomas (1991) *Uusi nuoriso: epätavanomaisen oppimisen puolestus*. Suom. Raija Sironen ja Jussi Tuormaa. Tampere: Vastapaino.

VEIKKA JA VUOREN ARVOITUS

Veikka Gustafssonin maskuliinisuus ja luontosuhde

Niklas Vainio

Vuorikiipeilijä Veikka Gustafsson – tai Veikka, kuten hänet tunnetaan – tuli tunnetuksi Suomessa ja muualla maailmassa keväällä 1993, kun hän kiipesi Mount Everestin huipulle. Gustafssonista tuli tiedotusvälineissä ”ensimmäinen suomalainen maailman huipulla”. Maaliskuuhun 2002 mennessä Veikka oli ”valloittanut” maailman neljästätoista yli 8000 metriä korkeasta vuoresta kahdeksan ja lienee nykyään ainoa suomalaisten laajemmin tuntema vuorikiipeilijä.

Tarkastelen sitä kuvaa, joka Veikka Gustafssonista kulttuuristen tekstien kautta rakentuu. Selvitän, millainen hänen maskuliinisuutensa on ja millä keinoin se rakentuu. Samalla tutkin, millainen luonnon käsite vuorikiipeilykertomuksien yhteydessä rakentuu ja mikä on sen yhteys maskuliinisuuteen, ja näin osoitan yhteyksiä maskuliinisuuksien tutkimuksen ja ympäristöfilosofian, erityisesti Val Plumwoodin ekofeminismin välillä. Tutkimusaineistonani käytän Gustafssonista kirjoitettuja uutisia, aikakauslehtiartikkeleita ja haastatteluita sekä hänen omia matkakertomuksiaan ja verkkosivustoaan www.veikka.com. Keskeisenä aineistona on toimittaja Eino Leinon kokoama *Kohti huippua* -kirja (KH), joka kertoo Gustafssonin retkistä vuosina 1993–1995. Aineistoni on kerätty pääasiassa vuoden 2001 aikana.

Tutkimukseni kannalta Veikka on kaksi eri olentoa. Yhtäältä kyseessä on elävä olento, espoolainen miespuolinen ammattikiipeilijä. Toisaalta kyse on myös tekstuaalisesta hahmosta, joka muotoutuu lehdissä, tv:ssä ja kirjoissa sekä matkakertomuksissa, jotka on kirjoittanut ensin mainittu olento. Nämä kaksi olentoa eroavat toisistaan jotenkin, mutta rajaa niiden välille on vaikea vetää. Fyysisesti olemassa oleva Veikka ei kenties ajattele tai toimi samoin kuin tekstuaalinen hahmo, mutta toisaalta jälkimmäinen hahmo saattaa vaikuttaa historiallisen Veikan käsitykseen omasta itsestään. Artikkelissani käsittelen kuitenkin vain tekstuaalista hahmoa väittämättä mitään sen yhteydestä elävään olentoon.

Artikkelin teoreettisena lähtökohtana on useissa miestä koskevissa tutkimuksissa esitetty väite mieheyden rakentumisesta erottautumisen kautta (ks. esim. Connell 1995; Badinter 1993; Leh-tonen 1995; Edley & Wetherell 1995). Tarkastelemalla tekstuaalisen Veikan rakentumista voin sanoa jotain kaikkia tai useimpia miehiä koskevaa ilman, että väitän sen koskevan yksilötoimija Veikka Gustafssonina.

Mieheys on erontekoa

Psykoanalyttisen objektisuhdeteorian mukaan poikalapsi alkaa erottautua äidistä ja feminiinisestä 2–3-vuotiaana. Sitä ennen hän on samastunut äitiinsä ja feminiinisyteen, mutta ympäristön alkassa suhtautua häneen poikana hän alkaa ensin erottautua niistä ja samastuu isäänsä ja maskuliinisuuteen. (Edley ja Wetherall 1995, 47.) Pojan on sanouduttava irti feminiinisinä pitämistään ominaisuuksista, ”vakuututtava itse ja vakuutettava muut siitä, että ei ole (1) nainen, (2) vauva, (3) homoseksuaali” (Badinter 1993, 57). Tällaisen maskuliinisuuden ylläpitämiseksi erottautumista feminiinisydestä on jatkettava lapsuuden jälkeenkin, ja voidaan sanoa, että ”miehen identiteetti on loismaisesti riippuvainen tästä toisesta,

ei-miehestä, sillä ilman vastakohtaansa miestä ei voisi määritellä lainkaan” (Lehtonen 1995, 31). Feminiinisyyteen on tehtävä jatkuvaa eroa oikeanlaisella kielenkäytöllä, ihannoimalla maskuliinisia ominaisuuksia kuten väkivaltaisuus, sisukkuus tai tunteidensa hallinta ja suorittamalla erilaisia miehuuskokeita. Tässä on kyse hegemonisen maskuliinisuuden konfiguraatiosta (ks. Connell 1995, 77; johdantoartikkeli).

Eronteko on sekä symbolista että konkreettista. Konkreettista erontekoa tapahtuu esimerkiksi silloin, kun skinheadit hakkaavat somalipakolaisen tai kun koululuokan muslimilapsi suljetaan porukasta ulos, koska hän on erilainen. Sen sijaan symbolinen eronteko tapahtuu ajattelun ja kielen tasolla. Pyrkimys erottautua naisista, mustista tai homoista synnyttää puhetapoja, joilla eroja tuotetaan tai tuodaan esille ja tehdään merkitseviksi. Nämä puhetavat ovat hegemonisen maskuliinisuuden konfiguraation tarjoamia tapoja maskuliinisuuden rakentamiseksi.

Naisia alistavien valtasuhteiden taustalla onkin usein nähty miehet tai maskuliininen rationaalisuuskäsitys. Mutta asia voidaan nähdä monisyisempänä:

Monissa feministisissä teorioissa on huomattu, että virallisesti sukupuolineutraalissa järjen käsitteessä on mukana jotain maskuliinista. Oman näkemykseni mukaan kyseessä ei kuitenkaan ole yksinkertainen ja puhdas maskuliininen identiteetti vaan kyse on moninaisesta, monimutkaisesta kulttuurisesta *herraidentiteetistä*, joka on muotoutunut luokan, rodun ja sukupuolen hallinnan kontekstissa. Tämä kulttuurinen identiteetti on muovannut läntisen ajattelun vallitsevat käsitteet, erityisesti järjen ja luonnon. (Plumwood 1993, 5.)

Filosofi, ekofeministi Val Plumwood näkee kulttuurin ytimessä siis pikemminkin niin sanotun *herraidentiteetin* (identity of the master), maskuliinisen identiteetin, johon sisältyy ajatus muun muassa ihmisyydestä, rationaalisuudesta, hallinnasta ja miehyydestä. Käsi-

te ottaa hyvin huomioon monenlaisia yhteiskunnallisia alistavia valtasuhteita, ja pureutuu muun muassa ajatuksiin maskuliinisuuden ja rationaalisuuden kytköksestä sekä ihmisyyden ja luonnon suhteista.

Herraidentiteetin rakentumisessa ovat keskeisiä dualismit. Dualismilla Plumwood tarkoittaa sellaisia erontekoja, joissa kaksi ideaa tai ominaisuutta esitetään toisilleen vastakkaisiksi, toisensa poissulkeviksi ja keskenään hierarkkiseksi. Herraidentiteetti rakentuu korostamalla muun muassa rationaalisuutta, mieheyttä, sivistystä ja kulttuuria ja erottautumalla samalla tunteellisuudesta, naiseudesta, alkukantaisuudesta ja luonnosta. (Plumwood 1993, 32, 42–43.) Identiteetti rakentuu tietynlaisten erontekojen tai puhetapojen kautta. Plumwood nimittää näitä puhetapoja *siirtomaaherruuden logiikaksi* mutta yhtä hyvin voinee puhua esimerkiksi identiteetin rakentumistekniikoista. Tekniikoita on viisi (ks. mt., 48–53):

- 1) *Taustalle työntäminen*. Toiseutta edustava ryhmä, sen jäsenet ja sen edustamat piirteet työnnetään symbolisesti taka-alalle ja ryhmän merkitystä herraidentiteetin muodostumisessa vähätellään (backgrounding/denial).
- 2) *Hypererottaminen*. Herran identiteetin kantajien ja toisten väliset erot esitetään erittäin merkityksellisinä ja niin jyrkkinä, että nämä kaksi ryhmää ovat olemuksellisesti erilaisia. Tämä ero myös esitetään luonnollisena ja itsestäänselvänä. (Radical exclusion/hyperseparation.)
- 3) *Määrittäminen puutteena*. Toiset määritetään suhteessa herran identiteettiin, siitä riippuvaisina tai puutteellisina (incorporation/relational definition).
- 4) *Välineistäminen*. Toiseuden edustajat nähdään pelkän hyödyn näkökulmasta ja heitä arvotetaan sen mukaan, kuinka hyvin he edistävät herran identiteetin edustajien päämääriä (instrumentalism/objectification).
- 5) *Tasapäistäminen*. Toiseutta edustavan ryhmän jäsenet esitetään

kaikki samanlaisina, stereotyyppisinä, ja ryhmän sisäiset erot häivytetään (homogenisation/stereotyping).

Dualismeille on ominaista se, että ne eivät ole toisistaan irrallisia, vaan kytkeytyvät toisiinsa muodostaen dualismien verkon. Kun kaksi dualistista paria kytkeytyy toisiinsa, niiden jäsenet liittyvät toisiinsa siten, että herraidentiteetille keskeiset ominaisuudet kytkeytyvät keskenään ja alisteiset ominaisuudet kytkeytyvät keskenään. (Emt., 45.) Esimerkiksi dualistiset parit mieheys/naisuus, järki/tunne ja ihminen/luonto muodostavat verkon, jossa mieheys, järki ja ihmisyyys liittyvät toisiinsa ja naisuus, tunteellisuus ja läheinen yhteys luontoon liittyvät toisiinsa. Historiassa tällaiset käsitykset ovat olleet sorto- ja alistussuhteiden taustalla. Esimerkiksi käsitys luonnonkansojen kulttuurittomuudesta ja elämellisyydestä lieinee siirtomaa-aikana luonut pohjan Afrikan ja Aasian maiden valloitukselle. Taustalla voidaan havaita dualistiset parit ihminen/luonto, kulttuuri/luonto, järki/luonto, sivistynyt/alkukantainen ja länsi/itä tai pohjoinen/etelä. Keskeinen dualistinen pari on järki/luonto, johon monet muut dualismit palautuvat. Luonnosta tulee yleinen vähempiarvoisuuden ja toiseuden kategoria, johon rinnastuvat niin feminiinisyys, emotionaalisuus kuin kehollisuuskin.

Plumwoodin teoretisoimat dualismit havainnollistuvat hyvin lukemalla sellaisia kulttuurisia tekstejä, jotka käsittelevät mieheyttä, naisuutta, järkeä, tunteita, ihmisyyttä ja luontoa. Veikka on eräs tällainen teksti.

”Otettiin järki käteen”

Veikan henkisistä ominaisuuksista vuorilla tärkeimmät lienevät peräänantamattomuus, kylmäjärkisyys ja turhien riskien välttäminen (V2).

Näillä ominaisuuksilla Veikkaa kuvataan hänen verkkosivustolaan. Samanlaisia ominaisuuksia Veikkaan liitetään monissa muisakin kuvauksissa – niissä esimerkiksi vältetään riskejä ottamalla ”järki käteen” (Annapurna 22.4.2000), osataan ”jättää voimavaroja” (Ruotuväki 9/99) ja uskalletaan kääntyä takaisin (AL 10.3.1999). Veikka on kovan henkisen ja fyysisen paineen alla, mutta ”paineita on kestävä” (Ruotuväki 9/99).

Toimittaja Eino Leino kuvailee Veikan peräänantamattomuutta: ”Meillä kaikilla on eläessämme ainakin kaksi elämää: tämä arkinen ja se, josta unelmoimme. Veikalla on molemmat. Hän sanoo, että sen ihminen saa, mitä oikein kovasti tahtoo. Kun tahtoo tarpeeksi ja tekee sen puolesta töitä.” (KH, 18) Sitaatti luo Veikasta kuvaa päättäväisenä miehenä, joka päämääränsä valittuaan myös sen saavuttaa, vaikka sitten pelkällä sisulla.

Rationaaliset piirteet, kuten suunnitelmallisuus, tunteiden työntäminen syrjään tai tiukka päämäärässä pitäytyminen, ”sisu”, ovat ominaisia piirteitä hegemoniselle maskuliinisuudelle (Connell 1995, 164; Lehtonen 1995, 34–35) ja herraidentiteetille (Plumwood 1995, 44). Tällaiseen rationaalisuuskäsitykseen kuuluvat myös laskeminen, matemaattinen mallintaminen ja niin sanotut ”kovat faktat”. Kovien faktojen luetteleminen kuuluu myös Veikan maskuliinisuuteen – Veikka-teksteissä tärkeää onkin ilmoittaa vuorten ja välileirien korkeudet metrin tarkkuudella ja kilpailla valloitetujen huippujen määrällä. Rationaalisuus on keskeisessä osassa Veikan maskuliinisuuden rakentumisessa. Käsitys rationaalisuuden ja maskuliinisuuden kytköksestä onkin elänyt vahvana jo 2500 vuotta (Lloyd 2000, 25) ja vetoaminen miesten rationaalisuuteen on edelleen ensisijainen keino, jolla miesten ja naisten välistä eroa rakennetaan.

Eräs Veikkaan liitetty ominaisuus on ”kylmäjärkisyys”. Ilmaisuu pohjautuu erontekoihin toisaalta kylmän ja lämpimän, toisaalta järjen ja tunteen välillä. Näissä dualismeissa kylmyys ja järjestyys liittyvät toisiinsa ja lämpö ja tunteet toisiinsa. Kylmäjärkinen mies toimii tiukasti järjen ohjaamana, eikä anna tunteidensa sekoittaa

puuhiaan. Veikka nimittäin ei riskeeraa, vaan tarpeen tullen ottaa ”järjen käteen”, pakkaa tavaransa ja laskeutuu alas. (Annapurna.)

Tästä hyvä esimerkki on vuodelta 1994: ollessaan vain muutaman sadan metrin päässä maailman vaarallisimmaksi kuvaillun vuoren, K2:n, huippua, Veikka kääntyi takaisin alaspäin todettuaan, että aika ei riitä sekä huipun turvalliseen saavuttamiseen että turvalliseen alaspääsyyn. (V2.)

Veikka on peräänantamaton, mutta ei hullunrohkea tai tyhmä. Sinnikäs pyrkiminen eteenpäin on oikea toimintamalli siihen asti, kunnes tilanne käy liian vaaralliseksi. Tällöin miehen tulee ikään kuin *strategisista syistä* vetäytyä. Syynä perääntymiseen ei ole koskaan pelko, vaan vetäytyminen tehdään koska se on ”järkevää”. Arvion tilanteen vaarallisuudesta tekevät tietenkin kiipeilijät itse, eikä juuri kukaan muu voi arviota tarkistaa. Silti perääntymistä on jälkeenpäin tarpeen selittää:

Tällaista on vuorikiipeily. Mä olen mukana järkevässä jengissä, joka tekee älykkäitä päätöksiä ja joille ”vuori on kuitenkin vain vuori”. Tännehan pääsee aina halutessaan takaisin. (Annapurna 22.4.2000)

Takaisin palaaminen ei tosin ole aivan pelkästään halusta kiinni. Yksi retki maksaa nimittäin kymmeniä tuhansia euroja, ja kiipeilijät ovat rahoituksen suhteen sponsorien varassa.

Veikka-tarinassa järki voittaa tunteiden lisäksi usein jopa luonnonvoimat:

Veikka ei mukisematta hyväksy [Reinhold] Messnerin näkemystä luonnonvoimien osuudesta kuolemantapauksiin.

–Vuorilla kuolemat aiheutuvat 95-prosenttisesti kiipeilijän virheestä. Virhe on lähteä tavoittamaan huippua, kun sää on epävakaa. Virhe on liian nopean nousun yrittäminen (...). (Apu 20/2000, 86.)

Kiipeilyturmien kohdalla ei tapahdu vahinkoja. Vahinko on vain korvien välissä. (Ruotuväki 9/99.)

Luonnonvoimat eivät muutenkaan juuri voita, ne voivat vain viivästyttää. Vuonna 1997 Veikka esimerkiksi ”joutui siirtämään (...) Mount Everestin valloitusta” (AL 11.5.1997) kovan tuulen takia.

Veikka ei sorru kiihkoiluun eikä hermoile. Vuonna 1993 Mount Everestille kiipeämistä suunnittelivat Veikan lisäksi myös Harry Hakomäki ja Paavo Saarela lääkäri-managerinsa Jukka Virtasen johdolla. Kun tuli ilmi, että Veikka oli aikeissa kiivetä ennen heitä, kolmikko pelästyi. Virtasen kuvataan olleen kiihtynyt ja vihainen ja uhkailleen Veikkaa:

Soitan Veikka Gustafssonille, enkä enää hillitse itseäni. Kerron olevani ’köysisohtori’, koska aion ripustaa hänet köyteen. Veikka sanoo, ettei se haittaa – ääni on kylmän rauhallinen. Yritän vedota etiikkaan ja kiipeilyn moraaliin, mutta Veikka kuittaa sen sanomalla, ettei Suomessa ole kiipeilykulttuuria eikä siis moraaliaakaan. Puhelu päättyy verbaaliseen ja henkiseen kaaokseen. (KH, 31.)

Kirjoituksessaan Virtanen edelleen kuvaili, ”miten hänen todellisuutensa oli loppunut siihen, miten hän oli tuntenut tuhansien tuntien työn valuneen hukkaan; tuska, viha, kaiken tuhoava raivo jäi kytemään häneen. Siinä tilassa hän kertoo heittäneensä sisäänsä 40 milligrammaa Diapamia ja kiertäneensä viskipullon korkin auki.” (KH, 32.) Veikka sen sijaan, tappouhkauksista huolimatta, käyttäytyi puhelun aikana tyyneästi ja rauhallisesti, tunteilleen antautumatta, säilyttäen tilanteen hallinnan ja suhtautuen asiaan rationaalisesti. (KH, 28–30.)

Vaikka Veikan toiminnassa järki onkin ensisijainen, tunteilla on kuitenkin sijansa tietyissä – mutta vain tietyissä – tilanteissa. Tunnereaktio sopii kuvaan sen jälkeen kun huipulla on käyty. Kun päämäärä on saavutettu, itkeä voi, vaikkakin vähän anteeksipyydellen:

Istuin messiteltassa, ja vaikka siinä oli ympärillä paljon muita, en voinut mitään sille, että kyyneleet alkoivat valua, kun luin onnitteluja ja terveisiä Suomesta. (KH, 99.)

Miehiä ja naisia valloittamassa

Vuorten valloittamiseen liittyy monenlaista valloitusta ja kamppailua. Veikka käy tietysti kamppailua sääolosuhteita vastaan, mutta lisäksi on kilpailtava omasta maskuliinisuudesta, kilpakumppaneina toiset miehet. Tällöin kilpaillaan muun muassa kokeneisuudesta vuorikiipeilijänä, ja kokeneisuutta rakennetaan vasten toisia, vähemmän kokeneita kiipeilijöitä. Annapurna-vuorella Veikan mukana oli kaksi ensikertalaista, joista hän toteaa:

Ukot ovat ensimmäistä kertaa Nepalissa ja pääsevät heti vuoritrekkailun makuun. (...) Saa nähdä kuinka äijien käy. (Annapurna 28.3.2000.)

Veikan puheessa on asiantuntijan ote – Veikalle vuoritrekkailu on jo tuttua, ja hänhän pärjää, mutta mitenkähän ”äijien käy”. Hän tuntee kiipeilyn vaarat eikä tee itse tyhmyyksiä: ”Jotkut hullut ovat yrittäneet näin aikaisessa vaiheessa huipulle. Hintaa: varpaat ja sormet, ei huippua” (KH, 68). Ensikertalaisista erottaudutaan myös kutsumalla heitä ”ukoiksi”, ”äijiksi” tai ”heeboiksi” (Annapurna 28.3.2000), ei siis ”miehiksi”.

Aloittelijoihin Veikalla on myös isällinen asenne:

Se [kantamusten määrä] on normaalia enemmän, kun on noi ”no-viisitkin” nyt messissä. (...) Tarkoitus on yöpyä teltoissa, joten Suomi-pojatkin pääsevät nyt kunnollisen leirielämän makuun. (Annapurna 4.4.2000.)

Pojittelu ja puhe noviiseista nostaa Veikan itsensä ”noviisien” yläpuolelle, isäksi eli mieheksi. Muiden, samanarvoisten miesten kanssa Veikka taas muodostaa tiiviin, rentohenkisen ryhmän:

Näinä viikkoina retkikunta on henkisesti hitsaantunut yhteen. Veikka on todennut, ettei Garyssa ja Robissa ole ainuttakaan piirrettä, joka häntä häiritsisi. Gary on värikkäin huuleneittäjä, jonka hän koskaan on tavannut, silläkin tavalla harvinainen humoristi, että hän samalla on mitä syvimpiä ajatuksia viljelevä filosofi, jota varmasti vuoret ja niiden luonto ovat opettaneet enemmän kuin kirjat. (KH, 64.)

Vaikka miesten kesken kamppaillaankin, heidän välillään on silti kaveruussuhde. Nuoria miehiä tutkineen sosiologi Tommi Hoikkalan mukaan poikien kaveruudessa on keskeistä juuri vitsailu, kisailu ja liikkeelläolo. Pojilla ryhmässä toimiminen keskittyy usein puuhasteluun jonkin objektin kuten mopon, auton tai tietokoneen kanssa. (Hoikkala 1996, 4–5.) Myös kolmekymppisen Veikan kaveruuteen muiden miesten kanssa kuuluu huumori ja kisailu yhteisen objektin valloituksesta. Tällaisessa ryhmässä miesten kesken käydään kamppailua hyväksynnästä miehenä. Toisia miehiä kohtaan on osoitettava lojaaliutta ja reiluuutta. Veikan reiluus ja kaveria ei jätetä -henki varmistuu, kun hän ongelmatilanteessa ”ottaa väsyneimmän kiipeilijän repun kantaakseen ja tuo sen [välileiri] kakkoseen laskeutuakseen uudelleen auttamaan muita” (KH, 66).

Miesten keskinäistä solidaarisuutta on kutsuttu homososiaalisuudeksi (Soikkeli 1996, 15). Homososiaalisuuden muodostamille miesten keskinäisille yhteenliittymille on ominaista, että niissä naisille ei ole tilaa. Naiskiipeilijöistä puhutaan kuin heillä olisi omat vuorensa ja miehistä erilliset sarjansa. Siksi jopa suomalaista Noora Toivosta luonnehditaan ”suomalaisen *naiskiipeilyn* eturivin edustajaksi” (AL 8.5.2000, kursivi lisätty). Naisilla on kuitenkin asemansa homososiaalisuuden tukijoina, sillä samalla kun miesten on taisteltava paikastaan ryhmän sisällä, on heidän myös osoitettava omaa

heteroseksuaalista kykyään (Soikkeli 1996, 18). Niinpä naisille jää rooliksi olla katseen kohteina ja miesten keskinäisen ottelun pelivälineinä:

[Naiskiipeilijä] Chantal on niin kaunis martha, että hän kävisi malliksi vaikka Playboyn sivuille. Perusleiri oli välillä Chantalintakia aika sekaisin, kun äijät pörräsivät hänen ympärillään ja yrittivät tehdä vaikutusta. Ja kirosivat minulle: ”Oh, bloody Flying Finn!” (KH, 184.)

Kun naispuolinen ranskalaiskiipeilijä Chantal Maudit on matkassa mukana, miesten välille syntyy kamppailu naisen valloittamisesta ja oman kyvykkyyden osoittamisesta. Näin Veikka kirjoitti toiselle miehelle, ystävälleen Pasi Vihavaiselle telefax-viestissä:

Joo, Chantal. On se kuule sähäkkä kissa. Sen kanssa mä liikun yleensä kun oon ylhäällä. Muut retkikunnan jäsenet on vähän liian hitaita ja meillä on ihan omat kuviot. Lähden ens yönä taas Chantalintakia kanssa. (...) Chantal asuu muuten Chamonix’ssa, että ei pahakaan. Vielä mä en oo siihen sekaantunut pahemmin, täytyy katsoa. Tärkeimmät asiat ensiksi. (KH, 69.)

Vihjaileva puhe Chantalista varmistelee Veikan heteroseksuaalisuutta: vaikka hän vuorilla puuhastelee miesten kanssa, hän ei tunne heihin seksuaalista vetoa, mutta naisiin kyllä. Naisasiat ovat kunnossa, vaikka ”tärkeimmät asiat ensiksi”. Tunteiden vuoksi ei pidä unohtaa tärkeintä eli vuoren valloitusta. Veikka kommentoi uudelleen suhdettaan Chantaliin matkan jälkeen:

Kaikki ovat kysyneet, millainen Chantal oli naisena, aivan kuin meillä olisi ollut huikea Love Story siellä. Täytyy vain tuottaa uteliaille pettymys. Ei niissä olosuhteissa voi syntyä kuumaa romanssia. Me tulimme ihmisinä, myös naisena ja miehenä, keskenämme hyvin toimeen. (KH, 183–184.)

Aiemmin Veikka harkitsi Chantaliin sekaantumista, nyt hän peruu puheitaan siitä, että sekaantuminen olisi vuorella ylipäänsä mahdollista. Jos Veikan yritys sekaantua on siis epäonnistunut, ainakaan se ei johtunut hänen kykyjensä puutteesta.

Suomalainen Veikka

Veikan Internet-sivuston etusivun täyttää monta erilaista kuvaa Veikasta. Joissakin hän kiipeää yllään värikkäät goretex-retkeilyvarusteet, joissakin Veikka poseeraa kameralle t-paidassa päässään jenkkilippis. Matkakuvissa leuassa kasvaa ”reissuparta”, aikuisuuden ja miehisyyden merkki, ja peilipintaiset aurinkolasit Veikalla on silmillään jokseenkin aina. (V1.)

Varusteet ovat kuvissa hyvin esillä, mutta sivuilla niitä esitellään yksityiskohtaisemminkin. Veikalle ei sovi mikä tahansa, vaan hän ”tarvitsee laadukkaat vaatteet ja varusteet maailman korkeimpien huippujen valloittamiseen” (V3). Veikan alus-, väli- ja päällyyasu ovat Jack Wolfskinin, untuva-asu Suomen Höyhenen, kengät Lowan ja jäähakku Charlet Moserin. Lisäksi Veikan mukana on muun muassa neljä Canonin kameraa, kaksi Ericssonin puhelinta, kaksi Compaqin kannettavaa tietokonetta ja Unisolar-aurinkopaneeli. (V4, V5, V6, V7.) Tuotemerkkien lisäksi vaatetuksessa ja varusteissa näkyy sponsorilogoja.

Viimeisimpiin varusteisiin pukeutuneesta, logojen koristamasta, tummiin aurinkolaseihin sonnustautuneesta Veikasta syntyy mielikuva hyvinvoinnista, länsimaalaisuudesta ja kulutuksesta. Veikka tulee hyvin toimeen ja kykenee kuluttamaan goretexia, hän on siis länsimaalainen. Itseasiassa Veikan alkuperä tulee määritellyksi tarkemminkin. Hän on nimenomaan *suomalainen* kiipeilijä, *suomalainen* kiipeilyasiantuntija ja ensimmäinen *suomalainen* Mount Everestin huipulla (esim. AL 15.6.1997a; AL 8.5.1995; AL 10.5.2000).

Veikka on myös isänmaallinen, sillä hän on ansioitunut armeijassa ja palvellut YK-joukoissa (Ruotuväki 9/99; KH, 71-72). Suomalaisuus rakentuu myös erilaisten symbolien kautta:

Kolmantena päivänä retkikunnan jäsenet hoitavat kaupungilla *omia* asioitaan. Veikka hakee *Suomen lipun*, jonka hän on teettänyt ompelijalla. (KH, 40, kurssiivi lisätty)

Tunnelma oli hieno. Täysikuu paistoi ja alapuolella kuohui joki valkoisena. Kuuntelin korvalappustereoista Finlandia-hymniä. (KH, 41)

Kontekstissaan Suomen lippu ja Finlandia-hymni nousevat esiin tehden Veikasta isänmaallisen, suomalaisen hahmon. Kun retkikunnan jäsenet lähtevät kaupungille hoitamaan omia asioitaan, Veikan oma asia on Suomen lippu.

Veikka on kovinta kärkeä. Hän on ensimmäinen Mount Everestillä ja ainoa, joka on valloittanut ”7 yli 8-tonnista ilman lisähappea” (V2) – mutta vain suomalaisten joukossa. Jos Veikka-hahmoon ei kuuluisi suomalaisuus, Veikka olisi vain ”451. ihminen Mount Everestillä”. Ilman suomalaisuutta Veikan teko ei olisi kovinkaan erityinen. Suomalaisuus kuuluukin olennaisena osana *Veikka-tuotteeseen*.

Veikan suomalaista maskuliinisuutta rakennetaan toisia kansallisuuksia vasten. Näin kuvaillaan suomalaisen Veikan ja ranskalaisen Chantalin kaveruutta:

Uusiseelantilais–amerikkalaisessa ryhmässä heitä yhdistää eurooppalaisuus, ehkäpä myös salaperäinen ja näkymätön kemia, joka ihmisissä viestii hyväksyttävyyttä ja sympaattisuutta; jokin henkinen yhteys. (KH, 41)

Kun taas eräistä muista kansallisuuksista puhuttaessa sävy on toinen:

Uuden järjestelmän markkinatalous toimii siten, että venäläiset varastavat tavaroita suomalaisten leireistä. (KH, 107.)

(...) suomalaisuudesta on iso apu silloin, kun lumi pölisee ja pakkakanen paukkuu.

– Me kiivettiin silloinkin, kun eteläafrikkalaiset hytisivät teltoissaan, Veikka sanoo. (AL 15.6.1996.)

Venäläisistä Veikka puhuu tasapäistäen, yleistää ja pelkistää heidät valehteleviksi ja varasteleviksi ”ryssiksi” (KH, 113). Näin syntyy ero suomalaisen Veikan ja ryssien välille: Veikka ei valehtele eikä varasta. Puhe palelevista eteläafrikkalaisista taas suhteutuu myytiin miehekkäistä metsäsuomalaisista, jotka eivät pakkasta pelkää. Tällä puhetavalla tehdään kansallisuuserosta olennaisesti merkitsevä ero, ja muista kansallisuuksista toiseuksia. Kun ensin puheessa venäläiset pelkistetään tasapäiseksi rosvojoukoksi ja eteläafrikkalaiset hytisijöiksi, olemalla eri kansallisuutta, siis suomalainen, Veikka välttää kyseiset määreet.

Nepalin vuoristossa elää sherpa-kansa, jonka jäseniä vuorikiipeilyseurueet käyttävät kantajina ja oppaina. Sherpojen palkkaaminen on välttämätöntä, sillä yhden kiipeilijän tarvitsemat tavarat painavat tavallisesti noin sata kiloa (KH, 221) ja muutenkin sherpojen apu on huipulle nousemiseksi välttämätöntä heidän kokemuksensa ja maastontuntemuksensa vuoksi (KH, 80). Sherpat jäävät kuitenkin taka-alalle. Tekstit keskittyvät kuvailemaan Veikan yksilösuoritusta ja jättävät sherpojen merkityksen usein taustalle tai kuvaavat sherpat välineinä: ”Himalajan kuorma-auto eli kantajasherpa” (KH, kuvasivu 1). Yleensä kun sherpat mainitaan, ei heihin ole tarpeen viitata nimillä:

Kathmandun leppoisasta illasta puuttuvat retkikunnan jäsenistä Gary Ball, Guy Cotter, perusleirin manageri Helen Wood, retkikunnan lääkäriksi pestattu Rob Hallin vaimo Jan Arnold sekä kantajasherpat, jotka ovat pystyttämässä perusleiriä (KH, 38).

Sherpojen ulkoiseen olemukseen kiinnitetään huomiota enemmän kuin länsimaalaisten kohdalla, erityisesti silloin, jos ulkonäössä on jotain poikkeavaa tai negatiivista: ”Iän painama, ryppynaamainen sherpa” (KH, 24). Toisaalta sherpat kuvataan hiljaisiksi, luonnonläheisiksi alkuasukkaiksi:

Vuoriston helmoissa elää viljavia laaksoja viljelevä, hiljaisesti hymyilevä kansa (KH, 20).

Vaikka ”täytyy kunnioittaa paikallisten kantajien kulttuuria ja uskomuksia” (AL 20.2.1998), paljon arvoa uskomuksille ei anneta, vaan uskomukset ja sen myötä myös sherpat esitetään tekstissä irratiionaalisinä:

Kerran yksi silta näytti hirveän huteralta. Kun useat paikalliset olivat lähdössä yhtä aikaa minun kanssani sillalle, kielsin heitä. He vain vakuuttivat, että siltaa on äskettäin vahvistettu. Niin olikin. Toiseen päähän oli laitettu lisää rukousnauhoja. (AL 20.2.1998.)

Kaiken kaikkiaan sherpat esiintyvät teksteissä alkukantaisina, hupsuina feminiinisinä luonnonolentoina, toiseutena, jota vasten rakentuu Veikan länsimaalaisuus, suomalaisuus, rationaalisuus ja maskuliinisuus poissulkemisen, taka-alalle työntämisen ja välineistämisen kautta. Heidän roolinaan on tukea Veikan sankaruutta, mutta ei olla itse osallisina siinä.

Veikan ankara luonto

Vuorilla hengissä säilymisen sanelee luonto; hetkessä muuttuvat olosuhteet, äkkiä iskevät lumimyrskyt ja lumivyöryt, voimat jotka niissä korkeuksissa ovat kuin tuhannen jättiläisen henkäys. (KH, 16)

Luonnon käsitteellä viitataan milloin mihinkin: luontoa ovat milloin hai tai tiikeri, milloin vuori, milloin ruokaketju ja milloin hajottajabakteerit. Luonnon piirteetkin ovat ristiriitaiset: luonto voi olla samanaikaisesti sekä armotonta eloonjäämistaiselua että harmonista yhteiseloä tai kuolemaa sekä mukautumista. (Williams 1980, 70.)

Veikka-teksteissä luonnon merkitys vaihtelee. Usein se on vaarallinen, personifioitu vastustaja, joka on kiipeilijöille jatkuva uhka tai joka tekee kaikkensa estääkseen näiden aiheet:

Korkeimpien vuorten kuolemanvyöhykkeillä ja alempanakin on opittava hitaasti kiiruhtamisen taito. On maltettava kuunnella vuorten henkeä. (KH, 11)

Suuri vuori teki päätöksensä: Annapurna ei antautunut (Apu 20/2000, 79).

Tässä luonto esitetään tietoisena, elävänä ja lähes mytologisena olentona – siis varteenotettavana kilpakumppanina. Luonnosta tulee ihmisen kaltainen, tietoinen ja aktiivinen vastustaja. Tällaisena se on myös aito vastus, mitä passiivinen kivimöykky ei olisi. Aktiivisen vastustajan voittamiseen tarvitaan maskuliinisia ominaisuuksia: viekkautta, nerokkuutta ja malttia. Onnistunut kamppailu vuorijättiläisiä vastaan todistaa Veikan rationaalisista ominaisuuksista – laskelmoivuudesta, harkitsevuudesta ja sisusta. Pyrkimys rationaalisuuteen onkin ollut tärkein tekijä, kun on rakennettu vastakohtaisuutta länsimaisen kulttuurin ja luonnon välillä (Lloyd 2000, 24). Rationaalisella puhetavalla on samalla pyritty saamaan hallintaan sekä luonto että omat tunteet (Herkman ym. 1995, 23).

Jos yhtäällä luonto on mytologinen kilpakumppani, toisaalla se tarkoittaaakin vain harvinaisia luonnonolioita, joiden katoaminen harmittaa:

Kaiken pitäisi olla hyvin, mutta jokin kaihertaa mieltä. Pian valkenee, että se vähäinenkin harvinainen luonto, jota täällä [Madagaskarilla] näen, katoaa nopeasti. Olen surullinen. Mielestäni hain evä sopii paremmin meren aaltoja leikkaamaan kuin keittolautaselleni. Enkä halua mitään muutakaan, joka edesauttaa luonnon katoamista. Nyt ymmärrän, miksi Etelä-Afrikassa luontoa on paljon jäljellä. Pitäisiköhän minunkin yrittää viedä maitotölkit niille kuuluviin astioihin? (Retki 5/2000, 25.)

Samassa tekstikatkelmassa Veikka puhuu Madagaskarin ”harvinaisesta luonnosta”, haikalasta luontona ja tarkemmin määrittelemättömästä ”Etelä-Afrikan luonnosta”. Nämä kolme asiaa, vaikka niille onkin annettu sama nimi, poikkeavat toisistaan suuresti. Madagaskarin luonto on jotain harvinaista, katoavaa ja ilmeisesti arvokasta. Samaten Etelä-Afrikan luonto on jotain sellaista, että sen olemassaolo on arvokas asia. Kolmas luontoilmaus, hai, sen sijaan viittaa johonkin muuhun, eläinlajiin tai yksilöön, joka kenties on osa ”Madagaskarin luontoa”. Luonnon käsitteen alle sijoitetaan siis kolme erilaista merkitystä, ikään kuin luonto olisi yhtenäinen kokonaisuus. Jos luonto on näin laeva käsite, ei olekaan ihme, että Veikka pääättelee, että maitotölkkien kierrättäminen on hyvä tapa suojella Madagaskarin tai Suomen luontoa. Puheeseen kierrätyksestä liitetään usein ajatus ”luonnon” suojelusta.

Luonto koetaan ja esitetään myös esteettisenä objektina:

Aurinko teki nousuaan. Mielettömän hienot näkymät, muita kahdeksantonnisten huippuja näkyi ja Eteläsola ehkä jossain 300–400 metriä alapuolella. (KH, 94)

Vuoret ovat katseen kohteena, ihailtavana. Mutta mukana on kenties myös ajatus erämaasta, valloittamattomasta ja koskemattomasta ”aidosta luonnosta”, jossa sankari voi kohdata luonnon vaarallisimmillaan. Samat vuoret ovat kuitenkin myös valloitettavana ja vastuksena. Ihailun sijaan niiden rinteiden lumivyöryjä voidaan myös kirotta.

Yhteistä kaikille Veikan luontokäsitteen käyttötavoille on, että niiden tuottama ”luonto” on oma maailmansa, ihmisestä erillinen ulkoilmamuseo. Luonto on Veikalla suuri, yhtenäinen ja abstrakti kokonaisuus, jolle annetut ominaisuudet vaihtelevat laidasta laitaan. Luonto on sekä aktiivinen että passiivinen, sekä julma että lempeä. Luonnosta tulee sisällöltään epämääräinen käsite tai pikemminkin jonkinlainen toiseuksien heittoluokka. Tästä puhe-
tavasta taas päästään helposti ajattelutapohin, joissa luonto tulki-
taan abstraktina ideana tai metafysisenä kokonaisuutena (Williams 1980, 69), omana ihmisen ulkopuolisena kokonaisuutenaan.

Veikan tarina ei puutu myöskään siihen, millainen vaikutus ihmistoiminnalla on luonnonprosesseihin. Vuorten luo lennetään lentokoneella tai helikopterilla, vuoristorinteet vahingoittuvat liiallisesta polttopuun keruusta ja vuorille jätetään roskaa – toukokuussa 2001 Mount Everestiltä sitä kerättiin pois yli neljä tonnia (HS 25.5.2001) – mutta ihmistoiminnan ei esitetä olevan vaaraksi luonnolle. Vaikka Veikan puheessa maitopurkkien kierrättämisellä on yhteys luonnon säilymiseen, roskat Everestillä eivät ole vaaraksi. Veikka itseasiassa on kerännyt vuorelta pois kiipeilijöiden jättämiä varusteita ja tienannut tuhansia dollareita niitä myymällä (AL 10.3.1999), mutta oliko syynä rahan tienäminen vai rinteiden siivoaminen – jotta ulkoilmamuseo pysyisi hyvässä kunnossa? Luonnon asema on myöskin välineellinen. Luonnon avulla voidaan hankkia jännittäviä kokemuksia tai saada esteettisiä elämyksiä, mutta se on aina Veikan toiminnalle ja päämäärille alisteinen.

Ihmisen ja luonnon välinen asetelma on Veikan tarinassa dualistinen, ja välissä oleva ero esitetään jyrkkänä – ihminen ja luonto ovat tekemisissä toistensa kanssa lähinnä vain metsässä, vuorilla tai Madagaskarilla. Välissä on tarkka raja, joka jakaa maailman kahteen piiriin. Tällä puolen rajaa on rationaalinen, maskuliininen, valloittava Veikka, tuolla puolen vihamielinen, feminiininen, valloitettava luonto. Luonto esitetään homogeenisena kokonaisuutena, välineenä ja resurssina. Luontoon liitetään ajatus passiivisuus-

desta, hallituksi tulemisesta ja irrationaalisuudesta, kun Veikka taas edustaa ihmistä, aktiivisuutta, hallintaa ja järkeä.

Sankari ja nukke

Mikä on miehiään Gustafsson, joka taisteli maailman katolle ensimmäisenä suomalaisena? (Apu 23/1993, 21.)

Populaarikulttuuri tuntee useita mieshahmoja, joilla on paljon yhteistä Veikan kanssa. Nämä hahmot – *sankarit* – ovat Veikan tapaan sisukkaita ja nokkelia seikkailijoita, joita naiset ihailevat ja jotka ovat aina hyvän puolella kuten Tarzan, Zorro, Teräsmies, James Bond. Tosin toisin kuin näiden toisten sankarien Veikan sankaruus perustuu sisuun ja kylmään järkeen eikä väkivaltaan. Kuten muista supersankareista, myös Veikasta on tehty lapsille myytävä muovinukke, Veikka Vuorikiipeilijä, joka ”on tarkoitettu lapsille ja vanhemmille, jotka haluavat antaa lapsilleen muita leluja kuin aggressiivisiä väkivaltavehkeitä” (Lukuretki). Rauhanomaiset sankarit ovat varmasti parempia roolimalleja kuin väkivaltahahmot, mutta ei Veikka Vuorikiipeilijäkään aivan pasifisti ole – hänhän viihtyi armeijassa. Näin Veikka kommentoi sitä, miksi lapsen on parempi saada Veikka-kiipeilijänukke kuin Ken-barbie:

Ken on sellainen reppana. Veikka on oikeasta elämästä ja Ken on jostain muualta. (HS Viikkoliite Nyt 4/2002.)

Veikka ei ole reppana eikä pasifisti, ei mikään feminiininen pehmomies. Mutta millä tapaa Veikka Vuorikiipeilijä on enemmän oikeasta elämästä kuin Ken? Kiipeilijänuken taustalla on toki historiallinen henkilö, jollaista Kenin taustalla ei ajatella olevan, mutta millainen ihminen ja mies Veikka (Vuorikiipeilijä) on?

Ainakaan hän ei itse halua olla sankari:

Jos kirjoitukset ovat luoneet minusta sankaria, en ole antanut sen häiritä. Ne jotka eivät minua tunne, ovat ehkä muodostaneet käsityksen persoonastani julkisuuskuvan perusteella. Ei ole minun vikani, jos kuvaani on kiillotettu. Tärkeintä on, että ihmiset, jotka minut tuntevat, tietävät että olen Veikka, en sankari enkä diiva. (KH, 180.)

Teksteissä Veikka kuitenkin on sankari. Hän on kiipeilijä ja seikkailija, jonka identiteetinrakennusta ohjaa hegemonisen maskuliinisuuden konfiguraatio. Hän on rationaalinen, koska pystyy pitämään tunteensa kurissa ja saa nokkeluudellaan luonnon hallintaansa. Hän on sisukas ja rohkea, mutta ei tyhmänrohkea, vaan kääntyy takaisin kun järki sanoo niin. Veikka ei ole diiva, siis nainen, ja hän on heteroseksuaalinen, koska saa naisia ympärilleen. Miestovereitaan hän ei petä, tai anna naisten häiritä päämäärän saavuttamista. Veikka tavoittelee maskuliinisuuden huippua: rationaalista, itsensä hallitsevaa, luonnon valloittavaa, heteroseksuaalista mieheyttä.

Juuri hegemonisen maskuliinisuuden konfiguraatio kutsuu Veikan olemaan sellainen kuin hän on ja tekemään sitä, mitä hän tekee. Hänen teoistaan tulee merkityksellisiä juuri tässä kontekstissa ja se selittää myös ne tavat, joilla Veikka maskuliinisuuttaan rakentaa:

Monista miehistä ja myös naisista on miehekästä vaarantaa oma terveys ja henki jossain älyttömässä tempauksessa (...) Älyttömiä tempauksia kutsutaan joskus miehuuskokeiksi, ja ne vievät miehiä vuorten huipuille, merien pohjaan, lumiaavikoille ja vaarallista vauhtia liikkuviin kulkuneuvoihin. (Jokinen 2000, 43.)

Jos vallitsevassa asemassa ei olisi sellainen maskuliinisuuden konfiguraatio kuin nyt on, vuoren huipulle kiipeäminen ja henkensä

vaarantaminen tappavissa olosuhteissa näyttäytyisi monissa silmissä lähinnä typeryytenä. Hegemonisen maskuliinisuuden konfiguraatioissa se näyttäytyikin miehuuskokeena, tienä mieheyteen, ja on siksi hyväksyttyä, jopa toivottavaa.

Aiemmin suomalainen maskuliinisuus ja sen rakentuminen on ollut sidoksissa metsään. Kun on eletty metsässä ja metsästä, myös monet miehuuskokeet on suoritettu siellä. Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä* (1870) kertoo miehistä, jotka rakentavat pirttinsä metsään ja taistelevat kylmyyttä ja susia vastaan selvitin kunnialla. Sakari Topelius taas kirjoittaa *Maamme-kirjassa* (1875) karhunampuja Martti Kitusesta, jota kunnioitettiin suuresti, koska hän tappoi elämänsä aikana kaksisataa karhua.

Mutta miksi suomalaisen miehen, Veikan, maskuliinisuutta nyt rakennetaan toisella puolella maapalloa eikä Suomessa?

Robert Blyn teoksen Rautahannu (...) ja erinäisten survival-pelien suosio on yksi osoitus Tarzanin kaltaisten hahmojen ajankohtaisuudesta. Länsimainen mies kokee olevansa vieraantunut luonnosta ja vaistoistaan, ”luonnollisesta” ja ”alkuperäisestä” maskuliinisuudestaan. Moderni yhteiskunta ei tarjoa yhtä kiehtovia miehen malleja kuin ne ajat, jolloin mies saattoi osoittaa miehisyytensä fyysisesti, taistelemalla ja metsästämällä, ja jolloin miehet olivat rautaa ja laivat puuta, eikä päinvastoin. (Löytty 1995, 141–142.)

Kun myös monet elämäkäytännöt ovat olleet sidoksissa metsään, maskuliinisuutta on rakennettu yhteydessä näihin käytäntöihin, niiden ohella. Nyt, kun niiden sija yhä useamman elämässä vähennee, perinteiset maskuliinisuuden rakentamisen keinot eivät ole enää mahdollisia, vaikka ajatus maskuliinisuuden ja metsän yhteydestä elää edelleen. Kun metsä ei enää jokapäiväisen elämän kautta tarjoudu maskuliinisuuden rakentamisen paikaksi, sinne on erikseen lähdettävä. Kun karhut, metsä ja vuoret yhdistyvät toisiinsa sellaisella luonnon käsitteellä, joka antaa olettaa, että ne ovat

olennaisesti samoja asioita, on ymmärrettävää, että Veikan tarinassa metsä korvaantuu vuorilla.

Veikka voisi tietysti mennä lähimetsään, mutta ei tee niin. Kaukaisen itämaan vuori on perinteisesti ollut kiehtova paikka, jonka salaisuudet tulee paljastaa. Lähtiessään vuorille Veikka liittyy osaksi pitkää valloittamisen perinnettä, siirtomaaherruuden projektia. Kun eurooppalaiset 1800- ja 1900-luvuilla lähtivät valloittamaan maapallon kaukaisia kolkkia kuten Pohjoisnapaa tai Mount Everestiä, samalla he lähtivät todistamaan, että maapallon vaarallisimmatkin kolkat ovat ikään kuin luonnostaan tarkoitettu eurooppalaisten hallittaviksi (Haila 1999, 51). Nousemalla joka vuosi uudelle vuorille Veikka jatkaa tätä todistamista, vaikka nykyään vuoria valloittavat myös aasialaiset ja afrikkalaiset.

Veikka on rationaalinen, heteroseksuaalinen, suomalainen ja isänmaallinen sankarimies. Hän ei ole pelkuri. Hän osaa laittaa asiat tärkeysjärjestykseen: kiipeily, päämäärän saavuttaminen ja järki menevät tunteiden ja naisten edelle. Hän on myös eurooppalainen, valloittaja. Veikka on menestyksekkäs sankari, yksinäinen ratsastaja, huippukiipeilijä ja alansa asiantuntija, suomalaisen sisun 2000-lukulainen ilmentymä – ja tätä kaikkea yhtä aikaa ja usein paremmin kuin muut. Veikka-nukke ei ehkä sittenkään ole sen todellisempi kuin Ken-barbie.

Lopuksi

Veikka-kuva ylläpitää hegemonisen maskuliinisuuden konfiguraatiota lukeutuen itse sen kannattajien joukkoon (ks. kirjan johdanto). Samalla Veikka-kuva ylläpitää sitä identiteettimallia, jota Plumwood kutsuu herraidentiteetiksi, ja jatkaa identiteettien valloituksen projektia ylläpitäen käsityksiä luonnon ja ihmisen tiukasta erosta sekä luonnon, feminiinisuuden ja tunteiden alistaisuudesta ihmiselle, maskuliinisuudelle ja järjelle.

Luonnolla Veikan tarinassa on monta merkitystä. Se voi olla passiivinen, esteettinen objekti tai aktiivinen, tietoinen vastustaja sekä vielä harvinainen eläinlaji tai oikeastaan näitä kaikkia samanlaisesti. Kuitenkin loppujen lopuksi luonto on aina tausta tai maisema uroteoille ja väline sankaruuteen. Lopulta sen kohtalo on tulla ihmisen hallitsemaksi. Ihmisen suhde luontoon on etäinen; min-käänlaista riippuvuussuhdetta luontoon ei ole.

Jos Veikka-teksteihin sisältyviä erontekoja halutaan purkaa ja samalla kenties myös lisätä toisenlaisten maskuliinisuuksien mahdollisuuksia, on luotava erilaisia maskuliinisuuksia ja maskuliinisuuskonfiguraatioita. Niiden perustana on oltava jotakin muuta kuin jatkuva naiseudesta tai luonnosta erottautuminen, ja niiden pitää mahdollistaa uudenlaiset suhteet luonnonolioihin nykyisen yksipuolisen hallinnan ja käytön sijaan. Tällaiset maskuliinisuus- ja ihmisyysmallit ovat tasa-arvo- ja ympäristöongelmien ratkaisussa kenties jopa tärkeämpiä kuin lainsäädäntö ja kansainväliset sopimukset.

Tutkimusaineisto

Annapurna: Gustafsson, Veikka (2000) *Annapurna-matkapäiväkirja*. [http://www.veikka.com/retket/annapurna2000.html] (9.4.2002)

Apu (23/1993) Leino, Eino: ”40 vuotta Edmund Hillaryn jälkeen Himalajalla. Veikka Gustafsson maailman katolla.”

Apu (20/2000) Leino, Eino: ”Suuri vuori teki päätöksensä. Annapurna ei antautunut.”

Aamulehti (8.5.1995) ”Suomalainen nousi Lhotselle.”

Aamulehti (15.6.1996) ”Täältä tullaan, Eiffel!”

Aamulehti (11.5.1997) ”Mount Everestin suomalaisvalloitus siirtyi tuulen takia.”

Aamulehti (15.6.1997a) ”Myyntimies huipulta.”

Aamulehti (15.6.1997b) ”Tuupovaarasta maailman katolle.”

Aamulehti (20.2.1998) Kares, Yrjö: ”Seikkailija kuin mies eri maailmasta.”

Aamulehti (10.3.1999) Marjamäki, Tuomas: ”Turvallisuus on vuorentarvinta.”

Aamulehti (8.5.2000) ”Suomalainen naiskiipeilijä katosi vuorella Tiibetissä.”

Aamulehti (10.5.2000) Karvonen, Juhani: ”Vain ihme voi pelastaa kadonneet kiipeilijät.” Veikka Gustafsson kuvaa ystävänsä tilannetta toivottomaksi.”

Helsingin Sanomat (25.3.2000) ”Veikka Gustafsson valmis valloittamaan Annapurnan huipun.”

Helsingin Sanomat (25.5.2001) ”Mount Everestiltä siivottiin yli neljä tonnia roskaa.”

Helsingin Sanomat, Viikkoliite Nyt (4/2002) ”Mikä on Tuvalun suurin nisäkäs, Veikka Gustafsson?”

KH: Veikka Gustafsson & Eino Leino (1995) *Kohti huippua*. Helsinki: WSOY.

Lukuretki. ”Veikka-nukke haastaa Barbien lelumarkkinoilla.” [<http://www.sci.fi/~spr/lukuretki/uutiset/uutisarkisto.html#nukke>] (9.4.2002)

Retki (5/2000) Gustafsson, Veikka: ”Erialaista ekomatkailua.”

Ruotuväki (9/99) Marjamäki, Tuomas: ”Veikkaa et voi voittaa - mutta itsesi voit!”

Verkkosivusto www.veikka.com (9.4.2002)

V1: Etusivu. [<http://www.veikka.com/>]

V2: ”Kuka on Veikka Gustafsson?” [<http://www.veikka.com/veikka/veikka.html>]

V3: ”Veikan seikkailuvarusteet” [<http://www.veikka.com/varusteet/varusteet.html>]

V4: ”Asusteet” [<http://www.veikka.com/varusteet/asusteet.html>]

V5: ”Tekninen varustus” [<http://www.veikka.com/varusteet/teknvarus.html>]

V6: ”Kengät” [<http://www.veikka.com/varusteet/kengat.html>]

V7: ”Kiipeilyvarusteet” [<http://www.veikka.com/varusteet/kiipeily.html>]

Kirjallisuus

- Badinter, Elisabeth (1993/1992) *Mikä on mies?* Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.
- Edley, Nigel & Margaret Wetherall (1995) *Men in Perspective: Practice, Power and Identity*. London: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf.
- Haila, Yrjö (1999) ”The North as/and the Other: Ecology, Domination, Solidarity.” Teoksessa Frank Fischer ja Maarten Hajer (eds.) *Living With Nature. Environmental Politics as Cultural Discourse*. Oxford: Oxford University Press, 42–57.
- Herkman, Juha & Arto Jokinen & Markku Lehtimäki (1995) ”Vanhan Aatamin uudet vaatteet?” Teoksessa Lehtonen (toim.), 13–26.
- Hoikkala, Tommi (1996) ”Esipuhe.” Teoksessa Tommi Hoikkala (toim.) *Miehenkuvia. Väliähdymiä nuorista miehistä Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus, 3–5.
- Jokinen, Arto (2000) *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere: Tampere University Press.
- Lehtonen, Mikko (toim.) (1995) *Aatamin puvussa. Liaanilla Hemingwaysta Königiin*. Tampere: Tampereen yliopisto, yleinen kirjallisuustiede.
- Lehtonen, Mikko (1995) *Pikku jättiläisiä. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen*. Tampere: Vastapaino.
- Lloyd, Genevieve (2000/1984) *Miehin järki. ”Mies” ja ”nainen” länsimaisessa filosofiassa*. Suom. Marjo Kylmänen. Tampere: Vastapaino.
- Löytty, Olli (1995) ”Tarzan: herras- vai apinamies?” Teoksessa Lehtonen (toim.), 141–158.
- Plumwood, Val (1993) *Feminism and the Mastery of Nature*. London and New York: Routledge.
- Soikkeli, Markku (1996) ”Veljeys, veljeys, veljeys. Miesten välisen homosiaalisuuden arkkityypit.” *Kulttuurintutkimus*, 13, 4, 15–24.
- Williams, Raymond (1980) ”Ideas of Nature.” Teoksessa Raymond Williams *Problems in Materialism and Culture*. London: Verso, 67–85.

NAAMA PONNARILLE

Huumori ja maskuliinisuus Radiomafian Pietarinkadun Oilers Go Go –lätkäshow’ssa

Pasi Salonen

Pietarinkadun Oilers on ilmiö, jossa yhdistyy toisiinsa suomalainen huippujääkiekkoilu, rock-kulttuuri, bisnes ja hyväntekeväisyys. Pietarinkatulaisten miesvaltainen ryhmä koostuu henkilöistä, joista osalla on yhteinen musiikkitausta muun muassa Sleepy Sleepers sekä Leningrad Cowboys -yhtyeissä. Leikkimielisissä lätkäoteluissa Oilersit keräävät varoja Helsingin Lastenklinikan kaltaisille kohteille. Näissä hyväntekeväisyysotteluissa Pietarinkadun Oilersin -paidoissa pelaa sekä rokkareita että suomalaisia huippujääkiekkoilijoita. Oma radio-ohjelma kuuluu ryhmän uudempiin aluevaltauksiin.

Pietarinkadun Oilers GoGo -lätkäshow on musiikista ja urheiluaiheisista juonnoista, haastatteluista sekä raporteista koostuvaa radio-viihdettä. Lauantai-aamuisin lähetettävä kaksituntinen ohjelma kuuluu Yleisradion Radiomafia-kanavan ohjelmistoon. Ensimmäinen lähetys oli 9.1.1999. Sujuvuuden vuoksi käytän ohjelmasta tästä eteenpäin lyhennettä POGG.

POGG edustaa *urheilua* laajassa yhteiskunnallisessa kontekstissa. Arvi Lindin sanoin, ohjelma on ”penkkiurheilijan tietopaketti”. Jääkiekkoa painottavana urheilun erikoisohjelmana POGG sisältää

myös viihdyttäviä aineksia, joita ymmärtää urheilua vähemmänkin seuraava kuuntelija. Siinä missä ohjelman sisältöä määrittelee lähinnä huippu-urheilu, sen muotoa luonnehtii pikemminkin huumori ja viihteellisyys.

Hyväntekeväisyysseurana ja yleisenä viihdyttäjänä Pietarinkadun Oilersilla on takanaan urheiluyhteisön laaja tuki. Tästä ovat osoituksena muun muassa viikoittaiseen ohjelmarunkoon kuuluvat lukuisat jääkiekkoilun huippunimien lausumat terveiset ja muut kirjoitetut vuorosanat. Jokainen POGG-lähetys pyörähtää esimerkiksi käyntiin mahtipontisella tunnussävelellä, joka vaimenee Jari Kurrin lausussa isälliset vuorosanat:

Okei kundit – mä vaadin korkeaa moraalialia, uhrautumista joukkueen eteen ja kurinalaisuutta.¹

Urheilu on ollut yksi miestutkimuksen kestoaiheita. Jo edellisestä otteesta käy ilmi, että myös POGG tuottaa tunnistettavia, nimenomaan urheiluun liitettyjä maskuliinisuuden representaatioita: kilpailullista voittamista, sankaruutta ja heteroseksuaalisen ryhmäkurin korostamista (ks. esim. Tiuhonen 1994). Tätä voi pitää kuitenkin vasta artikkelini lähtökohtana. Se mikä tekee POGG:sta mielenkiintoisen tutkimuskohteen liittyy urheiluun vain välillisesti. Olennaisemmaksi nousee se *tyyli*, jolla kaikki edellä mainitut tutut, urheilussakin yhdistyvät maskuliinisuuden elementit tuodaan POGG:ssa esille.

Ei muuta kuin heijari teipillä napaan kiinni ja naama ponnarille.

Tämä tutkimusprosessi on lähtenyt aikoinaan liikkeelle henkilökohtaisesta kiinnostuksestani POGG-lähetyksissä esiintyvää mie-

¹ Ohjelmista otetuista aineistonäytteistä usein toistuvat jinglet tai muut tunnukset on kursivoitu. Kertaluonteisten näytteiden lopussa taas näkyy alkuperäinen lähetyspäivämäärä muodossa (POGG 1.1.2001).

histä puhetapaa kohtaan. Subjektiiivisesti arvioiden POGG on ajoittain hyvinkin hauska ohjelma. Kaltaiselleni poikaporukoissa kasvaneelle kuuntelijalle ohjelman asenne on erittäin tunnistettava. Oma nauruni ja tässä naurussa pistelevä kevyt häpeän tunne ovat toimineet lähtökohtina tarkemmalle analyysille.

Lähdemme liikkeelle ikään kuin joukkueen pukuhuoneesta – olutmainoksesta tutusta tilanteesta, jossa ”normaalien” heteromiesten joukko nauraa hyväntuulisena voitettuaan vastustajansa. Tämänkaltaista miesten keskinäistä yhdessäoloa kuvaamaan voidaan käyttää *homososiaalisuuden* käsitettä. Yleisellä tasolla kyse on miesten keskinäisestä yhdessäolosta. Miesten väliset homososiaaliset, tai Tommi Hoikkalan käsittein ’kaverisosiaaliset’, liittoutumat painottavat toiminnallisuutta ja keskittyvät useimmiten jonkin objektin – koneen, pelin, tietokoneen, urheilulajin – ympärille (Hoikkala 1996, 4–5). Toiminnassaan nämä miesporukat pyrkivät rajaamaan oman ryhmänsä ulkopuolelle toisia ryhmäkategorioita. Ulkopuolisista erottautumisen lisäksi miesten homososiaalisille liittoutumille on tyypillistä ryhmän sisäinen hierarkinen kilvoittelu, sekä fyysinen että verbaalinen. Ryhmän jäsenenä mies joutuu jatkuvasti kampailemaan omasta asemastaan porukan jäsenenä. (Fine 1989, 178; Soikkeli 1996; Jokinen 2000, 222–224.)

Ohjelman miehinen puhetapa on siinä määrin tietoinen itsestään ja omasta tyylistään, että olisi hedelmätöntä pitää maskuliinisen uhon ja POGG:n liittoa erityisenä tutkimuksellisenä ”löytönä”. Radio-ohjelman tietoisessa provokatiivisessa käsikirjoituksessa urheilumaailma onkin nähtävä pikemminkin vahvistimena, jonka kautta voi tarkastella lähemmin miesten homososiaalisia suhteita ja ennen kaikkea miesten välisessä *vitsailussa* vallitsevia kirjoittamattomia sääntöjä.

Tutkimuksen kysymyksenasettelu kiertyy vähitellen kohti huumorin maskuliinisia ominaispiirteitä. Millaista miestä vitsailun värittämillä, ryhmäkurin tarkoin vartioimalla kentällä rakennetaan? Miksi iso osa herjoista kohdistuu miehiin itseensä – toisin sanoen,

mihin perustuu jatkuva itsensä alentaminen? Entä mikä merkitys on tämän kaiken julkisella esittämisellä?

Peter Ahola tässä [Espoon] Bluesista päivää – kuulostaa muuten ihan koiran nimeltä. Miten tällaista sontaa voi tulla Radiomafiasta keskellä päivää? Eikö kukaan tee mitään? Eiks kukaan pysty tukkimaan näiden Nilviäisten turpaa?

Ohjelmarunko

Olen purkanut ja analysoinut yhteensä neljä Pietarinkadun lähetystä: ensimmäinen sijoittuu marraskuulle 1999; loput kolme ovat peräkkäisiä lähetyksiä syksyltä 2000 (18.11., 2.12. ja 9.12.). Purettujen lähetysten lisäksi jotkut esittämäni huomiot ja väittämät, vaikkapa kulloinkin ajankohtaisista urheiluun, politiikkaan ja yhteiskuntaan liittyvistä teemoista, tukeutuvat satunnaisella pitkäaikaisella seurannalla hankittuun yleiskäsitykseeni POGG:n linjavaihinnoista.

Lauantaiaamuun ajoittuva kaksituntinen lähetyks sisältää musiikkia, puhetta sekä toistuvia nauhoitettuja tunnuksia eli jinglejä. Musiikkia ja puhetta on ajassa mitattuna suunnilleen yhtä paljon. Osittain valmiiksi käsikirjoitetut jutut muodostavat jokaviikkoisen ohjelmarungon, jonka sisältö vaihtelee kulloinkin ajankohtaisten urheiluteemojen mukaan. Jääkiekon lisäksi erityisesti formula 1 -kisoja seurataan säännöllisesti. Mukana on paljon pelaajahaastatteluja sekä fiktiivisiä roolihahmoja. Ohjelmia juontava parivaljakko ”Teemu ja Simo Nilviäinen” hoitavat erilaiset haastattelutilanteet ja esittelyt. POGG:n pysyvämpää rakennetta edustavat lisäksi erilaiset ohjelmasarjat, joiden fiktiiviset hahmot käyvät tutuiksi vakituisille kuuntelijoille.

Musiikki ja jinglet

POGG-lätkäshowssa soitettavan musiikin runko koostuu sekä suomalaisesta että englanninkielisestä pop- ja rock-musiikista. Hardrock-vaikutteinen ”sankarimusiikki” (tyyppiesimerkkinä *Rocky*-elokuvasta tuttu ”Eye of the Tiger”), muu heavy sekä klassinen amerikkalainen pop ja rock 1960–80-luvulta ovat hyvin edustettuina. Myös suomirockissa suositaan niin ikään vakiintuneita nimiä. Lisäksi mukaan mahtuu aina jokunen kurioositeetti iskelmätaivaalta.

Havainnollistan musiikkilinjaa kahden lähetyksen soittolistoilla yhtyeiden osalta.

18.11.2000: ZZ-Top, HIM, Mötley Crue, Egotrippi, Offspring, Hanoi Rocks, Eppu Normaali, Ne Luumäet, Limb Bizkit, Pelle Miljoona, Jukka Kuoppamäki, Nylon Beat, Hurriganes, Bon Jovi, Larharyhmä, Scorpions, Steve Vai.

2.12.2000: Queen, Pearl Jam, Backsliders, Pate Mustajärvi, Van Halen, Sleepy Sleepers, Cheryl Crowe, Limb Bizkit, Pelle Miljoona, Motörhead, Rage Against the Machine, Billy Idol, Lapinlahden linnut, Aerosmith.

Populaarimusiikkia seurannut lukija huomaa, että hardrock seisoo tukevassa haara-asennossa keskellä POGG:n musiikkikartastoa. Tässä yhteydessä en käsittele sen syvemmin kyseisen musiikkisuuntauksen ja maskuliinisuuksien yhtymäkohtia (ks. Perkkiön artikkeli). Yhteenvetona voi kuitenkin todeta, että musiikkivalinnoissa suositaan populaarimusiikin konservatiivista linjaa. Toisin sanoen kevyen musiikin klassikot päihittävät kirkkaasti uudet virtaukset. POGG:ssa voidaan soittaa pehmeämpääkin materiaalia mutta tällöin edellytyksenä on, että kappale on vähintään menestynyt hitti tai vaihtoehtoisesti se soitetaan ironisessa kontekstissa.

Useimmissa tapauksissa musiikkikappaleita ei juonneta eikä kommentoida millään tavoin. Joskus Nilviäiset kuitenkin poikkeavat tästä tavasta, joten juontojen harvinaisuus nostaa esiteltävien

kappaleiden merkitystä: Pate Mustajärven kappaleen ”Ukkometso” kertosaäkeestä löytyy helposti yhteinen sävel.

Suomen niemellä, suomen kielellä äijät huutaa lailla perkeleen. Ja kun Suomi pelaa lätkää, se iskee joka jätkään. Kaljaa koneeseen ja ukkometsoon.

Tavallisen levymusiikin lisäksi POGG:n kaltaisten ohjelmaformaattien tunnistettava äänimaisema muodostuu kierrätettävistä tunnuksista ja jingleistä. Niillä pyritään luomaan ohjelmaan haluttua tunnelmaa ja tempoa. POGG:n jinglet sisältävät muun muassa kaukalon ääniä kuten lämäreitä, taklauksia ja nyrkin iskuja. Niiden äänimaailma on kova, nopeatempoinen ja karski. Lisäksi jingleillä esiintyy monia tunnettuja henkilöitä, jotka heittävät kuulijoille terveisiä ja lausuvat valmiiksi sovittuja vuorosanoja. Julkisuu den henkilöiden joukossa on paljon median ”puhetyöläisiä”, kuten urheiluselostajat Matti Kyllönen, Antero Mertaranta, Anssi Kukkonen sekä huumorintajuisena kiekkoilijan isänäkin tunnettu uutistenlukija Arvi Lind.

Puhe

POGG:n puheosuudet jakautuvat a) haastatteluihin, b) raportteihin sekä c) käsikirjoitettuihin sketseihin ja ohjelmasarjoihin. Seuraavaan kaavioon olen koonnut joitakin teemoja, jotka toistuvat tai ovat toistuneet useammassa Pietarinkadun lähetyksissä. Kaavio toimii johdatuksena seuraavaan lukuun, jossa analysoin tarkemmin puheosuuksissa tuotettuja merkityksiä.

Haastattelut

Kiekkoilijahaastattelut
Jääkiekkomaalivahtien haastattelusarja ”Man Behind the Mask”.
Valmentajahaastattelut
Muiden lajien urheilijahaastattelut
Muut haastattelut
(esim. urheiluselostajat)

Sketsit ja sarjat

Valmentaja Valtonen, Alias Vääpeli-Räkä.
Kiekkokoulu.
Amatööri-imitaattori Spete
Valtteri
Lätkävitsien lukemista Sakari Kuosmasen äänellä.

Raportit

Lehterivalmentaja
Kimmo Ahteri
viikon asiantuntijalausunto.
Jääkiekon SM-liigan tilanne.
Muut raportit urheiluun enemmän tai vähemmän liittyvistä ilmiöistä.

Pietarinkadun Oilersin nahkafagotisti El Mulkku muistelee.
Tapahtui tosielämässä.
Leo Liimataisen tarina
Kiekkolevyraati

Pidetään oma pää puhtaana

Äänen hallinta

Pietarinkadun Oilers Go Go:ssa on ydinryhmä, jolla on äänivalta kaikkiin ohjelmissa käsiteltäviin aiheisiin ja ihmisiin. Ydinryhmän pelisäännöt eivät noudattele joukkueurheilun sääntöjä vaan peli on paljon verbaalisempaa. Ydinryhmän sisäinen huumori on eräänlaista kukkotappeluja. Homososiaalisille liittoutumille tyypillinen miesten välinen sanallinen köyden veto toteutuu sekä kahden juontajan

keskinäisenä naljailuna että heidän haastatellessa vieraitaan. Puhuminen on eräänlaista kilpailua, jossa pisteet kerätään nopealla verbaalisella assosiointikyvyllä.

Ohjelman juontajat Teemu ja Simo Nilviäinen toimivat puheen ylimpinä portinvartijoina. Tekijöiden fiktiiviset nimet ovat ensimmäinen etäisyydenotto omana itsenä esiintymisestä. Tämän lisäksi ohjelman tekijät imitoivat ja käyttivät muutenkin ääntään tuottamaan erilaisia *liioiteltuja* puhetapoja kuten esimerkiksi Valteri, Väepeli Räkä ja Kimmo Ahteri. Samalla kun omaan normaaliääneen muodostetaan etäisyyttä, äänenkäytön hallinta osoittaa myös komediallisia taitoja. Tyypittely ja tyylittely kulkevat rinta rinnan.

Liioiteltu ääni voi olla miehistä kähinää tai karjumista. Valteri-hahmon ääni ja uho on kuin karkeampi versio Vesa-Matti Loirin 1980-luvun tv-hahmosta Nasse-sedästä:

moi, moi se on Valteri täällä. Mitä puunenä? (...) Mä oon pahalla päällä. Mä oon vihane, vihane ku perseeseen työnnetty karhu (naurua). (POGG 2.12.2000.)

Varsinaisten imitaationumeroiden lisäksi äänenkäytön hallintaan sisältyy yleisempää puhutulla kielellä pelaamista. Osittain tämänkaltaisen peli perustuu valmiiksi kirjoitettuihin vuorosanoihin, osittain Nilviäisten ja vieraiden improvisoituun sanalliseen kikkailuun. Ohjelman juontajat ovat harjoitelleet imitoimaan tunnettujen henkilöiden puhetyylejä ja sanastoa. Toisissa imitaatioissa kuten Sakari Kuosmasen kohdalla äänen matkimisen ja puheen sisälön välillä ei ole sidosta mutta useimmiten pelkkä kohdettaan etäisesti muistuttava intonaatio ei riitä. Esimerkiksi Leo Liimataisen tarinassa esiintyvän valmentaja ”aurinkokuningas” Juhani ”Tami” Tammisen kaltaisen hahmon huvittavuus piilee Tammiselle tyypillisen sanavaraston liioittelussa.

No joo, ja cornerista grogilasin korkuinen monumentti maalintekosektorille ja tätä kautta päästään käyttämään meidän parasta talenttia, joka on ilman muuta se, että käytetään aikaa ja tilaa sataprosenttisella fokuksella. Ja kun kondensaatio tällä osa-alueella on out of kitchen, on aivan selvää, että goal-keeper on sivuttaisliikkeessä ja that's (sh)it. (POGG 2.12.2000.)

Silloinkin, kun ohjelman juontajat eivät imitoi, karrikoi ja he tuottavat puhetta normaaleilla äänillään, juontajien puheen ääntämisessä on havaittavissa varovaista etäisyyden ottoa. Tämä piirre korostuu esimerkiksi ulkomaisia nimiä lausuttaessa. Kyseessä on tietynlainen foneettinen ylikorostaminen, ilmiö, joka heijastelee lausujan arkailua ja josta klassisena esimerkkinä on vaikkapa Eino Leinon runosta levinnyt ääntämismuoto ”kyltyyri” (Leino 1992, 378) viitattaessa niin sanottuun korkeakulttuuriin.

Rajanvetoja

POGG:ssa yleisesti käytetty vitsaileva huumori perustuu paljolti erilaisten poikkeavuuksien nopeaan piikittelyyn. Manchesterin yliopiston tutkijan David Collinsonin mukaan tämänkaltainen ‘nokkela’ (witty) huumori on luonteeltaan konfliktista ja jaottelevaa. Ryhmäkoherenssin kannalta piikittelyllä on kuitenkin ennen kaikkea konservatiivinen tehtävä; nokkeluuksien heittely on nimittäin peliä, jonka tehtävänä on ylläpitää ryhmän sisäistä yhtenäisyyttä. Kuuluakseen ryhmään miehen on omaksuttava määrätynlaisen hyökkäävän huumorin sävyttämät jaetut toimintamuodot. Tämä pätee niin brittiläisten tehdastyötä tekevien miesten kuin itäsuomalaisien tukkijätkienkin homosomaalisiin ryhmittymiin. (Collinson 1988, 182–184; Pöytä 1997, 69.)

POGG:n huumorin yhteydessä konservatiivisuus merkitsee sitä, että ryhmän sisäiset selkeät nokkimissäännöt pyritään pitämään viisusti erossa ryhmän ulkopuolisista ristiriitaisista yhteiskunnallisista odotuksista. ”Todellisessa maailmassa” ja ”poikien peleissä” käytetään tietoisesti eri sääntöjä. Keskeisiksi tekijöiksi nousevat tällöin kyky tehdä eroa ryhmän ulkopuolisiin säilyttäen samalla pelin hallinta sekä selkeä käsitys siitä, ketkä kuuluvat ryhmään.

Aktiivinen rajojen merkintä pitää aloitteen omissa käsissä. POGG:ssa suomalaista tosimeheyyttä uhkaavia tekijöitä nostetaan esille hallitun turvallisessa, ydinryhmän sisäisessä heterokontekstissa. Kuten seuraavasta Nilviäisten välisestä sanailusta käy ilmi, eräs paljon käytetty vitsailun muoto on asettaa kaverin heteroseksuaalisuus näennäisesti kyseenalaiseksi: ”siellä pukuhuoneessa miehet märissä potkukousuissa (...) Sinnehän sinä olet aina menossa mikki ojossa.” (POGG 18.11.1999.)

Homojen lisäksi toista suosittua toiseutta edustavat ruotsalaiset. Lehterivalmentaja Kimmo Ahterin liioitellun karski puhe representoi eräänlaista miehistä perisuomalaista rehellisyyttä. Tämän suoraviivaisen fiktiivisen hahmon kautta legitimoidaan ruotsalaisten kutsuminen ”hurreiksi” (POGG 18.11.2000). Niin kauan kuin rajojen määrittely on ryhmän omissa käsissä, ruotsalaisuuden ja homouden kaltaiset toiseudet eivät merkityksellisty tarttuviksi taudeiksi. Suomalainen voi vaikkapa pelata jääkiekkoa Ruotsissa vaarantamatta kansallista ryhmäidentiteettiä.

Nilviäinen: Tämä on veskari, jolla on sinivalkoinen sydän, sen tietää kaikki. Mies on nimeltään Jarmo ”Jamo” Myllys. Jarmo, vill du ha en tuggummi?

Myllys: (hehheh) Nej tack.

Nilviäinen: Nej tack - varför inte?

Myllys: Jag tycker inte om tuggummi.

Nilviäinen: No niin siihen loppui ruotsin puhuminen tältä erää, sitä ei hirveesti passaa, haukkuvat pian epäsanmaalliseksi. (POGG 18.11.2000.)

Se, että kyseessä on julkinen radio-ohjelma eikä esimerkiksi miesten työpaikan väliset suhteet, merkityksellistää huumorin käytäntöjä. Julkisessa vitsailussa uho pidetään riittävän yksinkertaisena ja se kohdistetaan harkiten. Eräs havainto on, että suhteet naisiin ja etnisiin ryhmiin poikkeavat jonkin verran esimerkiksi suhteesta homoihin. Kansainvälistynyt jääkiekkomaailma edellyttää kontaktia ei-suomalaisiin pelaajiin ja toisaalta naiset ovat myös mukana huippu-urheilussa. Homot sen sijaan kuuluvat yksiselitteisesti ryhmän ulkopuolelle.

Huippujääkiekko on tällä hetkellä hyvin kansainvälistä kaupallista toimintaa. Suomalaiset jääkiekkoilijat työskentelevät eri mais-
sa ja mantereilla. Luulajassa pelaava maalivahti Jarmo Myllys muistetaan erityisesti vuoden 1995 tapahtumista eli Suomen tähän mennessä ainoasta jääkiekon maailmanmestaruudesta. Kansainvälistyvissä ilmapiirissä kansallisuudesta tulee pelastusrenkas (ks. Lehtonen 1999, 80). Pietarinkadun Oilersissa kunnioitetaan suomalaista isänmaallisuutta ja Leijona-paitaa. Samalla kun urheiluviihteen käytännöissä 'suomalaisuus' liukenee yhä myyttisemmäksi käsitteeksi, kansallisuudesta tulee puheen tasolla eräs keskeinen POGG:n ryhmäkoheesiota ylläpitävä voima. Sakari Kuosmasen tulkitsema Sibeliuksen Finlandia (POGG 18.11.1999) kuuluu vakituisena ohjelmanumerona Oilersien hyväntekeväisyysotteluihin.

Joukkueen kokoonpano

POGG:n suurinta kunnioitusta nauttivat jääkiekkovalmentajat, NHL-tähdet sekä urheiluselostajat.

Meillä on kunnia saada vieraaksi lähes monumentaalinen suomalainen jääkiekkovalmentaja, persoona ja valmentaja, jonka kaikki varmasti tietää heti kun sanon nimen Pentti ”Pena” Matikainen

niin kenelläkään ei ole epäilystäkään kenestä on kysymys. Tervetuloa! (POGG 10.2.2001.)

Jo aikaisemmin mainittu Juhani Tamminen on hyvä esimerkki POGG:n ydinryhmän kunnioittamista hahmoista. Se, että hänen puhettavalleen vitsaillaan on tässä yhteydessä lähinnä huomionosoitus. Kyseisen henkilö koetaan riittävän vahvaksi ja tasavertaiseksi kestäämään ivaa (vrt. Jäppinen 1989, 115). Joka tapauksessa keskustelujen käsikirjoitukseen kuuluu, että hauskuutta haetaan jokaisen yksilön erityispiirteistä ja temaattisista sivujuonteista. Esimerkiksi Pentti Matikaisen haastattelussa (POGG 10.2.2001) suuri osa ajasta kuluu purukumin syömisestä jauhamiseen.

Valmentajien ja NHL-kiekkoilijoiden lisäksi myös urheiluselostajia kunnioitetaan suuresti. Selostajat ovat keskeisiä hahmoja nimenomaan suomalaisen penkkiurheilijan näkökulmasta. Haastatteluissa on mukana paljon leikinlaskua mutta myös vilpítőntä imartelua.

Täytyy sanoa Anssi Kukkonen, näin sinun faninasi, että kukaan ei ole pystynyt lataamaan selostukseen yhtä paljon tunnetta kuin sinä. Joskus olet seissyt jopa selostuspöydällä ja huutanut jee-jeejeetä viis minuuttia putkeen. Siihen ei ole pystynyt muuten Matti Kyllösenkään vielä. (POGG 18.11.2000.)

Urheiluselostajien kanssa haastattelutilanteet voivat olla paikoitellen varauksettoman nostalgisia, mikä on POGG:n kontekstissa sangen poikkeuksellista. Formula 1-selostaja Matti Kyllösen (POGG 9.12.2000) kanssa muistellaan esimerkiksi Kyllösen lapsuutta, uskonnollista kotikasvatusta, suhdetta Keijo ”Keke” Rosbergiin sekä hurjia toimittaja-aikoja samassa hotellissa Rod Stewartin kanssa. Nostalgiset muistelut tarjoavat tuokion miesten välisten homossiaalisten suhteiden, myös tunteiden, käsittelylle. POGG:ssa tämä huumorivapaa alue sijaitsee siis ainoastaan arvostetuimman ja kovimman ytimen kanssa tehdyissä haastatteluissa.

Myrskyn silmässä on siis tyyntä mutta vitsailun arvo nousee, mitä kauemmaksi mennään penkkiurheilun kiistattomasta ytimestä. Tämä ilmenee esimerkiksi ryhmän ulkopuolisten miesten puhe-tavassa. Jääkiekkjoukkueiden fanilauluja arvostelevaan levyraatiin on kutsuttu mukaan alkuperäisen Levyraadın vakiovieras Klaus Järvinen. Ensimmäisessä lähetyksessään (POGG 2.12.2000) Järvinen tekee vaistomaisen miehisen kosinnan muistelemalla Levyraadın aikaista arviointiaan Lapinlahden lintujen kappaleesta ”Älä pure mun ananasta”. Tällä anekdootilla asiantuntijavieraan voi tulkita tuovan heti ohjelman alkuun mukaan hieman kaksimielisyyttä ja pyrkivän näin täyttämään ryhmävaatimukset.

Miehistä otetaan mittaa sekä kaukalossa että sen ulkopuolella. POGG:n pelaajahaastattelut ovat etenkin uusille nuorille liigapelaajille sekä ulkomaalaisvahvistuksille eräänlaisia verbaalisia miehuuskokeita. Tässä tapauksessa kyse ei ole siis fyysisiä vaaroja uhmaavista siirtymäriiteistä (ks. Badinter 1993, 104–139), vaan Nilviäiset testaavat nimenomaan verbaalisilla taidoillaan uusien tuttavuuksien sosiaalisia rajoja ja opettavat näille ”tulokastapoja” (Jäppinen 1989, 122; Pöysä 1997, 69). Huumorintajua arvostetaan korkealle. Rivipelaajahaastattelut painottavat vitsailua vakavan urheilukeskustelun sijasta. Esimerkiksi Kimmo Koskenkorvan haastattelusta yli puolet ajasta menee haastateltavan sukunimellä leikittelyyn.

Koskenkorva: No joo kyllä joskus on leikispäissään miettinyä että pitäis alkosta provikat saada.

Nilviäinen: Sä siis myönnät tän piilomainnonnan?

(POGG 2.12.2000.)

HIFK:n tsekkivahvistus Jan Calounin tehtäväksi lankeaa vastata muutamiin Suomea koskeviin kuluneen hauskoihin kysymyksiin (POGG 2.12.2000). Tenttisarja teemalla ”Are you ready to be Finnish enough?” sisältää kysymyksiä saunan oikeasta lämpötilasta, viipymisajasta sekä saunajuomista. Lisäksi Nilviäinen tutustuttaa

Calounin ikivanhaan suomalais-ruotsalais-norjalaisvitsiin sekä Koskenkorvan oikeaan tarjoilulämpötilaan (”taskulämmin”). Calounin haastattelu on esimerkki vitsailun hengessä tapahtuvasta inittämiestä. Se toimii suomalaisia kuuntelijoita ja ohjelman juontajia yhdistävänä me-hengen luojana. Kaikki radiolähetystä kuuntelevat suomalaiset tietävät vastaukset esitettäviin kysymyksiin. Janin tehtävänä on vastata, ymmärtää vastausten huumoria ja nauraa mukana.

Terrvveperkkele, taalla Jan Caloun. Pietarinkkadun Oilers Go Go.

Vähättelyn strategiat

Hyökkäys on paras puolustus. Tämä tuttu strategia toteutuu puhe-tavassa, jossa miehet *vähättelevät* itseään ja omien juttujensa laatua. Miehet alentavat itsensä pojiksi ennen kuin muut ehtivät sitä tehdä. POGG kutsuu itseään “ainoaksi lätkäohjelmaksi, jossa ei juurikaan puhuta lätkästä”. Tämä väite ei tietenkään loogisesti pidä paikkaansa, vaan slogan liittyy laajempaan itsestä vitsailun puhe-tapaan ja ikuisen poikuuden takaisinottoon (Soikkeli 1996, 22).

Alatyyli ja naiset

Miehiseen huumoriin kuuluu tietoinen regressio. POGG:n slogania ”lätkäohjelma, jossa ei juurikaan puhuta lätkästä” noudattaen, osalla ohjelmanumeroista ei ole mitään tekemistä jääkiekon tai muunkaan urheilun kanssa. Nämä ulkourheilulliset teemat sisältävät ennen kaikkea kaksimielistä huumoria ja niin sanottua alatyyliä.

Juontajaääni 1: Pietarinkadun Oilers-bändin nahkafagotisti El Mulkku muistelee. Tapahtui tosielämässä.

El Mulkku: Joo se on tämmöstä luontaista, että tykkää olla muna-silleen.

Juontajaääni 2: Striptease on taidetta.

Nilviäinen: Nyt sitten El Mulkku on vissiin lomalla, vai onko?

El Mulkku: Joo, kyllä se täytyy joskus niinku rentoutua.

Nilviäinen: Niin välillä täytyy olla löysänä (heh-heh). (POGG 18.11.2000.)

El Mulkun hahmoa voi pitää eräänlaisena urheilusta täysin riisut-tuna julkisena pyllistyksenä (ks. Fine 1989, 174). Rivolla käytök-sellä ja tämän käytöksen yhteisellä hyväksymisellä miehet nousevat vastustamaan ulkopuolisen yhteiskunnan sivistyksellisiä normeja. Pelissä, jossa lunastetaan itselle lupausta ikuisesta poikuudesta, ei tarvita jääkiekkoa.

Naisia POGG:ssa on mukana vähän. Naisjääkiekkoilijoiden ja aerobic-mestari Tuuli Matinsalon (POGG 18.11.1999) lisäksi rat-kaisevana kriteerinä naisten mukanaololle ovat lähinnä media-julkisuus, ulkonäkö – siitähän huolimatta, että ollaan radiossa – sekä oikean tyyppinen ”hyvän jätkän” asenne. Lätkälevyraadissa on esimerkiksi mukana ex-missi ja juontaja Karita Tuomola ja terveisensä heittää myös muutaman vuoden takainen pintajulkkis Satu Lappi.

Leo Liimataisen ja ”Tami” Tammissen jo edellä kuvatussa imi-taatio-keskustelussa jatketaan myös naisteamalla. Jatkamalla ”Tami”-hahmon puhetapaa mutta vaihtamalla yllättäen puheenaihe urhei-lun sijasta naiseen saadaan aikaiseksi retorinen *siirtymä*, josta syntyy osuva miehisen katseen ja naisen objektivoinnin parodia.

Tami: ...goal-keeper on sivuttaisliikkeessä ja that's (sh)it. Leo!

Leo: Mitä?

Tami: Missä sun fokusaatio on tällä momentilla? sä et kuuntele siellä yhtään kun täältä cornerista tulee prinssiippiä sun kuulolu-

elle. [Keskustelu jatkuu. Leon hajamielisyyteen on syynä ikkunasta näkyvät H&M -alusvaatemainokset. Leo nimittää naista Pamela Anderssoniksi. Tami ottaa Leolta kiikarit ja alkaa luonnehtia naisen ulkonäköä:] Ensinnäkin a. hyvät rinnat, b. kauniit kasvot, c. herkät pakarat – ehdotonta eliittiä, todella maailmanluokkaa. Ja maailmaa kiertäneenä miehenä voin sanoa, tarvittaessa vaikka kuudella kielellä, että Pamelalla on tarvittavaa huipputalenttia kaikilla sektoreilla. Tyypillinen pohjoisamerikkalainen Hollywood-kaunotar. Ja eroottinen lataus – oikealla tunnetasolla, aiheuttaa välitöntä hard-onia. Todellista gloriaa. (POGG 2.12.2000.)

Ohjelmaan mukaan kelpuutetut naiset ovat poikkeuksetta mukana ainakin osittain ulkonäöllisin kriteerein, silloinkin kun kyse on huippu-urheilijoista. Naiset viihdyttävät ja ovat mukana juonessa cheerleadereiden tapaan. He ovat kuin pelimerkkejä miesten korttipöydässä. Kaiken aikaa miesten väliset suhteet ovat kuitenkin etusijalla. Homososiaalisten liittoutumien sisäisen dynamiikan kannalta naisilla ei näin ollen ole aktiivista roolia, korkeintaan kullutusarvoa.

Suhde väkivaltaan

Jääkiekoliigassa tapahtui kaudella 2000–2001 joitakin yleistä keskustelua aiheuttaneita järjestyshäiriöitä sekä katsomossa että kentällä. 18.11.2000 POGG:n yhtenä aiheena onkin SM-liigan ”tyhmä”, ”sikailuksi” mennyt katsomohulinointi. Ohjelmassa haastatellaan Helsingin Jokerien ja Rauman Lukon fanitoiminnan edustajia. Teemaa käsiteltäessä epäasiallista toimintaa paheksutaan ja etenkin haastateltavat suhtautuvat asiaan vakavasti moraalisia teemoja korostaen. Molempien haastattelujen ajan Nilviäiset pitivät kuitenkin samalla takaporttia auki: vakavaa asiaa ei koskaan käsitellä loppuun saakka ilman jonkinlaista kevennystä.

(...) johtuuko tällanen sikailu mielestäsi siitä, että joulun on niin lähellä? (...) Mistä sää tunnet katsomossa että: Sika. Kärpästä ja korvista vai? (...) Selvä, toivottavasti tämä nyt meni niinsanotusti jakeluun ja nuorisot ottaa opikseen ja homma siisteytyy tai Inga [Helin, Rauman Lukko] tulee ja näyttää taivaan merkit. (POGG 18.11.2000.)

Varsinaisen puretun aineiston jälkeen liitin aineistooni vielä yhden laajempaa huomiota herättäneen väkivaltatapauksen käsittelyn. SM-liigakaukalossa tapahtuneen pahoinpitelyn yhteydessä HIFK:n valmentaja Ismo Lehkosen todettiin syyllistyneen kehottamaan ja yllyttämään pelaajaansa väkivaltaiseen käytökseen. Tästä Lehkoselle määrättiin kymmenen ottelun toimitsijakielto. Kyseinen toimitsijakielto on päättynyt, HIFK:n päävalmentaja on vaihtunut ja Lehkonen itse jatkaa tällä hetkellä Rauman Lukon valmentajana.

9.12.2000 lähetettyyn ohjelmaan sisältyi Ismo Lehkosen haastattelu. Tuolloin hän oli juuri saanut toimitsijakieltonsa ja äänenpainot olivat katkeria; syytöksiä epäoikeudenmukaisuudesta suunnattiin nimeltä tiettyihin henkilöihin. Haastattelussa Lehkonen muun muassa argumentoi, että häntä ”on rangaistu jostain, jota hän ei ole tehnyt” (POGG 9.12.2000).

Tässä yhteydessä en käsittele tarkemmin tapaukseen liittyviä yksityiskohtia – etenkin kun Nilviäisten ja Lehkosen välisestä jutustelusta on tulkittavissa, että ohjelman vetäjillä on kaikista Suomen jääkiekkjoukkueista erityisen läheiset suhteet nimenomaan HIFK:hon. Olennaisempaa tämän analyysin kannalta on, että tapaus Lehkonen liittyy keskusteluun jääkiekkopelin luonteeseesta ja siitä, miten kaukalossa harjoitettavaan fyysiseen väkivaltaan tulisi suhtautua. Tässä suhteessa POGG:n linja on yksiselitteisen vähättelevä: vakava asia halutaan lyödä leikiksi. Ymmärtämättömät tahot sekaantuvat asiaan, koska he eivät tajua, että ”pieni nahistelu kuuluu pelin luonteeseen”. Tässä yhteydessä huumori toimii vähättelyn strategisena tukena.

Tässä Mettovaaran Sami moi! Aina ennen kuin mä alotan joukkotappelin mä kuuntelen Pietarinkadun Oilers Go Gota.

Tässä Toni Lydman. Ei mun tartte kuunnella valmentajien juttuja sillä voimallakin pärjää. Pietarinkadun Oilers Go Go, Radiomafiasa.

Jääkiekossa on pohjimmiltaan hyväksyttyä harjoittaa aggressiivista ja väkivaltaista pelityyliä. Maskuliininen kamppailu ja fyysisuus kytkeytyvät saumattomaksi kokonaisuudeksi, jota ei missään vaiheessa kyseenalaisteta. Tätä taustaa vasten väkivaltaiset kaukalotappelit voidaan tulkita yksittäisinä ylilyönteinä, jotka rikkovat vain ja ainoastaan jääkiekon omia sääntöjä. Kaukaloväkivalta halutaan pitää erillään laajemmista yhteiskunnallisista moraalikysymyksistä. Jääkiekkoyhteisö määrittelee itse pelikäyttäytymisen, jonka rajoissa ”miestä voidaan ottaa” rajustikin. Kun nyrkkitappelin kohdalla mitä ilmeisemmin ylitetään yhdessä sovitut rajat, on seurauksena vain normaali peliin kuuluva rangaistus².

Se ei pelaa, joka pelkää

Pietarinkadun Oilers Go Go –ohjelma on perinteistä maskuliinisuutta ja poikamaista vitsailua sekoittava kulttuurituote, joka lataa oman argumenttinsa keskelle medioitunutta, itseään tarkkailevaa ja yhä enemmän vaihtoehtoja pursuavaa maskuliinisuuksien kenttää (ks. Lehtonen 1999, 85). POGG:ssa jääkiekko on ikään kuin miehisen toiminnan keskipiste ja toteemi, joka luo yhdessäololle pelin, leikin ja (vakavan) viihteen kehyksen. Vitsailu toimii tässä

² Nykyisessä jääkiekkokulttuurissa nyrkkitappelulle, joukkotappelulle ja hanskojen riisumiselle on jo olemassa omaksutut performatiiviset käyttäytymismallit sekä kovennettujen rangaistusten sarake.

kokonaisuudessa miehille homososiaalisille liittoutumille tyypillisenä keinona erottautua muista ryhmistä ja pyrkiä säilyttämään samalla määrittelyvalta omissa käsissä. ”Miehisydessä ei ole niinkään kyse halusta hallita (domination) kuin pelosta, että muut hallitsevat meitä, että joillain on valta ja kontrolli suhteessa meihin” (Kimmel 1996, 6).

Mitä tapahtuu kun homma ei tahdo pysyä hanskassa? Määrittelyvallan kadottamisen pelossa miehiseen puheeseen tulee aina ylimääräinen annos uhoa. Tästä on hyvänä esimerkkinä kaukalotappeluista käyty yhteiskunnallinen keskustelu: POGG:n jääkiekkoyhteisö kokee ulkopuolisten puuttuvan heidän pelinsä perusteisiin. Kaikenlaiset ”naisministerit” eivät ole oikeita henkilöitä määrittelemään, miten jääkiekkoa tulisi pelata. Vastareaktionä syntävä vähättelevä ja vitsaileva puheenparsi sulkee ovet laajemmalta arvokeskustelulta.

Perinteisten miehisten nyrkkiarvojen puolustamisessa liikutaan POGG:n viihteellisen perusasenteen kannalta poikkeuksellisen vakavalla ja tästä syystä myös paljastavalla alueella. Keskusteltaessa vakavasti kaukalotappeluiden ongelmallisuudesta, ulkopuoliset tahot tulevat ja osoittavat joidenkin miesten menettäneen kontrollinsa (Lyman 1989, 171). Kyse ei olekaan näin ollen enää vain jääkiekon sääntöjen rikkomisesta vaan siitä, että normaali miehinen aggressio näyttäytyy ”epäkypsänä” suuttumisena. Mies on julkisesti menettänyt kontrollin ja paljastanut negatiiviset tunteensa.

Ulkopuolisten uhkien vaaniessa miehet hakevat turvapaikkaa leikinlaskusta. Itsensä alentavassa vitsailussa tunteet voidaan pitää kurissa ja järki koskemattomana.

Pietarinkadun Oilers Go Go – puhetta ilman minkäänlaista sisältöä.

Omassa julkisessa radiotyössään pojat soveltavat Juhani ”Tami” Tamminen kiteyttämää ”prinsiippiä” jääkiekon pelaamisen perusluonteesta: K.I.S.S. = Keep It Simple and Stupid. Suun soitossa on kaksi puolta. Ensinnäkin, verbaalinen nokkeluus edustaa yksilön

virtuositeettia, porukan kunnioituksen keräävää henkilökohtaista mailatyöskentelyä. Toiseksi, sivistyksellisiä arvoja vastaan hyökkäävä regressiivinen huumori toimii ryhmän kilpenä, jonka suojissa miehet voivat pelata paremmin yhteen. Huumori on ryhmä- ja tilannesidonnainen ilmiö; vitsin toimivuus piilee usein siinä, että kaikki eivät naura samoille asioille (Herkman 2001, 373).

Uhoava vitsailu ja leikinlasku, kuten koomisuus yleisemmin, perustuu aina tyyppittelyyn ja liioitteluun. Esimerkiksi väkivaltaista käyttäytymistä oikeasti harjoittavia miehiä on aina vähemmän kuin miesten viljelemää väkivaltaa mitätöivää puhetta. POGG:n tapauksessa vitsailun konservatiivinen luolamies-nostalγια luo homososiaalisille liittoutumille turvallisuuden tunnetta.

Komiikan taustalla (...) on aina pyrkimys luisua helpommalle polulle, ja se vie useimmiten tottumukseen. Emme enää pyri lakkaamatta sopeutumaan yhteiskuntaan, jonka jäseniä olemme. Annamme elämän meiltä vaatiman tarkkaavaisuuden herpaantua. Muutumme enemmän tai vähemmän hajamielisiksi. Kysymyksessä on älyn, ja kenties vielä enemmän tahdon epähuomio. Epähuomio yhtä kaikki, toisin sanoen laiskuus. Luovumme soveliaasta käytöksestä samalla tavoin kuin aiemmin luovuimme johdonmukaisuudesta. Lopulta alamme muistuttaa leikkivää ihmistä. (...) Ainakin tuokioksi yhdymme leikkiin. Se tarjoaa levon elämän väsymyksestä. (Bergson 1994, 153.)

Pietarinkadun Oilers Go-Go on tulkittavissa pitkälti vallitsevia yhteiskunnallisia oloja vahvistavaksi kulttuurituohteeksi. Radio-ohjelman viljelemä huumori edustaa institutionaalisesta vallasta riisuttua *mediakuva*a perinteisestä hegemonisesta maskuliinisuudesta (ks. johdantoartikkeli). Erittäin harvoin jos koskaan POGG:ssa esiintyy huumorin satiirisia tai groteskeja muotoja (vrt. Lehtonen 1995, 148–149). Satiiri on huumoria, jolla on kyky hajoittaa ja kyseenalaistaa yhteiskunnan luutuneita ajatusrakennelmia. Niinpä verrattuna vaikkapa Mikko Lehtosen analysoiman brittiläisen ko-

mediaryhmän Monthly Pythonin anarkiaan (emt., 167), POGG:ia voisi luonnehtia pikemminkin 'konservatiiviseksi kollihuumoriksi'. Vaikka ohjelmassa ei sen omien sanojen mukaan ole "muuta pyhää kuin Jari Kurri ja sunnuntai" niin pojat eivät missään vaiheessa tule loanneeksi myöskään maskuliinisen hegemonian, väkivallan ja objektivoivan naiskuvan värittämää 'heterosuhteutunutta todellisuutta' (Liljeström 1996, 131).

Nopeasti muuttuvan yhteiskunnan keskellä konservatiivisuudesta löytyy kuitenkin aina myös hyviä puolia. Regressiivisen vitsailun paaluttamalla leiripaikalla miehet voivat harrastaa myös hyviä tekoja, mistä on erinomaisena osoituksena Pietarinkadun ryhmän hyväntekeväisyisytyö. Vuosien varrella poikien hauskanpito on tuottanut useamman miljoonan markan potin jaettavaksi hyviin tarkoituksiin.

Tällä tavoin ikään kuin sivutoimena tuotetussa hyvässä tahdossa näkyy yleisempi miesten homososiaalisten liittoutumien arvo ja mahdollisuus: tyypillisimmillään ne nimittäin ovat potentiaalista *tuottavaa* toimintaa. Samoin kuin urheilussa myös miesten keskinäisissä naljailuissa osallistujien on uskaltauduttava heittäytyä 'häviämisen rakenteen' armoille (Messner 1992 sit. Tiuhonen 1999, 101). Peliin osallistuminen osoittaa rohkeutta, koska se sisältää aina mahdollisuuden tulla nöyryytetyksi. Urheilu ja vitsailu tarjoavat yhteiskunnallisesti turvalliset kehykset näille miehille heittäytymisille. Pietarinkadun tapauksessa leikinlaskun lopputuotteena syntyy humaaneja ja eettisesti kestäviä sankaritekoja.

Kirjallisuus

- Badinter, Elisabeth (1993) *Mikä on mies?* Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.
- Bergson, Henri (1994/1900) *Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä.* Suom. Sanna Isto ja Marko Pasanen. Helsinki: Loki-Kirjat.
- Collinson, David L. (1988) ”Engineering humour’. Masculinity, Joking and Conflict in Shop-floor Relations.” *Organization Studies*, 9:2, 181–199.
- Fine, Gary (1989) ”The Dirty Play of Little Boys.” Teoksessa Kimmel, Michael S.; Messner, Michael A. (eds.) *Men’s Lives*. New York: Macmillan, 171–180.
- Hoikkala, Tommi (1996) ”Esipuhe.” Teoksessa Hoikkala (toim.) *Miehenkuvia. Väliähdyksiä nuorista miehistä Suomessa.* Helsinki: Gaudeamus, 3–5.
- Herkman, Juha (2001) ”Huumorin ja vallan keskeneräinen kysymys – Populaarin kokemuksen jäljillä.” Teoksessa Koivunen, Anu; Paasonen, Susanna & Pajala, Mari (toim.) *Populaarin lumo. Mediat ja arki*. 2. Painos. Turun yliopisto, taiteiden tutkimuksen laitos, mediatutkimus.
- Jokinen, Arto (toim.) (1999), *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Tampere: Tampere University Press.
- Jokinen, Arto (2000) *Panssaroitu maskuliinisuus*. Tampere: Tampere University Press.
- Jäppinen, Kaija (1989) ”Pojat pilasilla. Katsaus erään miesvaltaisen työpaikan pilailukäytänteisiin.” Teoksessa Pöysä, Jyrki (toim.) *Betoni kukkii*. Helsinki: SKS, 113–127.
- Kimmel, Michael S. (1996) *Manhood in America: a Cultural History*. New York: New York Free Press.
- Lehtonen, Mikko (1995) *Pikku jättiläisiä*. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko (1999) ”Maskuliinisuus, kansallisuus, identiteetti.” Teoksessa Jokinen, (toim.), 74–88.
- Leino, Eino (1992) *Runon juhlaa*. Hämeenlinna: Karisto.

- Liljeström, Marianne (1996) ”Sukupuolijärjestelmä.” Teoksessa Koi-
vunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.) *Avainsanat – 10*
askelta feministiseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino, 111–
138.
- Lyman, Peter (1989) ”The Fraternal Bond as a Joking Relationship.”
Teoksessa Kimmel, Michael S.; Messner, Michael A. (eds.)
Men’s Lives. New York: Macmillan, 166–171.
- Messner, Michael A. (1992) *Power at Play: Sports and the Problem of*
Masculinity. Boston: Beacon Press.
- Peltonen, Matti (1992) ”Putkinotkoilua.” Teoksessa Sironen, Esa; Tii-
honen, Arto & Veijola, Soile (toim.) *Urheilukirja*. Tampere:
Vastapaino, 131–144.
- Pöysä, Jyrki (1997) *Jätkän synty. Tutkimus sosiaalisen kategorian muo-
toutumisesta suomalaisessa kulttuurissa ja itäsuomalaisessa*
metsätyöperinteessä. Helsinki: SKS.
- Soikkeli, Markku (1996) ”Veljeys, veljeys ja veljeys.” *Kulttuurintutki-
mus* 13:4, 15–24.
- Tiihonen, Arto (1994) ”Urheilussa kilpailevat maskuliinisuudet.”
Teoksessa Sipilä, Jorma & Tiihonen, Arto (toim.) *Miestä ra-
kennetaan, maskuliinisuuksia puretaan*. Tampere: Vastapaino,
229–251.
- Tiihonen, Arto (1999) ”Oikeita miehiä – ja urheilijoita? Urheilun
miestutkimusta.” Teoksessa Jokinen (toim.), 89–117.

SISÄSIISTIÄ SEKSISMIÄ

Slitz ja miehen kriisi

Arto Jokinen

Miehille suunnattujen muotiin, elämäntapaan ja tyyliin keskittyvien lehtien uranuurtajia ovat ranskalainen *Vogue Hommes* ja pohjoisamerikkalaiset *GQ* ja *Esquire*, jotka ovat ilmestyneet toisesta maailmansodasta lähtien. Euroopassa lanseerattiin 1980-luvun puolivälin jälkeen miehille suunnatut elämäntapa-, tyyli- ja trendilehdet, joista tuli, kuten fraasi kertoo, ”menestystarina”. Esimerkiksi Britanniassa ei 1980-luvun puolivälissä ilmestynyt vielä ainoatakaan lehteä, joka olisi tietoisesti keskittynyt miesten muotiin ja tyyliin, mutta 1990-luvun puolivälissä ilmestyi jo kuusi alan lehteä, joiden levikki oli puolen miljoonan tietämällä. Lisäksi miehet muodin kohteena huomattiin monissa muissa lehdissä. (Edwards 1997, 72–73.)

Samaa kokeiltiin Suomessa 1990-luvun puolivälin jälkeen. Vuonna 1997 Suomeen ilmestyi ensimmäinen miesten tyylilehti *Cosmos*. Analogia nuorille naisille suunnattuun kansainväliseen julkaisuun *Cosmopolitaniin* oli ilmeinen. Samana vuonna ilmestyi *Hyvä terveys* -lehden erikoisnumero *Mies*. Seuraavana vuonna alkoi ilmestyä *Miesten Gloria*, joka pian lyhensi nimensä *MG*:ksi. Kansainvälinen menestyslehti *Men's Health* aloitti suomenkielisen julkaisun vuonna 1999. (Ks. Penttilä 1999.) *Cosmos* vaihtoi ensin kansikuva-

miehen kansikuvanaiseen ja aloitti myöhemmin, vuonna 2000, yhteistyön pohjoismaissa menestyneen *Slitzin* kanssa.

Kustannusyhtiöt toivat uudet miestenlehdet markkinoille lyhyellä aikavälillä ja siten kilpailivat lukijoista, mutta päätoimittajat olivat kohteliaita toisilleen. Silloisen *Cosmoksen* ja myöhemmin *Slitzin* päätoimittaja Tommi Aitio totesi Verkkouutisten (22.1.1999) haastattelussa, että lehdet ”eivät kilpaile keskenään” vaan ”suurin kilpailijamme ovat miesten omat kulutustottumukset.” Aitio tarcoitti sitä, ”oppivatko miehet ostamaan kolmenkympin aikakauslehden yhtä luontevasti kuin päivittäisen iltapäivälehden tai 200 000 markan auton.” Yksi ongelma oli miesten ostotottumusten muokkaaminen, mutta toinen ongelma oli löytää kuluttamisen kautta muodostuva tietty lukijakunta, jolle sopi lehden koodaama maskuliinisuus ja imago.

Lehdet pyrkivät yhtäältä esiintymään yhtenäisesti *uusina* miesten lehtinä, mutta toisaalta ne pyrkivät myös eroamaan toisistaan. *MG* oli suunnattu 30–40-vuotiaalle hyvin toimeentulevalle kaupungissa asuvalle miehelle, jota kiinnosti lukea vaatteista, viineistä, sikareista ja moderneista miehisistä sankaritarinoista eli menestyneistä liikemiehistä tai poliitikoista. *Men's Healthin* potentiaalinen lukija oli 25–40-vuotias mies, jota kiinnosti ulkonäköön, terveyteen ja kunnosta huolehtimiseen liittyvät asiat. Lehti on alkujaan Yhdysvalloista ja ilmestyy parissakymmenessä maassa. Sisällöstä noin puolet oli käännösmateriaalia emolehdestä. *Slitzin* lukijoista enemmistö oli 15–20-vuotiaita miehiä, joita kiinnostivat tytöt, autot ja viina ja joille oli tärkeää saman sukupuolen kaveriporukat. (*MG*-lukijatutkimus 99; *Slitz* 2000; Anttila 2001; Sirén 2001.)

Lehtien kasvualusta oli taloudellisissa ja sosiaalisissa muutoksissa 1990-luvun suurlamasta nousukauteen. Tuolloin Suomeen kehittyi uudenlainen kaupunkikulttuuri tyyli- ja trendilehtineen. Ilmaisjakelulehti *City* ja aikakauslehti *Image* käsittelevät trendi-ilmiöitä ja markkinoivat itseään kulutuskykyisille nuorille kaupunkilaisaikuisille. Lisäksi Suomeen on todennäköisesti kehittynyt hyvin toimeentulevien ja yksin elävien miesten ryhmä, joka keskittyy

sosiaalisesti ja taloudellisesti itseensä. Heillä ei ole perheen tuomaa taloudellista vastuuta, vaan he voivat panostaa yksinomaan itseensä. Lisäksi miehiä on kehoitettu itsensä tiedostamiseen ja oman elämäntapansa kohentamiseen. Miehinen narsismi on saanut uusia muotoja. Maskuliinisuutta saatetaan työssä menestymisen tai fyysisen voiman lisäksi rakentaa esimerkiksi kosmetiikan, trendiravintoloiden ja kuluttamisen kautta.

Suomalaisten miesten elämäntapalehdet saivat paljon julkisuutta, jossa keskeistä oli sen ihmettely, lukevatko suomalaiset miehet miesten ”naistenlehtiä”, mutta niiden kohtalo oli lopulta tyly. Kaikki kolme lehteä lakkauttivat toimintansa vuonna 2001. Lehdet eivät koskaan saavuttaneet suurta suosiota. *Slitzin* levikki nousi vuonna 2000 yli 20 000 kahden muun jäädessä sen alle. Suurimpien naistenlehtien, kuten *Eevan* tai *Annan*, levikki oli tuolloin reilusti yli 100 000 kappaletta. *Cosmopolitanin*, *Trendin* ja *Glorian* levikki oli yli 50 000 kappaletta. Suomalaisten miesten suosikki on *Tekniikan maailma* 137 310 kappaleen levikillään. (KMT 2001.) Kansainvälinen miestenlehtien menestystarina kohtasi Suomessa ilmeisesti sellaiset olot, joihin se ei ollut tottunut.¹

Tarkastelen *Slitziä* sen ensimmäisestä numerosta kesään 2001. Luen myös *Cosmosta*, *MG:tä* ja *Men's Healthiä* sekä satunnaisesti naisille suunnattuja elämäntapa- ja tyylilehtiä vastaavalta ajalta luodakseni kontekstia, jossa *Slitz* tulee ymmärrettäväksi ja mielekkääksi. Yhtäältä yritän ymmärtää koko miesten tyylilehtien lajityyppiä, toisaalta keskityn yhteen erityistapaukseen, *Slitziin*. Minkälaista maskuliinisuutta, elämäntapaa ja tyyliä lehti tarjoaa? Eroaako *Slitz* perinteisistä miesten lehdistä, joita ovat tekniikkaan, harrastuksiin

¹ Lokakuussa 2001 järjestetyillä kristillisillä miestenpäivillä julkaistiin näytenumero aikakauslehdestä *Tosimies*, jonka markkinoima miehin elämäntyyli perustuu konservatiiviseen kristillisyyteen. Sille kaavailtiin suppealevikkistä jatkoa. Talvella 2002 alkoi ilmestyä samaten suppealevikkinen *Miehen tie* kerran kuukaudessa. Miesten elämäntapaan ja tyyliin keskittyvälle yleisaikakauslehdelle uskotaan olevan mitä ilmeisemmin tarvetta, koska uusia yrittäjiä ilmaantuu lehtimarkkinoille jatkuvasti.

ja pornografiaan keskittyneet julkaisut? *Slitz* on ruotsalaisperäinen lehti ja se on levinnyt menestyksekkäästi Tanskaan, Norjaan ja Ruotsiin. Miksi se ei menestynyt Suomessa?

Tyylilehti *Slitz*

Kustannus Oy Forma osti ruotsalaiselta *Slitziltä* lehden formaatin, mikä merkitsi oikeutta nimeen ja tyyliasuun. Tyylillisesti lehti noudatti emolehteään, vaikka materiaali tuotettiin suurelta osin itse. Lehden lanseeraamista Suomessa siivitti samoihin aikoihin Ruotsissa käynnistynyt seksismin vastainen kampanja, jonka kärki suuntautui *Slitziiä* vastaan. Lehti tuli tunnetuksi mutta leimautui seksistiseksi ja ”pornahtavaksi” jo ennen kuin se oli tullut markkinoille. Yksi luentani tehtävänasetteluista koskeekin *Slitziin* liitettyä seksismiä: onko lehti seksistinen ja jos on niin millä tavoin.

Slitzin kirjoittajat ovat pääasiassa miehiä ja asioita lähestytään korostuneesti miehen perspektiivistä. Näkökulman kautta lehti rakentaa maskuliinisen lukijaposition, josta käsin tekstit merkityksellistyvät mielekkäästi. Samalla rakennetaan maskuliinisuutta ja miehen ideaalia, jota myöhemmin artikkelissa hahmottelen nimellä *Slitz*-mies. Itse luen *Slitziiä* tietoisesti vastakarvaan feministisestä kriittisen miestutkijan lukijapositionista, josta käsin otan etäisyyttä tarjottuun lukupaikkaan ja kyseenalaistan tarjottuja merkityksiä.

Lehti rakentuu toistuvista osastoista, joista hallitsevin on nuoresta naisesta tehty henkilöhaastattelu. Kuvat ovat eroottisia Pin up -kuvia tai softcore pornografiaa. Naista käytetään kansikuvassa, häntä puffataan edellisessä numerossa ja kuvat levittäytyvät keski-aukeaman yli. Kansikuvanaiset löytyvät myös *Slitzin* verkkosivuilta kansioista nimeltään ”Expo”. Expo tulee englanninkielen sanasta ”explosion” eli messut tai näytteillepano. Nykysuomen messukielessä puhutaan yleensä ”exposta” eikä messuista. *Slitzin* yhteydessä on siis kyse virtuaalisista messuista, joissa esitellään naisia. Nainen esiintyy yleensä alusvaattesillaan, esimerkiksi malli Lola Oduşoga.

Lisäksi on nuoresta tai keski-ikäisestä menestyneestä miehestä tehty henkilöhaastattelu. Mies esiintyy kuvissa päällysvaatteissaan, esimerkiksi jääkiekkovalmentaja Juhani Tamminen. *Slitzistä* löytyy myös teema-artikkeli miesten elämään liittyvästä tai erikoisesta aiheesta, kuten sarjamurhaajista, luonnonkatastrofeista tai extremeurheilulajeista. Samoin löytyy testejä, joissa arvioidaan muun muassa autoja ja moottoripyöriä sekä ilmeisen koomiseksi tarkoitettuja asioita, kuten wc-paperia tai perunalastuja. Lehestä toiseen toistuu myös katugallup, jossa nuorilta naisilta kysytään asioita, joita miesten oletetaan haluavan naisilta tietää: mikä on paras iskurytys, onko miehen iällä merkitystä tai ottaako haastateltava nainen aurinkoa yläosattomissa. Suuren osan sivuista täyttävät palstat, joilla käsitellään alkoholia, seksiä, parisuhdetta, vaatteita, musiikkia, elokuvia, kirjallisuutta, trendituotteita (kellot, kosmetiikka, koriste-esineet, kännykät tms.) ja miesten muotia.

Naiset pääsevät *Slitzin* sivuille vain alusvaatteisiin tai bikineihin sonnustautuneina eroottisissa tai niin sanottu pehmopornoa edustavissa valokuvissa. Koko tutkimusaineistossa ei ole yhtään haastattelua naisesta, jota ei olisi kuvattu edellä mainitulla tavalla. Naisten seksuaalisuuden representaatioissa on kaksi poikkeusta. Nimimerkki ”Kikka” vastaa lukijoiden kysymyksiin, jotka käsittelevät lähinnä parisuhdetta ja seksiä. Nimimerkki ”Vasikka” kertoo ”sisäpiirin” tietoa naisista miehille. Teksteissä naisia käsitellään lähinnä miesten vastustajina esimerkiksi parisuhteessa tai potentiaalisina arvostelijoina sekä seksuaalisen halun kohteina. Jyrkkä sukupuoli-ero ja sitä yhdistävä heteroseksuaalinen halu on asetelma, jota voi luonnehtia laajityypilliseksi piirteeksi, sillä se toistuu myös naisille suunnatuista elämäntapa-, trendi- ja tylälehdissä.

Kolmas mahdollisuus naisille on ”hyvä jätkä” -kumppanuus, jota edustavat esimerkiksi Kikka ja Vasikka sekä haastateltavat, jotka esimerkiksi kumoavat *Slitzin* kohdistuneita syytöksiä seksismistä tai naisten esineellistämisestä, mitä käsittelen seuraavassa luvussa enemmän.

Kun teksteissä ja kuvissa esiintyvät naiset valikoituvat *Slitziin* ulkonäön perusteella, miehet valikoituvat menestymisen perusteella. Juhani Merimaa on luotsannut Tavastia klubia vuosikymmenestä toiseen (ensi-ilta, 2000), kauppias Vesa Keskinen on luonut menestyneen kyläkaupan, jonka avulla hänestä on tullut miljonääri (helmikuu 2001). Menestymisen lisäksi miehet voivat päästä lehteen, kun he performoivat niin sanottua miehistä hulluutta ja homososiaalisuutta: ajavat esimerkiksi mopoilla Suomesta Marokkoon ja takaisin (lokakuu 2000).

Slitz taiteilee hyvän maun ja mauttomuuden, erotiikan ja pornon välimaastossa. Se erottuu pornografisuudellaan ja poikamaisella huumorillaan sekä vastaavan lajityypin naistenlehdistä että *MG*:stä ja *Men's Healthista* sisällyttäen silti yhteisesti jaetun hegemonisen maskuliinisuuden. Miehillä suunnatussa lehdessä on slitzläisen ajattelutavan mukaan oltava teknisten laitteiden ja kulkuneuvojen esitelyä ja testaamista, urheilua, vähäpukeisia naisia ja miesten keskinäistä huumoria (vrt. Salosen ja Mikolan artikkelit).

Heteromiesten asialla

Slitzin lukijaposition on rakennettu nuoria kaupunkilaisia heteromiehiä ja -poikia varten. Samalla lehti pyrkii toimimaan heteromiesten pää-äänenkannattajana ja etujen ajajana. Lehdessä on esimerkiksi palsta ”Vakoilimme! Slitz samoilee naistelehtiviidakossa”, jossa siteerataan naistenlehtiä ja kritisoidaan niitä. Naisille suunnatun pornografisen aikakauslehden *Exitin* kanssa keskustellaan seuraavasti.

He sanovat: Exit pureutuu uusimmassa numerossaan miesten masturbointiin. Lehti väittää, että itsensä näpelöinti on miehelle luontevaa kuin keskaripullon korkkaaminen. ”Naisen silmissä se

näyttää nopealta, usein melko rajultakin, nylkytykseltä, joka on aika monotoninen tapahtuma.” Exit tietää, että masturboidessaan miehet makaavat sängyssä selällään toinen käsi hepissä ja ”toinen rinnan päällä.” (...)

Me sanomme: (...) artikkeli on yhtä hänskiä horinaa kuin väittäisi kaikkien naisten kollektiivisesti pitävän ratsastusasentoa parempana kuin lähetyssaarnaajaa tai keittiön monitoimikonetta näppärämpänä kuin sauvavatkainta. (...) Puheet nylkytyksestä ovat kehnosti verhottuja väitteitä siitä, että mies olisi masturboidessaan olennaisesti mielikuvituksettomampi kuin nainen. (kesä 2000, 12.)

Yksi keskeinen osa *Slitzin* miehet vastaan naiset -puheesta muodostuu niistä jutuista ja erillisistä kommentteista, joilla pyritään torjumaan ennakkoon *Slitzin* kohdistuva kritiikki naisten esineellistämistä, seksismistä ja sovinismista. Tehokkainta on antaa naisten itse torjua näitä syytöksiä:

”Enkä myöskään ymmärrä, miksi minun pitäisi kokea tämä työ jotenkin naisen arvoa alentavana. Ei alusvaatemallina oleminen esineellistä naista sen enempiä kuin mikään muukaan työ”, Lola sanoo pontevasti. Ja tarkoittaa ehkä sitä, että paremminkin nainen itse kuin hänen työnsä esineellistää hänet. (Helmikuu 2000, 51.)

Feministisessä keskustelussa esineellistäminen tarkoittaa sitä, että kohteelta – objektilta – kiistetään arvo tuntevana, elävänä ja inhimillisenä olentona. Objektia kohdellaan kuin elotonta materiaa tai hänet typistetään johonkin ruumiinosaan. Yksi keskeisistä naisten alistamisen tavoista on naisten esittäminen seksuaalisina objekteina, jotka ovat tarjolla heteromiesten katseelle ja halulle. Tällainen esittäminen levittäytyy kaikkialle kulttuuriseen ja sosiaaliseen toimintaan, esimerkiksi pornografiaan, taidekirjallisuuteen ja mediaan, sekä sosiaalisiin käytäntöihin, kuten sukupuoliseen ja sek-

suaaliseen häirintään työpaikoilla ja kouluissa. (Ks. Humm 1995, 191.)

Naiset esineellistetään ja tyypistetään esimerkiksi takapuoleen yhtä hyvin pornografiassa, iltapäivälehdessä, taide-elokuvassa kuin *Slitzissä*. Toukokuun numerossa 2000 julkistettiin kilpailu, kenellä on kaikkein ”kaunein, seksikkäin ja parhain takapuoli”. Kilpailun julkistamisen yhteydessä arvioidaan elokuvahistorian ”parhaimman näköisiä takamuksia” ja tyypitellään erilaisia ”naisten pylyjä”. Slitz-diskurssissa on ilmeisesti sanomattakin selvää, että ”parhain takapuoli” on sukupuolittunut viittaamaan vain naiseen, ja nainen on yhtä kuin takapuoli.

Slitzissä esineellistetään naisia ja seksuaalisuutta mutta niin tehdään myös esimerkiksi *Trendissä*, *Annassa*, *Suomen Kuvalehdessä* ja *Iltasanomissa*. Naisten lisäksi esineellistetään myös miehiä, lapsia, vanhuksia, seksuaalisuutta tai sukupuolta. Feminismin kritiikki naisten esineellistamisestä liittyy tapaan, jolla naisia on käytetty ja käytetään kauppatavarana ja hyödykkeenä mieskeskeisissä kulttuureissa. Naisia myydään, ja naisten avulla myydään. Sama kehitys on saavuttamassa myös miesten ruumiit ja miehisyyden, mutta naiseuden ja naisruumiin myymisen pitkän historian takia ilmiöt eivät ole rinnasteisia.

Otan toisen esimerkin esineellistamisestä vuoden 2000 kesänumerosta, jossa haastatellaan Ruotsin *Slitzin* naisten kuvauksista vastaavaa muotitoimittajaa Johanna Åbergia. Hän vastaa myös Ruotsin ”mitä tytöt oikein haluavat” -palstasta ja representoituu näin myös ”hyväksi jätkäksi”. Åbergia haastatellaan *Slitzin* miehille suunnatun seksitutkimuksen takia. Haastattelu on peräti kahdeksan sivua pitkä, mutta kuvat kattavat siitä kuusi sivua eli 75 prosenttia. Kuvissa Åberg esiintyy muun muassa läpinäkyvässä mekossa, rinnat paljaina ja makuulla syvään uurretussa tiukassa puserossa. Kuvat ovat poseerauksia ja haastateltavan asennot keimailevia. Samassa lehdessä heti Åberg-jutun jälkeen on haastateltu menestynyttä yrittäjää Esko Reinonpoika Alankoa. Haastattelu leviää neljälle sivulle, ja kuvat kattavat vajaat kaksi sivua, yhteensä 42 prosenttia.

Kuvat ovat lähikuvia Reinonpojan kasvoista ja kaljusta päästä. Kahdessa kuvassa haastateltava puhuu kännykkään. Kun Alangosta tehdään kuvissa älyllistä toimijaa, niin Åbergista tehdään kaunista esi-
nettä.

Åberg on hänestä tehdyn jutun mukaan järjestänyt Ruotsin *Slitzin* teettämän kyselytutkimuksen miesten seksielämästä. Hänen tutkimustuloksikseen mainitaan stereotyyppiset väittämät, joiden mukaan ”miehet pysyvät poikina, eivätkä koskaan kasva aikuisiksi”, ”miehet eivät voi vastustaa kauniita ja nuoria tyttöjä” ja ”miehet puhuvat seksistä enemmän keskenään kuin naiset”. Tutkimusta käytetään luomaan kuva Åbergista miesten seksielämän asiantuntijana, jonka professionaalisuus perustuu tutkimustietoon. Silti haastattelu keskittyy hänen oman seksuaalisuutensa ympärille eikä seksitutkimuksesta anneta juurikaan tietoa. Jutussa Åbergista tehdään heteromiesten puheita toistava heteromiehen silmää hivelevä objekti. Hän sanoo sen, mikä sopii *Slitzin* lukijaposition. Åberg oikeuttaa omassa haastattelussaan oman esineellistämisensä ja vakuuttaa sen kuulumisesta ”oikeaan” naiseuteen.

Sinänsä seksismin havaitsemista *Slitzistä* ei voi pitää mullistavana löytönä. Kyse on ennemmin siitä, minkälaisia muotoja seksismi tai misogynia saavat tasa-arvoistuvissa pohjoismaissa. Akateemisen maailman piilosyrjintää tutkineen Liisa Husun mukaan ”epätasa-arvo ja seksismi eivät suinkaan katoa, kun ne sanktioidaan lainsäädännön avulla, vaan muuttuvat hienovaraisemmiksi ja kätketyimmiksi, jolloin niiden hahmottaminen ja niihin puuttuminen on vaikeampaa.” Piilosyrjintä on hienovaraista syrjintää, joka voi olla tarkoituksellisuuden sijaan myös hyväntahtoista ja tarkoittamatonta. (Husu 2002, 49.) Naisiin sukupuolen perusteella kohdistuvassa syrjinnässä kyse on naiseuden ja feminiinisen toiseudesta, jota vasten miehen ja maskuliinisuuden universaali ihmisyyys ja ensisijaisuus rakentuu. Kun puhutaan ihmisistä, puhutaan usein sukupuolettomista miehistä. Kun puhutaan sukupuolesta, puhutaan yleensä naisista. Näin rakentuu oppositio ”mies ja ihmisyyys” vastaan vähempiarvoisen ”nainen ja sukupuolisuus”.

Marxilais-feministisen tutkimuksen klassikossa *Nykyajan alistettu nainen* (1985) Michéle Barrett kirjoittaa siitä, miten hyvittämisellä naiseuden arvoa yhtäältä kohotetaan ja toisaalta alennetaan. Naista voidaan merkinä ylistää mutta käytännön elämässä naisia syrjitään tai heidät jähmetetään ylistettyyn toiseuteen. Tasa-arvosta *Slitzissä* todetaan lukijakysymyksen vastauksessa, että

(...) olet muuten aivan oikeassa tässä alati mieliä kaihtavassa tasa-arvokysymyksessä: miehet ovat miehiä ja naiset naisia ja tässä pienessä erossa on se elämän suola ja pippuri. Kundeille voidaan nauraa, mutta naisia täällä rakastetaan sen verran ankarasti, että heille ei irvailta vaan heitä kohdellaan kuin kuningattaria. (Joulukuun 2000, 13.)

Slitzin sisäisissä² seksismissä naisten ”rakastaminen” tai ylentäminen merkitsee naisen palauttamista ja pysäyttämistä miehisen katseen elottomaksi objektiksi, tekstien ja kuvien naismerkeiksi. Näille merkeille ei anneta tilaa omaan ääneen tai oman positionsa kyseenalaistamiseen. Heidän tietoisuutensa muodostuu *Slitzin* diskurssin rajaamana, jolloin he päätyvät uusintamaan oman esineellistämisenä, kuten aiemmissa sitaateissa Lola Odusoga tai Johanna Åberg. Naiset ovat tekstissä sisäistäneet syrjinnän. (Ks. Barrett 1985, 92–96.) Muistutan, että puhun tekstin representaatioista ja niissä rakentuvista subjekteista enkä ota kantaa todellisten henkilöiden kykyyn tiedostaa oma objektivoitu subjektipositionsa.

Naiset toimivat *Slitzin* diskurssissa tekstuaalisina merkkeinä, joiden avulla rakennetaan maskuliinista lukijapositionia ja subjektia. Lokakuussa 2000 *Slitzin* toimitus kutsuu lukijoita paljastamaan heidän naisensa eli merkkinsä muille lukijoille julkistamalla kilpailun kenellä on parhaimman näköinen tyttöystävä. Miehiä pyyde-

² *Slitzin* päätoimittaja Tommi Aitio muotoili Verkko uutisten haastattelussa (22.1.1999) lehden tavoitteen seuraavasti: ”Vaikka otamme sivuille sensuaalista erotiikkaa, lähdemme siitä, että lehti pitää voida jättää huoletta olohuoneen pöydälle.”

tään lähettämään kuva tyttöystävästä toimitukselle, joka sitten valikoi ”upeimman tyttöystävän”. Voittajat päätyvät alusvaatteissa huh-tikuun 2001 numeron sivuille. Kuvat lähettäneet poikaystävät esiintyvät jutun yhteydessä myös parissa pienessä kuvassa T-paidoissa ja farkuissa – ei alusvaatteisillaan, kuten tyttöystävät. *Slitz* onnistuu tuomaan julkiselle foorumille joidenkin miesporukoiden tavan kilpailuttaa tyttöystäviä ja kierrättää näiden kuvia. Yhtäläiset merkit liittävät miehet yhteen, ja samalla osoittavat, ettei kaveruudessa ole kyse eroottisesta ystävydestä. Naisten representaatioiden kulluttamisen avulla miehet osoittavat maskuliinisuuttaan, homososi-aalisuuttaan ja vielä heteroseksuaalisuuttaan.

Slitz-miesten veljeskunta

Maskuliinista subjektia rakennetaan naisten lisäksi nimeämällä ”oikealla tavalla miehisiä” tuotteita ja ominaisuuksia.

Jos puet päällesi Pal Zilerin puvun, laitat jalkaasi Praan kengät ja sivelet poskiisi Kenzon partavettä, mutta suit tukkasi ties millä tyttöystävältä föratulla kammalla, et missään tapauksessa voi olla pelimies. (Helmikuu 2001, 16.)

Pelimies on puhekieltä ja tarkoittaa miestä, joka osaa flirttailla ja vietellä naisia. Pelimiehen imagoon kuuluu irtosuhteet ja seksiseikkailuilla kerskuminen. *Slitzin* artikkeleista, kolumneista, kuvista, mainoksista ja muusta materiaalista rakentuva mies on tällainen pelimies tai peräti ”pitkän linjan panomies” (ensi-ilta 2000, 14).

Slitz-mies elää ja toimii kuin ”playboy”, mitä markkinoidaan muun muassa palstalla ”Bailukaupunki”. Palstan tarkoitus on esitellä Suomen eri kaupunkien ”parhaita menomestoja”. Oulussa toimittajat selvittävät ensimmäiseksi taksinkuljettajalta, missä ovat strippibaarit ja bordellit. Sen jälkeen he menevät kaupungin parha-

seen gourmet-ravintolaan, alkuillaksi rock-klubiin, jatkoille pariin eri yökerhoon ja yöksi toimittajaparivaljakko vie hotellihuoneeseen seitsemän naista, joiden kanssa juhliitaan ja kylvetään. (huhtikuu 2001.) Slitz-mies ei vajoa pohjalle viinan, huumeiden tai masennuksen takia. Hän ei myöskään tappele kapakoissa. ”Itseen paljasteleva sadetakkipervo ei myöskään kuulu *Slitzin* idolikuntaan.” (kesä 2000, 58.) Slitz-mies ei valita vaan tekee. Hän ei unelmoi vaan toteuttaa unelmansa. Lisäksi hän on realisti. (maaliskuu 2000, 6.) Niklas Vainion aiemmin analysoiman vuorikiipeilijä Veikka Gustavssonin julkinen imago täyttäneenä nämä Slitz-miehen mitat.

Slitz-miehet muodostavat veljeskunnan, jota liittävät yhteen edellä mainitut määreet, naisten representaatiot ja homososiaalisuus. Ensimmäisessä pääkirjoituksessa päätoimittaja Tommi Aitio (ensilta 2000, 6) vetoaa miesten kaverisosiaalisuuteen kirjoittamalla, että ”*Slitzin* lukijana olet mukana suuressa kaveriporukassa, jota pohjolan paras miesten aikakauslehti yhdistää.” Hän myös osoittaa taitonsa perinteisten heteromaskuliinisten koodien käyttäjänä kieltomalla miehiä yhteen kaksimielisen huumorin avulla: ”Menevää miestä Suomessa, Ruotsissa ja vaikkapa Englannissa kiinnostavat pohjimmiltaan samat asiat – ja Sinä tiedät kyllä mitkä.” Jos lukija ei tiedä, mitä kirjoittaja tarkoittaa, hän ei kelpaa veljeskuntaan.

Miesten keskinäinen homososiaalisuus ilmenee liittoutumien lisäksi symboleina ja merkkijärjestelminä, joiden avulla ja joissa kaverisosiaalisuutta merkityksellistetään. Lehti ei ainoastaan markkinoi perinteisiä miehisä arvoja, vaan se myös yhdistää miehiä perinteisesti miehisinä pidettyjen toimien ympärillä. Yhteiset merkit liittävät mieslukijan maskuliiniseksi määriteltyyn miesryhmään, mikä takaa lukijan maskuliinisuuden. Samalla lukeminen toimii regressiona maskuliiniseksi määriteltyyn nautintoon, joka kumpuaa naisista, autoista tai viinankäytöstä. Representaatiot voivat ajoittain korvata itse toiminnan, mutta ne myös opastavat miehiseksi määriteltyyn elämään.

Markku Soikkeli kirjoittaa, että ”koska nykyisessä kaupunkikulttuurissa miesten yhteenliittymät ovat lyhytaikaisia tai spontaaneja,

tarvitaan korvikkeita, jotka täyttävät miesten tarvetta liittoutumiseen” (Soikkeli 1996, 18). Todennäköistä on, että nimenomaan miehille suunnatut miehisyyttä käsittelevät lehdet toimivat tällaisina korvikkeina. Miesten elämäntapalehtiä enemmän miehiä yhdistävät kuitenkin elektroniikan, tekniikan ja autojen erikoislehdet (esim. *Hifi*, *Vauhdin Maailma*, *Moottori*, *V8 Magazine*), joiden lukijakunta koostuu yli 80 prosenttisesti miehistä ja joiden levikki on ollut vähintään samaa luokkaa kuin miesten elämäntapalehdillä. Näille on kuitenkin ominaista miehisyyden sivuuttaminen ja keskittyminen johonkin miehiä yhdistävään objektiin samalla, kun torjutaan ajatus lehden homososiaalisesta funktiosta. Miehisyyden pohtiminen ja miesten homososiaalisuuden tiedostaminen liittyy jälkimoderniin maskuliiniseen subjektiin.³ Itsereflektio ei välttämättä johda tasa-arvoiseen ajatteluun, vaan ”yhä useammin miehille on tullut tarve puolustella miehuuden arveluttavia piirteitä, (...)” (Soikkeli 1996, 18).

Pornografia ja prostituutio

Slitziläisen ajattelutavan mukaan ”kansainvälisen tason miesten aikakauslehdessä” (helmikuu 2000, 6) on tietenkin juttuja pornografiasta ja prostituutiosta. Jälkimmäistä käsitellään helmikuussa 2000 julkaistussa Thaimaan Pattayan huorakortteleihin syventy-

³ Modernilla subjektilla viitataan yleensä kartesiolaiseen yksilötoimija-subjektiin, joka on rationaalinen ja autonominen oman elämänsä määrittäjä ja tuottaja. Moderni subjekti on tiedon lähde. Jälkimoderneissa teorioissa kyseenalaistetaan itsenäisiä valintoja tekevä, elämäänsä hallitseva subjekti ja todetaan, että subjekti rakentuu diskurssien mahdollistamana ja rajajamana. Jälkimoderni subjekti on itsereflektiivinen, paikantumaton tiedon tuotannon kohde. (Ks. Ronkainen 1999, 84–85, 98–99.) Jälkimodernilla maskuliinisella subjektilla viitataan tilanteeseen, jossa miehet ymmärtävät miehisyden ja sukupuolen rakenteisen luonteen.

vässä jutussa. Siinä 'tyttöystävä' tarkoittaa naista, jonka voi vuokrata käyttöönsä. Tyttöystäviä kaupataan eräänlaisilla karjamarkkinoilla:

Paikka on hyvin thaimaalainen, lasiseinän takana olevalla kolmi-kerroksisella korokkeella istuu viitisenkymmentä naista. He ovat 23–30-vuotiaita, erikokoisia naisia. Tosin useimmat heistä ovat lyhyitä ja solakoita sekä liian ahtaalta näyttäviin hameisiin ja korkeakorkoisiin kenkiin pukeutuneita pimuja, joilla on numero laput lantioillaan. (...) ”Minä keskityn rintoihin”, Max sanoo ja valitsee nopeasti kaksi suuririntaista naista, 102-numeroisen sinisen ja 117-numeroisen vihreän. Mies, jolla on mikrofoni, tulee esiin ja huutaa mikkiinsä naisten numerot. Alle minuutissa naiset istuvat Maxin vieressä. (helmikuu 2000, 39.)

Yön jälkeen miehet yleensä hylkäävät öiset tyttöystävänsä. Joku saattaa tuoda naisen mukanaan baariin, jossa tämä ”istuu useimmiten tuntikaupalla yksin ja on aivan hiljaa, kun miehet kertovat ystävilleen öisistä elämyksistään.” Miehet saattavat sammua tai nukahtaa. (helmikuu 2000, 38.)

Seksibisnes organisoituu, kansainvälistyy ja teollistuu yhä enemmän. Prostituoituja myydään rikollisjärjestöjen kesken ja kuljetaan maasta toiseen. Kaupankäynnin ”raakamateriaali” – eli lähinnä naiset ja tytöt – tulee kehittyvistä maista. Näiden maiden seksikeskukset ovat puolestaan niveltyneet järjestäytyneeseen rikollisuuteen, johon kuuluu osana köyhien perheiden lasten ja nuorten myyminen rikkaiden länsimaalaisten käyttöön. Miljoonat miehet ja myös naiset matkustavat Pattayan kaltaisiin keskuksiin, joissa he osallistuvat seksuaaliseen hyväksikäyttöön ja orjuuttamiseen ostamalla paikallisia prostituoituja. (Jyrkinen 2001.)⁴

⁴ Pattayan seksibisnes kehittyi Vietnamin sodan aikana yhdysvaltaisten sotilaiden luoman kysynnän takia. Kaikkialla maailmassa ja erityisesti kriisi-alueilla sotilaat ja YK:n rauhanturvaajat ovat keskeisiä prostituution kysynnän luojia.

Slitzin tehtävä ei ole valistaa, mutta ei sen tehtävä liene osallistua myöskään globaalin seksibisneksen räikeimpien epäkohtien uusintamiseen ja normalisointiin. Normalisointi johtuu ensinnäkin jutun täysin kriitikittömästä suhtautumisesta Pattayan seksibisnekseen ja toiseksi toimituksen täysin kriitikittömästä suhtautumisesta itse juttuun. Julkaisemalla artikkelin *Slitz* rakentaa maskuliinisuutta, johon kuuluu yhtenä ideaalina kehittyvien maiden naisten seksuaalinen hyväksikäyttö. Seksiturismista tekee hyväksikäyttöä lännen ja Aasian välinen taloudellinen kuilu. Yhtäältä thaimaalaisille naisille prostituutio tuskin on vapaa valinta ja toisaalta artikkelin länsimaalaisille miehille seksiturismi ei olisi mahdollista ilman globaalin kaupan epätasa-arvoa. Pattaya-artikkelin piilote teksti kertoo, mitä länsimaalaisen, valkoisen ja heteroseksuaalisen maskuliinisuuden ylitvalta voi mahdollistaa yksilölle. Kotimaassaan kannattajiin, marginaaliin tai alistettuun asemaan lukeutuva mies voi paradoksaalisesti kehittyvissä maissa edustaa länsimaisen maskuliinisuuden hegemoniaa. Tämä on mahdollista myös homomiehille, jotka R.W. Connellin teoriassa muodostavat alisteisten maskuliinisuuksien ytimen.

Asiaa ei paranna päätoimittajan oma kommentti Pattaya-artikkeliin saman lehden pääkirjoituksessa. Hän toteaa, että jutussa saavat äänensä myös ”prostituution vastustajat, jotka yrittävät epätoivoisesti uskotella turisteille, että Thaimaassa on muutakin katsottavaa kuin halpojen baarien ja iltalojen loputtomat rivistöt” (helmikuu 2000, 6). Ensinnäkin, artikkeli ei käsittele Thaimaata yleensä vaan yhtä thaimaalaista seksikeskusta. Toiseksi, Thaimaa lukeutuu vanhaan buddhalaiseen kulttuurialueeseen, joten siellä on toki muutaakin kuin bordelleja ja kapakoita.

Pattaya-artikkelissa toimituksen tuottamat kuvatekstit tukivat freelancer-kirjoittajan juttua. Sen sijaan maaliskuussa 2000 toimituksellinen aines on ristiriidassa freelancer-kirjoittajan jutun kanssa. Risto Majaniemen artikkeli käsittelee eurooppalaisen pornoteollisuuden siirtymistä Itä-Eurooppaan, jossa videoiden tekeminen on halpaa lähinnä sen takia, että työntekijöille maksettavat palkat saattavat olla vain kymmenesosa siitä, mitä ne ovat Länsi-Euroopassa.

Majaniemi on haastatellut juttua varten muun muassa Anita Rinaldia, joka on yksi harvoista alan naisohjaajista. Rinaldin kommentit ovat hyvin kriittisiä. Miesnäyttelijöitä hän pitää ”rahanahneina seksimaanikoina ja typeryksinä”; naisnäyttelijöitä hän kertoo käytettävän hyväksi.

Artikkelissa riisutaan pornoteollisuuden hohtoa, kerrotaan työntekijöiden hyväksikäytöstä ja esitetään pornon miesnäyttelijät ajattelemttomina seksiaddikteina. Tämä ei tietenkään sovi *Slitzissä* rakennettavaan maskuliinisuuteen, vaikka pornonäyttelijän rooli siinänsä sopisi siihen. Toimituksen ratkaisu on ollut rakentaa artikkelin yhteyteen vastadiskurssi kuvatekstien avulla, joissa toistetaan lehden hallitsevalla puhetavalla tyypillistä poikamaista ja seksististä huumoria. Esimerkiksi kuvassa, jossa naisen levitettyjen haarojen välissä näkyy kaksi miehen päätä, tekstiksi on laitettu kommentti ”Tsekkaa Pasi syvemältä, mä olen aivan varma että mun kello jäi eilen tänne!” Kriittisen naisohjaajan ensimmäisessä kuvassa tekstinä on ”Mitä, onko nää mun rillit violetit!? Ja mä nimenomaan sanoin sille optikkopojulle, että meitsi tahtoo just samanväriset kuin Alatalolla!” Viereisellä sivulla lukee ohjaajan kuvassa ”Asiaa, Anita!” Kuvatestit tarjoavat *Slitzille* ominaisen lukijaposition, josta käsin on helppo torjua artikkelitekstin sisältämä pornoteollisuuden kohdistuva kritiikki.

Penis- ja penetraatiokeskeisyys

Slitzissä miehen seksuaalisuus representoituu penis- ja penetraatiokeskeisenä heteroutena, mikä tarkoittaa ennen kaikkea puolialastomien naisten kuvia ja juttuja, joihin on koodattu maskuliinista ylemmyyttä ja homososiaalisuutta. Oma ongelmansa ovat miesten alusvaatemainokset. Miten torjua miehen ruumiin erotisointi ja homokonnotaatiot? Yksi vastaus on ohjata katsojan katsetta. Esi-

puhdistauduttava homoepäilyistä. Kirjoittaja antaa ymmärtää, ettei hänellä ole asiasta omakohtaista kokemusta: ”Näin ainakin kerrotaan. Joten pyllistä pois.” (kesä 2000, 18.) Syyskuussa 2000 kielletään homoseksuaalisuuden esiintyminen kokonaan *Slitzin* maailmassa. Silloin todetaan, että ”anaaliseksiissä miehet ovat jotakuinkin yhtä kokemattomia kuin naisetkin, kuinka voisikaan olla toisin?” (syyskuu 2000, 12). Lause antaa ymmärtää, että anaaliseksiä harjoittavat vain miehet ja naiset yhdessä, ei esimerkiksi miehet yhdessä tai naiset yhdessä.

Slitzissä käsitellään paljon seksiin liittyviä asioita. Lehden kuvaamat seksikäytännöt ovat kuitenkin yllättävän konservatiivisia. Kun naisille suunnatussa seksilehdessä *Exit* kerrotaan, miten elintarvikkeita voidaan käyttää seksin lisämausteena, *Slitzissä* kauhistutaan. *Exit* ehdottaa appelsiinin, marmeladin ja hillojen hieromista penikseen ja nuolemista sekä vielä samarinin kaatamista häpyyn. *Slitzissä* todetaan:

Peniksen käyttäminen sitrusedustimena kuulostaa siltä, että seuraavassa numerossa lehti neuvoo, kuinka miehistä tunnusmerkkiä voidaan hyödyntää tehosekoittimena taikinanvaivauksissa. (...) *Exitin* seksikikkivinkit ovat sen verran ulkoavaruudesta, että lievenvät lähinnä ennenaikainen aprillitsoukki. Artikkelissa on myös lievä esineellistämisen sävy, joka on näköjään naisille sallittu (...). (helmikuu 2001, 17.)

Lehden seksikikkivinkit ovat tyyppisimmillään kehotuksia vaihtaa asentoa, katsoa pornoa tai niin sanotun esileikin pidentämistä tai lyhentämistä (esim. helmikuu 2000.) Villeimmillään äidytään harastamaan seksiä julkisella paikalla (maaliskuu 2000), kokeilemaan puhelinseksiä (toukokuu 2000) tai kameroimaan oma seksiakti (helmikuu 2001). Normatiivinen heteroseksuaalisuus kuitenkin määrittää toiminnan rajat silloinkin, kun *Slitz*-mies irrottelee:

Seksikkäät alusvaatteet tyttöystävän päällä voivat olla tosi söpöjä ja sinä voit pitää vaikkapa avointa paitaa päälläsi. Vältä kuitenkin yhdistelmää T-paita ja sukat ilman kalsareita – voit näyttää miehen mittoihin venähtäneeltä viisivuotiaalta. (helmikuu 2001, 22.)

Kuka rakastaisi naista?

Lopuksi luen *Slitziä* rinnan Soile Veijolan ja Eeva Jokisen kirjoittaman keskustelukirjan *Voiko naista rakastaa?* (2001) kanssa. Jälkimmäinen keskittyy miehen ja naisen parisuhteeseen ja erityisesti sen viralliseen muotoon, avioliittoon, ja tuon muodon päättymiseen, avioeroon. Kirjassa pohditaan, miksi avioerot alkavat olla ennemmin osa normaalia elämää kuin poikkeus.

Slitzissä ei pohdita avioliittoja tai -eroja tai eroisän roolia suhteessa lapsiin tai uusioperheen problematiikkaa, mitkä tulevat ilmi toisissa miesten elämäntapalehdissä. Slitz-maailmassa eletään vielä deitailun ja seurustelun aikaa. Lastenkasvatus tai avioliitto eivät vaivaa mieltä, mutta sitäkin enemmän se, miten naisia voi ”iskeä” ja miten heiltä ”saa seksiä”. *Slitzissä* miehen ja naisen tai tytön ja pojan suhde esitetään jatkuvana väärinkäsitysten sarjana. Sukupuolet eivät ymmärrä toisiaan. Heidän välinen suhteensa representoituu kamppailuna, taisteluna ja ostamisena tai peräti taistelutantereena, jonka analogioina toimivat jopa Tshetshenia, Itä-Timor ja Kosovo (maaliskuu 2000).

Tämän takia *Slitzin* keskeinen journalistinen aines muodostaa eräänlaisen nuorille miehille suunnatun strategiaoppaan heteroseksisiin, joka koostuu ensinnäkin keinoista, miten nainen saadaan kiinnostumaan myönteisesti itsestä, toiseksi taidoista, joiden avulla naisen kanssa voidaan toimia yhdessä ja naiselta saadaan se, mitä halutaan. Miehen ja naisen suhde ei *Slitzissä* näyttäyty romanttisena rakkautena, vaan romanttisen rakkauden eleet (kuten vartalon öl-

jäminen, hiusten harjaaminen jne.) ovat taitoja, joiden avulla saavutetaan päämäärä. Nainen ei Slitz-maailmassa voi koskaan ymmärtää miestä samoin kuin toinen mies.

Slitziä lukiessa herää kysymys, miksi kaksi näin erilaista oliota, joiden ei ole edes mahdollista ymmärtää toisiaan, haluavat elää yhdessä. Miksi miehet eivät pysyttele keskenään homososiaalisessa veljeydessä? Miksi he tavoittelevat naisia?

Samaa teemaa pohtivat Veijola ja Jokinen kysyessään, miksi avioliittoon liittyvät kielikuvat ovat usein sotaisia. Miksi avioliittoa verrataan elinikäiseen tai 30-vuotiseen sotaan? Miksi parisuhde on taistelua, joka implikoi sodan ohella kovaa työtä ja selviämistä? Miksi mies ja nainen eivät kohtaa muutoinkin kuin kinaamisen merkeissä? Tutkija kysyvät: ”kuka avioliitossa taistelee ketä vastaan? Vaimo ja mieskö toisiaan vai romanttisen käsikirjoituksen mukaisesti rakastunut pari muuta maailmaa ja avioliittoinstituution jähmettävyttä vastaan?” (Veijola & Jokinen 2001, 126.)

Sukupuolieroja

Naisten ja miesten välinen suhde *Slitzin* diskurssissa perustuu perinteiseen vastakohtaisuuteen ja poissulkemiseen. Mies on kaikkea sitä, mitä nainen ei ole ja päinvastoin. Tämä ero perustellaan biologisilla tekijöillä. Siitä seuraa yhtäältä heteroseksuaalinen halu ja toisaalta kyvyttömyys sosiaaliseen yhteisymmärrykseen ja yhteistyöhön. Sukupuolten ”sodan” syynä on täten seksuaalinen halu ja sosiaalinen haluttomuus. Koska ero ja siitä juontuvat nautinnon ja ongelman paikat ymmärretään biologisesta pakosta johtuviksi, kaikki tästä niin sanotusta pakkoheteroseksuaalisuudesta ja -sosiaalisuudesta poikkeavat käytännöt leimautuvat abnormaaleiksi perversioiksi, kuten homo-, lesbo- ja biseksuaalisuus, miehen ja naisen ei-seksuaalinen ystävyys, kinky-seksi ja seksileikit tai ristiinpukeutuminen.

Biologialla selitetään jopa puhumiseen liittyviä asioita: ”Nais-
ten kommunikaatiotarve yhdynnän jälkeen johtuu heissä erittyvistä
hormoneista (oxytosiinihormonit), jotka yhdistetään luovuuteen ja
intuitioon” (kesä 2000, 69). Biologisina esitettyjä faktoja tuetaan
epämääräisesti siteeratuilla lähinnä yhdysvaltalaisilla tilastotiedoilla.
Slitzin markkinoiman miehisen logiikan epäloogisuus näkyy siinä,
että jos (i) naiset ovat kaikkea sitä mitä miehet eivät ole, (ii) jos
kaikki perustuu biologisiin faktoihin ja (iii) jos tilastotiedot ovat
faktoja ilman, että tilastoja sinänsä tarvitsisi osata lukea, niin miten
ihmeessä voidaan sanoa, että

nainen puolestaan jatkaa kulkuaan todellisena mysteerinä. He sa-
novat jotain mutta tarkoittavat aivan toista, he tulevat surullisiksi
aivan ihmeellisistä asioista ja heistä on käsittämätöntä, että me
pistämme pari satasta bisseen samanaikaisesti, kun he käyttävät
kenkäostoksiinsa tuhansia markkoja joka kuukausi. (kesä 2000,
67.)

Slitz-miehen logiikka kulkee siten, että nainen on biologisen koh-
talon määräämä olento ja hänestä on olemassa hyllykilometreittäin
tilastotietoa, mistä seuraa se, ettei Slitz-mies ymmärrä häntä. Täl-
lainen ajattelu ei ole toki vain *Slitzin* omaisuutta, vaan se on tyypil-
linen populaarin kirjoittelun ja arkipuheen tapa käyttää epämää-
räisesti perusteltua biologista determinismia sosiaalisten sukupuol-
lierojen ja muiden erojen pohjana. Kyse ei ole vain tahattomasta
väärinkäsityksestä tai erehdyksestä, vaan keinosta luonnollistaa
maskuliinista hegemoniaa. Hegemonia ei ole salaliitto eikä autori-
taarinen hierarkia. Se on arkipäivän käytäntöjä, joiden ansiosta jot-
kin asiat alkavat näyttää normaaleilta ja toiset epänormaaleilta.
Slitzin diskurssi on yksi esimerkki maskuliinisen hegemonian ky-
vystä uusintaa ja luonnollistaa itseään. Lehdessä yhtäältä toistetaan
sukupuolten vastakkaisuuden sekä heteroseksuaalisuuden biologis-
ta perustaa mutta toisaalta liitetään maskuliinisuuteen aiemmin

vain feminiiniseksi määriteltyjä asioita, kuten vaatteista tai ulkonäöstä huolehtiminen.

Toisensa poissulkevan sukupuolieron sijaan Jokinen ja Veijola peräänkuuluttavat eettisesti kestäväää ja hedelmällistä sukupuolieroaa, joka ei perustu sukupuolten vastakkaisuuteen ja poissulkemiseen vaan toisiaan kunnioittavaan vuorovaikutukseen. He lukevat algerialais-ranskalaisen filosofin Luce Irigaray'n teosta *Sukupuolieron etiikka* (1996, ransk. 1984). Irigaray'n tarkoittama sukupuolieron etiikka perustuu siihen, ettei yhtä määritellä toiseuden kautta vaan sen omista lähtökohdista. Sukupuolet eivät ole toistensa vastakohtia. Naisen ja miehen kohdatessa himon, omistamisen, kuluttamisen ja inhon sijalle tulisi asettua ihmetys, hämmästyys ja ihastus. Toinen pysyy tuntemattomana ja hämmästyttävänä. (Irigaray 1996, 21, 29–31; Jokinen & Veijola 2001, 20–21).

Irigaray'n ajatteluun perehtynyt filosofi Sara Heinämaa korostaa ihmetyksen merkitystä ja toteaa, että

sukupuolieron etiikka ei ala kunnioituksesta, ei ihailusta eikä jalomielisyydestä. Se ei muodostu ilosta eikä nautinnosta. Sukupuolisuuhde voi Irigarayn mukaan uudistua vain ihmetyksessä. Meidän on kyettävä katsomaan sukupuolisesti toista – miestä ja naista – ilman että arvioimme, onko hän meille sopiva. Meidän on kyettävä näkemään toinen ennen kuin kysymme, edistääkö hän elämäämme ja hyvinvointiamme vai onko hän meille este. (Heinämaa 2000, 65.)

Käsitys, että miehet ja naiset ovat toistensa vastakohtat, jakaa sukupuolet mutta ei mahdollista molemmat sukupuolet kunnioittaa ja huomioonottavaa eroa. Kun kiistellään osaavatko naiset hoitaa lapsia paremmin kuin miehet, sukupuolesta tulee velvoittava ja omistava entiteetti eron kunnioittamisen sijaan. Naisen on kyettävä hoitamaan lasta todistaakseen naisellisuutensa. Eettisesti kestäväää sukupuolieroaa ei voida rakentaa siten, että sukupuoli jätetään

mainitsema, vaan siten, että se mainitaan ja otetaan korostetusti huomioon (Veijola ja Jokinen 2001, 134).

Irigaray ja monet muut kolmannen aallon feministit⁵ korostavat sukupuolieroja mutta tulevat helposti ymmärretyksi väärin. Sukupuoliherkkyys on sukupuolten eron ottamista huomioon mutta ero ei perustu vastakohtaisuuteen vaan vilpittömään ihmetykseen uuden ja tuntemattoman edessä. Kolmannen aallon feminismille on myös tyypillistä se, ettei ihmisten ajatella sukupuolittuvan kahden sukupuoleen vaan tuntemattomaan määrään sukupuolia. Esimerkiksi sukupuolten sekoittajat, transvestiitit ja transseksuaalit ovat oma sukupuolensa tai omia sukupuoliaan.

Slitzin edustama biologis-essentiaalinen sukupuoliero ei sisällä mitään uutta tai mullistavaa, jos lehti muutoin edustaisi perinteistä modernia maskuliinisuuden konstruktioita. Jälkmodernia Slitz-miehessä on hänen tietoisuutensa maskuliinisuuden rakentamisesta. *Slitz* on nimenomaan maskuliinisuuden kartta, katalogi ja makutuomari, joka markkinoi miehille tiettyjä merkkejä ja merkityksiä – aivan samoin kuin muut miesten elämäntapa- ja tyyli-lehdet tai kuten toimivat naistenlehdet naisille. Jälkmoderniin maskuliinisuuden konstruointiin liitetään kuitenkin käsitys modernin miessubjektin sukupuolettomasta ja universaalista ihmisyydestä. Samoin miehen ja naisen välinen eroottinen suhde ei perustu läheisyyteen tai luottamukseen, vaan se on tekniikkalaji, ja näitä tietoja *Slitz* miehille jakaa. Ristiriitaisesti tekniikan perusta on biologiassa – jolloin sitä ei tarvitsisi opettaa eikä opetella.

Slitzissä neuvotaan miestä hellimään naista. Lehdessä opastetaan, miten rakastavaiset voivat kylpeä yhdessä tai oikeastaan, miten mies voi pestä naisen hiukset, hoitaa jalat, ajaa säärikarvat, hie-

⁵ Feminismin kolmannella aallolla viitataan 1980-luvulta vaikuttaneeseen postmoderniin ja jälkistrukturalistiseen keskusteluun liittyneeseen feministiseen teoriaan, tutkimukseen ja liikkeeseen, jolle on ominaista sukupuolen näkeminen performaationa (ks. johdantoartikkeli) sekä sukupuolieron ja naisten välisten sekä vielä naisen sisäisten erojen korostaminen.

roa lihaksia ja öljytä pakaroita (lokakuu 2000). *Slitzissä* opastetaan miestä ostamaan alusvaatteita naiselleen (syyskuu 2000). *Slitzissä* neuvotaan, miten välttää riitaa tyttöystävän kanssa (kesä 2000). Kaikki nämä jutut sisältävät erinomaisia vinkkejä, miten pariskunta voisi nauttia enemmän toisistaan ja ennen kaikkea yhteiselämäänsä.

Slitzin parisuhdepuhe problematisoituu, kun kääntyy Slitz-miehen puoleen ja kysyy miksi. Miksi hän tekee tämän kaiken naiselle, joka ei koskaan voi ymmärtää häntä sukupuolensa tähden? Nauttiiko myös mies hellimisestä ja hellittäväksi tulemisesta? Tekeekö hän sen pyyteettömästi rakkaudesta? Ongelmallista on, että *Slitz* ei markkinoi ohjeita nautinnon vaan hyödyn vuoksi. Jokainen Slitz-miehen romanttinen ele tai hellä sana on harkittu liike pelilaudalla, jossa mies pyrkii kohti tavoitetta.

Hellimisen ohella *Slitz* opastaa miehille myös iskurepliikkejä, iskudrinkkejä, kehottaa surutta valehtelemaan ja teeskentelemään, opastaa vastaavasti tunnistamaan naisen valheet ja teeskennellyn orgasmin sekä luomaan itsestä varakas vaikutelma. Helliminen on myös teeskentelyä, jonka tavoitteena on yhdyntä. Slitz-mies ei nimittäin pidä mistään, mistä naiset pitävät, kuten hellityksi tulemisesta – sukupuolethan sulkevat toisensa pois. *Slitzin* maailmassa vain naisesta on mukavaa, että häntä hierotaan hyväntuoksuisella öljyllä, hänen karvansa ajetaan, hänelle tehdään hyvää ruokaa, häntä kuunnellaan. Slitz-mies ei kaipaa naiselta empatiaa tai romantiikkaa vaan seksiä. Jos hän kaipaisi romantiikkaa, hän merkitsisi itsensä feminiinisesti. Seksiä ”pelimies” kaipaa, koska se on maskuliinista ja päinvastoin: naiset eivät halua ”antaa” seksiä, koska se on feminiinistä. Sosiaalisesti mies ei tarvitse naista muutoin kuin esittelemään tätä mieskavereille. Nainen on statussymboli, merkki, jota näytetään toisille miehille ja jolla voidaan kerskua.

Uusi miestenlehti?

Slitzin diskurssissa nainen representoituu perinteisesti ulkonäön, lähinnä seksikkyyden kautta sekä miehen heteroseksuaalisena partnerina, jonka kanssa ei koskaan voida saavuttaa samanlaista ymmärrystä kuin toisten miesten kanssa. Naisesta käytettäviä sanoja ovat muun muassa ”megablondi”, ”supermimmi”, ”pikkupimu” ja ”megababe” sekä metonymia ”pyrstö”. Mies representoituu homosiaalisten leikkien (miehinen hulluus) tai julkisella alueella menestymisen kautta, ei kodin, perheen tai yksityiselämän kautta. Lukijalle tarjottavaa maskuliinista subjektia kutsutaan sanoilla ”menevä mies”, ”pelimies” ja ”pitkän linjan panomies”.

Sukupuolten representaatiot ovat *Slitzissä* konventionaalisia ja toisilleen vastakkaisia. Sukupuoliero perustellaan biologisesti ja se ymmärretään pakottavaksi. Pari- ja seksisuhde merkityksellistyy heteroseksuaalisena taisteluareenana. Ymmärrys seksuaalisuudesta kaventuu normatiiviseksi heteroudeksi, jonka sisään mahtuu vain niukka valikoima erilaisia seksuaalisuuden toteuttamisen tapoja, esimerkiksi seksileikkejä. Täten *Slitzissä* ei juurikaan ole mitään uutta, vaan se toistaa heteronormatiivisen ja mieskeskeisin kulttuurin tavanomaista kieltä ja käytäntöjä.

Sukupuolta tuotetaan tekemisen, esittämisen ja toistamisen kautta, ja kuluttaminen on siis yksi keino performoida maskuliinisuutta. *Slitzissä* uutta onkin miehen niveltäminen uudella tavoin kulutus-kulttuuriin, performoimaan sukupuoltaan ja seksuaalisuuttaan uudenlaisten tuotteiden ja uusien merkkien kautta. Aiemmin mies esiintyi miehenä esimerkiksi teknisten laitteiden ja aseiden kautta, nyt miehelle tarjoillaan sukupuolen rakentamisen paikkaa vaatteiden, kosmetiikan ja trendituotteiden kautta. Uusi mies on uusien tuotteiden kuluttamisen paikka. Nykykulttuureissa identiteetti, elämäntyyli, minuuden sosiaalinen konstruktio ja kuluttaminen niveltyvät uudella tavoin toisiinsa. Kuluttajasta on tullut myös kuluttamisen kohde. Subjektiviteetti rakentuu sen kautta, mitä yksilö ostaa ja mistä. Me emme vain käytä tuotteita, tuotteet käyttävät

myös meitä. (Hearn & Roseneil 1999, 1–5; Edwards 1995, 326–327.)

Slitziä on syytetty piiloseksismistä. Luentani perusteella *Slitzin* heteroseksismi ja soviniismi on johdonmukainen mutta julkisuudessa kiistetty⁶ sukupuoli- ja seksuaalipoliittinen valinta ja positio. *Slitz* kamppailee naisia vastaan mutta kevyen huumorin kuorruttamana, mikä on tyypillinen miesten harjoittama seksismin tai rasismin tapa. Tästä näkökulmasta *Slitziä* voi tarkastella yhtenä vastauksena miehen kriisiin ja naisten emansipaatioon. Miehen kriisistä alettiin puhua 1970-luvulla ja käsitteellä viitattiin miesten viihtymättömyyteen miehen konventionaalisessa sukupuoliroolissa (Edley & Wetherell 1995, 81). Rooliteoria on sittemmin väistynyt, mutta kriisi tai ainakin puhe siitä jatkuu edelleen. Miehen kriisi johtuu sukupuolten muuttuneista suhteista. Miesten yhteiskunnalliset mahdollisuudet, identiteetit tai subjektipositiot ovat yhä kauempana kulttuurisesti tuotetuista tai historiallisista miehuuden malleista (vrt. Soikkeli 1996, 18).

Slitz ja muut elämäntapalehdet yrittivät löytää itselleen sopivan miehisen kuluttajakunnan, mutta eivät siinä onnistuneet. Se ei tarkoita, etteivätkö suomalaiset miehet lukisi miesten elämäntapalehtiä. He eivät vain lue suomalaisia miesten tyyllilehtiä vaan enemmän suurten eurooppalaisten kielialueiden lehtiä saksaksi, englanniksi, ranskaksi tai italiaksi. Samoin *Slitz* jatkaa ilmestymistään Suomessa mutta ruotsinkielisenä. Miesten tyyllilehtien representoima maskuliinisuus on yleiseurooppalainen, ja sille lienee ominaista länsimaalaisuus, heteroseksuaalisuus, valkoisuus, kultivoitunut seksismi, kuluttaminen ja jälkiteollinen kapitalismi. Kansalliset hegemoniat ovat todennäköisesti väistymässä globaalin, länsimaisen maskuliinisen hegemonian tieltä. Miesten valta on yhä vaikeammin paikal-

⁶ Esimerkiksi Helsingin Sanomissa 22.4.2001: ”Onko *Slitz* soviniistinen? ’Ei, jos se tarkoittaa naisen alistamista. Me puhumme lukijoiden kielellä, ilman objektiivisen journalismin neutraalia kielenkäyttöä’, Aitio [päätoimittaja] arvioi.” (Sirén 2001.)

listettavissa ja sitä myötä se muuttuu entistä itsestään selvemmän ja luonnollisemman oloiseksi. Samoin sukupuolten tasa-arvo taittuu todennäköisesti entistä enemmän sukupuolten yhtäläiseksi maskulinisoinniseksi.

Tutkimusaineisto

Slitz. Kustannus Oy Forma: Helsinki.
ensi-ilta 2000, Helmikuu 2000, Maaliskuu 2000, Toukokuu 2000,
Kesä 2000, Syyskuu 2000, Lokakuu 2000, Joulukuu 2000, Helmikuu
2001, Huhtikuu 2001, Kesä 2002.

Kirjallisuus

- Anttila, Eija (2001) ”Miesten lehti voi olla kaveri.” *Kymen Sanomat*, kulttuuri, 22.4.2001.
- Barrett, Michéle (1985/1980) *Nykyajan alistettu nainen*. Suom. Aino Saarinen, Tarja Savolainen, Ritva Nätkin, Helena Ala-Mettälä, Leila Koivukangas, Leena Alanen, Riva Sneck ja Päivi Korvajärvi. Tampere: Vastapaino.
- Edley, Nigel & Wetherell, Margaret (1995) *Men in Perspective: Practice, Power and Identity*. London: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf.
- Edwards, Tim (1997) *Men in the Mirror: Men's Fashion, Masculinity and Consumer Culture*. London: Cassell.
- Connell, R.W. (1995) *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Hearn, Jeff & Roseneil, Sasha (1999) ”Consuming Cultures: Power and Resistance”. Teoksessa Hearn & Roseneil (eds.) *Consuming Cultures: Power and Resistance*. Basingstoke: Macmillan Press, 1–15.
- Heinämaa, Sara (2000) *Ihmetys ja rakkaus. Esseitä ruumiin ja sukupuolen fenomenologiasta*. Helsinki: Nemo.
- Humm, Maggie (1995/1989) *The Dictionary of Feminist Theory*. 2nd edition. New York: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf.
- Husu, Liisa (2002) ”Piilosyrjintä akateemisessa maailmassa: tiedenaisten vai tiedeyhteisön ongelma?” *Naistutkimus-Kvinnoforskning*, 15:1, 48–52.

- Irigaray, Luce (1996/1984) *Sukupuolieron etiikka*. Suom. Pia Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
- Jyrkinen, Marjut (2001) ”The Globalising Sex Trade – A Dire Intersection of Racism and Sexism.” Esitelmä seminaarissa Rethinking and Developing Strategies Against Racism and Ethnic Intolerance. Turku 6.–7.6.2001. Julkaisematon moniste.
- KMT (2001) *Kansallinen mediatutkimus 2001*. Helsinki: Levikintarkastus. [<http://www.levikintarkastus.fi>] (13.3.2002)
- MG-lukijatutkimus 99 [<http://www.aikakaus.fi/com/tutkimustulokset/data/show.asp?ID=35>] (8.3.2002)
- Penttilä, Mikko (1999) ”Paperiin piirretty mies. Cosmoksen, Men’s Healthin ja Miehen Glorian mieskuva.” *Tiedotustutkimus*, 22:2, 22–29.
- Ronkainen, Suvi (1999) *Ajan ja paikan merkitsemät. Subjektiviteetti, tieto ja toimijuus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Sirén, Vesa (2001) ”Voiko miesten aikakauslehti pärjätä Suomessa?” *Helsingin Sanomat*, 22.4.2001.
- Slitz 2000* [<http://www.forma.fi/slitzspecs.htm>] (8.3.2002)
- Soikkeli, Markku (1996) ”Veljeys, veljeys ja veljeys. Miesten välisen homososiaalisuuden arkkityypit.” *Kulttuurintutkimus*, 13:4, 15–24.
- Veijola, Soile ja Jokinen, Eeva (2001) *Voiko naista rakastaa? Avion ja eron karuselli*. Helsinki: WSOY.

BADDING - MYYTI IKUISESTA POJASTA

Markku Soikkeli

Jos 1950-luvun rautalankamusiikki edusti suomalaisen rock-kulttuurin kasvukipuja, merkinnee 1960-luku rock-kulttuurin nuoruusvuosia. Suuren ikäluokan (1946-1953) lapset tarvitsivat uudet ihanteet aikuiseksi kasvamiselle, mukaan lukien miehen mallit. Muusikko M.A. Numminen on kuvaillut 60-luvun radikalismien itse asiassa jyrkentäneen sukupuoliroolien eroa:

Koko 60-luvun radikalismi, underground ja myöhempi viihteellinenkin vaihe oli nuorten miesten valtavaa uhoa. Miehet uhoavat ja naiset ovat hiljaa. (M.A. Numminen, sit. Harakka 1998, 221.)

Vaikka Nummisen luonnehdinta 1960-luvun ilmapiiristä kertoo sellaisen osatotuuden, joka sopii Nummisen omaan taiteilijakuvaan, on se yhdenpitävä niiden lausuntojen kanssa, joissa vuosikymmentä kuvaillaan suomalaisen rock-kulttuurin nuoruuskautena. Aikalaistodistuksissa tämän vaiheen artistit ilmaisevat vaistomaisesti samaa ”uhoa” kuin ulkomaiset esikuvansa. He ovat välittäjiä 1950-luvun rautalankamusiikin ja 1970-luvun, Hurriganes-vetoisen, kypsän rock-kulttuurin välillä. Ennen kaikkea he osoitta-

vat ”vaistomaisuudellaan”, että rock-kulttuurin saapuminen Suomeen ei ollut pelkkää esikuvien jäljittelyä.

Nummisen luonnehdinnassa korostuu, että uuden nuorisokulttuurin ”radikalismissa” olennaista oli mieskuva. Nummiselle itselleen on suotu muisteloissa opastavan kummisedän rooli. Hän on sukupolvensa malli poikamaisuutensa säilyttävälle mieskuvalle, joka hylkii perinteistä suomalaista miestyypittelyä. Näin Numminen tunnustaa 90-luvun lopulla: ”Elämäni on ollut pitkään poikamais- ta, ja minussa on omastakin mielestäni täysin turhia macho-piirteitä, joita ilman tahtoisin olla. Haluan näyttää naiselleni.” (Numminen, sit. Harakka 1998, 222)

Nummisen kummisetärooliin on kuulunut vahvistaa sitä, mitä vanhan iskelmäkulttuurin mieskuvasta on kelvannut myöhempien artistien käyttöön. Etenkin pohdittaessa Rauli ”Badding” Somerjoen osuutta varhaisen rock-kulttuurin kehitykseen Numminen on ollut se keskeinen näkijä ja ymmärtäjä, joka on esittänyt jatkumon toisaalta Unto Monosesta Somerjoen musiikkiin, toisaalta tangoiskelmästä rockiskelmään. Nummisen näkemys, joka toistuu siis muissakin aikalaisten muistelmissa, perustelee sen ihmeen, että suomalaisen rock-kulttuurin miesmyytti voitiin esittää omintakeiseksi, omasta kulttuurisesta taustasta nousevaksi.

Ei liene tavatonta, että tärkeimpiä esikuvia osakulttuurin miesmyyttille ovat ne, jotka ovat visusti kuolleet. Rock-kulttuurissa miesmyytin esikuvallisuuteen kuuluu rankka elämäntapa ja kohtalokas kuolema nuorena tai ainakin parhaassa luomisvireessä. Ulkomaisia esikuvia ovat olleet Jim Morrison, Jimi Hendrix, John Lennon ja nuorimman rockpolven edustaja Kurt Cobain. Suomessa samaan kastiin ovat päässeet Baddingin lisäksi ainakin muusikot Cisse Häkkinen, Arto Sotavalta ja Albert Järvinen sekä rock-kulttuurin elämäntavan ikonina näyttelijä Matti Pellonpää. Tästä joukosta Badding on ollut erityisen käyttökelpoinen hahmo rock-polven maskuliinisuuden ikoniksi, koska hänen nousunsa kuuluisuuteen *Synnyin rokkaamaan* -levyllä (1971) ja pian sen jälkeen ”Fiilaten ja höyläten”

-hitillä (1973) on pystytty ajoittamaan ”seksuaalisen vapautumisen” vaiheeseen (ks. Bruun ym. 1998, 93).

Etenkin murroskautta edustavien rock-sankareiden kohtalo näyttää olevan ennalta kirjoitettu. M.A. Numminen kertoo nähneensä ”kuoleman merkit” Somerjoessa jo ensi tapaamisella vuonna 1975 (sit. Harakka 1998, 215). Myytin mukaan Somerjoki toteutti väistämättä kotiseutunsa ja tangoiskelmän tähden, Unto Monosen kohtaloa, jonka myös elämäntapa ”kulutti” loppuun jo 37-vuotiaana. Monosen elämäkerran mukaan Somerjoki oli paikalla todistamassa, miten viimeisenä elinvuonnaan Mononen selitti busin takapenkillä tyttölapsille: ”Antaisin kaiken pois, jos saisin nuoruuteni takaisin.” (Metsämäki ja Pelkki 1997, 218.) Myöhemmin Somerjoki on rinnastettu niinkin erilaisiin, mutta alkoholisin ”kohtalokkaaksi” säilömiin iskelmästähtiin kuin Olavi Virta ja Irving Goodman (esim. Aho 2000).

Badding-ilmio ja -hahmo

Rauli ”Badding” Somerjoki koki kaksi come-backia yhden elämänsä aikana: ensimmäisen 1980-luvun pop-nostalgiabuumissa ja toisen kuoltuaan muutama vuosi sitten. Kun seuraavassa käsittelen Baddingia rock- ja pop-musiikin välittäjähahmona, tarkoitan popilla tähteyteen liitettyä feminiinisyyttä ja tietoisuutta esittämisestä. Badding-hahmossa tämä tietoisuus on käsitetty kuitenkin identiteetin autenttisuudeksi, kyvyksi ilmaista spontaanisti niitä tähteyden tunnusmerkkejä, jotka tuhansien muiden kohdalla ovat laskelmoituja.

Baddingin jälkimmäinen come-back, aikalaisten tuottama ja muotoilema Badding-ilmio, esittyi Heikki Metsämäen ja Juha Miettisen kirjoittamana elämäkertana (1996) ja Markku Pölösen ohjaamana elokuvana (2000), sekä tietenkin Somerjoen levytuotannon uudelleenjulkaisuinä (1997). Sekä elinaikanaan että muistelmien

muodossa henkiin heräteltynä Baddingin hahmo näyttää tasoittaneen machovoittoisen rock-kulttuurin ja sukupuolikuvastoltaan monipuolisemman pop-kulttuurin eroa. Lisäksi sama hahmo on vastannut rock-kulttuurin lupaukseen ikuisesta nuoruudesta, ”pitkästä poikamaisuudesta”, kuten M.A. Numminen kuvaili omaa miesidentiteettiään.

Rock-kulttuurin puolella nostalgia-aallon voidaan katsoa läheneen liikkeelle 1980-luvun puolella. 1980-luvun puolivälissä rock-kulttuurin valtasi ”pop-sensibiliteetti”, joka sai solistit ja bändit vaihtamaan iskelmäisempään tyyliin. Merkillepantavaa pop-sensibiliteetin ja nostalgian aallossa on se, että rock-skene ei ollut enää miesten hallitsema. Tampereella järjestettiin vuonna 1987 naisesitysien ensimmäiset rock-festarit ja perustettiin ”tyttöpopparien” Rockluuta-yhdistys (Bruun ym. 1998, 391, 394-395, 399). Suomalaisen rockin historiikki sijoittaa pop-nostalgian erityisesti vuosiin 1986-1987, jolloin niinkin erityyppiset laulajat kuin Markku Arokanto, Saara Soisalo ja Pate Mustajärvi kierrättivät iskelmähittejä. Jopa Badding sai henkilökohtaiset jäljittelijänsä. Vuonna 1986 syntyi Badding Rockers, joka 15-vuotiaan solistin johdolla esitti nimikkotähtensä lauluja (emt. 291).¹ Badding erottui muista pop-nostalgian välittäjistä, etenkin supersuosituista Topi Sorsakoskesta, runsaammalla itsesanoitetulla materiaalilla (vrt. Metsämäki ja Miettinen 1996, 214).

Voidaankin olettaa, että 1960-luvun musiikillinen odotushorisontti on 1990-luvulla nostalgisoitu paitsi regionalistisesti myös kannanottona väliin jäävien vuosikymmenten kaupungistumiseen ja osakulttuurien sekoittumiseen.

Pop-sensibiliteetissä maaseutu edustaa autenttisempaa musiikin harrastamista kuin kaupunkilainen, keski-ikäisten makua noudattava musiikkiharrastus. Pop-sensibiliteetin tuoma sukupuolinen ambivalenssi, kuka esittää rockia aidoimmillaan jos aitous ei ole

¹ Samoin iskelmätähti Irving Goodman sai nimikkobändinsä ”Irvingin lapset”, jonka senkin katsotaan olleen osa pop-nostalgian buumia; Bruun ym. 1998, 393.

kiinni enää sukupuoliroolista, on ainoastaan vahvistanut käsityksiä rockin maskuliinisuudesta ja popin feminiinisuudesta. Rockin iskelmämallisuus on jotain mikä mahdollistaa nostalgian ja musiikkia rikastavan ambivalenssin, mutta toisaalta vaarantaa rockin ”aitouden”. 1980-luvulla rockin iskelmämallistuminen ajoittui yhteen ”iskelmän kriisiin” kanssa, mutta kun 1990-luvulla iskelmämusiikki koki uuden nousun, puhuttiin puolestaan ”rockin kuolemasta” (Bruun ym. 1998, 436-437).

Pop-sensibiliteetin mukaan juuri iskelmähittejä laulava rokkari voi välittää kaupunkilaisillekin jotain niistä sukupuolirooleista, jotka erottavat maaseudun kaupungista ja syrjäseudut Etelä-Suomesta. Kun maaseudun pojat tulevat kaupunkiin, he pian kaupallistuvat, keski-ikäistyvät, ja alkoholismien uhreina myös kuolevat, yksin. Maaseudun ja kaupungin vastakkainasetelma toimii edelleenkin. Esimerkiksi 1980-luvun kotimaista rock-historiaa kuvittaneessa *Pitkä kuuma kesä* -elokuvassa (2000) provinssi sai edelleenkin edustaa harrastajien harrastajille tekemää rokkenrollia, jossa kaveruuden tähtihetki ja elokuvan päätös koetaan, aivan kuten *Badding*-filmissäkin, Helsingin estraadilla.

Pop-sensibiliteetistä on tullut osa suomalaista rock-skeneä. Merkitävä ansio popin ja rockin yhdistämisessä on Baddingilla, mutta myös miespuolisilla yhtyeillä ja artisteilla, jotka ovat uudistaneet maaseudun nostalgista kuvastoa; esimerkiksi käyvät bändit kuten Eppu Normaali ja Kolmas nainen.

Nostalgia on kitsiä, rihkamakulttuuria. Nostalgiaa siedetään tilanteessa, jossa valta- tai osakulttuuria koskettaa yhteinen hätä, että jotain on jo peruuttamattomasti menetetty. Silloin nostalgian makeinkin kuvasto tuntuukin oikeutetulta: nostalgia peittää representaatioihin syntyneitä aukkokohtia. Populaarikulttuurin tutkija Markku Koski on vahvistanut, että iskelmän arvonnousu viime vuosina liittyy tarpeeseen määritellä kansallista mentaliteettia ja historiaa. Taidemusiikki ja kirjallisuus eivät ole vastanneet tähän sosiaaliseen tilaukseen niin kuin populaarimusiikki, ja siksi esimerkiksi Bad-

dingin arvo on noussut taidemusiikin ohitse: ”CD-bokseina ne täydentävät kauniisti tulevia Snellmanin koottuja.” (Koski 2001.)

Badding-ilmion näyttävin ilmaisu on epäilemättä Markku Pölösen ohjaama henkilöelokuva *Badding* (2000). Elokuvasssa Badding-ilmion merkit kiteytyvät: aikakauden musiikki, henkilöhahmojen ja atmosfäärin nostalgisuus, kannanotot miehuuden epookkikohtaiseen representaatioon. *Badding* on yhdistelmä kesäistä road-movieta, kaurismäkeläistä einesrealismia, Oliver Stonen *Doors*-filmistä (1991) vaikutteita hakenutta musiikkileffaa, sekä ohjaaja Markku Pölösen tavaramerkkiä eli reteetä maaseudun miekkosten lähikuvausta.

Ohjaaja Pölösen aiheenvalinta ei ole pelkästään seurausta viime vuosien muista muusikkoelokuvista, kuten Unto Monosesta tehty puolifiktiivinen dokumentti (2000), sekä Timo Koivusalon ohjaamat elokuvat Tapio Rautavaarasta (1999) ja Irving Goodmanista (2001). Tähtikuvausten yhteinen nimittäjä on 1960-lukuun suuntautunut nostalgia, jonka myötä on kerrattu muistoja myös aikakauden poliittisesta kulttuurista. Kaikista elokuvaohjaajista juuri Pölönen on luonut maineensa nostalgian avulla. *Baddingissa* nostalgiseen kuvastoon kuuluvat hotapulveria lotraava mopojätkä, saateisen ikkunan lävitse nähty peräkamaripoika, divarista suosikkisarjiksiaan penkova hampuuksi, lumihangessa rakkausrunoa tavaava finninaama.

Esiintyvä mies on luonnostaan mies

Elokuva *Baddingista* kertoo pojasta, joka teki parhaansa (Helena Ylänen, Helsingin Sanomat 18.8.2000).

Siinä missä patriarkaalisesti järjestäytyneet yhteisöt korostavat miesten välistä kilpailua, voi osakulttuurin miesmyytti perustua nimenomaisesti kilpailusta kieltäytymiselle. Näitä osakulttuureita, kuten

rock-kulttuuria, voisi siten nimittää veljellisiksi osakulttuureiksi, jollei koko yhteiskunta olisi jo näiden hyvä veli -järjestelmien hallitsema. Länsimaisen yhteiskuntamallin maskuliinisuudesta onkin alettu puhua patriarkaatin sijaan veljellisenä hegemoniana (esim. Jokinen ja Veijola 2001). Erottuakseen isäjohtoisesta, auktoriteettiuskoisesta vallankäytöstä veljellinen osakulttuuri joutuu etsimään omia juuriaan muualta kuin virallisesta ja kansallisesta historiankirjoituksesta. Esimerkiksi kirjallisuuden tunnetuksi tekemät mieskollektiivit, kuten Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä* (1871) tai Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* (1954), eivät riitä osakulttuurin ihan-teeksi veljeydestä.

Veljeys hyötyy poikaiässä harrastetuista, tietyn ikäpolven tuntemista medioista, kuten leikeistä, sarjakuvista ja tv-sarjoista. Veljien kesken pidetään kiinni poikaiän lempinimistä ja musiikista sekä populaarikulttuurin tutuiksi tekemistä, poikavuosina harrastetuista fantasiaista. Vain saman kasvukauden kokenut poika voi tunnistaa ja tunnustaa samoja fantasiaita, esimerkiksi naisen seksuaalisuutta tai kasvusta kieltäytymistä koskevia päiväunelmia. Kun poika sitten teini-iässä astuu julkisen elämän estraadille, hänen on jäljiteltävä jotain yleisiä miehuuden merkkejä täyttääkseen edes jonkin miehenmallin. Keskeytymättömän poikuuden ja veljeyden kuvitelmissa, kuten *Badding*-elokuvassa, nämä merkit luontuvat teiniltä spontaanisti.

Badding on paitsi lojaali sille, mitä hän tuntee, myös ilmaisee täsmälleen sitä tunnetta, joka populaarimusiikin lajina kuuluu hänen esittämiinsä lauluihin. Tuottaja Pekka Aarnio toteaa Baddingin elämäkerrassa seuraavasti: ”Hänellä [Baddingilla] oli poikkeuksellinen halu ja kyky olla lojaali valitsemalleen biisille ja ennen kaikkea sen tekstile. Hänen ei tarvinnut markkeerata mitään eikä kehtään.” (sit. Metsämäki ja Miettinen 1996, 267) Elämäkerran perusteella rockin henkilökohtaisuus (spontaanisti syntyvä sanoma) ja pop-musiikin mekanistisuus (esittävydestä tietoinen ilmaisumuoto) yhdistyvät Baddingin täsmällisessä tyylijatjussa. Jopa oikeanlainen, pop-musiikkiin sopiva lantionliike tulkitaan elämäkerrassa esittä-

jänsä spontaaniksi tyylijaksi eikä mediasta opituksi jäljittelyksi. (emt. 266-269.)

Sekä Baddingia koskeissa muistelmissa että Markku Pölösen elokuvassa laulajan spontaanisuus selitetään absoluuttisen sävelkorvan mahdollistamana harrastelijuutena, jota on tukemassa teinikavereiden amatöörimäinen asenne. Tässä joukossa Badding on harrastelija, jolle musiikista tulee tie, totuus ja elämä. Badding toimii esikuvana sille, miten harrastajakuntaan kuulumisen merkit voidaan tuoda esille ilman, että ne näyttävät laskelmoidulta. Rock-osakulttuuri ei tässä mitenkään eroa muista harrastamiselle perustuvista osakulttuureista. (Vrt. Straw 1997, 9.)

Amatööriyden ihailuun näyttää kuuluvan käsitys harrastajasta, joka säilyttää asenteensa ja edustaa spontaanisti poikaiän tyylijää. Rock-kulttuurin sisällä tunnetuin tarina poikaiän tyylijään ja harrastajan amatööriyden säilyttämisestä on englantilaisen Nick Hornbyn teos *Uskollinen äänentoisto (High Fidelity)*, (2000). Myytti pojan vapauden ja viattomuuden säilyttämisestä on toki vanhempi ja laajempi kuin modernin ajan ylläpitämät fani-identiteetit. Myytin tunnetuin kirjallinen toteutuma lienee James Barrien lastenfantasia *Peter Pan* (1904), jonka mukaan on nimetty myös aikuisiän kasvu- tai sopeutumisongelma, Peter Pan -syndrooma (Kiley 1984).

Badding-elokuvassa tätä myyttiä suorastaan hellitään. Pölösen kuvittaa päähenkilönsä mielikuvitusmaailmaa, minkä lisäksi Baddingin elämäkerrasta poimitaan kosketus sarjakuvien ja satujen maailmaan. Elokuva todistaa, että lapsuuden fantasiansa säilyttävä miespoika ajautuu itse elämystyhjiöön ja umpikujaan, mutta välittää muille ihmisille, so. nuorille miehille käsityksen maskuliinisuudesta sisäsyntyisenä tunteena, sisällä säilyneenä poikuutena, joka vapauttaa seksuaalisesti ja sallii naista kohtaan tunnetun ihmettyksen.

Ikuisen pojan idealisointi jakoi elokuvakriitikkojen mielipiteitä kirjoittajan sukupolven mukaan. Aamulehden Markus Määttänen ilmaisi inhonsa sitä kohtaan, että alakuloisesti sopertava, alkoholisoitunut ex-laulajatähti, ”surkimus” korotetaan elokuvan päähen-

kilöksi (Määttänen 18.8.2000). Kotimaisten filmien vakiokehuja, kriitikko Helena Ylänen nosti Baddingin ohjaajansa ”uskalletuimaksi” ja ”emotionaalisesti puhtaaksi” teokseksi. Tarinan puhtausta Ylänen todisti vertaamalla sitä myyttiin: ”Ujo ja haaveellinen äidin poika polttaa siipensä kuin Ikaros, sillä Rauli oli lapsi alussa, keskellä ja lopussa.” (Ylänen 18.8.2000.)

Ylänen vertaus Ikarokseen on paljonpuhuva, nimittäin siinä, miten hän epäonnistuu myytin käytössä. Antiikin mytologian Ikaroshan ei ollut suinkaan äitinsä vaan isänsä Daedaloksen lojaali poika, jota yleensä on käytetty nuoruusiän hybrisen vertauskuvana. Sitä vastoin peter panit eivät ole myyttihahmoina ylimielisiä ylempiään kohtaan, vaan he edustavat välinpitämättömyyttä aikuistumista kohtaan, tarrautumista lapsuuden fantasiaoihin.

Oleennaista Peter Pan -tarinoissa on ensinnäkin se, millaiseen menetetyin maailman nostalgiaan ne kannustavat lapsia. Esimerkiksi alkuperäisen fantasian Peter Pan vie lapset englantilaiselle lukijalle tuttuun imperialististen seikkailutarinoiden maailmaan. Vastavalla tavalla Badding johdattaa katsojansa kadotettuun maaseutusuomeen, jossa pikkukaupungin poika kohtaa maaseudun lavalla oman sukupolvensa ja ilmaisee spontaanisti sitä musiikkia, jonka sukupolvi on kokenut omakseen. Badding-fantasiassa musiikin kokeminen ei riipu niistä kaupallisista ja sosiaalisista ehdoista, joiden katsotaan mekanisoivan rockia ja tekevän siitä negatiivisella ja feminiinisellä tavalla iskelmällistä, poppia.

Baddingin laulu ja mimiikka ovat absoluuttisia rock-tunteen ilmauksia. Ne taltioivat sukupolven yhteisen kokemuksen ja ovat siten positiivisella tavalla iskelmällisiä.

Toinen olennainen piirre Peter Pan -tarinoissa on, ainakin mies-tutkimuksen kannalta, se, miten niissä kuvataan poikien kaverisosiaalisuutta paternaaliseen järjestykseen nähden. Baddingin kaltaiset hahmot eivät ole koskaan osallistuneet kilpailuun patriarkaalisen yhteiskunnan isähahmojen suosioista, vaan heidän maskuliinisuutensa rakentuu puhtaasti kaverisosiaalisuuden varaan. Heidän vetoimuksensa kaveruuteen voidaan esittää ironisessa valossa, kos-

ka heidän identiteettinsä on joka tapauksessa sen varassa, millaisen arvon ja kunnianimen muut nuoret miehet heille suovat.

Näin Rauli Somerjoki, joka androgyynin etunimensä ja koti-seutua edustavan sukunimensä puolesta kuulostaa ”vihersektorialan” hahmolta, voi kantaa arvokasta maskuliinisuuden stigmaa, Badding-lempinimeä. Hän on ansainnut sen kaverisosaalisuuden nimissä ja voi kasvattaa sen merkitystä laajenevan kaveripiirin julkisuusmarkkinoilla. Vaikka laulaja lempinimen takana on kuollut, tulevatkin sukupolvet voivat kokea hänet ’omakseen’, keskeiseksi osaksi musiikin nostalgiaa, johon on nyt pääsy tangon lisäksi myös rockväellä, kiitos Baddingin.

Naisilla on näissä Peter Pan -tarinoissa yksipuolinen tehtävä edustaa kotia ja ylläpitää käsitystä menneen aikakauden ja menneen elämänvaiheen yhteenkuuluvuudesta, nostalgian kahdesta ulottuvuudesta. Esimerkiksi ohjaaja Markku Pölönen tulkitsee elokuvansa käsikirjoituksessa, että Somero edustaa Baddingille ”menneisyyttä, vanhaa tanssimusiikkia, elämänhallintaa ja äidin turvallista syliä.” (Pölönen ja Metsämäki 2001, 7).

Maaseudun ja rockin luonnonlapsi

Voidaan ajatella, että Baddingin kaltaisissa myyttihahmoissa, luonnonlapsissa, mystifioidaan tunteiden konstruktiivinen luonne, niiden ohjautuminen erityisesti musiikkimakujen ja -harrastamisen kautta. Osakulttuurin sisällä kehittynyt hahmo kelpaa nostalgisessa käsittelyssä koko kansakunnan tulkiksi: Badding on luonnonlapsi, jonka tapa ilmaista kadottamaansa maailmaa vastaa täydellisesti ilmaistavan sisältöä ja vaikutusta. Esimerkiksi suomalaisen rockin historiikissa todetaan laulujen sisällön ja Baddingin olemuksen edustaneen samaa ”maailmaa” (Bruun ym. 1998, 194).

Koska maskuliinisuus on sosiaalisesti välittyntä ja kulttuurisesti konstruoitua niin kuin tunteetkin (Hearn 1993, 148-149), on huo-

mattavaa, miten miehillä on luonnonlapsen myytissä etusija tunteiden ilmaisemiseen, nostalgian kuluttamiseen ja sen kommentoimiseen. Rockin maskuliinisuuden käänttöpuolella on pop-musiikin oletettu feminiinisyys.

Kun rock-musiikin laajeneva suosio pakottaa osakulttuuria kommentoimaan, missä kulkee omille tehdyn rock-musiikin ja suurelle yleisölle menevän pop-musiikin raja, se johtaa kommentteihin myös musiikkimakujen suhteesta musiikin sukupuolikohtaiseen esittämiseen. Pop-musiikkia on yleisesti pidetty nais- tai tyttömäisenä verrattuna rock-musiikin harrastukseen. Rock on metonymisesti autenttista ja maskuliinista, pop on metonymisesti keinotekoista ja feminiinistä. Rock-julkisuuden alueelle tulevia naisia kommentoidaan mediassa ”vihaisina nuorina naisina” eikä aitoina rokkareina. (Coates 1997, 52-53.) Rock- ja pop-julkisuus erottautuvat toisistaan siten, että rocktähteyttä merkitsee epäkaupallisempaa ja siten autenttisempaa ja autonomisempaa toimintaa julkisuudessa. Poikien rock-harrastaminen olisi siis epäkaupallisuutensaakin vuoksi autenttisempaa ja luonnollisempaa kuin kaupallisempi ja tähti-hahmoiltaan laskelmoitu tyttöjen pop-harrastaminen.

Poikkeuksen rock-skenessä muodostavat Baddingin kaltaiset tähdet, jotka laulavat perinteisiä iskelmiä mutta esiintyvät myös rock-yhtyeen laulajana ja voivat parhaimmillaan yhdistää musiikkityylit. Iskelmiä ja rockia yhdistävää laulajaa ei kuitenkaan lanseerata ”lempäänä nuorena miehenä”. Hän on vapaampi liikkumaan musiikillisten rajojen ylitse, vaikka rajojen ylittäminen kyseenalaistaakin sen, mikä hänessä on rock-tähdenä maskuliinista. Luonnonlapsi on luonnonoikku, jonka kohdalla kysymystä ei esitetä. Luonnonlapsi suhtautuu sukupuolirooleihin lapsen suvereenisuudella, kuten Baddingista rakennetussa myytissä: hän on elävä esimerkki kantamastaan intuitiivisesta tietämyksestä.²

² Tätä aikalaislausuntojen kehräämää myyttiä on välittänyt elokuvaan Heikki Metsämäki, toinen elämäkerran ja elokuvakäsikirjoituksen tekijöistä

Badding pystyy toimimaan sukupuoliroolien ja musiikkityylien välittäjähahmona juuri siksi, että hänen paikkansa poika-mies -akselilla on tukevasti määrittymätön ja ironisoitavissa niin pian kuin hän lakkaa laulamasta. Suomalaisen rockin historiassa Baddingiin suhtaudutaan väheksyvän ironisesti ”puberteettisena popparipulistelijana”, jonka lantion liike näytti luonnonlahjalta mutta itse asiassa oli koomisen holtiton (Bruun ym. 1998, 194). Yrittäessään esiintyä muussa miesroolissa kuin siinä, missä hän ilmaisee täsmälleen hänelle kirjoitettua tekstiä, Badding näyttäytyy Rauli Somerjoen esittämäksi kömpelöksi roolihahmoksi. Vaikka Somerjoki lauloi Mauri Mamakorpi -salanimellä jopa pornoralleja ja poseerasi promokuvissa moottoripyörän selässä, noteerasi jälkimaailma ne tökeröinä poikkeamina varsinaisesta roolista. Eihän ”hänellä ollut edes ajokorttia”, irvailaan rockin historiikissa (emt. 194).

Badding on Peter Panin tavoin miespoika, mutta toimii jälki-modernissa maailmassa, jossa myytit tunnetaan ja niiden ilmentymät rajataan yhteisöllisen kommentoinnin mukaan. Jos pitää paikkansa, että suomalaisen rockin omaleimaisuus on syntynyt epäonnistuneesta, uudelleensovitetusta jäljittelystä (Tuomas Nevanlinna, sit. Bruun ym. 1998, 391), rock-skenen osapuolet ovat pitäneet erityistä huolta tähtien epäonnistumisen esille tuonnista.

Myös elokuvassa Badding on kaikkea muuta kuin aktiivinen välittäjähahmo, joka veisi uskollisiaan rokkenrollin mikämikämaahan. Badding on hahmo, jonka tyyppillisyyden kaveripiiri tuntee ja jota osataan käyttää hyväksikin: hän on olemassa kaveripiirin toiminnan ansiosta. Kun Badding nousee kaverinsa kyytiin matkalle kotiseudulle, hän toteaa itsesäälän värisyttämällä äänellä: ”Mulla ei mene Ossi kamalan hyvin.” Kyseessä ei ole kutsu syventyä lausujansa ongelmiin, vaan äänensävyä myöten kaveripiirin tuntuma sukupuoli-fraasi: Badding ilmoittaa olevansa se mies, josta kaverit yleensä huolehtivat.

Passiivinen ja tunteellinen mies ei ole nykypäivän suomalaisessa yhteiskunnassa harvinainen hahmo, mutta hänen representaationsa ovat erityistapauksia. Ainutlaatuisuudesta elokuvan päätähti

Janne Reinikainen sai kosolti kiitosta, ja kieltämättä hän olikin taikurimainen roolityössään. Mutta perustuiko Reinikaisen jäljittelmä esimerkillisestä ”surkimuksesta” (Määttänen 18.8. 2000) pelkästään Baddingin tunnistettavuudelle? Todennäköisemmin hahmon vaikuttavuus perustui sille, että siinä tunnistettiin yleisemmin kiinnostava mieshahmo. Media oli luonut meille mielikuvan Baddingista ei vain ulkoisten eleidensä summana vaan myös myyttisenä hahmona. Kertomatapansa avulla elokuva yhdisti toisiinsa ulkoisen ja sisäisen tunnistettavuuden, kuvan ja tarinan.

Peter Panin sijaan on siis syytä nähdä Baddingissa kaltaisuutta arkaisempaan hahmoon, ’luonnonlapsen’ myyttiin. Hayden White (1972, 27) on todennut, että luonnonlapsen hahmoon turvaudutaan, kun ”ihmiset tuntevat tarvetta palata yksinkertaisempaan, pyhempään elämäntapaan, tarvetta alkaa uudelleen arvostaa ihmisarvoja”. Modernille yhteiskunnalle on tyypillistä menneen kulttuurin redusointi ’luonnollisemmaksi’. William Anderson on tulkinnut luonnonlapsen myyttiä samalla tavoin kuin White. Kun luonnonlapsen myytti ilmaantuu kulttuuriin erilaisina ”vihreän miehen” hahmoina, sen tarkoitus ei ole pelkästään herätellä haipuneita muistikuvia vaan myös ilmaista tuoreita totuuksia ja tuntemuksia, joilla vastata kehityksen haasteisiin. (Anderson 1990, 14.) Lastenkirjallisuudessa tällainen ”vihreä mies”, esimerkiksi Muumi-kirjojen Nuuskamuikkunen, edustaa vapautta aikuisten velvoitteiden ulkopuolella.

Badding-elokuvassa päähenkilön luonnonläheisyys kuitataan surkukupaisana vitsinä somerolaisen hatarista toiveista kouluttautua ”viheralan sektorille”. Badding ei ole sen paremmin sillanpääläinen luonnonrunoilija kuin protestihahmo maaseudun autoitumista vastaan. Tavassa kertoa tarina käy kuitenkin ilmi, että palatessa maaseudulle palataan myös muistojen maailmaan, jonka ytimessä on lapsuuden fantasioiden piilopaikka. Maaseudulla käytyään ”vihreä mies” löytää paitsi äitinsä ja nuoruuden rakastettunsa myös oman lapsuutensa. Viime vuosien tangonhaikeassa nostalgiaassa, jota Markku Pölösen elokuvien mainosmainen estetiikka on taiten hyödyntänyt, maaseutu on enää pelkkä sukupolvikohtainen lavastus. Pö-

lösen elokuvissa miehet ovat pääosassa toimiessaan maaseudun maisemassa ja ilmaistessaan kuuluvuuttaan siihen, mutta nostalginen paluu on näille keskenkasvuaisille miespojille yksinkertainen riitti, joka voidaan toistaa milloin tahansa.³

Yksinkertaisimmillaan luonnonlapsi edustaa arkaistista nostalgiaa kadotettuun paratiisiin (Thorslev 1972, 287). Baddingin ja Markku Pölösen tapauksessa kadotettu paratiisi tarkoittaa suomalaisen yhteiskunnan kadotettua agraarista elämäntapaa. Agraarisen elämäntavan nostalgisointi etenkin iskelmissä lienee Suomessa jo yleisesti tunnustettua ja arvostettua, mutta nostalgian sukupuolisidonnaisuus ei tunnu mahtuvan kaikkien tutkijoidenkaan kehykseen. Muiden muassa etnomusikologi Marko Aho on esittänyt yksinkertaista, että suomalaisuus on meille iskelmien ja iskelmäelokuvien välittämää maaseutuhenkisyyttä. Tässä kuvastossa keskeinen hahmo on sortuva iskelmäkuningas, joka ”vastaa mielikuvaa miehisestä suomalaisesta kansansielusta”. (Aho 2000.)

Voidaan kysyä, keiden kannalta tämä vastaavuus syntyy ja millainen mahdollisuus naisilla on samastua tähän kansansieluun. Sekä kuvastossa että kuvaston analyysissä annetaan mille tahansa miehen elämäntavalle koko kansansielua edustava merkitys. Suomi-iskelmästä väitöskirjansa tehnyt Marko Aho⁴ väittää, että esimerkiksi miesten itsetuhohakuista viinankäyttöä voitaisiin iskelmien ja iskelmäelokuvien kuvastossa pitää merkkinä alkutajunnan ja ”kollektiivisen kerrostuman” tavoittelusta (Aho 2000). Itse asiassa Markku Koski intoutuu yhtä yleistäviin tulkintoihin puhuessaan iskelmästä ”köyhän miehen sosiologisena mielikuvituksena”. Kosken tul-

³ Myös Olli Saarelan ohjaamassa *Rukajärven tie* -elokuvassa (1999) päähenkilö on mieshahmo, jonka kodinkaipuu ja sisäinen herkkyys ovat ristiriidassa ulkoisen maailman kovuuden kanssa. Hänen tapauksessaan ei kuitenkaan voida puhua ”luonnonlapsesta”, joka toimisi nostalgisena välittäjähahmona. Suomalainen sotaelokuva näyttää enemmän kiinnostuneen menetyksen tunteiden ja nostalgian voimattomuuden kuvaamisesta.

⁴ Aho, Marko (2002) *Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. <http://acta.uta.fi/pdf/951-44-5433-2.pdf>

kintaa seuraten iskelmäsanottajalle, kuten Juha Vainiolle tai Vexi Salmelle, laulajatahti on sosiologinen testikappale, jonka viinan-käyttökäin on mittari ”alkoholipolitiikan virtaukselle”. (Vrt. Koski 2001.)

”Todellinen Jeesus oli Badding”

Muusikko Pedro Hietasen antama todistus Baddingin imagosta antaa ymmärtää, että Badding oli aikakautensa musiikkielämän keskeisin hahmo sekä median uhrina että median valitsemana.

Kristianin show’n main thing oli se, että se oli niin kuin Jeesus, se riippu ristillä muka ja kaikkee tällstä. Siitä oli hillittömät jutut lehdissä, siinähän oli rankkaa symboliikkaa. Mutta tosiasiaan oli se, että todellinen Jeesus oli Badding. Puuttui vain orjantappurakruunu. (Pedro Hietanen, sit. Metsämäki ja Miettinen 1996, 81.)

Jo elinaikansa haastatteluissa Baddingia vertailtiin Olavi Virran ja Unto Monosen loppuunpalamiseen (emt. 125-126).

Somerjoki oli itsekin sisäistänyt käsityksen väliinputoaja- tai välittäjähahmon kohtalosta. Badding antoi haastatteluita, joissa totesi olevansa ”sisäisesti rikki” ja itsemurhan näkyvän vaihtoehdona tilanteelleen (emt. 116.) Kun tuottaja Markku Poijärvi vuonna 1973 haastatteli Somerjokea TV2:n Iltatahti-ohjelmaan ja kysyi mikä tästä tulee ”isona”, Somerjoki vastasi: ”Kuollut, pelkään.” Elämäkerran kirjoittajat luonnehtivat vastausta ”unohtumattomaksi” ja korottavat sen siten osaksi Badding-ilmiötä.

Rock-osakulttuurin tähtikäsiyksiin kuuluu, että kuolleet sankarit muuttuvat mediakseen, jäävät elämään lauluihinsa. Heillä ei ole elämää mediansa ulkopuolella, eikä heillä ole eroa esiintymislavojen ja siviilielämän välillä. Vaikka Baddingista ilmeisesti tuli koko kansan tähti vasta 1980-luvun iskelmähiteillään (Aho 2000), hä-

nen elämästään on haettu todisteita ehdottomuutena omimmalle, musiikkirajoista piittaamattomalle tyylille. Muusikko Pekka Saarnikko on todennut, että Somerjoki halusi laulaa humppaa ja tangoa, mutta joutui Baddingina toteuttamaan rocktähten ”imagea” (sit. Metsämäki ja Miettinen 1996, 150). Myyttiin kuuluu, että Somerjoki joutui sekä ihmisenä että miehenä sopeutumaan siihen, mitä häneltä vaadittiin, mutta hän säilytti Baddingina uskollisuutensa omalle tyylilleen, lapsuutensa maailmalle. Iskelmätähteys on se rooli, jonka yhteydessä Baddingin hahmosta voidaan olla yksimielisimpiä. Esimerkiksi kriitikko Helena Yläsen mielestä Baddingin ”oikea ääni” kuuluu juuri elokuvan iskelmissä, mikä on tulosta ohjaajan myytille tekemästä ”luennasta” [!].

Rauli ”Rafe” Tenkanen, sama muusikko joka on toiminut elokuvana elokuvan Ossi-ystävälle, todistaa hänkin Baddingin ehdottomuutta:

Baddingilla ei ollut muita vaihtoehtoja kuin laulaa, se teki sen itselleen, ei se muille laulanut. Se oli sitä vaan, että se omassa kotelossaan tiesi, että se on siinä missä kuuluu. (sit. Metsämäki ja Miettinen 1996, 47.)

Laajemmassa katsannossa, rock-kulttuurin kontekstissa Badding ei ole lainkaan niin ainutlaatuinen messias kuin millaisena suomalaiset muusikot hänet esittävät. Päinvastoin, näyttää siltä, että jos Baddingia ei olisi ollut, hänen tilalleen olisi esittäjien ja median yhteistyössä rakentunut joku vastaava tähti.

Eriyistä Baddingin tapauksessa ei ole myytti, jonka pohjalta ilmiö on käynyt kaupaksi, vaan se, miten Baddingin kautta on voitu kommentoida ylipäänsä rockin suhdetta populaarikulttuuriin. Selityksenä tähän voisi olla populaarikulttuurin kehittymättömyys. Tuottaja Pekka Aarnio onkin Baddingin merkitystä arvioidessaan esittänyt, että Suomessa populaarimusiikin ”humuskerros” on poikkeuksellisen ohut (sit. Metsämäki ja Miettinen 1996, 269). Kun kansainväliset vaikutteet ovat juurtuneet tänne hitaasti, on vanhas-

ta iskelmäkulttuurista tullut sitäkin tärkeämpi kasvupohja rock-kulttuurin ja -musiikin kehittymiselle. Näiden kahden kulttuurin kohtaamispaikassa miehet ovat kuitenkin olleet etuoikeutetumpia kuin naiset.

Boheemi poika kelpaa välittäjähahmoksi

Badding-elokuva on nostalgiassaan epätasainen, mutta vastustamattoman autenttinen: ei niinkään aikakauden, kuten sen tarkkaa lavastusta on kehuttu, vaan ihmistyyppin kuvauksessa. Mitä pidemmälle tyyppittely viedään, sitä enemmän tiivistyy kuva 1960-80-lukujen Suomesta. *Baddingissa* erityisesti ja Markku Pölösen nostalgiaelokuvissa yleisesti sukupuolen ja populaarimusiikin yhteys on tyyppitelty mielestäni seuraavasti:

Tangon ajaton Suomi:

- sukupuoli esittyy tanssissa maaseudun 'luonnollisina' kasvumalleina

Rockin 70-luku:

- sukupuoli tuottuu musiikin esittämisessä (pojilla) ja kuluttamisessa (tyttöillä)

Pop-musiikin Dingo-kausi eli 80-luku:

- sukupuoli on musiikin tyyleistä riippumaton osa cityelämän performanssitaidetta

Pölösen elokuvissa kaipuu sukupuolisuuden pelkistettyihin merkityksiin ei juuri poikkea maaseutukirjallisuuden nostalgiasta. Sukupuolisuus taantuu yhä keinotekoisemmaksi performanssiksi samalla kun populaarimusiikki muuttuu tangosta rockiksi. *Badding*-elokuvassa laulajaa odottavat keikalle pellemäiset, androgyynit showbisneksen edustajat. Käsikirjoittajilla, Markku Pölösellä ja Heikki Metsämäellä, lienee ollut mielessään, että siirtymä 1970-luvun

rockjulkisuudesta 1980-luvun Dingo-julkisuuteen täytyy osoittaa sen keikkabisneksen kautta, mihin Badding tahdottomasti ajautuu mukaan.

Yhä uudelleen ihmis- ja kuluttajaryhmiin voidaan vedota ajatuksella, että heidän aikakautensa nostalgia on jotain ainutkertaista (vrt. Koivunen 2000). Cross-over -tähdet kuten Badding saavat musiikin kuluttajatkin tunnustamaan musiikkityylien riippuvuuden toisistaan, samoin tyylien sukupuoliset kategoriat.

Nostalgian cross-over -alue on näennäisestä vapaudestaan huolimatta vahvasti sukupuolittunut sen perusteella, ketkä voivat johdattaa meitä tutkimaan sukupuoliroolien ja musiikkimakujen rajoja. *Baddingissa* tyttömäisyyttään heilimöivä nuoruudenrakastettu (näyttelijä Karoliina Blackburn) on sellainen muotilehdestä repäisty, mannekiinimainen hahmo, jollaisia tuskin Somerollakaan kasvaa joka töllin nurkalla. Pölösen elokuvien naiskuva ei ylipäänsäkään ole sen rikkaampi tai syvennetympi kuin iskelmien kuvastossa. Nostalgia on miehellä etusija toimijana ja naisella toiminnan, kaipauksen kohteena. Jopa sukupuolirooleissaan määrittelemättömän luonnonlapsen täytyy olla biologiselta perustaltaan mies, etenkin liikkueessaan rock-osakulttuurin rajatilassa.

Norma Coates on verrannut rock-osakulttuurin mieskeskeistä vapautta siihen liminaalitilaan, joka 1800-luvun lopulla muodostui eurooppalaisen porvariskulttuurin laitamille. Hän perustaa vertailunsa Peter Stallybrassin ja Allon Whiten näkemykselle transgressiosta porvarillisen yhteiskunnan vastalauseena. 1800-luvun lopulla porvarillisen kulttuurin laidalla kehittyi porvarillisten boheemien, pobojen kuten heitä nykyään kutsuttaisiin, joukko. Boheemit omistautuivat ambivalenssin juhlinnalle ja kulttuurin 'matalaan' kuuluvien symbolien korostamiselle, esimerkiksi groteskin kehon ihailulle. Boheemisen vapauden alueelle ei ollut kuitenkaan samanlaista pääsyä kaikilla porvariluokan jäsenillä. "Kunnialliset naiset" olivat määrittäneet sen perusteella, että heillä oli vähiten käyttöä "alemmalla" kehollisuuden ilmauksille ja siten heiltä oli rajattu pois se liminaalitila, jossa karnevalisoida porvarillisuutta. (Stally-

brass & White 1986, 189.) Norma Coatesin mukaan rock-osa-kulttuuri edustaa nykypäivänä samanlaista liminaalista aluetta, jolla astua porvarillisen elämän ulkopuolelle. Samalla tavoin naisen rooli tuossa liminaalitulassa on tarkoin rajattu. (Coates 1997, 57–58.)

Will Strawin mukaan tyyppillisimpiä populaarimusiikin miestäh-tiä eivät kuitenkaan ole bruttaalin seksuaalisen energian ilmaisijat, vaan ne, jotka osoittavat olevansa toisaalta tietoisia populaarimu-siikin esitystraditiosta ja jotka toisaalta ilmaisevat olevansa autent-tisesti traditiosta riippumattomia, piittaamattomia siitä. Pelkkiä mie-hisiä tunnuksia korostavat populaarimusiikin esittäjät, etupäässä heavy metal -musiikin piirissä, voidaan helposti tulkita naiiveiksi hahmoiksi. Tämä pätee musiikin harrastajakuntaan samalla tavoin kuin muiden osakulttuurien harrastajiin: ’hipness’ syntyy siitä, et-tei korosta tyyppillisen fanin tunnuksia. (Straw 1997, 8–9.)

Badding-elokuva on kutsu seurata traditiosta vapautunutta pää-henkilöä kartoittamaan musiikin ja sukupuoliroolien liminaalitulaa. Käsikirjoittajat asettavat selvät rajat sille, millaista miehen roolia Badding poikamaisuudestaan huolimatta täyttää. Sentimentalisuu-nessaan hän ilmaisee miehen sisäisestä elämästä jotain, mikä voi tulla vain maaseudulta ja vanhan suomalaisen musiikin pohjalta. Baddingin siis osoitetaan ylittävän ne samaiset musiikkimaut, joil-la hänet lyötiin rahoiksi viimeisimmässä iskelmäbuumissa.

Kun elokuvan lopussa konserttiyleisö tuijottaa Baddingia, tuijot-taa se samalla elokuvayleisöä niin kuin kollektiivinen peilikuva. Bad-ding-hahmo on meedio, joka saa valkokankaan yleisön, tuon kollek-tiivisen peilikuvan antamaan äänensä enkeli-Raulille. Elokuvan kä-sikirjoituksen mukaan loppukohtauksessa ”Badding näyttää kaiken heikkoutensa, ja yleisö vastaa kohottamalla hänet pelimannien tai-vaaseen.” (Pölönen ja Metsämäki 2001, 9.)

Koko ”Badding” on vain sopimus, jota toinen välittäjähahmo, Ossi, auttaa kulkemaan vuosikymmenten lävitse. Elokuva loppuu villien hevosten valtaamaan kuvaan, jossa sentimentaalinen ”vihreä mies”, meedio palaa takaisin luontoon, mistä hän on tuonut ym-märäyksen kyvyn kulttuurin pinnallistamille ihmisille.

Aivan viimeiseksi yleisö saa nähdä pelkät sanat: ”Kiitos Rauli!”. Kenen ääni se on? Ehkäpä kyseessä on Badding-sadun yleisöksi kuviteltu Suomen kansa, joka kiittollisuuden ilmauksella paikantuu yhteisen nostalgian harjoittajaksi.

Myytti vai ihminen?

Tämä ei ole totta. Tämä ei ole valhetta. Tämä on satu.
(*Baddingin* motto elokuvan alkutekstinä.)

Kun liikutun kuunnellessani Rauli Somerjoen laulavan ”Kuihtuu kesäinen maa”, onko syy siinä, että koen kuulemani jonkin Peter Pan- tai luonnonlapsimyytin kautta? Eipä tietenkään. Myytit ovat kontekstina kiinnostavia silloin, kun on syytä osoittaa jonkin hahmon toistuvuus ja universaalius kulttuurissa. Rauli Somerjoesta on vuosikymmenten kuluessa ’tislautunut’ Badding-hahmo, joka pääasiassa kaupallisista syistä kasvoi erääksi 90-luvun kiinnostavimmista ilmiöistä.

Onko siis yksin tulkitsijansa, Rauli Somerjoen ansiota, että ”Kuihtuu kesäinen maa” liikuttaa minua enemmän kuin mikään muu iskelmä? Tuskinpa. Kuten edellä todettiin, tunteet ovat sosiaalisesti välittyneitä, ja toisinaan ne perustuvat reaktiolle jotakin ennakoitua tunnetta vastaan: pelkona masentua tai ilona että säästyy pelolta (Hearn 1993, 148). Badding edustaa yhteisen hyväksynnän saanutta, normitettua nostalgiaa. Tällaisessa nostalgiankäytössä tuloksena on ”aina sama vanha tarina Hegelistä Baddingiin”, tiivistää Anu Koivunen tällaisen myyttejä luovan nostalgiakäsityksen (2000, 345-347).

Hyvin eläytyvä laulaja välittää meille kuoltuaankin hahmonsa mukaista tunnetta, johon samastua – tai jonka kautta etäännyttää omia tunteita. Tällöin pitäisi olla merkitsevää, että hahmo voi olla nostalgian välittäjähahmo sukupuolesta riippumatta. Näin ei ole

kuitenkaan käynyt. Edellä esitetyn pohjalta väitän, että luonnonlapsen myyttiin redusoituna Badding on edustanut vain sellaista nostalgiaa, jonka merkeissä rock-, pop- ja iskelmäkulttuurin harrastajiksi erityistyneet suomalaiset ovat voineet osoittaa yhteistä käsitystä mm. sukupuolista.

Yhteisen nostalgian merkinä Badding kelpaa niin aikakauden eläneille rock-muusikoille kuin 2000-luvun digitaalisille kierrättäjille; tämä iskelmäpoikuutensa säilyttänyt rockjätkä todistaa, että rock on osa suomalaista iskelmämentaliteettia yhtä varmasti kuin miehet ovat pohjimmitaan poikia ja pojat ilmaisevat maskuliinisuutta luonnonlapsen viattomuudella. Täten osakulttuuri voi lainata hegemonisesta maskuliinisuudesta ne miehen merkit, jotka ovat soivia osakulttuurin kannalta, ja osaltaan tukea hegemonisen maskuliinisuuden käsityksiä siitä, millaisen nostalgian välittäjinä miehet ovat etuoikeutetumpia toimijoita kuin naiset.

Kirjallisuus

- Aho, Marko (2000) ”Sortuvat iskelmäkuninkaat ja suomalaisuus.”
Hiidenkivi 4/2000.
- Anderson, William (1990) *Green man. The Archetype of our Oneness with the Earth*. London and San Francisco: HarperCollins.
- Bruun, Seppo, Lindfors, Jukka, Luoto, Santtu ja Salo, Markku (1998)
Jee Jee Jee. Suomalaisen rockin historia. WSOY: Helsinki.
- Coates, Norma (1997) ”(R)evolution now. Rock and the political potential of gender.” Teoksessa Sheila Whiteley (ed.) *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Routledge: London and New York.
- Dudley, Edward and Novak, Maximillian E. (ed.) (1972) *The Wild Man Within. An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*. University of Pittsburgh Press: Pittsburgh.
- Harakka, Timo (1998) ”Mies ja tie.” Teoksessa Timo Harakka *Viemärirottä. ...mutta miksei Erkeko ole vielä kukaan adoptoinut minua*. Otava: Helsinki.
- Hearn, Jeff (1993) ”Emotive Subjects: Organizational Men, Organizational Masculinities and the (De)Constructon of 'Emotions'.” Teoksessa Stephen Fineman (ed.) *Emotion in Organizations*. Sage: London.
- Kiley, Dan (1984) *Peter Pan -ilmiö. Miehet jotka eivät aikuistu*. Suom. Anna-Liisa Laine. WSOY: Helsinki.
- Koivunen, Anu (2000) ”Takaisin kotiin? Nostalgiaselityksen lumo ja ongelmallisuus.” Teoksessa Anu Koivunen, Susanna Paasonen ja Mari Pajala (toim.) *Populaarin lumo ja pelko – mediat ja arki*. Taiteiden tutkimuksen laitos, Mediatutkimus; sarja A, N:o 46. Turun yliopisto.
- Koski, Markku (2001) ”Iskelmän arvonalautus.” *Helsingin Sanomat* 23.1.2001.
- Metsämäki, Heikki ja Miettinen, Juha (1996) *Badding. Rauli Somerjoen elämä ja laulut*. Sputnik: Helsinki.
- Metsämäki, Heikki ja Pelkki, Petteri (1997) *Satunmaa. Unto Mononen – elämä ja laulut*. Gummerus: Helsinki.

- Määttänen, Markus (2000) ”Rauli-rusakko räytyy pelkoonsa.” *Aamulehti* 18.8.2000.
- Pölönen, Markku ja Metsämäki, Heikki (2001) *Badding*. Elokuvakäsikirjoitus. Like: Helsinki.
- Stallybrass, Peter ja White, Allon (1986) *Poetics and Politics of Transgression*. Methuen: London.
- Straw, Will (1997) ”Sizing up record collections. Gender and connoisseurship in rock music culture.” Teoksessa Sheila Whiteley (ed.) *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Routledge: London and New York.
- Thorslev, Peter L. (1972) ”The Wild Man’s revenge.” Teoksessa Dudley and Novak (ed.) (1972).
- Veijola, Soile ja Jokinen, Eeva (2001) *Voiko naista rakastaa? Avion ja eron karuselli*. WSOY: Helsinki.
- White, Hayden (1972) ”The Forms of Wildness: Archaeology of an Idea.” Teoksessa Dudley and Novak (ed.) (1972).
- Ylänen, Helena (2000) ”Kuihtuu kesäinen maa. Elokuva Baddingista, joka teki parhaansa.” *Helsingin Sanomat* 13.8. 2000.

KUKKOMUNAROCKIA JA VIRTUOOSEJA

Hevi ja maskuliinisuus

Heli Perkkiö

Hevimusiikkia pidetään perinteisesti yhtenä populaarimusiikin maskuliinisimmista muodoista. Brittiläinen kulttuurintutkija Roger Horrocks (1995, 143) väittää, että se ”pintapuolisesti tarkasteltuna näyttää suorasukaiselta miehiseltä ekshibitionismilta ja siksi osaltaan rakentaa patriarkaalista miehistä valtaa.” Mutta onko pinnan alla jotain muuta – onko hevi ainoastaan kulttuurisia konventioita säilyttävää, vai voisiko mukana olla kapinaa vallitsevaa yhteiskuntarakennetta vastaan? Jos pinnan alta löytyykin patriarkaalinen valtarakenne, niin miten se sitten näyttäytyy? Artikkelissani etsin hevin sisältämiä representaatioita miehestä ja maskuliinisuudesta ja pohdin sitä, miten ne liittyvät kontekstiinsa eli tietyntyyppiseen musiikkiin.

Kirjoituksessani ei ole keskeistä pohtia, missä hevin musiikillinen raja kulkee. Heviä saa puolestani olla kaikki musiikki, jonka soittajat tai fanit itse heviksi määrittelevät. En ota kantaa hevin eri alalajien kannattajia puhuttavaan kysymykseen ”mikä musiikki on tarpeeksi raskasta ollakseen heviä” – tuo kysymyshän tuntuu olevan keskeinen esimerkiksi eri bändien ”heviuskottavuutta” vertailtaessa. Jotain kuitenkin hevin musiikillisestakin rakenteesta on tiedettävä, jotta ymmärtäisi näkemäänsä ja kuulemaansa: musiikki on

ilmaisumuoto, jossa kuultu, nähty ja sanottu kietoutuvat yhteen lähestulkoon erottamattomasti. Tästä syystä luonkin aluksi lyhyen katsauksen musiikin syntyyn. Myöskään hevin useisiin alagenreihin en paneudu kovinkaan syvästi, ainoastaan kommentoin kuvia, joissa näkyy ääri-ilmiöitä kuten black metal.

Pääasiallisena aineistonani on muutama hevin visuaalisesti olen-
naisimpia piirteitä sisältävä kuva. Lisäksi viitataan yhteen opetusvi-
deoon ja yhteen elokuvaan. Puhun myös hevin musiikillisista mas-
kuliinisuuden representaatioista, mutta en tee analyysiä yksittäisis-
tä kappaleista, sillä kiinnostukseni kohdistuu visuaalisten koodien
purkamiseen.

Barokki kohtaa powerin

Hevi muodostui omaksi musiikinlajikseen USA:ssa ja Iso-Britan-
niassa 1960-luvun lopulla. Hevi oli alkujaan sulautuma psykedeeli-
listä musiikkia, progressiivista rockia, bluesia ja klassista musiikkia.
Bluesista käytettiin sointupohjia ja riffisidonnaisuutta. Psykedeeli-
sestä musiikista ja progressiivisesta rockista otettiin laajoja, perin-
teiset rock-kaavat murtavia muotorakenteita ja laajennettuja soolo-
ja. Klassisesta musiikista hyödynnettiin virtuoosi-ihanteita ja eten-
kin hyvin maskuliiniseksi mielletyn barokkimusiikin, lähinnä ken-
raalibasson, sointukuljetussäntöjä. (Ks. esim. Walser 1993, 57–
63.)

Samaan aikaan kehittyi äänentoistotekniikka. Vahvistimista tuli
yhä tehokkaampia, kitaraan keksittiin wah-wah-pedaali ja erilaisia
särölaitteita. Teknologia toi lisää voimaa ja tämä puolestaan vaikut-
ti myös heviasenteen syntymiseen. (Emt.) Ensimmäisten hevi-bänd-
ien peruskokoonpano oli niin sanottu power trio: kitara, basso ja
rummut (yksi soittaja yleensä myös laului). Jorma-Veikko Sappisen
(1978) kirjassa *Heavy rock* kerrotaan, kuinka laajat kitarasoolot vaa-
tivat yhä suurempaa musiikillista panosta ja monimuotoisuutta

basistilta, siis lisää voimaa. Sooloideaalina oli (ja on) virtuoosimainen nopeus ja teknisyys. Nämä lähtökohdat vaikuttivat siihen, että kitaristikultti alkoi syntyä. Hevissähän sähkökitara on kaiken keskipiste, usein fallossymboliksikin sanottu maskuliinisen vallan ilmentymä. *Virtuoosi*-sananjuurit ovat latinassa, missä *vir* on alkuaan tarkoittanut nimenomaan miestä (ks. esim. Walser 1993, 76). Virtuoosimainen instrumentinkäsittely on jopa mielletty seksuaalisiin kykyihin verrannolliseksi taidoksi (Frith & McRobbie 1978, 374). Etymologian näkökulmasta nainen ei siten koskaan voisi olla virtuoosi.

Populaarimusiikista paljon kirjoittaneet sosiologit Simon Frith ja Angela McRobbie (1978, 374) sanovat, että musiikki on keino seksuaalisuuden ilmaisuun ja sitä myötä seksuaalisen vallan väline. Jos musiikilla kerran voidaan ilmaista seksuaalisuutta, niin miksi ei sukupuoltakin, sillä seksuaalisuus rakentaa keskeisesti sukupuolta. Hevi kuuluu niin sanottuun 'cock rock' -musiikkiin, jonka sosiologi Jaana Lähteenmaa (1989) on suomentanut munarockiksi. Minä kuitenkin ehdottaisin termiksi '*kukkomunarock*', sillä suomennettaessa cock rock -termi munarockiksi katoaa alkuperäisen termin sisältämä "kukkoilu": esiintyminen, teatraalisuus, uhoaminen ja ylimielisyys. Termi kukkomunarock sisältää nämä kaikki sekä kattaa englanninkielisen termin molemmat merkitykset (cock = kukko, slangissa miehen sukupuolielin) ja siksi mieltyy myös hevimumusiikin seksuaaliseen lataukseen.

Kukkomunarockia on siis kaikki avoimen seksuaalinen musiikki ja esiintyminen, maskuliinisuuden korostaminen ja voima – määritelmän mukaan ei ainoastaan hevi, vaan muutkin musiikkityylit, jotka sisältävät kyseisiä elementtejä. Esimerkiksi etnomusikologi, heviä tutkinut ja soittanut kitaristi sekä kitaransoiton opettaja Mika Sihvonen (2001) mieltää kukkoilun selkeimmin Mick Jaggerin ja Freddie Mercury'n edesottamuksiin, eikä kummankaan artistin *musiikki* ole heviä. Jagger ja Mercury toki ovat oivia esimerkkejä kukkoilevasta lavaesiintymisestä, mutta määritelmäni mukaan kukkoiluksi lasketaan siis esimerkiksi myös pitkien hiusten heiluttelu, teatraa-

listen ja näyttävien pyroteknisten tehosteiden käyttö sekä mikrofonitelineiden fallistinen käsittely, joita löytyy hevistä.

Heviä musiikkianalyttisesti tutkinut Roger Walser sanoo, että hevi ”pakottaa” maskuliinisuuteen tietyn musiikillisin ja esittävin keinoin. Nämä keinot *nimenomaan tulkitaan meidän yhteiskunnassamme maskuliiniseksi*. Walser muistuttaa, ettei musiikissa sinänsä ole mitään merkityksiä: hevi tulee maskuliiniseksi sen kautta, että miellämme sen sisältämät symbolit maskuliiniseksi. (Walser 1993, 31.) Maskuliinisuuden representaatioita musiikissa voikin etsiä hajottamalla auditiivinen representaatio osiin, pohtimalla mitkä ovat heville tyypilliset sointivärit, harmoniat, rytmit, melodiat ja niin edelleen.

Nupit kaakkoon ja äänet särölle

Walser on purkanut hevisaundia osiin kyetäkseen osoittamaan musiikista maskuliiniseksi miellettyjä seikkoja. Seuraavaksi pohdin lyhyesti muutaman musiikin osatekijän merkitystä heville.

Sointi, saundi niin kitaroissa kuin laulussakin on tärkeä, hevissä usein jopa melodiaa tärkeämpi elementti. Kitaran tulee hevissä soida vahvasti säröllä. Tämä ilmaisee Walserin mukaan äärimmäistä voimaa. Laulusaundi on jossain määrin samanlainen kuin kitarsaundi. Moni laulaja käyttää äänessään karjuntaa, säröä ja huutoja, jotka luovat kuvaa raa’asta voimasta. Toisaalta hevilaulussa käytetään paljon falsettia. (Walser 1993, 41–50.) Vaikka korkea lauluääni hyvin usein viittaa naiseen ja feminiinisuuteen, mielletään hevifalsetti silti maskuliiniseksi. Hevifalsetin miehisiä konnotaatioita selittää ehkä osaltaan se, että laulajan pitää käyttää falsettia, jotta laulu kuuluisi muiden soitinten yli puuroutumatta. Samalla falsettiin tarvitaan voimaa, mikä on hevien perustekijä.¹

¹ Idea ei ole omani, vaan peräisin keskusteluista, joita käytiin Tampereen yliopiston populaarimusiikin historiaa käsittelevillä luennoilla.

Äänenvoimakkuus on tekijä, jota ilman heviä tuskin olisi olemassa. Sointi, kuten särö, on pitkälti riippuvainen suuresta äänenvoimakkuudesta. Rob Reinerin vuonna 1984 ohjaaman *This Is Spinal Tap* -elokuvan ”nää menee yhteentoista” -sanonta kuvaa voimakkuuden merkitystä loistavasti. *This Is Spinal Tap* on elokuva, jossa parodioidaan muitakin hevikkiläisiä, kuten massiivisia lavarakenelmiä. Tarinan *Spinal Tap* -nimisessä bändissä yhdistyvätkin useiden eri hevi bändien persoonallisimmat ja tunnusomaisimmat piirteet. Kyseisessä nupit kaakkoon -kohtauksessa väännetään vahvistimesta äänenvoimakkuus täysille eli 11:een, vaikka tosiasiasahan vahvistimien asteikko on 0–10.

Sävellajit ja harmoniat ovat keskeisiä luotaessa musiikillisia merkityksiä. Hevi ei Walserin mukaan noudata perinteisen popmusiikin duurivoittoista harmoniaa, vaan keskiaikaiset kirkkosävellajit (etenkin aiolinen ja doorinen) ovat erittäin yleisiä (Walser 1993, 46–47)². Nämä kirkkosävellajit eli moodit yhdistyvät länsimaisen nykyihmisen mielessä mystiikkaan. Hevisanoitukset (kuin myös esimerkiksi pukeutuminen) viittaavatkin usein vanhoihin tarustoihin, joten ei liene ihme, jos kyseisen musiikin harmoniakin rakentuu ”mystisten” kulkujen varaan. Sävellajeilla on vakiintuneita merkityksiä: jo koulussa olemme oppineet, että duuri on iloista, molli surullista, kirkkosävellajit itämaisia tai keskiaikaisia. Tämä toimii tiedostamattomallakin tasolla: ihmisen ei aina edes täydy osata nimeä noita mielikuvia. Mytologia kietoutuu siis hevimiehen musiikilliseen ilmaisuun yhtä paljon kuin visuaaliseenkin. Korostan kuitenkin, että kyseisten sävellajien sisältämät merkitysrakenteet ovat vahvasti kulttuurisidonnaisia, joten ne toimivat vain länsimaisessa kulttuurissa ja saavat toisenlaisia merkityksiä muissa kulttuureissa. Meidänkin kulttuurissamme representaatiot liukuvat tilanteen ja kuulijan mukaan.

Harmonioista puhuessa täytyy mainita myös heville tyypilliset ’voimasoinnut’. Voimasoinnuista (pelkistettynä) jätetään yleensä

² Walserin mukaan aiolinen ja doorinen ovat käytetyimmät kirkkosävellajit, mutta myös fryygistä kirkkosävellajia käytetään paljon.

terssi pois, kvintti soitetaan ja perusääni kaksinnetaan. Tämän hyvin dominoivan sointurakenteen sanotaan korostavan soinnun voimaa ja luovan selkeää kuulokuvaa suurille soinnuille, jotka särösaundeilla soitettuina saattaisivat muuten kuulostaa suttuisilta.

Kvinttejä ja kvartteja soitettaessa harmoniset äänekset korostavat yliohtausta (särö). Kitaran viritys mahdollistaa edellämäinittujen intervallien luonteenomaisen soiton (...) vain puhtaat intervallit ovat yliohtausta käytettäessä riittävän selkeäsointisia. (Sihvonen 1997, 11.)

Selkeä sointi on toki erittäin tärkeä lähtökohta voimasoinnuille, mutta mielestäni ne ovat myös aika luonnollinen jatke moodien suosimiselle. Nimenomaan terssi kertoo onko kyseessä duuri vai molli; terssitön sointu sopii molempiin sekä useimpiin kirkkosävellajeihin ja tuo toisaalta mukaan häilyvyyttä, jotain eksoottista.

Walserin ajatuksia on myös kritisoitu. On toki totta,

ettei heavymusiikki välttämättä ole tarkoituksenmukaisesti ultramaskuliinisten musiikkilainojen summa (barokki, falsettilaulu, äänenvoimakkuus, virtuositeetti), musiikin syntyminen on kenties tapahtunut toista kautta. Esimerkiksi barokkikuvioita käytetään, koska ne kuulostavat hyviltä. (Sihvonen 2001.)

Tärkein kysymys kuitenkin on, *miksi nämä elementit ”kuulostavat hyviltä” nimenomaan hevimuusikoiden/-fanien mielestä?* Esimerkiksi heviestetiikka sisältää paljon voiman ympärille keskittyviä tekijöitä, ja voima kuuluu kulttuurissamme nimenomaan miehille, joten voimakas musiikkikin *mieltyy* maskuliiniseksi. Itse musiikki todella on (kuten Walserkin muistuttaa) sukupuolineutraalia, mutta se saa opittuja sukupuoliin viittaavia merkityksiä sen mukaan, mielletäänkö kukin musiikin osatekijä miehille vai naisille kuuluvaksi.

Visuaaliset maskuliinisuuden ilmaukset

Jos itse musiikki onkin sukupuolineutraalia, visuaalisen ilmaisun liittäminen auditiiviseen ilmaisuun tekee väistämättä hevistä maskuliinisuutta korostavaa musiikkia – ainakin niin sanotun suuren yleisön silmissä.

Visuaalisesti metallimusiikot esiintyvät usein rehvastelelevinä uroina, jotka hyppelevät ja tepastelevat lavalla pukeutuneina huiveihin, nahkaan ja muihin visuaalisesti meluisiin vaatteisiin, korostan esitystään kitaran ja mikrofonistandien fallisella käsittelyllä (Walser 1993, 109).

Hevi muuttaa rockesiintyjän individualismin melodramaattiseksi ja liioitelluksi performanssiksi, jota korostavat pitkät hiukset, paljaat yläruumiit, valtavat lavarakennot ja joissain bändeissä meikin ja korujen käyttö (Horrocks 1995, 129).

Seuraavaksi osoitan muutamista heviyöndien ja yksittäisten musiikoiden kuvista maskuliinisuutta representoivia ja nimenomaan heviin liittyviä asioita. Hain niitä elementtejä, jotka yleisesti nimeää maskuliinisuuden visuaalisiksi representaatioiksi hevissä: pitkiä hiuksia, mustaa tiukkaa nahkaa, teatraalista kitarankäsittelyä, tatuointeja, vähärasvaisia, mutta silti lihaksikkaita miesvartaloita, hikeä, voimaa, vauhtia, energiaa, suuria lavoja ja niin edelleen. Horrocks (1995, 144) korostaa, kuinka hevissä miehen seksuaalisuus näytetään paljolti toisille miehille. Paljasta pintaa ei hevissä ole alun perin esitetty niin, että se mieltäisi naisille tarkoitetuksi seksuaaliseksi objektiksi. Nykytrendin mukaan hevimiehistäkin voidaan rakentaa seksuaalisia objekteja naisille (palaan asiaan tuonnempana). Toisaalta kuvia ei ole tarkoitettu seksuaaliseksi objekteiksi myöskään homomiehelle, vaan tukemaan heteroseksuaalisuutta ja virtuositeettia.

Vartalo katseen kohteena

Miten kuvissa torjutaan hevimiiehen *vartalon* eroottinen objektiivointi? Hevikuvissa näkee paljon vartalon muotoja korostavia tiukkoja housuja, hihattomia paitoja ja paljaita yläruumiita. Esimerkkeinä tästä toimivat kuvat 1 ja 2. Kuvassa 1 huomio kiinnittyy soittajan jalkoihin, joiden lihaksikkaat ääriviivat piirretään valolla. Kuvassa 2 jää katsomaan vahvoja käsivarsia ja kiinteää yläruumista, jotka muistuttavat lähestulkoon antiikin veistosten kauneusihanteita. Verisuonten, jänteiden ja tietyn lihasmuodon näkyminen käsissä kertoo siitä, että ihminen on soittanut instrumenttiaan pitkään ja paljon.



Kuva 1



Kuva 2

Kiinnostavinta näissä hevimiesten vartaloissa on se, etteivät ne näytä bodauksella aikaan saaduilta ”pumpatuilta vartaloilta”, vaan ehkä hieman hyperkaupallisten popbändien (esimerkiksi Take That)

miesten/poikien hyvin pidetyiltä, kiinteiltä vartaloilta. 'Hyvin pidetty' tarkoittaa tässä "luonnollisen työn", hyötyliikunnan tai jopa terveiden/askeettisten elämäntapojen seurauksena tulevaa vartaloa, joka on lihaksikas ja vähärasvainen. (Vrt. McDonald 1997, 277–294³). Tämä on sinänsä hieman harhaanjohtava mielikuva, sillä ilman mitään kunnonhuoltoa kyseistä vartaloa harvoin saavutetaan. Toisaalta heviin on usein liitetty "renttumeininki", "sex'n' drugs'n'rock'n'roll", jolloin itsestä huolehtiminen ei ole kovin tärkeää, tärkeintä on pitää hauskaa. Kroppa treenautuu roudatessa.

Horrocksin ajatuksia ei-seksuaalisesta hevimiestä voi kritisoidakin. Hevimiehen seksuaalisuus pyrittiin kieltämään ehkä siksi, että kulttuurissamme seksuaalisuus on enemmän naisten kuin miesten ominaisuus. Seksuaalinen mies on leimattu helposti naiselliseksi tai homoksi. Koska heviyleisö oli genren syntyäaikoina vahvasti poikavoittoista, musiikin seksuaalisuutta ei voitu korostaa, jotta vältettiin konnotaatiot homoihin.

Miehen seksuaalisuuteen liittyy myös etnisiä kysymyksiä. Seksuaalisia miehiä ovat lantiotaan tanssiessaan kuumasti keinuttava latinomies tai gepardimaisen pehmeästi mutta silti rytmisesti äärimmäisen tiukasti liikkuva mustaihoinen mies. Molempien oletetaan olevan huippurakastajia ja länsimaisen naisturistin saalistuksen kohteita. Länsimaissa lantion keinuminen yhdistetään naiseen, joten hevimiiehen lantio ei lavalla liiku. Voimaa, liikettä ja energiaa ei hevilavashowsta kuitenkaan puutu, mutta se on enemmän rehavatelevaa, kukkoilevaa kuin seksikkään pehmeää. Hevin valtakaudella kehittynyt discomusiikki alkoikin enemmän juuri esimerkiksi latinomiesten musiikkina. Varsinkin discon alkuaikoina hevimiheet vihasivat kyseistä musiikkia ja mielsivät discoissa käyvät ja tanssivat miehet homoiksi. (Walser 1993.)

Nykyään hevifaneissa on enemmän nuoria tyttöjä kuin aiemmin, ja juuri nuoret tytöt ovatkin populaarimusiikkibisneksen tärkeimpiä rahoittajia. Kulttuuri muuttuu, merkitykset muuttuvat. Tal-

³ Kyseisessä artikkelissa pohditaan miesvartalon monia eri tehtäviä poikabändien videoilla.

vella 2000 kotimaisen HIM -yhtyeen keulahahmo Ville Valo tunnusti *Aamulehdessä*, että hänen bändiään myydään tietoisesti hänen ”keskimääräistä kauniimmilla kasvoillaan” (Makkonen 2000). Syksyllä 2001 samaisen bändin uudesta levystä kirjoitettiin *Pohjolan Sanomissa* otsikolla ”Ville Valon HIM teki levyn tytöille” (Annala 2001). HIMistä otetuissa kuvissa näkyikin paljon paljasta pintaa esitettynä siten, että tarkoitus on luoda nimenomaan yhtäältä seksuaalista, toisaalta androgyynistä objektia. *Aamulehden* artikkelin mukaan Valo hyväksyy asian, koska tänä päivänä yksikään musiikkigenre tuskin pääsee pakoon kaupallisuutta. *Pohjolan Sanomien* artikkelissa muistutetaan, kuinka ”HIMin keulahahmo on toistuvasti äänestetty naisten päiväunien ykköskohteeksi kotimaisissa aikakaus- ja iltapäivälehdissä”. Tänä päivänä myös hevimmiehen vartalon merkitys seksuaalisena objektina tiedostetaan ja tältä pohjalta esimerkiksi tietynlainen vartalotyyppi on jatkuvasti esillä hevimmehistä esitetyissä kuvissa.

Tuuliharjaiset viikinkisankarit

Hevimmiehillä on perinteisesti pitkät liehuvat *hiukset*. Taustalta löytyy useita tekijöitä. Hevi ammentaa paljon mytologioista ja muinaiset sankarit kuvataan usein pitkähiuksisina. *Raamatusta* (Tuom. Kirja: 13–16) löytyy pitkätukkainen sankari: Simson oli Jumalan valittu, vahva ja voimakas, ja hänen voimansa oli nimenomaan hiuksissa. Petollinen Delila paljasti Simsonin salaisuuden vihollisille ja kun Simsonin hiukset sitten leikattiin, voima hävisi. Merkitävää onkin, että miehillä pitkä tukka representoi fyysistä voimaa, kun taas naisilla se edustaa seksuaalista vetovoimaa.

Hevitukka ei kuitenkaan saa olla ”siisti”, vaan hoitamaton ja kampaamaton, likainenkin. Nainen hoitaa hiuksiaan, mies vain antaa niiden olla. Tämä ei silti tarkoita, ettei hiuksista huolehdi. Hoitamattomuus on tavallaan illuusio, jolla halutaan erottautua

naisten pitkistä hiuksista. Beatlesista ja hippiajoista asti pitkä tukka on ollut varma keino shokeerata. Samoin on hevimiesten laita: hius-ten mitta sekä shokeeraa että on kannanotto valtakulttuuria vastaan, merkki erilaisuudesta, kapinasta, voimasta ja siksi tukea maskuliinisuutta. Toisaalta nykypäivän uudet hevimuusikot eivät välttämättä mieli ulkoisen olemuksensa syytä kovin tarkasti, vaan omaksuvat mallin pitkähiuksisilta edeltäjiltään jonain genreen erot- tamattomasti kuuluvana (Sihvonen 2001).

Livekuvissa pitkä tukka on usein liikkeessä, mikä korostaa voi- maa ja performatiivisuutta. Monessa kuvassa tukka muistuttaakin urosleijonan mahtavaa harjaa. Leijona on eläinten kuningas ja sitä kautta maskuliinisuuden kiteytymä. (Kuvat 3–4.) Hevityyliin kuu- luu myös kävely, jossa hiukset liehuvat puolelta toiselle liikkeen mukana. Tämä ei onnistu tavallisella kävelyllä, vaan kävellessä on hieman ”vaaputtava” ja harpottava pitkin askelin. Miesten kävelytyyli tosin usein on enemmän tilaa käyttävä kuin naisten kävelytyyli, mutta heviharjan heilahtelu tuo tyyliin lisää performatiivisuutta.



Kuva 3



Kuva 4

Fender Stratocaster – soitin vai fallossymboli?

Tietyt instrumentit ja genret yhdistetään maskuliinisiin ja feminiinisiin stereotypioihin (Bayton 1988, 238–240; 1998, 1, 14–26). *Sähkökitara* saattaa siis edustaa hevimusiikkia ja sitä kautta maskuliinisuutta, koska hevi mielletään vahvasti maskuliiniseksi musiikiksi. Tietyt sähkökitarat (mallit ja merkit) sekä tietyt soittotavat siis lopulta symboloivat tiettyä musiikkigenreä. Kontekstit kuitenkin muuttuvat, jolloin tulkinnat representaatioista (tai yleensä se, mitä joku tietty asia representoi) muuttuvat siinä mukana.

Hevikin on saanut omat kitaramerkkinsä:

Yleisin skitta on varmaankin Fender Stratocaster (myös hevijulkiksilla, [Yngwie] Malmsteen, [Richie] Blackmore sekä tietysti Jimi Hendrix) (...) lisää vanhoja malleja esim. Gibsonilta mm. Les Paul (Slash, Joe Perry, Jimmy Page, Wylde) ja SG (Frank Marino, Angus Young, Tommy Iommi) on edelleen kovassa käytössä.

Varsinaisen Heavy Metal -musan tietyt tyyliuunnat, kuten Eddie Van Halenin kitarointi alkoivat kuitenkin vaatia kitaroilta ominaisuuksia, joita vanhoissa malleissa ei ollut. Tärkeimmät ovat varmaankin lisää nauhoja otelaudassa, voimakkaammat mikrofonit (myös aktiivijärjestelmät), sekä tärkeimpänä lukkovibräjärjestelmät. (...) Lukkovibralla varustettujen kitaroiden esiinmarssia edesauttoivat valmistajien sopimukset artistien kanssa, siksi tärkeimmät merkit onkin helppo liittää tiettyihin artisteihin. (Sihvonen 2001.)

Kitaramerkin valinnassa itse musiikin tekemisen kannalta on varmasti tärkeintä instrumentin soitettavuus. Tietty kitaramerkki on kuitenkin myös imagokysymys: kun kotelossa on aito hevikitara, soitto varmasti sujuu hyvin ja katsojat ymmärtävät soittajan kunnon hevariksi. Idoleistaan voi kertoa vieläkin tarkemmin käyttämällä heidän omia Signature -mallejaan.

Brittiläisen kitaristin ja sosiologin Mavis Baytonin (1998, 117–121) mukaan merkitystä on myös sillä, kuinka instrumenttiaan käsittelee, muutenkin kuin soittotaidollisesti. Walser puolestaan muistuttaa että eri instrumenteillakin on sukupuolittuneita koodeja. Hän käyttää esimerkkinä Sulmersin (1987, 24) tekemää haastattelua Anthraxin rumpalista:

Kun haastattelija kysyi, ”Harkitsisitteko koskaan kosketinsoittimen käyttämistä kappaleen keskeisenä osana?” Benante [Anthraxin rumpali] vastasi, ”Se on homoa. Ainoa bändi, joka koskaan käytti kosketinsoittimia hyvin, oli UFO. Tämä on kitarabändi.” (Walser 1995, 130.)

Jos hevi­bändi siis käyttäisi feminiinisiä instrumentteja, soittajien miehisuus asettuisi kyseenalaiseksi. Siitä tulisi ”homoa”, mikä tarkoittaa paitsi homoseksuaalista, myös epämiehekästä.

Keskityn tässä kitarakuviin, koska kyseistä soitinta kuvataan hevi­instrumenteista eniten. Kitararaan tulee soittaa korkealta ja kovaa



Kuva 5

ja taituruuden pitää myös näkyä. Kitaran tulee roikkua aika alhaalla esimerkiksi jazzmuusikkojen kitariin verrattuna; kaulaa (ja vaikkapa koko kitaraa) tulee keskeisissä kohdissa, kuten sooloissa, nostaa reilusti ylöspäin (ks. kuva 5). Tämä kuvaa voimaa ja taituruutta, mutta myös seksuaalisuutta: kitaran kaulan kulmaa on joissain puheissa verrattu jopa (nuoren) miehen erektio­kulmaan. Kitaran käsittelyyn sisältyy seksuaalisia merkityksiä, puhuvat­han monet (mies) muusikot kitarastaan naisena, jolloin kitaran ”alis-

taminen” soimaan miehen tahdon mukaisesti on miehistä valtaa tukevaa.

Kitaran käsittelyä pohtiessa kannattaa pysähtyä hetkeksi vertailemaan hevi- ja punk-kitaran paikkoja. Hevikitara ei roiku yhtä alhaalla kuin punk-kitara, mikä johtunee punkin keskeisestä ideasta, jonka mukaan kuka tahansa saa soittaa. Teknisen taidon puuttuminen ei saa olla este musiikin tekemiselle. Hevissä keskeistä on puolestaan soittotaito, mikä näkyy siinä missä ja miten soitinta pidetään. Lähtökohta on sama kuin mitä eteeni on tullut bassonsoitossa: jos bassokitara roikkuu liian alhaalla, sitä on huomattavan vaikea soittaa. Varsinkaan ylä-ääniin ei tahdo päästä käsiksi – paitsi jos nostaa kaulaa. Kaulan nostaminen ylä-ääniä soittaessa myös rassittaa rannetta vähemmän kuin se, että kaula pysyisi ”normaalissa asennossaan”. Koska hevin virtuositeettiin kuuluu ylä-äänien runsas käyttö etenkin sooloissa, kaulan nostaminen edesauttaa myös soittotaidon korostumista.

Hevikitaran paikkaa voidaan siis selittää ergonomisten tekijöiden ja teknisen soitettavuuden yhdistämisellä ajatukseen, että alhaalla roikkuva kitara ”näyttää hyvältä”. Kitaran paikka mahdollistaa myös laajat, teatraaliset liikkeet.

Hevikitaristeista näkee paljon *lähi- ja erikoislähikuvia*. Kuvaus keskittyy usein sormiin nopeuden ja tekniikoiden korostamiseksi. Esimerkiksi *Heavy Metal Guitar Styles* -opetusvideossa näytettiin melkein kautta linjan kahta kuvaa rinnakkain. Toisesta näkyi oikean ja toisesta vasemman käden tekniikka. Tämä on erittäin ymmärrettävää opetusvideolla, mutta samankaltainen soittotekniikan hyvin esiin tuova tyyli toistuu useilla varsinaisilla musiikkivideoilla, varsinkin kun kappale etenee kitarasooloon. Virtuositeetti edustaa yhtä osaa maskuliinisuutta ja sitä kautta rakentaa ajatusta miehekästä hevimiestä.

Kitaristikulttia tuetaan usein myös *kuvakulmilla*. Videoilla ja valokuvissa hyvin yleinen kuvauskulma on alhaalta ylöspäin. Alakulma ohjaa ajatukset kunnioittamaan kohdetta ja toisaalta samastaa esiintymistilanteen katsojaan, joka on niin ikään lavan alapuolella

palvomassa idoliaan. Kuvat 1 ja 5 ovat esimerkkejä alakulman valinnasta. Kuva 1 on äänekäs: kitaristi huutaa ja sormet ovat valmiina iskemään uuden soinnun. Kuvassa käytetyt tekniset valinnat – alakulma ja vartalon ääriviivojen piirtäminen takavalolla – tuovat vahvasti esiin voimaa ja energiaa sekä kuvattavan valtaa katsojaan. Kuva 5 on monessa samanlainen, mutta siinä itse instrumentin asema tulee keskeisemmäksi. Soittajan vartalo on jännittynyt puristamaan viimeisetkin korkeat äänet irti soittimestaan. Kitara osoittaa suoraan ”taivaaseen”, josta lankeaa valo soittajan hiuksiin, käsiin ja instrumenttiin kohottaen miehen ja kitaran lähes jumalaiseen asemaan.

Mustanpuhuvat yhteiskuntakriitikot

Hevimiehen univormuun kuuluu *mustaa nahkaa, tiukkoja farkkuja, koruja ja tatuointeja*, kuten kuvista näkee. Nämä ”suurelle yleisölle” näkyvimät tekijät ovat uskoakseni paljolti vaikuttaneet yleisiin mielikuviin hevin, väkivallan ja rikollisuuden yhteenkuuluvuudesta. Nahkavaatteet ja tatuoinnit mieltyvät helposti kapiinaan ja villiytteen, johonkin vaikeasti kunnan kansalaisen kaavoihin sopivaan (ks. Jokinen 2000, 231–246). Walserilla (1995, 171) on kuitenkin tähän vaihtoehtoinen tulkintaehdotus: ”Hevi, kuten muukin kulttuuri, voidaan mieltää ilmaisuksi yrityksistä selviytyä nykyisyydestä ja kuvitelmista paremmasta tulevaisuudesta.” Will Straw’n (1983, 105–106) artikkelissa ”Characterizing Rock Music Culture. The Case of Heavy Metal” hevimies puolestaan kuvataan kapinalliseksi ja todellisen maskuliiniseksi ”nörttien” vastakohtaksi. Nörteiksi⁴ hevarit luokittelivat 1970–80-lukujen discoihmiset, varsinkin kun homoseksuaalisuus oli alusta asti avoimesti mukana

⁴ *Nerd*; sanalla ei siis tässä tarkoiteta tietokoneiden kanssa paljon puuhastele via ihmisiä, mikä lienee vuonna 2002 yleisempi miellelyhtymä kuin viittaus discofaneihin. Termillä *nörtti* hevimiehet siis tekivät aikanaan eroa toisten alakulttuurien edustajiin: hevimies = me, nörtti = muut.

discokulttuurissa. Korostetun huomiota herättävä ulkoinen olemus on siis tässäkin tapauksessa yksi keino kertoa siitä, että ”me” emme kuulu noihin ”muihin”. Nämä näkemykset mielestäni yhdistyvät, jos hevimiehen korostettu maskuliinisuuden esittäminen ajatellaan kannanotoksi etenkin syntyaikansa valtakulttuuriin.

Miksi tatuoinnit, bändimaskotit (kuten Iron Maidenin Eddie), levynkannet ja sanoitukset ovat hevissä usein joko avoimesti tai vihjailevasti väkivaltaisista ja raakoista? Väkiältä artikuloituu kulttuurisamme maskuliinisuuteen (ks. esim. Jokinen 2000), joten mitä enemmän merkkejä väkivallasta näkyy, sitä maskuliinisemmäksi niiden kantaja usein ajatellaan. Pelkkä viittaus väkivaltaan riittää maskuliinisen mielleyhtymän tuottamiseen, fyysistä toimintaa ei läheskään aina tarvita. Walser (1995, 143) muistuttaa Fulcheria (1987, 38) mukaillen, että hevimusiikki ei kuitenkaan sisällä sen enempää väkivaltaa kuin urheilukaan – tai Grimmin veljesten sadut.

Nykyään – ja etenkin musiikkibisneksessä – seksin avulla myydään kaikkea. Samaan aikaan seksuaalisuus on monessa kontekstissa säilynyt jonkinlaisena tabuna, jota on erittäin hankalaa, rohkeaa tai paheksuttavaa käsitellä oikein sanoin tai suoraan. Hevin näennäinen väkivaltaisuus saattakin lopulta olla yritys käsitellä seksuaalisuuteen liittyviä asioita tai protestoida vallitsevia yhteiskuntarakenteita vastaan: ”Väkivaltaa käytetään usein intohimon vertauskuvana (...) diskursseissa, missä seksuaalisen toiminnan tarkka kuvaaminen on kiellettyä” (Slade 1984, 153; sit. Walser 1995, 117). Lisäksi kannattaa muistaa hevin mytologiset lähtökohdat: muinaistarustoissa uljaimpia, ihannoidumpia ja maskuliinisimpia miehiä ovat olleet väkivaltaiset sotasankarit. Väkiältä onkin heviculttuurin keino shokeerata ja pistää valtakulttuuri miettimään omia arvojaan. Esimerkiksi black metalissa ei väkivallan korostaminen välttämättä tarkoita suoraa saatananpalvontaa, vaan korrup-toituneeksi ajatellun kirkon ja ympäröivän yhteiskunnan vastustamista. Väkiältä toimii näin suoran yhteiskuntakritiikin alleen peittävänä maskina tai maskuliinisuuden demonstraationa, tietyn-tyyppisen maskuliinisuuden esittämisenä.

Meikkaavat miehet

Meikit ovat olleet esillä ja puhuttaneet ihmisiä ainakin kahdessa hevigenressä. Meikkaamisen aloittivat glam-yhtyeet kuten Kiss ja Poison ja sitä jatkavat black metal -bändit kuten Euronymous, Dimmu Borgir ja Cradle of Filth. Meikkaus edustaa näissä kahdessa genressä hieman eri asioita. Glam-bändien meikkaamista on usein selitetty ajatuksella androgynisistä kannanotoista. Androgynia on sukupuolten sekoittamista, selkeistä sukupuolistereotyyppi-oista irrottautumista tai niillä leikkimistä, maskuliinisen ja feminiinisen samanaikainen esittämistä. ”Androgynia antaa miehille mahdollisuuksia leikitellä väreillä, liikkeellä, koreilulla ja niin edelleen, mikä tarjoaa miehelle kenties helpottavan väylän ohi sen ylitsepurseavan maskuliinisuuden, jota hevimieheltä muutoin odotetaan” (Walser 1995, 133).

Kuvassa 6 Kissin Paul Stanley poseeraa pitkäkyntisenä, sormessaan sormus, jollaisia yleensä naiset käyttävät, kasvot valkoisina ja maalatut huulet supussa sekä paljeteissa ja nahkakaulapannassa, joka konnotoi pornoteollisuuden naiskuvaa. Samalla hänen rintansa on paljas näyttäen tuuhean rintakarvoituksen, jota tuskin voi muuhun kuin mieheyteen mieltää. Kuva leikittelee sukupuolierolla.

Toisaalta kuva 7 saman yhtyeen Gene Simmonsista tuottaa päinvastaisia mielikuvia, vaikka kuvissa on yhtenevyyksiä, kuten lava-



Kuva 6



Kuva 7

meikki. Myös Simmons esiintyy karvainen rinta paljaana, huulet korostettuina ja kynnet lakattuina, mutta hänen asentonsa suorastaan tihkuu maskuliinisuutta: basso kädessä, mikrofoni suun edessä, kieli ulkona. Kuva on lähes pelottava. Simmonsin tavaramerkki oli nimenomaan hänen kielensä ja hän teki usein haastatteluissa kielellään seksiin viittaavia eleitä. Vaikka samanlaisessa kuvassa henkilö olisi nainen, ei mieleen meikistä huolimatta tulisi androgyninen kannanotto, vaan kyseinen nainen mieltäisi erittäin maskuliiniseksi. Kuvassa on-

kin kyse Simmonsin oman heteroseksuaalisen, naisia objektisoivan maskuliinisuuden pönkittämisestä.

Glam-miehet käyttivät paljon koruja, meikkejä, kirkkaita värejä ja huiveja. Nämä elementit kyseenalaistavat perinteisen hegemonisen maskuliinisuuden, koska ne eivät periaatteessa ole heteromiehen, vaan nimenomaan naisen asusteita, joita niin sanottu ”oikea mies” ei käytä. Kaikissa hevigenreissä ei kuitenkaan glamia arvosteta täysiverisenä hevinä, vaan tuijotetaan sen kaupallisuutta ja feminiinisyteen viittaavia pääosin ulkoisia piirteitä. Musiikillisesti glam kuitenkin sisältää samoja elementtejä kuin ”perushevi”. Myös lavalla ja videoilla esimerkiksi juuri Kissin muusikot korostivat miehisyyttään ja menestystään naisten parissa. Yhtäältä perinteiselle mieskuvalle ilkutaan (meikkaaminen, pitkät hiukset, etupäässä naisten käyttämät korut), mutta toisaalta hevimiesten on myös vältettävä leimautumista feminiiniseksi. Kukkoilua, raakaa voimaa ja ääntä tarvitaan alleviivaamaan sitä, että kyseessä on kuitenkin maskuliininen mies.

Black metalissa meikkejä käytetään viittaamaan kuolemaan liittyvään mytologiaan. Black metalin vaikutusvaltaisimpia maita lie-

nevät Skandinavian maat, joiden vanhoista tarustoista genre usein ammentaa ideoitaan. Kuvassa 8 on black metal -muusikoita, joiden meikki eroaa vahvasti glammeikistä. Nämä miehet näyttävät lähes tulkoon zombeilta tai



Kuva 8

aneemisilta vampyyreilta, kuoleman ruumiillistumilta. Black metalin alkuperäinen idea oli vastustaa voimakkaasti kaupallisuutta. Meikin käyttö yhdistettynä vaatteisiin ja asentoihin lienee yksi kannanotto, jolla viestitään, että black metal -miehelle musiikillinen sisältö on ulkonäköä ja levynmyyntilukuja tärkeämpää.

Musiikki ja tyyli – yhdessä sattumalta vai hyvästä syystä?

Olen tuonut esiin niitä musiikillisia ja ulkomusiikillisia osatekijöitä, joiden kautta mies identifioituu hevariksi. Molemmille on keskeistä voima ja valta: vaatetus ja musiikki ovat äänekkäitä. Suurella äänenvoimakkuudella, suurilla soinnuilla, voimakkaalla mustalla värillä, sankarillisilla kuvakulmilla ja teatraalisilla liikkeillä luodaan kuvaa perinteisestä maskuliinisuuden mallista, jossa valta on miehellä. Tätä perustellaan myös viitteillä keskiaikaan ja tarustoihin, jolloin ”miehet olivat miehiä ja naiset naisia”. Sukupuoliroolit ovat selvät: mies on hallitseva, aktiivinen subjekti; nainen kelpaa muusaksi, rakastajattareksi tai ihailijaksi, joka kohdistaa palavan palvojan katseensa lavan myyttiseen sankariin.

En kuitenkaan tarkoita, että populaarimusiikin sukupuolijako olisi jyrkän dualistinen, kuten esimerkiksi Frith ja McRobbie (1978) ajattelevat. He esittävät populaarimusiikin kahtiajaon feminiiniseen, tytöille tarkoitettuun ja sopivaan teinipopmusiikkiin (kuten disco), ja maskuliiniseen raskaampaan rockiin. Vaikka heivissä sukupuoli-roolit ovat jakautuneet perinteisesti, mukaan mahtuu monenlaisia maskuliinisuuksia. Mies saa leikitellä naisellisilla merkeillä (glam), hyödyntää seksuaalisuuttaan kaupallisesti (esimerkiksi HIMin Ville Valo), ottaa kantaa yhteiskunnallisesti (black metal) tai korostaa omaa perinteistä heteroseksuaalista mieheyttään (kuten Anthraxin Benante tekee haastattelulaulunsa). Dualistinen kahtiajako olisi hyvä kyseenalaistaa ja keskittyä nimenomaan siihen, mitä erilaisia sukupuolirooleja populaarimusiikin eri alalajit (ei vain pop ja rock, vaan myös esimerkiksi iskelmä ja jazz) pitävät sisällään.

Miksi hevikulttuuri arvostaa nimenomaan valitsemiaan merkkejä eikä joitain muita? Tutkimuskohteeni keskiöön nousevat rockuskottavuuden, rocksankaruuden ja autenttisuuden käsitteet. Populaarikulttuuria tutkinut Kari Kallioniemi on käsitellyt *mytologian, romantiikan ajatusten ja aitouden käsitteiden* kietoutumista rockin sankarikultin syntyyn kirjassaan *Dandy, soul-mies ja rock-sankari*. Kallioniemen (1990, 91, 135–141) mukaan ”romanttinen aitouskäsite ja sen avulla tapahtuva pop[ulaari]musiikin mytologisointi” alkoivat 1960-luvulla nousta tärkeään asemaan populaarimusiikissa – aluksi mustassa musiikissa, mutta rockfestivaalien ja rock-yhteisöjen yleistyttyä muissakin genreissä. Romantiikan aikana palvonnan kohteeksi nousi autenttisuus, ”alkuperäisyyden idea” jota ihannoitiin myös ihmisissä. Autenttisuuden tai alkuperäisyyden/luonnonmukaisuuden ihannointi tulee hevikulttuurissa esiin monessa kohdin, esimerkiksi ”luonnollisennäköisen” miesvartalon tai ”hoitamattoman” pitkän tukan esittämisessä.

Luonnollistaminen tarkoittaa sitä, että asioiden vakiintuneita tulkintoja ei kyseenalaisteta. Heivissä luonnollistamista on paitsi vaateetuksessa, myös musiikissa. Esimerkiksi powersointujen käyttöä saatetaan perustella sillä, että soinnut *kuulostavat hyvältä*. Merkityk-

siä purettaessa kannattaa kuitenkin pohtia, miksi ne on valjastettu juuri hevikäyttöön – toisin sanoen kuulostavat hyvältä hevissä, eivätkä esimerkiksi discohittien kuulijaa houkuttelevina koukkuina.

Huolimatta siitä, että hevimiesten maskuliinisuuden tarkasteleluun löytyy erilaisia perspektiivejä, voi miesten ulkoisesta olemuksesta osoittaa aiemmin mainitsemiani yhteisiä elementtejä. Dick Hebdige ja Paul Willis ovat tutkineet syitä alakulttuurien musiikkiin ja pukeutumisen välillä. Willis käsitteli artikkelissaan ”The Golden Age” (1978) moottoripyöräpoikien mieltymystä 1950-luvun lopun rock’n’rolliin. Hebdigen artikkelin ”Style As Homology And Signifying Practice” (1979) aiheena olivat punkkarit. Hebdige ja Willis näkevät tyylin (siis ihmisen ulkoisen olemuksen, sisältäen muun muassa vaatteet ja kampauksen) *’homologiana’*. Homologia kuvaa ”ryhmän arvojen ja elämäntyylien symbolista yhteensopivuutta, ryhmän subjektiivista kokemusta ja niitä musiikillisia muotoja, joita ryhmä käyttää ilmaisemaan tai vahvistamaan keskeisiä ideoita” (Hebdige, 1979, 56).

Homologian käsitettä voi soveltaa myös hevikulttuuriin. Samoin kuin muissa alakulttuureissa, nivoutuvat hevissä eri osatekijät (kuten musiikki ja pukeutuminen) lähestulkoon erottamattomasti toisiinsa ja auttavat alakulttuuriin kuuluvaa ihmistä ymmärtämään maailmaa (emt.). Merkit auttavat nivomaan alakulttuurin eri osatekijöitä yhteen. Kuten populaarimusiikintutkija Sheila Whiteley (1993, 157) sanoo, ”musiikki voi tarjota yksilölle ’vakaan identiteetin hetkiä’, jotka laillistetaan [alaculttuuriin kuuluville yhteisen] ideologian kautta.”

Yksittäiset alakulttuurit voivat olla enemmän tai vähemmän ”konservatiivisia” tai ”progressiivisia”, integroituneita yhteiskuntaan jakaen yhteiskunnan arvot, tai erottautuneita yhteiskunnasta määritellen itseään valtakulttuuria vastaan. Loppujen lopuksi nämä erot eivät heijastu ainoastaan alakulttuurin tyylin objekteissa, vaan myös merkitysjärjestelmissä, jotka representoivat kyseisiä objekteja ja muokkaavat niitä merkittävästi. (Hebdige 1979, 65.)

Alakulttuurien käyttämien merkkien saamat merkitykset riippuvat katsojan positiosta eli siitä, tulkitseeko merkkejä kyseiseen alakulttuuriin kuuluva vai kuulumaton henkilö (ks. esim. Whiteley 1993, 158). Samoja merkkejä voi tulkita monella eri tavalla. Hebdige osoitti tämän esimerkinään punkkareiden tapa käyttää hakaristiä, jonka punkkarit merkityksellistävät toisin kuin valtaväestö. Valtaväestön mielestä rasistinen ja negatiivissävytteinen merkki viittasi punkkareiden käytössä

punkin kiinnostukseen dekadenttia ja pahaa Saksaa kohtaan – Saksaa, jolla ei ollut tulevaisuutta. (...) Tavallisesti, ainakin mitä britteihin tulee, hakaristi merkitsi vihollista. Punk-käytössä symboli kuitenkin menetti ”luonnollisen” merkityksensä – fasismin. Punkkarit eivät yleensä olleet sympaattisia äärioikeistopuolueille. (...) Meidän täytyy siten turvautua itsestään selvempiin selityksiin – hakaristiä pidettiin siksi, että se taatusti shokeerasi. (Hebdige 1979, 58.)

Asioilla saattaa siis olla hevikulttuuriin kuuluville aivan toisenlaisia merkityksiä kuin kulttuurin ulkopuolisille. Esimerkiksi hevimiesten yhteiskuntakritiikkinä esittämät asiat saattavat valtaväestön näkökulmasta merkityksellistyä satanistiseksi menoiksi. Hevi onkin mielenkiintoinen sekoitus konservatiivista ja progressiivista: se käyttää perinteisiä, patriarkaalista miehistä dominanssia rakentavia merkkejä omiin tarkoituksiinsa, kapinana yhteiskuntaa vastaan – ehkä (kuten esimerkiksi glamissa) myös kapinana juuri noita perinteisiä sukupuolirooleja vastaan ja varmasti keinona järkyttää. Pinnalla näyttää olevan suorasuukaista miehistä ekshibitionistia, mutta pinnan alta löytyy muitakin merkityksiä ja jopa kyky nauraa itselle korostamalla juuri niitä piirteitä, joita vastaan kapinoidaan.

Kun hevimies asettaa lavalla itsensä kaikkien nähtäväksi tai säilyttää hevityylinsä arkielämässäänkin, hän asettuu samalla osaksi julkista diskurssia. Henkilöä tuntemattomille hän on silloin vain se, miten hän merkityksellistyy katsojan silmissä: hevimies, jonka

ulkoasusta löytyy perinteistä maskuliinisuutta, väkivaltaa ja mytologiaa. Vaikka hevimes väittää, ettei tämä merkki tarkoita *minulle* machoilua tai väkivaltaa, hän ei kykene kontrolloimaan ympäröivän valtakulttuurin merkityksellistämisen tapoja. Valtakulttuurin käsitykset voivat muuttua vasta, kun se omaksuu itseensä paloja alakulttuureista ja alakulttuureiden edustajia on paljon julkisuudessa kertomassa omista tulkinnoistaan.

Musiikin, ulkonäön ja arvojen homologista yhteyttä ei kuitenkaan kannata pitää itsestäänselvyytenä, vaikka niiden vaikutusta toisiinsa kannattaakin pohtia. Asiasta varoittivat myös Willis (1978) ja Hebdige (1979). Hevi onkin muun muassa virtuositeetin ihannoimisen myötä kenties yksi todennäköisimpiä populaarimusiikin genrejä, jossa muusikon taidot lopulta ovat ulkonäköä tärkeämmät.

Kuvat

Kuvat 1, 3–4

Putterford, Mark & Russell, Xavier (1992) *Metallica: A Visual Documentary*. Lontoo: Omnibus Press.

Kuvat 2, 5

Walser, Roger (1993) *Running With the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: Wesleyan University Press.

Kuvat 6–7

Harrigan, Brian (1981) *HMA – Z: The Definite Encyclopedia of Heavy Metal*. Lontoo: Bobcat Books.

Kuva 8

<http://www.theorderofthedragon.com/docs/main.htm>, 28.12.2001.

Kirjallisuus

Annala, Jukka (2001) ”Ville Valon HIM teki levyn tytöille.” *Pohjolan Sanomat*, 21.8.2001.

Bayton, Mavis (1988) ”How Women Become Musicians.” Teoksessa Frith & Goodwin (eds.), 238–257.

Bayton, Mavis (1998) *Frock Rock. Women Performing Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.

Frith, Simon & Goodwin, Andrew (eds.) (1990), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge.

Frith, Simon & McRobbie, Angela (1978) ”Rock and Sexuality.” Teoksessa Frith & Goodwin (eds.), 371–389.

Fulcher, Janet (1987) *The Nation’s Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hebdige, Dick (1979) ”Style as homology and Signifying Practice.” Teoksessa Frith & Goodwin (eds.), 56–65.

- Horrocks, Roger (1995) *Male Myths and Icons. Masculinity in Popular Culture*. London: Macmillan Press LTD.
- Kallioniemi, Kari (1990) *Dandy, soul-mies ja rock-sankari. 60-luvun popmusiikki & moderni kulttuuri*. Helsinki: Painoyhtymä.
- Lähteenmaa, Jaana (1989) *Tytöt ja rock*. Kansalaiskasvatuksen keskus r.y. Tutkimuksia ja selvityksiä 2/1989. Helsinki: Hakapaino.
- Makkonen, Markku (2000) ”HIM on toimiva tuote.” *Aamulehti*, 15.1.2000.
- McDonald, Paul (1997) ”Feeling and Fun. Romance. Dance and the Performing Male Body in the Take That Videos.” Teoksessa Whiteley (ed.), 277–294.
- Pyhä Raamattu*. Sortavala: Raamattutalo Oy:n kirjapaino.
- Sappinen, Jorma-Veikko (toim.) (1978) *Heavy Rock*. Soundi-kirjat 5. Pirkkala: Lehtijussi.
- Slade, Joseph W. (1984) ”Violence in the Pornographic Film: A Historical Survey.” *Journal of Communication* 34:3.
- Straw, Will (1983) ”Characterizing Rock Music Culture. The Case of Heavy Metal.” Teoksessa Frith & Goodwin (eds.), 97–110.
- Sulmers, George (1987) ”Anthrax: Metal’s Most Diseased Band.” *The Best of Metal Mania 2*.
- Swiss, Thomas & Sloop, Johan & Herman, Andrew (eds.) (1993) *Mapping the Beat. Popular Music and Contemporary Theory*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Walser, Roger (1993) *Running With the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Whiteley, Sheila (1993) ”Patriarchy and Femininities in Rock Music of the Counterculture.” Teoksessa Swiss & Sloop & Herman (eds.), 153–170.
- Whiteley, Sheila (ed.) (1997) *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. London: Routledge.

Julkaisemattomat lähteet

- Sihvonen, Mika (1997) *Sähkökitarakulttuurin muutos 1990-luvulla – raskaan rockin murrostila kitaristin näkökulmasta*. Kansanperinteen laitos, Tampereen Yliopisto. Julkaisematon moniste.
- Sihvonen, Mika (2001) sähköpostikirjeet kirjoittajalle. (8.5. ja 22.5.)

”LET’S ALL MEET UP IN THE YEAR 2000”

–Moni-ilmeinen mieheys ja pop-musiikki

Hans Wessels

”Taidan kirjoittaa monet kappaleet naisnäkökulmasta. Vartuin hyvin naisellisessä ympäristössä.”

Tämän kiintoisan väitteen esitti Pulp-yhtyeen laulaja Jarvis Cocker The Observer -lehden haastattelussa vuonna 1994 puhuessaan asemastaan lauluntekijänä. Olen musikologina työskennellyt sellaisten kysymysten kanssa, jotka koskevat maskuliinisuutta ja mieheyttä musiikissa, ja koin väitteen varsin rohkeana. Millä perusteella miespuolinen muusikko voi väittää kykenevänsä kirjoittamaan naisnäkökulmasta? Mitä kokemuksia Cocker jakaa naisten kanssa ja keistä naisista hän puhui? Perehtyessäni feministisiin teorioihin eräs minua eniten vaivanneista kysymyksistä on ollut tämä: kuinka mies voi puhua feministisistä kysymyksistä tai naiskysymyksistä, kun hänellä kuitenkin ei ole historiallista kokemusta patriarkalisesta sorrosta.

Se, että ”naisnäkökulman” haltuunotto on ylipäänsä mahdollista, edellyttää miehistä valta-asemaa. Ongelmaksi jää silti edelleen miesten valta. Onko se jotain, minkä kaikki miehet jakavat? Vai onko myös miehiä, jotka kokevat olevansa siinä määrin vailla valtaa, että he voivat vaatia itselleen feministisen teorian ja politiikan aiemmin vain naisille osoittamaa marginaalista paikkaa?

Artikkelissani käsittelen tätä aihetta suhteessa siihen, kuinka maskuliinisuutta ja mieheyttä esitetään pop-musiikissa. Kulttuuri-sena ilmiönä pop- ja rock-musiikki ovat tuoneet tarjolle suuren joukon erilaisia mieheyden ja maskuliinisuuden representaatioita, jotka yhtäältä poikkeavat hallitsevasta maskuliinisuuden normista ja toisaalta toistavat sitä. Kuinka näitä poikkeavia representaatioita luetaan suhteessa miesten rakenteelliseen valta-asemaan yhteiskunnassa? Erityisesti kun pop- ja rock-musiikin visuaalisten piirteiden rinnalle tuodaan äänelliset piirteet, voidaan kysyä: ovatko representaatiot sitä, mitä ne väittävät olevansa.

Valitettavasti näyttää siltä, että tähän kysymykseen ei voi antaa ehdotonta vastausta, sillä minkä tahansa representaation merkitys riippuu yhtä lailla niistä intentioista, jotka sen ovat synnyttäneet, kuin tavoista, joilla sitä uusinnetaan ja otetaan vastaan. Tapaani lukea tässä artikkelissa esitettyjä esimerkkejä määrittää vahvasti positioni valkoisena, keskiluokkaisena miehenä. Jollekin toiselle henkilölle esimerkit saattavat tarkoittaa jotain täysin muuta – positiivisessa tai negatiivisessa mielessä. Itselleni tässä artikkelissa tärkeää ei ole niinkään se, ylittääkö jokin tietty mieheyden ja maskuliinisuuden representaatio perinteisen maskuliinisuuden rajoja vai ei. Uskon, että nämä rajanylitykset riippuvat hyvin paljon siitä, kuinka representaatioita päätetään lukea ja millaisia merkityksiä niihin liitetään. Representaation takana on kuitenkin vielä materiaallinen valtaero, joka täytyy ottaa huomioon, kun puhutaan maskuliinisuuden ja mieheyden representaatioista.

Maskuliinisuus, musiikki ja merkitys

Maskuliinisuus ja mieheys ovat popissa ja rockissa paljon syvemmällä kuin kaikkein ilmeisimmissä piirteissä: kuullussa ja nähdyssä kokemuksessa. Heavy metal ja muut rock-musiikin muodot eivät ole 'maskuliinisia' vain niiden rankkuuden, nopeuden tai kovaää-

nisyyden takia, eivätkä myöskään artistiin liitettävien mielikuvien, esiintymistavan tai heavyn ikonografian vuoksi. Musiikin tuottamisen ja esittämisen koko prosessi – sen ideologiat, kerronta ja pyrkimys pysyä uskollisena valitulle tyylille – perustuu maskuliinisen identiteetin ja musiikin väliseen kytkökseen. Yhteyttä ei ehkä aina tuoda sellaisenaan esille, mutta sen on oltava mukana, jotta musiikista tulisi ymmärrettävää.

Jotta maskuliinisuuden ja miesten representaatioista musiikissa voitaisiin puhua, on pohdittava, miten musiikki ylipäätään voi esittää jotain. Valtaosa maskuliinisuutta ja miehiä populaarimusiikissa käsitelleestä tutkimuksesta on keskittynyt ensisijaisesti visuaalisiin piirteisiin kuten muotiin ja videoihin tai populaarimusiikin sosiaalisiin piirteisiin. Myös sanoituksiin on kiinnitetty paljon huomiota. Musiikin äänelliset piirteet jätetään kuitenkin varsin usein huomiotta. Tämä voi vaikuttaa oudolta - puhummehan musiikista. Outoa se ei kuitenkaan ole: kaikista populaarimusiikin piirteistä kenties juuri sen kuultua ulottuvuutta on merkitysten kannalta vaikeinta käsitellä. Kuinka musiikki ylipäätään voi merkitä jotain? Mihin jokin tietty ääni konkreettisesti viittaa? Ja ennen kaikkea: kuinka musiikki voi esittää, edustaa ja tuottaa sukupuolta?

Uskon, että useilla ihmisillä on tietty ymmärrys sukupuolesta, kun he kuuntelevat musiikkia. Monet voisivat väittää, että heavy metal -musiikki vetoaa enemmän miehiin kuin naisiin. He ehkä pystyvät perustelemaan ajatuksensa hyvinkin täsmällisesti vedoten heavy metal -kappaleiden sellaisiin piirteisiin kuten nopeus, äänenvoimakkuus tai äänimaailma. Herääkin kysymys, onko sillä, että heavy metal -musiikki vetoaa miehiin, jotain tekemistä äänen ominaispiirteiden kanssa.

Musiikki on aikaan sidottua taidetta kenties enemmän kuin mikään muu esittävän taiteen muoto. Jotta musiikki tulee mielekkääksi kuuntelijalle, hänen on muistettava, mitä tiettyä musiikillista tapahtumaa on edeltänyt. Lisäksi hänellä on oltava odotuksia siitä, mitä seuraa. Esimerkiksi suomalaisen teknoartisti Daruden hitti-kappaleen ”Sandstorm” pääriffi kuulostaa hyvältä, koska se sopii

tonaaliseen maailmaan, johon länsimaista kuulijaa on totutettu vuosisatoja. Kuulija aavistaa, mihin melodia hänet johdattaa, jolloin siitä tulee hänelle ymmärrettävä narratiivi. Popissa ja rockissa tätä kappaleen elementtiä kutsutaan ”koukuksi”. Se kenties selittää monet länsimaisen musiikin unohtumattomat introt, esimerkiksi Beethovenin viides sinfonia, Deep Purplen ”Sweet child in time”, Rolling Stonesin ”Satisfaction” tai Depeche Moden ”Just can’t get enough”.

Musiikin ymmärtämisen prosessi edellyttää siis musiikkikulttuurin ymmärrystä. Kun jotakin musiikkipätkää kuunnellaan, kyse ei ole vain siitä, että havaitaan erilaisia äänen korkeuksien ja kestojen keskinäisiä abstrakteja suhteita. Jotta sävelkorkeuksiin ja kestoihin tulisi jotain mieltä, kuulija liittää niihin merkityksiä sen kokemuksen pohjalta, joka hänellä on musiikista ja musiikkikulttuurista. Näin pystytään erottelemaan erilaisia musiikin tyyppejä eri yhteyksissä. Musiikin merkitys ei siis määriy joistain musiikin sisäisistä elementeistä vaan niistä sosiaalisista ja kulttuurisista prosesseista, joissa musiikkiin sijoitetaan merkityksiä. Simon Frith kuvaa tätä seuraavasti:

Musiikkikappaleen merkityksen tavoittamiseksi on kuultava jotain, mikä ei ole korvan kuultavissa. Kuulijan on ymmärrettävä musiikkikulttuuria, hänellä on oltava jokin ’tulkintaskaema’. Jotta äänistä tulisi musiikkia, hänen on tiedettävä, kuinka niitä kuunnellaan; tarvitaan ”tietoa sekä musiikin muodoista että niistä säännöistä, joiden mukaan musiikillisissa ympäristöissä käyttäydytään”. Lyhyesti sanottuna musiikin ’merkitys’ kuvaa sekä tulkinnallista että myös sosiaalista prosessia: musiikin merkitys ei ole tekstissä luontaisesti (edes monitulkintaisena). (Frith 1996, 249-250.)

Ajatus musiikin esityspaikasta havainnollistaa tätä väitettä. Kun kuuntelen konserttitalissa Beethovenin ”Kuutamonaatin” ensimmäistä osaa kuuluisan pianistin soittamana, musiikin merkitys on

täysin eri kuin silloin, kun kappale soi hotellin aulassa taustamusiikkina. Nuotit ovat samat, mutta kappale ymmärretään eri tavalla. Kun konserttialin asetelma muistuttaa kappaleen tärkeydestä korkeakulttuurina, hotelliaula tekee siitä rauhoittavaa ja jokapäiväistä, jopa ohimennen kulutettavaa. Monet musiikinystävät vastustavat tällaista tapaa käyttää musiikkia, mikä osoittaa selvästi, kuinka hyvin eri kontekstit ymmärretään.

Tästä näyttää seuraavan, että kun musiikkiin kirjataan maskuliinisia elementtejä, sosiaalinen ja kulttuurinen leikkaavat musiikillisen kanssa tuottaen merkityksen. Koska maskuliinisuus assosioidaan usein aggressiivisuuteen, siitä seuraa, että aggressiiviselta ”kuulostava” musiikki yhdistyy maskuliinisuuteen. Simon Frith ja Angela McRobbie kuvailevat ”kukkomunarockia” (cock rock; vrt. käsitteestä Heli Perkkiön artikkeli) seuraavasti:

Näissä [kukkomunarock]esiintymisissä mikit ja kitarat ovat fallisia symboleita; musiikki on äänestä ja rytmi määrätietoista, musiikki rakentuu kiihottumisen ja kliimaksin kautta. Sanoitukset ovat itsevarmoja, mahtailevia ja röyhkeitä, vaikka yksittäisillä sanoilla sinänsä onkin vähemmän merkitystä kuin sillä, miten ne lauletaan, huutamalla ja kirkuen. (...) Musiikillisesti tällainen rock ponnistaa rhythm-and-bluesin seksuaalisesta suorasukaisuudesta mutta tuo mukaan rujompaa miehistä fyysisyyttä (kovuutta, hallintaa ja virtuositeettia). (Frith ja McRobbie 1987, 375.)

Uskoakseni sitaatti vastaa varsin hyvin monen käsitystä musiikin maskuliinisista piirteistä oli sitten kyse rockista tai muista musiikin muodoista. Klassisen musiikin kontekstissa monet feministiset musiikkitutkijat, muun muassa Susan McClary (1991, 68-69) ovat käsitelleet jännitteen ja vapautumisen merkitystä tonaalisessa narratiivissa samalla tavoin kuin kukkomunarockia on selitetty kiihottumisen ja kliimaksin kautta. Ongelmana tällaisessa kukkomunarockin kuvauksessa on kuitenkin se, että siihen sisältyy edelleen problematisoimaton yhteys musiikillisten piirteiden ja niille an-

nettujen merkitysten välillä: miehet (sosiaalisena kategoriana) ovat kovaäänisiä ja aggressiivisia ja siksi kova ja aggressiivinen musiikki on miehistä tai representoi maskuliinisuutta. Jos tämä näkemys käännetään toisinpäin, päädytään ongelmallisiin kuvauksiin, joissa pehmeä ja juoheva musiikki ovat olemuksellisesti ”feminiinisiä”. Käsitys musiikin sukupuolittuneista narratiiveista on vaarassa ruokkia essentialistista ja dikotomista käsitystä sukupuolesta.

Näkemykselle on oikeastaan aika paljon pohjaa yhteiskunnassa, sillä rock on miesvaltainen lajityyppi sekä representatiivisella että materiaalisella tasolla (vaikkakin olen hyvin tietoinen näiden erottamiseen liittyvistä vaaroista). Mutta tarkoittaako tämä sitä, että musiikki, joka ei vastaa aiempaa kuvausta, ei ole miehistä – että se on naisellista tai sukupuoletonta? Frith ja McRobbie tulevat oikeastaan olettaneeksi näin esittäessään, että kukkomunarockissa rhythm-and-bluesin seksuaalisen suorasukaisuuden jatkoksi tuodaan miehistä karkeaa seksuaalisuutta. Mutta onko silloin oletettava, että rhythm-and-bluesin seksuaalisuus perustuu jollekin muulle kuin miehisyydelle? Jos näin on, mistä seksuaalisuudesta rhythm-and-bluesissa on kysymys ja mitkä asiat määrittelevät sitä?

Esimerkiksi Skunk Anansie soittaa kovaa ja aggressiivista musiikkia, mutta olisi ongelmallista väittää, että se representoisi siksi miehyyttä. Joidenkin kappaleiden introista (kuten ”Intellectualise my blackness” levyltä ”Paranoid and Sunburned”, 1995) varomaton kuulija saattaisi olettaa, että kyseessä on Red Hot Chili Peppersin tai Limp Bizkitin tapainen miehistä koostuva rock-yhtye. Laulaja Skinin ensimmäinen kiljahdus intron aikana muuttaa kuitenkin merkityksen täydellisesti. Yhtäkkiä musiikin aggressiiviset elementit liittyvätkin mustaan naiseen ja musiikin raivo asettuu eri kontekstiin. Tämä voisi merkitä (mieluisaa) ristiriitaa hänelle, joka ajattelee, että sukupuoliset koodit ovat musiikissa sisäsäntöinä. Väittäisin myös, että musiikillisten elementtien merkitykset, jotka rockin ja heavy metalin konteksteissa rakentuvat maskuliinisinä, alkavatkin nyt muuttua Skinin sukupuolen ja etnisen taustan vuoksi. Skunk Anansien kontekstissa käytettyinä nämä elementit saavat uusia

merkityksiä, vaikka ne kantavat mukanaan vielä vanhojakin. Näin Skunk Anansie voi käyttää vahvoja ”maskuliinisia” elementtejä ja hyödyntää niiden perinteisiä merkityksiä, samalla kun purkaa niiden maskuliinisuutta. Musiikin aggressiivinen luonne säilyy samana, mutta aggression idea saa uuden merkityksen suhteessa sukupuoleen.

Vaikka musiikki vaikuttaakin representoivan maskuliinisuutta, se ei johdu siitä, että musiikin rytmissä tai nuoteissa olisi jotain erityisiä yhteyksiä musiikin sisäiseen miehisyyteen. Kyseinen musiikki merkitsee mieheyttä tai maskuliinisuutta sellaisessa kulttuurisessa ja sosiaalisessa kontekstissa, jossa tämä merkitys siihen liitetään. Tämä ei tietenkään tarkoita, että jotkin musiikilliset elementit eivät olisi kulttuurisesti ladattuja sukupuolitetuilla merkityksillä. Mutta merkitykset ovat historiallisia enemmän kuin sisäsyntyisiä. Heavy metal on kenties vahvimmin miehiin kytkeytyvä lajityyppi. Robert Walser kuvailee siihen liittyen seuraavasti:

Diskursiivisessa mielessä rytmin, äänenkorkeuden ja äänen soinnin pienet yksityiskohdat *merkitsevät* –jotkin heavy metalin käytäntöjen kautta, jotkin osana monimutkaista, muuttuvaa musiikillisen semiotiikan perinnettä, joka ulottuu vuosisatoja taaksepäin. Tällainen merkityksellistäminen tapahtuu aina sosiaalisissa konteksteissa, jotka ovat muotoutuneet sellaisten kategorioiden kautta kuin sukupuoli, luokka ja rotu. Musiikilliset merkitykset ovat siksi erottamattomia näistä sosiaalisen todellisuuden perustavista osista. (Walser 1993, 113.)

Miten popissa ja rockissa ollaan ja ei olla

Palaan pohtimaan Jarvis Cockerin naisnäkökulmaa. Hänen haastattelunsa antaa lisävalaistusta siihen, kuinka Cocker itse ymmärtää päätyneensä sanoittajana mainittuun positioon. Cocker selit-

tää, että hänet kasvatti yksinhuoltajaäiti ja että kouluaiikana muut oppilaat työnsivät hänet naisen asemaan¹:

Kun menin ensimmäistä kertaa kouluun, siellä luultiin, että olin tyttö, koska minulla oli pitkät hiukset ja muilla ei. Olin lapsena aika ujo ja varautunut. Olin hintelä enkä ollut hyvä liikunnassa tai muissa jutuissa, joita näemmä tarvitaan tyttöjen suosioon pääsemiseksi.

Cocker näytti työltä, käyttäytyi kuin tyttö ja oli nähtävästi ujo kuin tytöt eikä siksi ollut suosittu tyttöjen keskuudessa – toisin sanottuna hän ei ollut varsinaisesti mies. Niille miehille, joita kiusattiin koulussa sen takia, että he eivät oikein sopineet kuvaan, tämä on tietysti mieluisa tarina: kuinka koulun epäsuositusta nyhveröstä tuli rock- tai pop-tähti ja seksisymboli. Missä muualla tämä voisi-kaan tapahtua kuin juuri pop- ja rock-musiikissa, jossa miehille ovat avanneet tietä Davie Bowien, Lou Reedin ja Boy Georgen kaltaiset ihmiset, jotka itse eivät ulkonäkönsä ja käytöksensä puolesta oikein sovi mieheyden tavanomaiseen kuvaan, mutta joista silti on tullut idoleita, seksisymboleita ja muodin esikuvia.

Voidaan olettaa, että popilla ja rockilla on elokuvien, valokuvien ja mainonnan ohella merkittävä vaikutus siihen, kuinka miesruumista ja miehistä käyttäytymistä käsitteellistetään ja ajatellaan. Tämän takia maskuliinisuutta ja miehiä pohdittaessa myös popista ja rockista on kiinnostuttu. Juuri pop ja rock ovat tehneet miesruumiista näkyvän merkityksellistämisen objektin erotuksena 1800-lukulaisen säveltäjän näkymättömästä ruumiista, johon yhdistyi ideologia musiikista absoluuttisena ja ei-kuvaavana. Tässä ideologiassa musiikki ei viittaa mihinkään muuhun kuin itseensä ja on aina tosi ilmaus säveltäjänsä sisäisestä maailmasta. Tämän voi vielä

¹ Myös Penelope Ann French on tuonut tämän näkökulman esiin Jarvis Cockeria käsittelevässä artikkelissaan (1999), jossa hän tutkii Cockerin koirakuvaston suhdetta maskuliinisuuteen.

huomata kokemuksessa, joka syntyy kun istutaan konserttisalissa kuuntelemaan niin kutsuttua klassista musiikkia, musiikkia, jota koetaan älyllisesti kehollisuuden sijasta. Pop- ja rock-musiikin miesruumis on ristiriidassa näkyvän, liikkuvan ja jopa tanssivan vartalolon kanssa². Kartesiolainen ruumis–mieli-erottelu, jonka on teoretisoitu olevan keskeinen modernin miehen muodostumisessa, ei oikein vaikuta soveltuvan pop- ja rock-musiikkiin. On jokseenkin mahdotonta ajatella pop- tai rock-tähden musiikkia ilman jonkinlaista käsitystä hänen vartalostaan ja ulkoasustaan. Elvis Presleystä syntyvässä kokemuksessa Elviksen lanteenvatkaus tai hänen karatepukunsa ovat musiikin merkityksen keskeisiä tekijöitä. Samaa voi sanoa Jimi Hendrixistä, joka nuolee kitaransa kieliä, siis lähes rakastelee sen kanssa, kunnes sytyttää sen tuleen.

Voisi väittää, että tietyissä tapauksissa popissa ja rockissa miesruumis laitetaan sellaiseen esineellistämisen kontekstiin, joka perinteisesti on varattu naisruumiille. Tällaisia tapauksia ovat esimerkiksi Backstreet Boysin ja N'Syncin kaltaiset poikabändit, jonka jäsenet mielellään esittelevät pyykkilautavatsojaan ja töröhuuliaan, mutta miesruumis tulee merkitykselliseksi muissakin tapauksissa kuin näissä ilmeisimmissä. Tietyissä tapauksissa miesartistin ruumiista on tullut merkityksen paikka varsin äärimmäisellä tavalla: esimerkiksi Iggy Pop ja The Dead Kennediesin Yello Biafra ovat molemmat silponeet itseään lavalla. Tuore esimerkki on Take Thatin entisen jäsenen Robbie Williamsin musiikkivideo ”Rock D.J.”, jossa hän riisuu vaatteensa, mutta selvästikin kritiikkinä jatkaa riisuutumista repimällä ensin irti ihonsa ja sitten lihaksensa, kunnes jäljellä on enää vain tanssiva luuranko. Miesruumis, käsitettiinpä se joko tarjolla olevana hyödykkeenä tai vastarinnan ja kritiikin pintana, näyttäytyy joka tapauksessa suhteellisen tuoreena ja rajoja rikkovana ilmiönä.

² Vaikka huomioitaisiinkin Richard Dyerin tekemä erottelu diskon koko vartaloeroitiikan ja rockin fallisen työnnön välillä (Dyer 1990, 414-415).

Tulkinnoissa on syytä olla myös varovainen. Vaikka poikabändien jäsenet paljastaisivatkin vartaloitaan ”feminiinisellä” tavalla, kysymys siitä, kenen ehdoilla tämä tapahtuu, säilyy. Poikabändin jäsenten vartalot on tarkoitettu katsottaviksi, mutta ne eivät silti jää rockissa ja popissa perinteisesti naisvartaloille osoitettuun passiiviseen rooliin. Tässä mielessä miesruumis on populaarimusiikissa edelleen lähes aina aktiivinen. Tätä voidaan verrata uudempaan ilmiöön, miesstrippareihin. Lavalla miesstrippari saattaa olla katsottavana ja esineellistettynä, mutta hänen eleensä ja liikkeensä nähdään silti usein kontrollissa olevan miehen eleinä tai niihin perustuen. Hänen ruumiinsa ottaa naisyleisön haltuun ja esittää näin kulttuurimme ja yhteiskuntamme valta-eroja. Oli sitten kyseessä mies- tai naisesiintyjä, jälkimmäinen on yhteiskunnassa aina suuremmassa vaarassa tulla nähdyksi objektina vailla toimijuutta, täysin omista pyrkimyksistä, tyylistä, liikkumisesta tai asustuksesta riippumatta. Miehet on totuttu näkemään valta-asemassa ja siksi jopa katseen kohteena oleva mies nähdään useimmiten ikään kuin hänellä olisi valtaa. Toisaalta valta-asemassakin olevat naiset ovat aina suuremmassa vaarassa tulla esineellistetyiksi.

Fred Pfeil on kuvannut rokkarin vartaloa tuotantoprosessiksi, jonka tuloksena ei koskaan varsinaisesti ole valmis tuote, sillä yhteys ruumiiseen on aina fanilehtien, videoiden ja konserttien välittämää. Niinpä representaation takana saattaa olla todellinen ruumis, mutta se ei ole saavutettavissa. Pfeilin mukaan ruumis ei ole niinkään tavoitettavissa materiaalisessa (ruumiillistuneessa) muodossa, vaan se välittyy ”rockin tuotteiden” ja niiden taustalla olevien miehisten ideologioiden kautta. (Pfeil 1995, 72.) Samaa voi ilmeisesti sanoa myös popin ja rockin naisruumiista. Sekä mies- että naisruumiit ovat tavoitettavissa vain välitetystä muodostaan äänten, videoiden ja muodin kautta. Se, kuinka välittyminen tapahtuu, riippuu siitä, miten ruumiita ”luetaan” ja kuinka sosiaalinen, kulttuurinen ja poliittinen konteksti ne määrittelee. Tässä kontekstissa miesruumiilla on eri merkitys kuin naisruumiilla. Vaikka Robert Walser väittääkin, että Poisonin tai Mötley Crüen tapaisten glam heavy metal -bän-

dien miehinen androgynia rakentuu ”*sukupuolen merkkien ylenmääräisen käytön speaktaakkelista*” (Walser 1993, 131), näihin merkkeihin sijoittuu silti (ainakin lavalla) valtaa, jonka ainoastaan patriarkaatti voi tarjota. Itse asiassa voi olla, että juuri tämä nimenomainen valta tekee mahdolliseksi sen, että he ylipäänsä voivat paljastaa itsensä kyseisellä tavalla.

Tätä päättelyä jatkettaessa selviää, että panoksena ei ole ainoastaan pop-musiikissa esiintyvän mieheyden rajojen ylittäminen tai määrittäminen uudelleen. Tärkeämpää on kenties se, että maskuliinisuus hegemonisena positiona ylipäänsä antaa miehille mahdollisuuden ylittää rajoja. Paljon käytetty ja toimiva strategia tähän on ”naisellisen” haltuunotto. Tästä hyvä esimerkki on Pet Shop Boysin kappale ”Shameless”:

I know what you think. It's clear as mud in your eyes. We're the plastic poseurs and prostitutes. You've obviously come to despise.

But you don't know nothing, You're not hot enough to matter. You don't understand it's the glamorous life. A dream that no one can shatter.

We're shameless. We will do anything. To get our fifteen minutes of fame.

We have no integrity. We're ready to crawl. To obtain celebrity.

We'll do anything at all.

(levyltä ”Alternative”, 1995)

On viehättävää kuulla miespoppareiden purkavan aitouden ja taiteellisen rehellisyyden ideologioita, joita miespuolisiin artisteihin on rockissa ja popissa liitetty. Pet Shop Boys voi tehdä näin, koska se on arvostettu miehistä koostuva yritys, joka on tehnyt epäaitoudestaan aidointa. Pet Shop Boysille tämä on ehkä tietoista rajojen ylittämistä. Useiden dance-musiikin naisbändien kohdalla vastavaa rajojen ylittämistä ei tapahtuisi – sen sijaan kuulijoiden ennalta

tekemät päätelmät lujittuisivat entisestään. Kun Pet Shop Boys rikko-rajoja, sitä pidetään ”campina”, mutta kun Kylie Minogue tekee samaa, hän onkin vain kaupallisen musiikkiteollisuuden sätkynukke. Osaavatko Tik Takin jäsenet oikeasti soittaa? Tekeekö Madonna kappaleensa itse? Courtney Loven tien menestykseen avasi monien kriitikoiden ja fanien mielestä hänen avioliittonsa Kurt Cobainin kanssa eikä suinkaan se, että hän tekee ”aitoa” rockia verrattuna Pet Shop Boysin dance-popiin. Hänen ei tarvitse väittää olevansa häpeilemätön (kuten Pet Shop Boys kappaleessaan edellä), koska monien mielestä hän on jo sellainen. Sen sijaan kun Pet Shop Boys käyttäytyy häpeilemättömästi purkaessaan mieheyttä, se on yhtyeelle myös eduksi. Samaa voi nähtävästi sanoa Jarvis Cockerista, kun otetaan huomioon, kuinka suosittua Pulpin musiikki on ja mikä Cockerin asema on seksisymbolina:

Kun Jarvis seksikkäästi imaisee ilmaa hampaidensa välistä, paikalla olevilta tytöiltä menevät jalat alta, ja jos hyvin käy, myös joiltakin pojilta. Jarvis ei pelkää laula, vaan hän myös vikisee, valittaa, mumisee, vinkuu ja ulvoo. Hän on yhden miehen kummaislauma. (Baker 1994.)

Jarvis Cockerin laulutyylillä on yksi Pulpin tavaramerkeistä. Osuvinta lienee kuvailla sitä sanomalla, että hänen äänensä on korkea ja ”heikko” ja siihen liittyy ”dandymainen” intonaatio ja aksentti. Korkeat äänet eivät toki ole rockissa ja popissa epätavallisia – erityisesti hard rockissa korkea ääntä voi pitää etunakin – mutta Jarvisen erityinen tapa käyttää äänialaansa, äänensä sointia ja intonaatiota tekee hänen äänestään varsin omalaatuisen. Nicola Dibben yhdistää edellä sanotun ajatukseen autenttisuudesta³ seuraavasti:

³ Autenttisuus on tärkeä aspekti, jolla pop ja rock määritellään usein toistensa vastakohtiksi. Rock on laadultaan autenttisesti todellista ja kapinoivaa, kun sen sijaan pop käsitetään usein yleiskäyttöiseksi ja kaupalliseksi. Autenttisuus määrittää, kuinka ”todellinen” joku miesartisti on ja kuinka vakavasti hänet pitäisi ottaa.

Jarvis Cockerin ääni on keskeinen tekijä, kun kyseenalaistetaan tekijän autenttisuuden merkitystä. Perinteisesti ääni on ollut tärkeä merkki emotionaalisesta vilpittömyydestä (mikä juontaa juurensa kenties puheesta). Ero sen välillä, mitä sanotaan ja miten se sanotaan, on keskeinen piirre Pulpin taituruudessa. Tässä suhteessa Jarvis Cockerin ääni on erityisen tärkeä. Eräs hänen keskeinen tekniikkansa on se, miten hän vaihtelee laulutapaansa kappaleesta toiseen ja joskus jopa saman kappaleen aikana. Näin kaikki vaikutelmat aitoudesta kyseenalaistuvat. (Dibben 2001, 105.)

Sekä Pet Shop Boys että Jarvis Cocker vaikuttavat jollakin tapaa purkavan tai neuvottelevan uusiksi mieheyttä ja mieheyden määrittämiä musiikin ja identiteetin ideologioita. Samalla he ovat kuitenkin pitäneet itsellään vahvan aseman valtavirran pop-kulttuurissa. Erityisesti kun ajatellaan naisartistien vastaavia pyrkimyksiä, on ihmeellistä, kuinka joustavaa populaarikulttuurista on tullut suhteessa miesten ”rajojen rikkomiseen”.

Verrataan vaikkapa naismuusikko k.d. langia edellä mainittuihin miesartisteihin. Hän käyttää pukeutumisessaan miesten pukua tavalla, joka selvästi hyödyntää miessukupuolen merkkejä. K.d. langin maskuliinisten merkkien käyttö ei kuitenkaan saavuta valtavirran pop- ja rock-kulttuurissa samanlaista suosiota tai arvostusta kuin monien miestähtien paljon räikeämpi naiseuden merkkien hyödyntäminen. Samaa voi sanoa myös Skunk Anansien Skinin äänestä. Popin ja rockin valtavirrassa on totuttu sukupuoleltaan monimerkityksiseen falsettiin miesääneneen, jollainen on esimerkiksi Bonolla sekä Bee Geesin ja Savage Gardenin laulajilla. Sen sijaan naislaulajat kuten Skin ja Courtney Love tuottavat päänvaivaa raa’an äänensä ja röyhkeän sukupuolen merkeillä leikittelyn vuoksi. Courtney Loven ura on tässä suhteessa havainnollistava esimerkki. Hän käyttää seksuaalisen naisellisuuden merkkejä suorasukaisesti ja aggressiivisestikin tavalla, jota popin ja rockin valtavirta on pitkään viljellyt. Tämä ilmentää laajalle levinnyttä jaottelua, jossa on yhtäältä kyse niistä materiaalisista eroista, jotka määräävät, mitä ku-

kin sukupuolensa johdosta voi sanoa ja tehdä, sekä toisaalta siitä ”erilaisten” identiteettien hyödykkeellistämistä, jota uusliberalisessa, globalisoituneessa kulutusyhteiskunnassa tapahtuu. Tässä yhteiskunnassa ”erilaisuus” ja monikulttuurisuus myy. Musiikkiteollisuuskin on päässyt ilmiöön mukaan nopeasti. Silti se, mitä voi sanoa ja mitä ei, on edelleen rajattua. Vaikuttaisi, että tärkeämpää onkin identiteettien moninaisuus, ei niinkään se, mitä eroista seuraa.

Eminemin ja Elton Johnin vuoden 2001 Grammy-palkintotilaisuudessa esittämä duetto selventää edellistä hyvin. Samaan aikaan kun homojen oikeuksien puolustajat ja feministit osoittivat mieltään ulkopuolella, miehet esittivät Eminemin hittisinglen ”Stan” pahamaineiselta naisvihamieliseltä ja homofobiselta ”Marshal Matters” -levyltä. Kappaleen jälkeen he halasivat toisiaan. Esitys on oivallinen esimerkki siitä, kuinka helposti erilaisia maskuliinisuuden muotoja voidaan pop- ja rock-musiikissa esittää. Kun ottaa huomioon näiden kahden muusikon vastakkaiset näkemykset, voidaan kysyä, eikö kahden erilaisen maskuliinisuuden representaation ”postmodernilla” yhteensaattamisella ole muuta sisältöä kuin niiden ilmeinen erilaisuus. Music Televisionin liberaali katsojakunta kyllä hyväksyy Elton Johnin – räikeään pinkkipilkkuiseen pukuun pukeutuvan valtavirran homoartistin – mutta yhtä lailla se hyväksyy Eminemin naisvihamieliset ja homofobiset sanotukset. Valkoishoisena Eminem on sekä osa hiphopin valtavirtaistamista että sen tuote. Elton John vuorostaan tekee Eminemin naisvihasta ja homofobiasta valtavirtaa, koska hän itse on kanonisoitu pop-ikoni ja osoitus popin ”suvaitsevaisuudesta” homoutta kohtaan.

Vaikka Jarvis Cockerin, Pet Shop Boysin, Elton Johnin ja muiden rajoja rikkovat tavat ilmaista maskuliinisuutta hyväksytäänkin, hyväksytään myös kriitikkittömät hypermaskuliinisuuden ja väkivallan esitykset. Lawrence Grossberg kritisoi postmodernin käsitettä, johon hänen mukaansa sisältyy kulttuurisen ’aidon epäaitouden’ logiikka. Se soveltuu hyvin kuvaamaan myös Pet Shop Boysia. Grossberg kirjoittaa:

Kuvailemani logiikka on sekä kyyninen (jopa nihilistinen) että ironinen. Sen puitteissa syntiä on ainoastaan se, että tulee otetuksi liian vakavasti tai että antaa huijata itsensä luulemaan, ettei tiedä mitä itse tekee, tai ajattelemaan tekevänsä jotain muuta. Sen sijaan, että tällä logiikalla olisi positiivisia päämääriä, sitä määrittää negatiivinen vältteleminen: koskaan ei pidä unohtaa että kaikki, jokainen valinta, jokainen teko, jokainen identiteetti, jokainen kuva, olivat ne sitten miten todellisia tahansa, ovat vain kuvia ja näin ollen aina väärennöksiä. (Grossberg 1998, 11.)

Grossbergin nostaa esiin kysymyksen siitä, mikä on politiikan paikka postmodernismin suurten kertomusten purkamisessa ja missä ja kuinka politiikka leikkaa materiaalsen todellisuuden kanssa. Vai onko kyseessä vain uusi myöhäiskapitalistisen viitekehityksen strategia erojen sulauttamiseksi? Esitin aiemmin havaintoja siitä, kuinka mies- ja naisartisteilla on keskenään erilaiset mahdollisuudet sukupuolen uudelleenmäärittelyyn tai purkamiseen niin, että he samalla säilyttävät paikkansa valtavirrassa. Näiden havaintojen valossa näyttää siltä, että kyse on vain erojen sulauttamisesta.

Tässä kontekstissa tärkeitä ovat kuitenkin ne keinot, joilla mieheyttä populaarimusiikissa puretaan. Vaikka nämä keinot usein purkavatkin mieheyttä, ne samanaikaisesti vahvistavat perinteisiä käsityksiä naiseudesta. Jarvis Cockerin puhe naisnäkökulmasta on tästä hyvä esimerkki. Kun hän haastattelussa kertoo joutuneensa koulussa tytön asemaan, hän tulee esittäneeksi varsin vahvoja väitteitä siitä, mitä tyttönä olemisesta seuraa. Hän kuvailee ulkonäköään, joka sijoitti hänet sukupuolisesti epäselvään paikkaan, sekä sen aiheuttamia vääjäämättömiä seurauksia. Ujous, heiveröisyys ja osamattomuus urheilussa yhdistetään jostain syystä automaattisesti tyttönä olemiseen. Toisin sanoen Cockerin maskuliinisuuden purkaminen tapahtuu ottamalla käyttöön feminiiniseksi miellettyjä ominaisuuksia, jotka määritellään ainoastaan negaation kautta. Tässä retoriikassa heikosta miehestä tulee feminiininen, sillä maskuliinisuuden kategoriassa heikkous ei ole soveliaista. Toisaalta kieltei-

set piirteet voivat saada myös myönteisiä merkityksiä. Herkästä tai kiltistä miehestä voidaan sanoa, että ”hän on yhteydessä feminiiniseen puoleensa”. Mutta vaikka tällaiset määreet eivät olisikaan kielteisiä, ne silti uusintavat sukupuolten välistä dikotomista suhdetta. Haastaako Jarvis Cocker perinteisen maskuliinisuuden vai lainaako ja uusintaako hän ”negatiivista” feminiinisyttä luodakseen ”positiivisen” maskuliinisuuden?

Disco 2000 eli kuinka sen nyt oikein sanoisi?

You were the first girl in school to get breasts
Martin said that you were the best,
The boys all loved you but I was a mess,
I had to watch them try to get you undressed.
We were friends that was as far as it went.
I used to walk you home sometimes but it meant,
Oh, it meant nothing to you - cos you were oh so popular
(Pulp: ”Disco 2000” levyttä ”Different Class”)

Pulpin hittikappale ”Disco 2000” toimii esimerkkinä siitä, mikä Jarvis Cockerin ”naisnäkökulma” oikeastaan on. Saavuttamaton rakkaus ei ole popissa ja rockissa kovin omaperäinen aihe, mutta tässä kappaleessa käsittelytapa on erilainen. Cocker asettuu laulusa hyvin passiiviseen asemaan rakastamaan Deborahia etäältä. Tämä on selvä viittaus viisikymmenluvun teinipop-musiikin tavoittamattoman rakkauden teemaan, tarinaan työstä, joka toivoisi pojan huomaavan itsensä. Rockissa on tietysti omat laulunsa naisten hylkäämistä miehistä, mutta niissä lauluissa nainen on viettelijätär, varomattomien miesten turma. Cocker ei ole tällainen mies, sillä Deborahia ei voi syyttää. Cocker on yksin oman kyvyttömyytensä vuoksi. Lopussa hän laulaa toivovansa, että vielä tapaisi tytön jonnain päivänä ja että Deborah voisi tuoda jopa lapsensa mukanaan.

Laulu piirtää kuvan kiltistä ja lempeästä mieheydestä, mutta onko tällainen mieheys feminiinistä. Kuuntelemalla laulun ja lukemalla Jarvis Cockerin haastattelun päätynee uskomaan, että tällainen mies on naisistunut oman kyvyttömyytensä ja saamattomuutensa vuoksi.

Tarinan miespuolinen päähenkilö määritellään muista pojista erottautumisen kautta. Sen sijaan, että hän olisi yrittänyt päästä Deborahin hameen alle, hän olikin tytön ystävä. Tapa, jolla ystävyys esitetään, herättää kuitenkin kysymyksiä. Muut pojat yrittivät päästä Deborahin housuihin, päähenkilö taas ei ja oli siksi poissa tolaltaan. Vaikuttaa siltä, että syynä tähän oli hänen kyvyttömyytensä osallistua muiden poikien tavoin tytön viettely-yrityksiin. Mutta mikä tämän kyvyttömyyden aiheutti? Oliko syynä välittäminen ja ystävyys tytön kanssa ja toive sisällöllisemmästä suhteesta vai se tosiasia, että hänessä ei ollut ”tarpeeksi miestä” tavanomaiseen poikien touhuun? Deborah oli suosittu eikä siksi huomannut päähenkilöä, mistä tämä oli katkera, joten jälkimmäinen tulkintavaihtoehto kyvyttömyydestä vaikuttaisi siis todennäköisemmältä. Pojan käyttäytyminen oli edelleen ”toiseutta” muihin poikiin verrattuna ja siksi hän sai paikan naisena.

Lopuksi

Artikkelissani olen pyrkinyt käsittelemään joitakin niistä ongelmista, joita pop- ja rock-musiikin maskuliinisuuksista puhumiseen liittyy. Suurin osa kirjoittamastani on ollut negatiivisessa kontekstissa, ikään kuin mieheyden ja maskuliinisuuksien representaatioiden muutos ei olisi laisinkaan mahdollista. Näin en kuitenkaan halua väittää. Olen käyttänyt esimerkkejä sellaisista mieheyden esittämisen tavoista, joilla saatetaan saavuttaa jotain uutta ja haastaa vanhoja esitystapoja. Kukaan ei huomaisi näitä uusia tapoja, jos

niillä ei todellakin olisi jotain lisättävää siihen, kuinka käsitämme mieheyden ja maskuliinisuuden sekä yleisesti että yhteydessä musiikkiin.

Samalla kannattaa kuitenkin olla varovainen. Olisi houkuttelevaa laittaa toivonsa näihin kuviin ja uskoa, että ne voivat luoda uusia tapoja ajatella miesidentiteettiä. On hyvä tiedostaa, mitä ne samanaikaisesti uusintavat. Pop- ja rock-musiikilla on perinteensä vasta- ja nuorisokulttuurissa ja siihen sisältyy sekä valtavirran että undergroundin ideologioita. Siksi sen yhteydessä on helppoa sivuuttaa vallitsevan dikotomisen sukupuolikäsityksen merkitys ja se, kuinka tuo käsitys muokkaa ajatteluamme. Vaikka Jarvis Cocker ja Pet Shop Boys haastavatkin maskuliinisuuden perinteisen muodon, he ovat kuitenkin samalla miesartisteja miesvaltaisessa yhteiskunnassa ja siksi heidän äänensä kuuluu. Tässä näkyy sukupuolten välisen asetelman materiaallinen vaikutus ja tämän vaikutuksen ylittämisen lienee vaikein tehtävä.

Suomentanut Niklas Vainio

Kirjallisuus

- Baker, Nicola (1994) "Boy And Bitch In The Same Breath." *The Observer*, 10 April.
- Dibben, Nicola (2001) "Pulp, Pornography and Spectatorship: Subject Matter and Subject Position in Pulp's 'This is Hardcore'." *Journal of the Royal Music Association*, vol.126, 1, 83–196.
- Dyer, Richard (1990) "Defence of Disco." Teoksessa Frith & Goodwin (eds.), 410-418.
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites, on the value of popular music*. Oxford University Press: Oxford.
- Frith, Simon & Goodwin, Andrew (eds.) (1990) *On Record, Rock, Pop and the written word*. Routledge: New York.
- Frith, Simon & McRobbie, Angela (1990) "Rock and Sexuality." Teoksessa Frith & Goodwin (eds.), 371–389.
- French, Penelope Ann (1999) "Masculinity And The Dog Image In The Lyrics Of Jarvis Cocker." [<http://www.geocities.com/sedbarry/archives/docs/doc20.html>] (1.3.2002)
- Grossberg, Lawrence (1998) *Rock resistance and the resistance to rock*. Australian Key Centre for Cultural and Media policy: [<http://www.gu.edu.au/centre/cmp/Grossberg.html>]
- McClary, Susan (1991) *Femine Endings, Music, gender and sexuality*. Oxford, University of Minnesota Press.
- Pfeil, Fred (1995) *White Guys, Studies in Postmodern domination & difference*. London, Verso.
- Walser, Robert (1993) *Running with the Devil: power, gender, and madness in heavy metal music*. Hanover, University Press of New England.

Diskografia

- Pet Shop Boys (1995) *Alternative*. Parlophone.
- Pulp (1995) *Different Class*. Island records.
- Skunk Anansie (1995) *Paranoid and Sunburnt*. Epic.

RISTIIN RASTIIN SUKUPUOLTA: miehet ja *Rocky Horror Picture Show*

Kanerva Eskola

Helsingin Sanomien Nyt-liite kertoi syksyllä 2000 *Sound of Music* -elokuvan uusiokäytöstä. Lontoolaiset fanit kerääntyivät viikonloppuisin Prince Charles Cinema -elokuvateatteriin laulamaan elokuvan mukana. Yleisö myös pukeutui: teatterissa oli nähty jo muun muassa 24 Mariaa ja 12 nahkasortsista Kurtia. Pikku-uutisen mukaan ”show’ta emännöi verhoista ommeltuun tanssiasuun puettu transvestiitti, joka opettaa yleisön sähisemään kuorossa paronittarelle ja buuaamaan natseille” (Joenniemi 2000). *Sing-a-long Sound of Music* on saanut ensi-iltansa myös New Yorkissa (ks. esim. Wolf 2000).

Uutisen ajoitus oli mielenkiintoinen, sillä syksyllä 2000 vietti 25-vuotisjuhlaansa *Rocky Horror Picture Show* -elokuva ja samalla juhlittiin siihen liittyvää ’yleisöosallistumisen’ (audience participation) lähes yhtä pitkää perinnettä. Yleisöosallistumisen voi lyhyesti määritellä niin, että *Rocky Horror Picture Show*’n aikana elokuvan hahmoiksi pukeutunut yleisö sekä toistaa valkokankaan tapahtumia katsomossa että kommentoi niitä huutamalla omia kommenttejaan elokuvan vuorosanojen väliin ja päälle. *Rocky Horroriin* tutustuneelle *Sound of Music* -show’sta kertova uutinen tuntui siis hyvin tutulta.

Tässä artikkelissa pohdin *Rocky Horrorin* viehätystä sekä elokuva-tekstin että siihen liittyvän yleisöosallistumisen kautta. Analysoin elokuvan hahmoja, niiden edustamia laajempia maailmankuvia ja mieskatsojille – tai *Rocky Horrorissa* paremminkin miesosallistujille – määrittyviä paikkoja.

Elokuva josta tuli ilmiö

Rocky Horror Picture Show on musikaali, jonka musiikkinumerot on rakennettu rock- ja pop-melodioiden varaan. *Sound of Musicin* tavoin myös *Rocky Horror* aloitti taipaleensa teatterimusikaalina (ensi-ilta 1973) ja menestyksen siivittävänsä siitä tehtiin elokuva-versio (1975). Ei ole olemassa täysin todennettavaa tietoa elokuvaan liittyvän yleisöosallistumisen synnystä, mutta yleisimmän version mukaan syksyllä 1976 muutama yleisön jäsen Waverly-teatterissa New Yorkin Greenwich Villagessa alkoi kommentoida elokuvan tapahtumia. Hiljalleen yleisöosallistuminen laajeni muihin teattereihin. (Piro 1990.) Nykyisin *Rocky Horrorilla* on oma, vakiintunut fanikulttuurinsa. Toki elokuvaa näytetään välillä myös televisiossa, mutta tässä artikkelissa keskityn sellaisiin julkisiin elokuvaesityksiin, joissa on mukana yleisöosallistumisen koodit tuntevaa yleisöä. Koodiston hallitsevan yleisön voi määritellä myös elokuvan faneiksi.

Fanit osallistuvat elokuvan esityksiin ainakin neljällä tavalla. Ensinnäkin he pukeutuvat esityksiin joko elokuvan hahmoiksi tai elokuvan maailmaan sopivalla tavalla esimerkiksi trasvestiiteiksi, huoriksi tai mustiin vampyyriasuihin. Toiseksi fanit esittävät ja tois-tavat valkokankaan tapahtumia ja dialogia – esimerkiksi ”Time Warp” -tanssissa fanit tanssivat joko katsomossa tai valkokankaan ja ensimmäisen penkkirivin väliin jäävällä alueella samoin askelin kuin elokuvan hahmot. Kolmas osallistumisen tapa on käyttää eri-

laisia esineitä värittämään elokuvaa. Esimerkiksi hääkohtauksissa heitellään riisiä ja elokuvan nuorenparin, Bradin ja Janetin, suojautuessa sateelta sanomalehden alle yleisölläkin on päänsä päällä sanomalehti sekä vesipistoolit tai suihkupullot ”sateen” tuottamista varten.¹

Neljäs ja äänekkäin tapa osallistua *Rocky Horroriin* ovat välihuudot (vrt. Purdie 2000). Fanit huutavat kommentteja elokuvan hahmojen toiminnasta tai väittävät vastaan elokuvan hahmoille. Esimerkiksi Bradille fanit huutavat ”Ääliö!” (”Asshole!”) ja Janetin sukunimi (Weiss) väännetään muotoon ”Waiissssss”. Usein välihuudot ovat myös ennakoita siihen, mitä valkokankaalla seuraavaksi sanotaan tai tapahtuu, joten kokeneen yleisön kanssa *Rocky Horror* onkin dialogia, jossa fanit pyytävät elokuvaa toimimaan ja elokuva toteuttaa yleisön toiveen. Fanien luoma dialogi myös muuttaa ja vääntelee elokuvatekstin tulkintaa. Esimerkiksi kun Janet pyytää Bradia sanomaan jotain tunnelmaa keventävää (”Brad, say something”) seksuaalisävytteisen ”Time Warp” -tanssikohtauksen jälkeen, yleisö pyytääkin Bradia sanomaan jotain tyhmää (”Say something stupid”). Fanien epäkunnioittavaa suhtautumista elokuvan hahmoihin kuvaa hyvin myös yleisökäsikirjoituksen jatko:

¹ Yksinkertaisimpia tarvikkeita eli ”proppeja” (englannin sanasta ’props’) ovat seuraavat: riisiä kahteen hääkohtaukseen, sanomalehti sateelta suojautumiseen, vesisumutin sateen tuottamiseen – sanomalehti on melkein välttämättömyys vesisumuttimien takia. Mukaan tarvitaan myös taskulamppu laulun ”Over At The Frankenstein Place” valon luomiseksi, kumihanskat laboratorikohtaukseen, jänisräikkä tai vastaava melun tuottamiseen, vesipaperirulla heitettäväksi ilmaan tohtori Scottin saapuessa paikalle, soitto-kello *Planet Schmanet Janet* -laulun kohtaa ”when we made it did you hear a bell ring” varten ja pelikortteja heitettäväksi ilmaan Frankin laulaman ”I’m Going Home” -laulun kohdassa ”cards for sorrow, cards for pain”. Esineet voivat toimia myös kommentteina esitykseen. Esimerkiksi maljan kohottamiseen liittyvän ”A toast to absent friends” -toivotuksen aikana yleisö heittää ilmaan palan paahtoleipää. Vitsi syntyy sanojen homonymiasta englannin kielessä.

Brad: Say...

Yleisö: That wasn't stupid.

Brad: ... do any of you guys know how to Madison?

Yleisö: THAT was stupid!²

Fanien osallistumista on kirjattu ylös yleisökäsikirjoituksiksi (audience participation script), joita levitetään esimerkiksi internetissä julkaistulla usein kysytyjen kysymysten listalla (<http://www.rockyhorror.org/faq/>). Koska *Rocky Horroriin* osallistutaan eri puolilla maailmaa hieman eri tavoin, ei ole olemassa yhtä virallista käsikirjoitusta, vaikka suuri osa materiaalia toistuuakin käsikirjoituksesta ja maasta toiseen. Suomessa yleisin välihuutojen kieli on englanti, mutta suomenkielisten huutojen syntyä on vauhdittanut Seinäjoen kaupunginteatterin esittämä näytelmäversio, jonka ensi-ilta oli keväällä 1995.³ Suomenkielisten välihuutojen syntyminen on osoitus siitä, että *Rocky Horrorin* kulttuuri on yhtä lailla maailmanlaajuisista kuin kansallistakin: peruskonseptista syntyy paikallisesti so-

² Yleisön kommentille on myös perusteensa, sillä 1960-luvun salonkitanssi madison ei vertaudu ”Time Warpiin”, jossa on olennaisessa osassa hulluksi tekevä lantiotyöntö (”the pelvic thrust — really drives you insane”).

³ Näytelmän suomensi Mauri ”Moog” Konttinen ja ohjasi Olli-Matti Oinonen. Ensi-ilta oli 5.4.1995 ja kaiken kaikkiaan esityksiä oli yhteensä 67. Seinäjoen esitys vieraili myös Tampereen Teatterikesässä 17.8.1996. Suomalainen teatteriversio kuvastaa hyvin myös sitä, miten tiivistii yleisöosallistuminen nykyään värittää *Rocky Horroria* myös teatterissa: vaikka alkuperäisessä teatteriversiossa yleisö ei osallistu esitykseen, Seinäjoen teatteriversiossa yleisölle varattiin selkeä rooli. Seinäjoella taiteiltiin elokuvaversion ja teatteriversioon välillä. Esimerkiksi näytelmän käsiohjelma sisälsi ohjeet tarvittavista esineistä, vaikka esinelista liittyy nimenomaan teatteriversion jälkeen tehtyyn elokuvaan ja sen yleisöosallistumisen kulttuuriin. Yleisöä myös tuki teatterin palkkaama huutosakki, jonka tehtävänä oli huutaa välihuomautuksia niin kuin elokuvayleisö huutaa elokuvan esityksissä. Teatteriversion jälkeen tehty elokuva ja sen yleisöosallistuminen ovat siis ulottaneet pitkän kätesä myös alkuperäisen teatteriversion ylitse, ja näytelmä on joutunut sulauttamaan itseensä elokuvayleisön synnyttämän yleisöosallistumisen.

peutettuja ja muunneltuja versioita. (Vrt. Hall 1992, 57–58.) Tällaisessa globaalissa fanikulttuurissa internet on tärkeä, sillä se tarjoaa helpon pääsyn fanikulttuurin yhteyteen. (Vrt. Mäyrä 1999, 107; Baym 1998, 127.)

Yhtä voimakasta ja vakiintunutta yleisöosallistumista kuin *Rocky Horrorin* katsomistilanteessa ei ole muissa elokuvissa, ehkä tuoretta *Sound of Music* -versiota lukuunottamatta.⁴ Juuri institutionalisoitunut yleisöosallistuminen on se erityispiire, joka erottaa elokuvan muista fanien suosimista kulttelokuvista (termistä ks. Telotte 1991; Hoberman & Rosenbaum 1983). Osallistuva yleisö on säilynyt *Rocky Horrorin* elokuvahistorian kuriositeetiksi ja osaltaan hankkinut sille kulttimaineen. Samalla yleisöosallistuminen on tehnyt mahdollottomaksi tarkastella elokuvaa pelkkänä elokuvatekstinä, ilman siihen liittyviä osallistuvia faneja. Elokuvan sijasta voisikin puhua elokuvan ympärille rakentuneesta tapahtumasta, toiminnasta tai ilmiöstä.

Rocky Horror Picture Show – absurdi tarina kosioiretkestä

Rocky Horror Picture Show -elokuvaan liittyvästä laajasta kokonaisuudesta olen valinnut tarkasteltavaksi sen mieshahmot ja mieskatsojien toiminnan elokuvaesityksen aikana. Vaikka elokuvaan liittyvä kulttuuri onkin globaalia, oma analyysini liikkuu suomalaisessa

⁴ *Blues Brothers* -elokuvan (John Landis, 1980) katsojat saattavat tulla paikalle pukeutuneena samoin kuin elokuvan päähenkilöt, ja ensi-iltalippuja viime vuosien suurelokuviin on jonotettu roolivaatteissa (*Star Wars: Episode I - Phantom Menace* [George Lucas, 1999] ja *The Lord of The Rings: Fellowship of the Ring* [Peter Jackson 2001].) Osallistuminen kuitenkin jää pukeutumiseen eikä yleisö kommentoi valkokankaan tapahtumia.

kokemuspöirissä – siinä miten suomalaisena harrastajana olen kokenut yleisöosallistumisen elokuvan aikana.

Etsin vastausta siihen, millaisia mieskuvia⁵ elokuvateksti esittää, ja toisaalta, mitä tapahtuu kun mieskatsoja esittää elokuvan hahmoa tapahtuman ajan. Mieskuvien analyysissä keskityn Bradin ja Frankin jännitteiseen suhteeseen, koska sen läpi voi tarkastella useita elokuvaan liittyviä teemoja⁶. Elokuvatekstin ja osallistumisen kulttuurin kautta etsin vastausta siihen, avaako *Rocky Horror* -fanius mahdollisuuksia voimaantumiseen tai vastustukseen. Vaikka tarkasteluni kurottaa myös katsojiin ja faneihin, en tee reseptiotutkimusta vaan nojaan analyysissäni sekä omiin kokemuksiini faniyhteisön jäsenenä että yleisökäsikirjoituksista luettavissa oleviin elokuvan vakiintuneisiin vastaanottotapoihin.

Ennen syventymistä mieskuvien analyysiin teen kuitenkin ekskursion elokuvan juoneen. *Rocky Horrorin* absurdissa tarinassa nuori Brad Majors kosii Janet Weissiä heidän ystäviensä mentyä naimisiin. Brad ja Janet lähtevät autolla tapaamaan opettajaansa ja opastajaansa tohtori Everett Scottia. Auton renkaan puhjettua nuoret joutuvat etsimään sateessa apua goottilaisesta linnasta, jossa hovimestarina on kauhuelokuville tyypillinen, kyttyräselkäinen Riff-Raff ja sisäkkönä tämän sisar Magenta. Paikalla on myös Columbia, jota elokuvan käsikirjoituksessa kutsutaan 'groupieksi' eli bändäriksi.

Linnassa nuoret ottaa vastaan Time Warp -rivitanssia tanssiva transylvalialaisten joukko. Paikalle saapuu verkkosukissa ja korko-

⁵ Anu Koivunen (1995, 28–33) on kirjoittanut elokuvien esittämistä sukupuolen kuvista naiskuvien kautta. Hän lähtee siitä, että elokuvien naiskuvia ei tarvitse nähdä suorassa vastaavuussuhteessa todellisuuteen, vaan niitä voi tarkastella myös sellaisenaan.

⁶ *Rocky Horror Picture Show* -elokuvan kerronnassa on kaksi sisäkkäistä tasoa. Tässä artikkelissa joudun jättämään yhden elokuvan miehistä, metakertomuksellisen tason *The Criminologist* -hahmon, vain viitteelliselle käsitteilylle. *The Criminologist* -hahmolla on kuitenkin tärkeä asema, sillä hänen metakerronnalliset kommenttinsa ja kaikkietävän kertojan asemansa ohjaavat elokuvan lukemista.

kengissä linnan isäntä, tohtori Frank-n-Further. Frank esittelee olevansa ”sweet transvestite” ja vie nuoret laboratioonsa todistamaan rakentamansa urheilijavartaloisen Rockyn valmistumista. Juhlat keskeyttää pakasteesta herännyt Eddie, joka on Frankin luomus ja entinen rakastaja. Frank tappaa Eddien ja taluttaa Rockyn makuuhuoneeseensa. Brad ja Janet ohjataan omiin makuuhuoneisiinsa ja myöhemmin Frank viettelee Janetin naamioituneena Bradiksi ja Bradin naamioituneena Janetiksi. Vaikka huijaus paljastuukin, kumpikaan nuori ei vastustele.

Janet vaeltelee tyhjässä linnassa, näkee monitorista Bradin pettäneen häntä ja viettelee linnan väkeä pakoilevan Rockyn. Linnaan ilmaantuu pyörätuolissaan tohtori Scott, joka kertoo etsivänsä veljenpoikaansa Eddietä. Scott myös kertoo linnan väen olevan ulkoavaruuden muukalaisia. Frank jähmettää kaikki patsaiksi ja pukee heidät korsetteihin ja verkkosukkiin. Rocky, Janet, Brad ja Columbia herätetään esiintymään lavashow’hun, jossa he laulavat omasta elämästään. Frank johdattaa kaikki aistillisiin uima-allasorgioihin, mutta avaruusasuiset Riff-Raff ja Magenta keskeyttävät juhlat ja kaappaavat vallan Frankilta. Riff-Raff ampuu Columbian, Frankin ja Rockyn, ja Janet, Brad ja tohtori Scott pakenevat. Avaruusaluksiksi paljastuva linna nousee raketina taivaalle, ja elokuvan lopussa Brad, Janet ja Scott ryömivät rähjäisinä sumuisessa metsässä⁷.

Rocky Horror lainaa niin hahmoja, tapahtumia kuin tapahtumapaikkojakin science fictionista ja kauhusta. Science fictioniin viittaa jo elokuvan alkutekstien aikana soiva laulu, jossa luetellaan vanhoja scifi-elokuvia ja niiden hahmoja. Kauhugenrestä taas lainataan muun muassa linna, sen sisustus ja idea rakennetusta ihmisestä, Frankensteinin hirviöstä. Elokuvaa voikin pitää intertekstuaalisena ja intermediaalisena leikekirjana (vrt. Kilgore1986).

⁷ Elokuvesta on itseasiassa kaksi poikkeavaa versiota: toisin kuin eurooppalaisesta versiosta Yhdysvalloissa levitetystä versiosta puuttui pitkään kohtaus, jossa Brad, Janet ja Scott näytetään ryömimässä sumussa. Kohtaus yleisyy Yhdysvalloissa vasta 1990-luvulla julkaistun videon jälkeen.

Vaijerin päät: Brad ja Frank

Seuraavaksi puran semiootikko A.J. Greimasin käyttämällä semioottisella neliöllä *Rocky Horrorin* mieshahmojen asetelmaa. Semioottista neliötä voidaan hyödyntää esimerkiksi elokuva-analyysissä eräänlaisena keksimismenetelmänä, kun tavoitteena on löytää yksittäisten osien taustalla oleva yhteinen syvärakenne (Tarasti 1984, 34). Neliön käyttö perustuu siihen, että myös muut merkkejä käyttävät järjestelmät organisoituvat kielen tavoin (ks. johdanto). Hahmoja analysoidessani luen niitä teksteinä, joissa merkittäviä osia ovat esimerkiksi vaatteet, meikki ja miljöö sekä käsitykset normaalista ja epänormaalista.

Greimasilaisista lähtökohdista kirjoittavalle Erkki Karvoselle (1988) subjekti, tarinan toimija, merkitsee perinteistä mytologioiden ja satujen sankaria. Elokuvan alku määrittää Bradin subjektin tai sadun sankarin paikalle – onhan Bradin tilanne kuin satujen prinsin: matkalla tohtori Scottin luo hän joutuu koettelemuksiin auton renkaan puhjetessa. Scott taas pystyisi antamaan Bradille luvan mennä naimisiin Janetin kanssa eli prinsessan palkaksi.

Sankari ei olisi sankari, jos hänellä ei olisi vastustajanaan konnaa, anti-subjektia. Subjekti ja anti-subjekti muodostavat semioottisen neliön perustan, binaarisen vastakohtaparin, joka ilmaisee samaan yhteyteen kuuluvan seikan ääritapauksia. Binaarisia vastakohtapareja ovat esimerkiksi luonto – kulttuuri, aurinko – kuu, valkea – musta ja mies – nainen.

Subjekti \longleftrightarrow Anti-subjekti

Aivan elokuvan alussa Bradin vastustaja ei henkilöidy anti-subjektiksi, vaan Brad taistelee vain huonoa tuuria (kumin puhkeaminen) ja luonnonvoimia (sade) vastaan. Elokuvan siirtyessä Frankin-Furtherin linnaan Frankistä rakennetaan Bradille anti-subjekti, sillä Frank estää Bradia etenemästä kohti tavoitteitaan. Greimasin

mallia seuraten elokuvaa voidaan siis lukea niin, että siinä asetetaan subjektiksi Brad ja tätä vastaan anti-subjektin paikalle Frank.

Brad ←————→ Frank

Mutta koska subjektin ja anti-subjektin suhde muodostuu Greimasin mukaan vastakohtaparista, pitää kysyä, mikä ominaisuus sekä Bradilla että Frankilla on, mutta hieman erilaisena? Bradin maailmaan tutustutaan alkukohtauksessa kuvatun pikkukaupunki Dentonin kautta. Kun Brad tunnustaa rakkautensa Janetille, taustalla näkyy pitkään kyltti, jossa on iso sydän ja sen päällä teksti ”Denton – The Home of Happiness!” Bradin maailmaan kuuluvat myös ystävän häät, joissa pastellisävyisiin juhlatilaisuuksiin pukeutuneista sukulaisista ja isovanhemmista otetaan valokuvia kirkon rapusilla.

Brad toteuttaa mieheyttään kosimalla perinteiden mukaan high school -ihastustaan Janetia, joka hetkeä aiemmin on napannut ilmaan heitetyn hääkimpun. Juuri naimisiin menneen ystäväpariskunnan ylennyksistä (sulhanen) ja keittotaidoista (morsian) puhuminen näyttää Bradin ja Janetin haavetulevaisuuden: miehet elättävät perheen ja naisen paikka on keittäjänä ja perheenäitinä. Avioliitto on tavoiteltava, sillä Janetin mielestä heidän ystävänsä Betty'n arvo on noussut tämän päästyä naimisiin. (”An hour ago she was just plain old Betty Monroe, and now ... now she is Mrs. Ralph Hapschatt.”)

Kertojan (The Criminologist) mukaan Brad ja Janet ovatkin ”tavallisia, normaaleja ja terveitä nuoria”, jotka pukeutuvat ja käyttäytyvät normaalisti. Nuorten käsitystä normaaliudesta ja epänormaaliudesta kuvastaa tilanne, jossa Frank kysyy Bradilta, onko tällä tatuointeja. Brad kiistää tatuoinnit kiivaasti, sillä tatuoinnit mielleltään poikkeavien ihmisten tai laitapuolenkulkijoiden piirteiksi. (Sweetman 1999, 56.) Anti-subjekti Frankin olkavarressa sen sijaan on tatuointi. Bradista ja Janetista myös auton ohittavat moottoripyöräilijät edustavat epädentonilaisuutta:

Janet: Gosh, that's the third motorcycle that's passes us. They sure do take their lives in their hands, with the weather and all.

Brad: Yes, life's pretty cheap to that type.

Denton määrittyy siis keskiluokkaiseksi ja turvallisuushakuiseksi pikkukaupungiksi, jossa naimisiinmeno kuuluu asiaan, moottoripyörät ja tatuoinnit eivät. Bradin onkin helppo asettua moottoripyöräilijöiden yläpuolelle, sillä ne edustavat toiseutta, ”sitä tyyppiä”.

Moottoripyöräilijät ovat ensimmäinen merkki siitä, että Frankin linna ei ole dentonilaisten arvojen paikka, sillä linnan ovella salamanisku valaisee moottoripyörien rivistön. Dentonin ja Frankin linnan eroa kuvaa myös värisävyjen ja vaatteiden muutos. Denton on pastellisävyinen ja miehillä on puvut ja naisilla hame tai jakkupuku. Frankin linnassa taas sekä sisustus että vaatteet ovat paljolti mustaa ja punaista, pornografian perinteisiä värejä, ja myös miehillä saat-
taa olla korkokengät, verkkosukat ja korsetti.

Brad ja heteronormatiivisuus

Laajemmasta näkökulmasta katsoen Denton, Bradin ihanteiden perusta, edustaa perinteisiä heteronormatiivisia arvoja. Feministisessä ajattelussa heteronormatiivisuudella tarkoitetaan kahden olettamuksen yhteenliittymää. Ensinnäkin sukupuoli ymmärretään vakaaksi, luonnolliseksi ja synnynnäiseksi, ja sen ajatellaan perustuvan ruumiiseen. On siis selkeästi miehiä ja naisia eikä kukaan ole tämän järjestelmän ulkopuolella. (Esim. Jackson 1998.) Toiseksi heteronormatiivisessa ajattelutavassa oletetaan, että halun kohde on automaattisesti vastakkainen sukupuoli. Tämän takia heteroseksuaalinen halu vaatii pohjakseen jaon kahteen sukupuoleen. (Jeffreys 1996, 77.) Stevi Jackson lainaa Judith Butleria, joka on kiteyttänyt tilanteen sanomalla, että on mahdollista ”joko identi-

fioitua sukupuoleen tai haluta sitä, mutta ainoastaan nämä kaksi suhtautumistapaa ovat mahdollisia” (Butler 1990, 333, sit. Jackson 1996, 27).

Heteronormatiivisessa maailmassa heteroseksuaalisuus on sekä normi että normaalia (Carabine 1996, 61). Muut sukupuolet ja seksuaalisuudet muuttuvat näkymättömiksi ja menettävät puheoikeutensa, koska ne eivät mahdu systeemiin. Monique Wittig on kuvannut klassisessa artikkelissaan ”The Straight Mind” heteronormatiivisuuden luonnollisuuden tilanteeksi, jossa ”you-will-be-straight-or-you-will-not-be” (1980, 29.) Wittigin ajatus liittyy siihen, että sukupuolen ja seksuaalisuuden lisäksi heteronormatiivinen sukupuolijärjestelmä säätelee laajemminkin yhteiskunnan toimintaa ja ihmisten välisiä suhteita muun muassa määrittämällä naisen kuuluvaksi miehelle (Liljeström 1996, 131). Esimerkiksi avioliittoa voi pitää heteroseksuaalisuuden hegemonisimpana muotona (VanEvery 1996, 40).

Näiden määritelmien mukaan Dentonia voi pitää varsin heteronormatiivisena pikkukaupunkina. Miehet pukeutuvat miehiksi ja naiset naisiksi eikä jakoa kyseenalaisteta. Myös kaikki muu sukupuolittuminen on itsestäänselvää. On miesten ja naisten tavat toimia (Brad hakee apua ja suojelee Janetia; Janetin ”tehtävä” on pelätä; naiset itkevät häissä) ja työt ovat sukupuolitettuja (naiset hallitsevat keittiötä, miehet elättävät perhettä). Heteronormatiivisuutta korostaa se, että Dentoniin tutustutaan nimenomaan häissä, ja myös Brad ja Janet esitellään nimenomaan tulevan avioliiton avulla. Nuoret ovat initioitumassa avioliiton kautta yhteiskunnan heterojärjestykseen, joka vahvistaa käsitystä toisiaan täydentävistä sukupuolista ja niiden välillä vallitsevasta, avioliitossa harjoitettavasta seksuaalisuudesta. Sukupuolijärjestelmän sääntöjen mukaan Janet on Bradin määräysvallan alla: Brad esimerkiksi kuittaa Janetin aidon pelon ”älä höpsi” -tyylisillä kommenteilla. Suhtautuminen esimerkiksi tauntoiteihin ja moottoripyöriin taas kertoo siitä, miten oikean järjestyksen edustajat voivat asettua kaikkien muiden yläpuolelle ja vaientaa ”sen tyypin” ihmiset merkitsemällä heidät toisiksi.

Frank ja queer

Perinteisesti heterosuhteutuneisuuden vastapuolena on nähty homoseksuaalisuus ja homoseksuaaliset suhteet, mutta Frank ja Frankin linna eivät edusta pelkästään homoseksuaalisuutta. Dentoniin verrattuna Brad ja Janet pitävät linnaa outona. Brad rauhoittaakin huolestunutta Janetia sanomalla linnan olevan ”probably some kind of hunting lodge for rich weirdoes.” Sanakirjan mukaan ’weirdo’ on ”kummallinen”, ”tasapainoton” tai ”tavanomaisesta poikkeava”. Sama pätee koko linnaan, jota voi pitää suoraan ja selkeään Dentoniin verrattuna vinona ja vääntyneenä.

Vinous näkyy siinä, että linnan väki poikkeaa Dentonin normaalista koodistosta tai on niiden irvi- tai pilakuvia. Esimerkiksi linnan hovimestari Riff-Raff näyttää frakissaan hovimestarilta, mutta häneltä puuttuvat hovimestarille tyypilliset ominaisuudet kuten kielellinen sujuvuus sekä kohteliaisuus, hienotunteisuus ja nopea käsityskyky. Hän ei myöskään ole hovimestarien stereotypian mukaisesti tyylikäs ja siisti vaan vaatteet roikkuvat ja frakin liivissä on veritahroja. Magentan asu taas näyttää sisäkön perinteiseltä puvulta mustine hameineen ja valkoisine essuineen ja hilkkoineen, mutta vaatimattoman sisäkönnetturan sijasta Magentan tukka rehottaa ja lyhyt hameen helma ja verkkosukat muuntavat asun pornon klassiseksi ranskalaisen sisäkön puvuksi.

Myös Rocky on tuttu hahmo, sillä hänen syntymänsä vastaa hyvin pitkälle Frankensteinin hirviön syntymää. Mutta siinä missä Frankenstein rakensi hirviönsä tiedon ja tieteen nimissä, Frank on rakentanut Rockyn mieheksi, joka on ”good for relieving my tension”, siis pelkästään seksuaalisen tyydytyksen takia. Riff-Raff, Magenta ja Rocky periaatteessa kelpaavat lähtökohdiltaan heteronormatiiviseen maailmaan, mutta ovat vääntyneet pois sen kaavoista.

Frankin linnan vinous näkyy myös linnaan kokoontuneissa transilvaanialaisissa. Musikaaligenren osoittama paikka transilvaanialaisille on tanssi- ja laulukuoro, joka tanssii yhtäläisin liikkein ja vaattein (vrt. Altman 1987, 214, 217, 223). Vastoin perinteistä mie-

likuvaa tanssityöistä *Rocky Horrorin* transilvaanialaiset eivät kuitenkaan ole kauniita ja ruumiiltaan samanmuotoisia, vaan epäsuhtaisia ja erilaisia: vanhoja, kääpiökokoisia tai niin lihavia, että frakki on revetä saumoistaan. Dentonin normaaleihin häävieraisiin verrattuna Frankin linnan väki on groteskia.

Tällainen on Frank-n-Furtherin hallitsema maailma, joka myös ilmentää Frankin olemusta. Dentonin näkökulmasta linnanherra voisi olla pukeutunut esimerkiksi samanlaiseen puvun takkiin kuin *The Criminologist*. Mutta Frank on ikään kuin Bradin ”rich weirdo”-lausunnon toteutuma, sillä pukumiehen sijasta paikalle saapuu diivamaiseen viittaan pukeutunut meikattu transvestiitti, jolla on korkeat korot, voimakas silmämeikki ja kiiltävää huulipunaa, suuri helminauha ja permanentti. Myös vaatteet ovat erittäin epämiehekkäät: paljetein koristeltu korsetti, sukkanauhat ja verkkosukat. Lisäksi jo mainittu tatuointi siirtää Frankin Dentonin kategorioiden ulkopuolelle.

Frank esittelee itsensä laulaen omanarvontuntoisesti ”I’m just a sweet transvestite, from Transsexual, Transylvania” ja ”I’m not much of a man by the light of day, but by night I’m one hell of a lover.” Kahden maailman törmäystä kuvaa hyvin Bradin katse Frankiin laulun loppupuolella. Brad haroo tukkaansa ja hänen ilmeensä kuvastaa täydellistä ihmetystä. Bradin on mahdotonta ymmärtää mistä on kyse, mikä on tämä nautinollisuutta ilmentävä ”sweet transvestite”, joka hänen edessään on.

Hetero- ja homoseksuaalisuuden lisäksi linnassa kukoistavat kaikenlaiset muut seksuaalisuuden muodot: Magentan ja Columbian välillä on lesborakkautta, Riff-Raffin ja Magentan tavallista voimakkaampaan sisarusrakkauteen viitataan. Korsetit, verkkosukkahousut ja korkokengät viittaavat fetisismiin, Rockyn kahleet, kyntelikkö ja Frankin puhuttelemisen mestariksi sadomasokismiin.

Mutta vaikka ihmissuhteita ja seksuaalisuuksia järjestetään hyvin toisin kuin heterosuhteutuneessa Dentonissa, elokuvateksti silti asemoi Frankin linnan Dentonin binaaripariksi. Yhtäläisyyksien ja erojen leikki on voimakkaimmillaan häämarsseissa: ensimmäi-

nen häämarssi yhdistää Bradin ja Janetin ystävät, toinen taas säes-
tää Frankin ja Rockyn kävelyä makuuhuoneeseen. Silti Frankin lin-
nassa kyse ei ole avioliitosta dentonilaisessa mielessä, sillä Riff-Raff
kertoo Janetille, että ”the master is not yet married, nor do I think
he ever shall be.”

Frankin linna ei kuitenkaan ole Dentonin homoseksuaalinen
vastine, koska homoseksuaalisuus toistaa heteronormatiivisen ajat-
telun kaksijakoista sukupuolijärjestelmää. Frankin linna ei myös-
kään ole vain Dentonin ristiinpukeutuva vastine, sillä kun Frank
pukeutuu ristiin (ja pukee muut lavashow’ta varten), hänen asunsa
ei ole Janetin yksinkertainen mekko tai siisti naisten jakkupuku.
Frankin linnan vaatteet Magentan sisäkonasusta Frankin korkoken-
kiin, korsetteihin ja höyhenpuuhkiin ovat fetisististä transvestismia.
(Ks. Jokinen 2001.)

Koska Frankin linna ei asetu homo- ja heteroseksuaalisuuden
kehikkoon, sen voi nähdä edustavan queer-teorian maailmaa. 1990-
luvulla esiin noussut queer-teoria ja -politiikka on vastustanut hete-
roseksuaalisuuden määräävää asemaa ja samalla myös selviä homo-
ja lesboidentiteettejä, sillä ne kiinnittyvät kahteen sukupuoleen ja
näin ollen vahvistavat niin heteronormatiivista sukupuolijärjestelmää
kuin seksuaalisuuden jakoakin.⁸

Queer-käsitteellä on pyritty ylittämään kahtiajaot normaaliin
ja poikkeavaan sekä naisiin ja miehiin, sillä queer-teoria kyseen-
alaistaa essentialistiset identiteetit (Koivunen 1996, 99; Roseneil
2000, 30; Oksala 1999, 5). Homo- ja heteroseksuaalisuuden jaon
häivyttämisen lisäksi queer tähtää myös muiden binaarijakojen luon-
nollisuuden purkamiseen. Tavoitteena on purkaa kahtiajaot koko-

⁸ Vaikka queer-teorian nousu ajoittuu 1990-luvulle, en näkisi mitään syytä
miksei myös *Rocky Horror Picture Show’n* kaltaista 1970-luvun tekstiä voisi
tutkia queer-ajattelun kautta. Liitetäänhän queer voimakkaasti ajatukseen
postmodernista maailmasta. Yleisesti 90-lukua ja uutta vuosituhatta pide-
tään postmoderneina, mutta harvat uskaltavat ottaa kategorisesti kantaa
siihen, milloin kulttuurissa on tavattu ensimmäiset postmodernin piirteet
täyttävät tekstit. Ja joka tapauksessa nykyhetken *Rocky Horror Picture Show*
-harrastajalle elokuvan lukeminen queer-kehityksen kautta on luontevaa.

naan, ei vain lisätä homoja ja lesboja vanhoihin käsityksiin (Rose-
neil 2000, 31-32). Jos kuitenkin puhutaan queer-identiteetistä, sen
voi määritellä liikkuvaksi tai määräytymättömäksi postmoderniksi
identiteetiksi, tai sitten queer voi merkitä pikemminkin asennetta
kuin identiteettiä. (Oksala 1999, 5.)

Frankin ja hänen linnansa voikin siis nähdä queer-teorian kuvak-
si, koska linnassa on tilaa kaikenlaisille sukupuolille ja seksuaali-
suuksille, erilaisille ruumiille ja erilaisille käytännöille. Kyse ei ole
yhdestä tietystä identiteetistä, vaan asenteesta, jossa on tärkeä olla
se mitä haluaa olla. Tätä korostaa elokuvan loppupuolella olevan
kansallishymnimäisen laulun kertosäe ”don’t dream it, be it!”

Yhdysvaltalaista Judith Butleria pidetään queer-ajattelun kes-
keisenä hahmona kirjan *Gender Trouble* (1990) takia. Butlerille su-
kupuoli ei ole olemista niin kuin tavallisesti ajatellaan, vaan pikem-
minkin *tekemistä*. Meitä kutsutaan koko ajan tietyn sukupuolen
edustajina, mutta se ei tarkoita, että olisi olemassa olemuksellisia
miehiä ja naisia – tilanne vain näyttää siltä. Sukupuolta tuotetaan
toistolla, joka luo illusion naiseuteen ja mieheyteen liittyvästä sisäi-
sestä olemuksesta sekä pysyvästä ja luonnollisesta sukupuoli-iden-
titeetistä, jonka vakuutena pidetään ruumista. Butler on nimennyt
tämän efektin sukupuolen performatiivisuudeksi, joka merkitsee
olemassa olevien normien pakollista lainaamista.

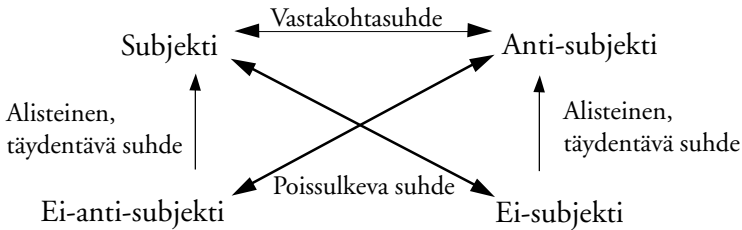
Drag on sukupuolen performanssia, jonka on ajateltu tuovan
näkyviin sukupuolen performatiivista luonnetta. Siksi monet queer-
teoreetikot ovat kiinnostuneet dragista, jossa ”vääränlaiset” ruumiit
osoittavat että naiseus tai mieheys ovat eleistöjä tai normistoja, joi-
ta voi lainata. Naisellisuuteen naamioituvaa Frankia voi pitää drag
queenina, joka tuo esiin sukupuolen esittämisen. Myös tällä tavoin
Frankin linna on queer-maailma.

Näin Bradin ja Frankin kamppailusuhde kuvaa myös kahden
maailman kamppailua. Sankari ja anti-sankari henkilöivät kahta
erilaista tapaa rakentaa ja toteuttaa sukupuolta ja siihen kytkeytyvää
seksuaalisuutta:

Heterosoitunut maailma  Queer-maailma

Mihin miehet asettuvat

Rocky Horroria voi lukea niin, että Bradista ja Frankista muodostetaan semioottisen neliön yläreunan binaarinen vastakohtapari. Neliön ristikkäiset suhteet sen sijaan kieltävät toisensa. Esimerkiksi ei-subjekti sulkee subjektin pois. Silti poissuljetusta vaihtoehdosta jää jotain jäljelle myös vastakkaiseen termiin. Pystysuorat suhteet ovat alistaisia eli esimerkiksi ei-subjekti täydentää anti-subjektia.



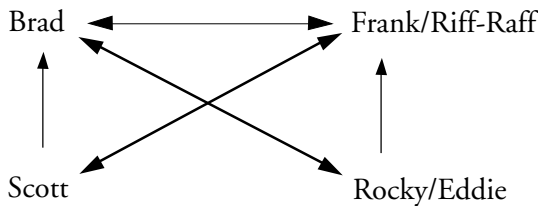
Kun semioottiseen neliöön sijoittaa Bradin ja Frankin lisäksi muita *Rocky Horrorin* mieshahmoja, ei-anti-subjektin paikalle voi sijoittaa tohtori Scottin ja ei-subjektin paikalle Rockyn ja Eddien.

Frankin ja Scottin yhdistää tie. Hahmot keskustelevat samalla tasolla ja heidän annetaan ymmärtää olevan jo ennestään tuttuja.⁹ Semioottisen neliön ristikkäisen suhteen mukaisesti he sulkevat toisensa pois. Näin ollen järkevää tiedettä edustava Scott jää henkiin, kun ylenmääräisyyttä ja seksuaalisuutta julistava ja tiedettä vain omiin tarpeisiinsa tekevä Frank kuolee. Toisaalta Scott on alistainen Bradille, jonka kautta hän tulee tarinaan mukaan. Scottin arvomaailma toimii myös Bradin hahmon täydentäjänä: Scottin kautta elokuva kertoo paljon Bradista.

⁹ Tämä näkyy esimerkiksi siinä, että Frank tietää jotain olennaista tohtori Scottin menneisyydestä ("Go on, Dr. Scott. Or should I say Dr. Von Scott?")

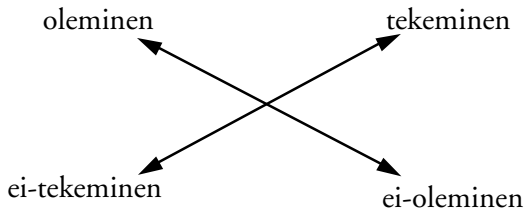
Elokuvan nimi ohjaisi lukemaan Rockyn tarinan sankarina ja subjektina, mutta lähes jokainen hahmo saa elokuvan kerronnassa enemmän huomiota kuin Rocky. Yhdessä Eddien kanssa Rocky määrättyykin alisteiseksi muille hahmoille ja etenkin Frankille, rakentajalleen. Rocky ja Eddie ovat ikään kuin saman olennon eri versiot, tuplat, joista toinen on tumma ja paha, toinen vaalea ja hyvä. Näin heidät voi sijoittaa samaan kohtaan semioottista neliötä, vaikka Rocky onkin keskeisempi hahmo – eikä vähiten Eddien nopean kuoleman takia.

Rockyn ja Bradin poissulkeva suhde rakentuu kilpailuksi Janetista. Aluksi Janet on Bradin, mutta myöhemmin hän ihastuu Rockyn lihaksiin ja ilmoittaa olevansa ”muskalien fani”. Koettuaan seksuaalisen vapautumisen Frankin kanssa Janet päätyy lopulta harastamaan seksiä Rockyn kanssa. Janet ei kuitenkaan voi olla sekä Bradin että Rockyn, joten toisen on väistyttävä. Rocky valitsee Frankin ja kuolee, kun taas Brad jää henkiin ja saa pitää Janetin. Elokuvan mieshahmoista on vielä sijoittamatta hovimestari Riff-Raff. Hänet voi ajatella samaan kohtaan Frankin kanssa, koska ensin hän on Frankin palvelijana ikään kuin Frankin tahdon ilmentymä. Myöhemmin kaapatessaan vallan Riff-Raff todella ottaa Frankin paikan.



Greimasin mukaan semioottista neliötä voidaan usein tulkita binaariparin luonto – kulttuuri kautta, jolloin neliön vasen reuna edustaa luontoa ja oikea kulttuuria. Juuri näin heteronormatiivi-

nen maailma kuvaa oman sukupuolijärjestelmänsä: Brad ja Scott määrittyvät luonnollisuuden edustajiksi, Frankista, Rockysta ja queer-maailmasta tulee turmeltuneen kulttuurin edustajia. Toinen tapa käyttää neliötä on asettaa siihen oleminen ja tekeminen. (Tarasti 1989, 232).



Tämä neliöinti vastaa melko tarkkaan heteronormatiivisen ja queerin maailman jännitettä. Siinä missä heteronormatiivisen maailman sukupuoli ja seksuaalisuus ovat olemuksellisia tai eivät ainaakaan korosta tehtyä luonnettaan (kuvion vasen reuna), queer-maailmassa sukupuoli ja seksuaalisuus ovat tehtyjä ja mahdollisesti muutettavissa tai rakennettavissa (kuvion oikea reuna). Queerissa sukupuolta ja seksuaalisuutta muokkaa enemmän esittäminen kuin luonto.

Rocky Horrorin mieskuvat voi siis lukea niin, että niiden tärkein jännite on heteronormatiivisen maailman ja queer-maailman välillä. Parhaiten tämä kahtiajako henkilöityy Frankissa ja Bradissa, mutta myös muiden mieskuvien voi nähdä asettuvan suhteeseen heteronormatiivisuuden ja queerin kanssa.¹⁰

¹⁰ Elokuvan 25-vuotisjuhlien alla julkaistulla dvd-erikoislevyllä on kiinnostava kiteytys siitä, miten queer-maailma ja heteronormatiivinen maailma oli tarkoitus arvottaa. Yksi elokuvan käsikirjoittajan Richard O'Brienin toteutumatta jääneistä ideoista oli, että elokuvan alku olisi mustavalkoinen ja kerronta muuttuisi värilliseksi vasta ”Time Warpin” alkaessa. Tämä ajatus jätettiin silloin toteuttamatta, mutta juhlalevyllä mustavalkoinen/värillinen-versio on kuitenkin nähtävissä, tosin piilotetun valikon kautta. Värien käyttö on hyvä tiivistys siitä, miten elokuva kohtelee heteronormatiivista

Tulkintojen voima ja vuotavat luokittelut

Semioottinen neliö tuo esiin *Rocky Horrorin* mieshahmojen perusasetelman, mutta neliö on – yleistettävyysspyrkimyksestään huolimatta – kuitenkin vain yksi luenta, tietty tulkinta (ks. Hall 1980). Teksti ei kykene määräämään, miten se luetaan. Esimerkiksi *Rocky Horrorista* voi tuottaa hyvinkin erilaisia neliöintejä aina sen mukaan, mikä hahmoista asetetaan sankariksi ja mitä tarkastellaan. Tällaisesta lukemisen ja tulkittamisen ymmärtämisestä semioottinen neliö kuitenkin sanoutuu irti.

Toinen semioottiseen neliöön liittyvä ongelma on se, että tekstin liiassa abstrahoinnissa menetetään teoksen historiallisuus ja aihnutkertaisuus. Syvärakenteiden etsiminen saa helposti kaikki tekstit näyttämään samanlaisilta. (Karvonen 1988, 38.) Liian tiukka pitäytyminen semioottisessa neliössä saa elokuvan varmasti pelkistymään vain kahden puolueen kamppailuksi niin kuin tähän mennessä olen esittänyt. Elokuvien mieskuvat eivät kuitenkaan ole puhdaita vaan polyfonisia. Niiden kompleksisuus ja häilyvyys pitää ottaa huomioon. (vrt. Koivunen 1995.)

Kun *Rocky Horrorin* elokuvatekstiä analysoi tällaisen kompleksisuuden mielessä pitäen, tulee selväksi miten elokuvatekstin sisällä olevat vastakkainasettelut ikään kuin vuotavat. Esimerkiksi tohtori Scott edustaa heteronormatiivista maailmaa, järjen ääntä ja vanhaa viisautta, mutta silti hänellä on verkkosukkahousut ja korkokengät pyörätuolissa viltin alla. Näin hahmo rikkoo jakoa heteronormatiivisuuteen ja queeriin. Myöskään Bradin ja Frankin vastakkainaset-

maailmaa. Bradin ja Janetin Dentonin kuvaaminen mustavalkoiseksi olisi liittännyt Dentonin vanhaan, mustavalkoisten elokuvien aikaan kuuluvaan viattomuuteen; mustavalkoisen elokuvan Denton on paikka missä miehet ovat miehiä, naiset naisia ja asiat selkeitä. Dentonia paheellisempi, Frankin värillinen maailma olisi viitannut useampiin sävyihin, nykyaikaan ja moderniuteen. Vaikka suunnitelma mustavalkoisuudesta ja värillisyydestä jä toteuttamatta, siihen liittyvä arvolataus näkyy elokuvan kahden maailman kuvaamisessa.

telu ei ole niin terävä kuin voisi olettaa: Frankin vietellessä Bradin tämä heteronormatiivisuuden perikuva antaa periksi melko nopeasti, ainoana ehtonaan se, että Janetille ei kerrota. Tarinan kertojahahmo, hyvin vakavamielinen The Criminologist tanssii ”Time Warpini” tahtiin innokkaasti pöydällä ja rikkoo näin asemaansa The Denton Affair -poliisiraportteihin nojaavana, jälkiviisaana järjen äänenä. Kahtiajaon häilyvyyttä kuvaa myös Janetin kokemaa seksuaalinen vapautuminen: hän on onnellisempi luovuttuaan Dentonin arvoista.

Jopa heteroseksuaalisuuden koti, Dentonin kaupunki, sisältää queeriksi tulkittavia elementtejä. Bradin ja Janetin ystävä Ralph ilmoittaa käyneensä luennoilla vain saadakseen Bettyn itselleen, ja kirkonpalvelijoiden osoitetaan olevan valepuvuissa liikkuvat Magenta, Riff-Raff ja Columbia. Dentoniin on siis kirjattu vähintäänkin vihje siitä, että heteronormatiivinenkaan kaupunki ei ole täysin heterogeeninen.

Jako heteronormatiiviseen ja queeriin maailmaan on siis häilyvä jo elokuvatekstin tasolla. Tohtori Scottin verkkosukkahousut näyttävät, että kunhan heteronormatiivisen maailman pintaa hieman rapsuttaa, alta paljastuu nopeasti queer-maailma. Myös sekoittavan virran suunta on selvä: elokuvatekstin halkeamista queer-maailma vuotaa osaksi heteronormatiivista maailmaa, ei toisin päin. Don’t dream it, be it -ideologia voittaa, sillä vuotava kahtiajako osoittaa, että queerius on kaikkien ominaisuus, ei vain Frankin linnassa majaillevien ”sen tyyppiin” ihmisten. Kyse on vain queeriuden tuomisesta esiin.

Yleisöosallistumisen takia *Rocky Horror* -ilmiötä on kuitenkin mahdotonta palauttaa elokuvaksi, jonka voisi tyhjentää merkityksistä tuomalla näkyviin tekstin syvärakenteen. Elokuvatekstiä ei voi lähestyä ilman sen faneja, lukijoita, sillä yleisöosallistuminen on ”vääntänyt” ja tuonut omat konnotaationsa elokuvaan.

Kun hetero vastaan queer -asetelmaa katsoo lukijoiden ja fanien kautta, näkyy, miten välihuudot ja kommentit voimistavat queerin

vuotamista heteronormatiiviseen maailmaan. Fanien tulkinnassa heteronormatiivisuutta halveksitaan ja queer-maailmaa arvostetaan. Yleisökäsikirjoitus asettuu jo elokuvan alusta asti queer-maailman puolelle, vaikka elokuvatekstissä kahden maailman sekoittuminen ja queerin ensisijaistuminen tulee näkyviin kohtalaisen myöhään. Dentonin maailmankuvaa kohdellaan ironisesti ja parodioiden heti elokuvan alusta saakka, samoin Bradin asemaa sankarina murennetaan kommentoimalla hänet avuttomaksi epäsankariksi. Myös yleisökäsikirjoitusten kohtalaisen härskit kommentit Janetille ovat peräisin Frankin linnan räväkkydestä, eivät kainon Dentonin kielenkäytöstä. *Rocky Horror* -fanit ovatkin koko ajan askeleen elokuvaa edellä. Samalla tavalla kuin fanit huijaavat näyttelijät ”vastamaan” itselleen, he myös alusta asti ”ohjaavat” Bradin ja Janetin antamaan periksi queer-maailmalle.

Entäs sitten katsojat verkkosukissaan?

Tekstit eivät suoraan voi määrätä sitä, miten ne tulevat luetuiksi, mutta niillä on kuitenkin omat jäsennyksensä, jotka vaikuttavat siihen, kuinka ne luetaan. (Lehtonen 1996, 114, 126, 150). Faniudessa on keskeistä, että vaikka fanit tarttuvatkin luennassaan elokuvatekstin tarjoamiin merkityksiin, he eivät kuitenkaan ole vain tekstin funktioita. Fanikulttuuri nostaa esiin tekstien poikkeukselliset luennat, ja juuri niin on käynyt *Rocky Horrorille*.

Faneja tutkineen Henry Jenkinsin mukaan fanit käyttävät tekstejä johonkin muuhun tarkoitukseen kuin mihin tekijät ne alun perin tekivät. Tosin hän huomauttaa, että fanien tulkintakäytännöt tekevät mahdolliseksi erottaa selvästi tekstit luennoista, aivan kuin *Rocky Horrorin* tapauksessa. Jenkinsin mukaan fanit salametsästävät (poach) massatuotetut tekstit ja lukevat ne niin, että niillä on jotain todellista merkitystä heidän omassa elämässään. Myös *Rocky Hor-*

rorin yleisökäsikirjoitusta voi pitää salametsästyksen tuloksena. Salametsästyksessä myös synnyttää tekstin ympärille fanien vaihtoehdoisen sosiaalisen yhteisön. (Jenkins 1992, 23–24, 280, 284.)

Rocky Horrorin vaihtoehdoiseen yhteisöön kuuluvan fanin keskeisin tunnus on roolipuku. Pukeutuessaan fani ottaa roolin, joka on joko suoraan elokuvasta tai ainakin liittyy elokuvan maailmaan. Sekä mies- että naisroolit ovat avoinna kaikille, sukupuolesta riippumatta. Oman kokemuksen mukaan sekä miehet että naiset esittävät Frankia, Riff-Raffia, Janetia ja Magentaa, mutta Rocky ja Eddie päätyvät useimmiten miesten ja Columbia naisten esittämäksi. Tohtori Scotteja on näkynyt tuskin koskaan suomalaisissa *Rocky Horror*-esityksissä, sillä hahmoon tarvitaan hankalasti hankittava pyörätuoli.¹¹

Voikin kysyä, että jos välihuudot ja yleisöosallistuminen komentoivat elokuvaa queer-maailman arvojen puolelta, tekeekö roolinotto ja pukeutuminen samaa? Vastustetaanko pukeutumisella hegemonista maskuliinisuutta ja heteronormatiivisuutta, vai ottaako fani esimerkiksi Bradin vaatteisiin pukeutuessaan itselleen myös Bradin heteronormatiivisen maailmankuvan?

Rocky Horrorin fanikulttuurin määritelmän mukaan puku on sitä parempi, mitä enemmän se muistuttaa elokuvassa olevaa pukua. Hyvä fani myös esittää hahmoaan mahdollisimman tarkasti elokuvan esimerkin mukaisesti (vrt. MacDonald 1998, 137). Faniyhteisö ei kysele esitettävän hahmon valintaperusteita, vaan pitää luonnollisena sitä, että jokin hahmo muodostuu yleensä muita lä-

¹¹ Kaikista eniten suomalaisissa esityksissä on kokemuksen mukaan ollut Frankeja, Magentoja ja Columbioita. Hahmoja ovat esittäneet niin miehet kuin naisetkin. Sama kärki on myös yhdessä verkon pitkäaikaisimmista äänestyksistä *Rocky Horrorin* suosituimmasta hahmosta. Frank kerää kolmanneksen äänistä ja Magenta ja Columbia molemmat noin viidenneksen. Vähiten pisteitä saavat Brad, Rocky, tohtori Scott, Eddie ja The Criminologist. (Favorite Rocky Horror Character, www-dokumentti.)

heisemmäksi ja valitaan esitettäväksi.¹² Näin faniyhteisö toimii oman ”viikonloppumaailmansa” sääntöjen ja arvojen mukaisesti (Jenkins 1992, 280, 282). Tästä näkökulmasta katsottuna pukeutuminen on vain yksi *Rocky Horror* -faniyhteisön käytäntö, ei heteronormatiivisuuden vastustamista.

Toinen ongelma tulkittaessa fanien pukeutumista heteronormatiivisuuden vastustamisena on se, että *Rocky Horrorissa* on kyse leikin tai karnevaalin kaltaisesta rajatusta ilmiöstä. Pohjois-Amerikassa homo- ja lesboliike on tehnyt suoran toiminnan iskuja, joissa nais- ja miesparit hätkähdyttävät ihmisiä suutelemalla kauppa-keskuksissa tai kaduilla. *Rocky Horrorissa* tällainen heteronormatiivisuuden vastustaminen kilpistyy siihen, että yleisöosallistumisessa on kyse elokuvateatterin rajatussa tilassa tapahtuvasta leikistä tai esityksestä.¹³

Elokuvan yleisö käyttäytyy perinteiseen elokuvayleisöön verrattuna huonosti. *Rocky Horrorin* leikki- tai karnevaaliluonne ilmenee

¹² Vakiintuneissa harrasjaryhmissä tärkeää on kuitenkin myös se, kuinka oma hahmo sopii muiden esittämien hahmojen joukkoon. *Rocky Horroria* jatkuvasti esittäviin teattereihin syntyy ”casteja” eli kopioita elokuvan koko näyttelijäkaartista. Silloin samaan ”castiin” kuuluvien fanien on pohdittava roolihahmojensa yhteensopivuutta, jottei samassa joukossa hääräisi kolme samanlaista Frankia. ”Castin” sisällä hahmoja voidaan kuitenkin jakaa niin, että yksi fani saa Frankin laboratoriuopuvussa, toinen loppukohdauksen vaatetuksessa.

¹³ Myös elokuvateksti rajaa tälle heteronormatiivisuudesta kieltäytymiselle selkeän tilan. Elokuvatekstissä Frankin linnan queer-maailma on tehty toiseksi määrittämällä se hulluudeksi tai normaaliin maailmaan kuulumattomaksi. Esimerkiksi valittaessaan syyllisyydentunnossaan suhdettaan Frankin kanssa Janet huokaa ”if only we were amongst friends – or sane persons”. Janetin kommentti viittaa siihen, että Frankin linna on hullujen paikka, joka paljastuu vielä olevan toiselta planeetalta. Tästä syystä linnassa on luvallista toimia normaalista poiketen, olkoonkin, että Janetille tämä hulluus on tervetullutta ja hän heittäytyy siihen mukaan. Näin queer-maailman säännöt eivät kuulu arkipäivään, vaan niiden mukaan eletään vain poikkeustilanteissa.

kuitenkin siinä, että poikkeukselliselle käytökselle on lupa. Yleisöosallistuminen niin välikommenteilla kuin pukeutumiseläkin on tapa pitää hauskaa rajoitetussa elokuvateatterin tilassa; karnevaalit antavat mahdollisuuden tehdä outojakin asioita luvan kanssa. Järjestys palautuu kun karnevaalit päättyvät elokuvan lopputekstien vyöryessä valkokankaalle. Karnevaali sellaisenaan ei kulkeudu elokuvateatterin ulkopuolelle, vaikka fanitoiminta jatkuukin myös elokuvaesitysten välillä.

Leikkiluonnetta alleviivaa myös se, että elokuva itse korostaa omaa fiktiivisyyttään. Alun science fiction -laulussa luetellaan b-luokan elokuvia, mutta kun laulu toistuu elokuvan lopussa se kertoo *Rocky Horrorin* tapahtumia. Myös Susan Purdie korostaa, että *Rocky Horrorin* fanikäyttäytyminen ei ole alitajuista, dionyysistä eläytymistä, vaan harrastajat ovat koko ajan tietoisia toiminnastaan ja suhtautuvat sekä elokuvaan että omaan käyttäytymiseensä huumorilla (Purdie 2000). Fanit katsovat elokuvaa siis edelleen myös vain elokuvana.

Faniyhteisön luonteen ja karnevaalin suojamuurin lisäksi on vielä kolmas tapa kiistää pukeutumisen heteronormatiivisuutta vastustava luonne. Kyse on siitä, millaisia hahmoja mieskatsojat ottavat esitettäväkseen. Jos mieskatsoja valitsee itselleen naishahmon, on helpompi puhua heteronormatiivisuuden tai perinteisen, hegeemonisen maskuliinisuuden vastustamisesta. Länsimaisen kulttuurikoodiston mukaan korkokengät, verkkosukkahousut ja paljettikorsetit eivät kuulu miehen asuun. Jo tavalliseen hameeseen pukeutuva mies määritellään epänormaalksi, naiselliseksi ja sitä kautta homoksi. Miehen pukeutumista naiseksi – vaikka sitten vain elokuvateatterin karnevaalitulassa, fanikulttuurin suojissa – voi siksi pitää heteronormatiivisuutta vastustavana. (Jokinen 2001.) Jos mieskatsoja sen sijaan valitsee roolikseen jonkun elokuvan mieshahmoista, roolinoton määrittäminen vastustamiseksi ei ole yhtä yksinkertaista. Koska esimerkiksi Brad edustaa heteronormatiivisen maailman arvoja, Bradia esittävän fanin voidaan ajatella vain toistavan arjesta tuttua mieskäsitystä.

Fanikulttuurin ihanne – mahdollisimman tarkasti esitetty rooli-hahmo – vaatii fanilta syventymistä hahmon vaatteisiin ja eleisiin sekä roolin sukupuolen esityskeinojen pohtimista. Joten vaikka miesfani valitsisi hahmokseen Bradin tai Scottin, hän joutuu joka tapauksessa *esittämään* hegemonista maskuliinisuutta. Tällä tavoin fanien toiminta vertautuu elokuvatekstin queer-maailmaan, jossa sukupuoli ei ole luonnollinen ja annettu, vaan butlerilaisittain rakennettu ja tuotettu. Mahdollisesti kymmenien tai satojen *Rocky Horror* -iltojen jälkeen miesroolia esittävän miesfanin tilanne on samankaltainen kuin Frankia tai Janetia esittävien miesten: mieheys ei näyttyädy ruumiin mukana annettuna tai luonnollisena ominaisuutena, vaan rakennettuna esityksenä.

Don't only dream it

Kun *Sound of Musicin* yhteislauluversio vasta aloitteli taivaltaan vuoden 2000 syksyllä, *Rocky Horror Picture Show* vietti 25-vuotisjuhliiaan. Näiden vuosien aikana *Rocky Horror* on ollut paitsi hauska, intertekstuaalisilla viittauksilla leikkivä sekoitus kauhua ja science fictionia, myös voimakkaan fanitoiminnan alusta. Ainakin Greimasin neliöllä soveltavasti analysoiden tulee selväksi, että yksi *Rocky Horrorin* viehätyksen idea on se, että yksinkertaisen kahtiajajon sijasta niin elokuva kuin siitä ponnistava fanikulttuurikin ovat täynnä monitulkintaisuutta. Mahdollisesti juuri tästä epämääräisyydestä nousee se fanikulttuurissa tuntuva suvaitsevaisuus, jota korostaa myös virallisten verkkosivustojen etiketti-ohjeisto (*Rocky Horror Etiquette*, [www-dokumentti](#)).

Rocky Horror toimii kuin karnevaalijuhla tai varaventtiili. Fanikulttuurin valloittamasta elokuvateatterista tulee tilapäisesti alue, jossa sukupuoli ei ole normi vaan rakennelma. Fanikulttuurin jäsen voi elokuvateatterin vaihtoehtoisessa viikonloppumaailmassa esittää millaista sukupuolta tahansa ja kohdistaa halunsa miehiin,

naisiin tai vaikka sisaruksiin. Heteronormatiivisuuden rajoja voi koetella ja ne voi hetkeksi rikkoa turvallisessa tilassa. Fanikulttuuri antaa mahdollisuuden osallistua sellaiseen utooppiseen tilaan, jossa sukupuoli ei ole seurausta ruumiista, vaan sillä voi myös leikkiä.

Ei siis ole ihme, että *Rocky Horror* on ollut suosittu myös seksuaalisten vähemmistöjen keskuudessa. Yksi esimerkki tästä on eräs fanipiireissä mp3-muodossa kierävä *Over At The Frankenstein Place* -kappaleen uudelleenmiksaus. Siinä papilta kuulostava mies messuaa kappaleen tahdissa:

”So remember the next time some (...) redneck (...) white Anglo-Saxon American boy comes up to you and says, 'what are you – a boy or a girl?' Look him in his eyes and say: 'What a hell are you? Are you a perfect example of manhood? Are you the one man toward which all other men should inspire?' See how the creep gets out of that!”

Siihen faniyleisöstä koostuva kuoro vastaa laulaen kappaleen kertosäettä sellaisena kuin se on elokuvassa:

There's light, over at the Frankenstein place,
there's light burning in the fireplace,
there's light, light,
in the darkness of everybody's life.

Uudelleenmiksaus kuvaa hyvin sitä me-henkeä ja voimantunnetta, jota heteronormatiivisuudella ja queer-asenteella leikittelevä elokuva tarjoaa faneille. Ainakin elokuvateatterin karnevaalitulassa on tarjolla Frankin linnan valoa myös heteronormatiiviseen maailmaan.

Kirjallisuus

- Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Baym, Nancy K. (1998) "Talking About Soaps. Communicative Practices in a Computer-Mediated Fan Culture." Teoksessa Harris, Cheryl ja Alexander, Alison (eds.) *Theorizing Fandom. Fans, Subculture and Identity*. Cresskill: Hampton Press.
- Butler, Judith (1990) "Gender Trouble. Feminist Theory and Psychoanalytic Discourse." Teoksessa Nicholson, L (ed.) *Feminism/ Postmodernism*. New York: Routledge.
- Carabine, Jean (1996) "Heterosexuality and social policy." Teoksessa Richardson, Diane (ed.) *Theorising Heterosexuality. Telling It Straight*. Buckingham: Open University Press.
- Favorite Rocky Horror Character [<http://apps2.vantagenet.com/apolls/count.asp?id=81018181212>] (30.5.2001)
- Hall, Stuart (1980) "Sisäänkoodaus/uloskoodaus". Suom. Veikko Pietilä. Teoksessa Hall, Stuart (1992) *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart (1992) "Kulttuurisen identiteetin kysymyksiä". Teoksessa Hall, Stuart (1999) *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.
- Hoberman, James & Rosenbaum, Jonathan (1983) *Midnight Movies*. New York: Da Capo Press.
- Jackson, Stevi (1996) "Heterosexuality and feminist theory." Teoksessa Richardson, Diane (ed.) *Theorising Heterosexuality. Telling It Straight*. Buckingham: Open University Press.
- Jackson, Stevi (1998) "Theorizing Gender and Sexuality" Teoksessa Jackson, Stevi ja Jones, Jackie (eds.) *Contemporary Feminist Theories*.
- Jeffreys, Sheila (1996) "Heterosexuality and the desire for gender." Teoksessa Richardson, Diane (ed.) *Theorising Heterosexuality. Telling It Straight*. Buckingham: Open University Press.
- Jenkins, Henry (1992) *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge.
- Joenniemi, Minna (2000) "Ponilaulu piristää" *Helsingin Sanomien Nyt-viikkoliite* 13.10.2000.

- Jokinen, Arto (2001) ”Näin tehdään nainen: miesten ristiinpukeutuminen.” Teoksessa Nikunen, Minna, Gordon, Tuula, Kivimäki, Sanna ja Pirinen, Riitta (toim.) *Nainen / Naiseus / Naisellisuus*. Tampere: Tampere University Press.
- Karvonen, Erkki (1988) ”Uro(s)tekojen anatomiaa. Sankaruuden tuottamisesta seikkailukertomuksissa.” *Tiedotustutkimus* 2/1988.
- Kilgore, John (1986) ”Sexuality and Identity in The Rocky Horror Picture Show.” Teoksessa Palumbo, Donald (ed.) *Eros in the Mind's Eye. Sexuality and the Fantastic in Art and Film*. Contributions to the study of science fiction and fantasy, no. 21. Westport: Greenwood Press.
- Koivunen, Anu (1995) *Isänmaan moninaiset äidinkasvat. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.
- Koivunen, Anu (1996) ”Emansipaatio”. Teoksessa Koivunen ja Liljeström (toim.).
- Koivunen, Anu ja Liljeström, Marianne (toim. 1996) *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko (1996) *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstin tutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Liljeström, Marianne (1996) ”Sukupuolijärjestelmä”. Teoksessa Koivunen & Liljeström (toim.).
- MacDonald, Andrea (1998) ”Uncertain Utopia. Science Fiction Media Fandom and Computer Mediated Communication”. Teoksessa Harris, Cheryl ja Alexander, Alison (eds.) *Theorizing Fandom. Fans, Subculture and Identity*. Cresskill: Hampton Press.
- Mäyrä, Ilkka (1999) ”Internetin kulttuurinen luonne: kaaosherroja ja verkkokutojia”. Teoksessa Järvinen, Aki ja Mäyrä, Ilkka (toim.) *Johdatus digitaaliseen kulttuuriin*. Tampere: Vastapaino.
- Oksala, Johanna (1999) ”Ollako vai eikö olla? Kysymyksiä identiteetistä”. *Naistutkimus* 2/1999.

- Piro, Sal (1990) "It Was Great When It All Began.' The Beginning of Audience Participation."
[\[http://www.rockyhorror.com/partbegn.html\]](http://www.rockyhorror.com/partbegn.html) (24.11.2000)
- Purdie, Susan (2000) "Secular Definitions of Ritual. The Rocky Horror Phenomenon." [\[http://www.chester.ac.uk/~dmanley/perfprac4/secular_definitions_of_ritual.html\]](http://www.chester.ac.uk/~dmanley/perfprac4/secular_definitions_of_ritual.html) (25.4.2000)
- Rocky Horror Etiquette [\[http://www.rockyhorror.com/ettqete.html\]](http://www.rockyhorror.com/ettqete.html) (24.11.2000)
- Roseneil, Sasha (2000) "Postmoderneja seksuaalisuuden muutoksia: queer viitekehystenä ja vaikutteena". *Naistutkimus 2/2000*.
- Sweetman, Paul (1999) "Marked Bodies, Oppositional Identities? Tattooing, Piercing and the Ambiguity of Resistance." Teoksessa Roseneil, Sasha ja Seymour, Julie (eds.) *Practising Identities. Power and Resistance*. London: Macmillan Press.
- Tarasti, Eero (1984) "Semiotiikan alkeet". Teoksessa Tarasti, Eero (1990) *Johdatusta semiotikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tarasti, Eero (1989) "Hegel, Snellman ja semiotikka" Teoksessa Tarasti, Eero (1990) *Johdatusta semiotikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Telotte, J.P. (1991) (ed.) *Midnight Movies*. Austin: University of Texas Press.
- Wittig, Monique (1980) "The Straight Mind". Teoksessa Wittig, Monique (1992) *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press.
- Wolf, Matt (2000) "'Sound of Music' to become karaoke classic? Singalong version to open in Manhattan today"
[\[http://www.silive.com/entertainment/advance/index.ssf:singalon.html\]](http://www.silive.com/entertainment/advance/index.ssf:singalon.html) (29.10.2000).

VALLAN SYRJÄSSÄ VAAN EI SIVUSSA

Arto Jokinen

Miehet kiinnostavat. Mediassa puhutaan toistuvasti miehistä ja miehisyydestä, miehistä järjestetään yleisötilaisuuksia ja miehiä koskevaa akateemista tutkimusta tehdään. Skandinaviassa, Britanniassa, Saksassa, Yhdysvalloissa ja Australiassa miehisyyden tutkiminen on vakiinnuttanut asemansa humanistisissa tieteissä ja yhteiskuntatieteissä – puhutaan jopa menestystarinasta. CROME-projekti kartoitti eurooppalaisia miehiä koskevaa tietoa 10 maassa.¹ Kuitenkin suomalainen miestä koskeva tutkimus tyypillisesti sivuuttaa yhä sukupuolen kysymyksen. Tutkimuksissa tarkastellaan miehiä ilman, että sukupuolta problematisoidaan, tai tutkimuskohde on niin itsestään selvästi miehet, että sukupuoli katoaa tuo-

¹ Talvella 2003 päättyi projekti nimeltään ”Critical Studies on Men in Europe” (CROME), jossa kartoitettiin ja vertailtiin miehiin liittyvää tietoa kymmenessä eri Euroopan maassa (Viro, Suomi, Saksa, Irlanti, Italia, Latvia, Norja, Puola, Venäjä ja Britannia). Projekti keräsi miehiin liittyvää tilastotietoa ja miehistä tehtyä tutkimusta, kartoitti miehiä koskevia lainsäädäntöjä sekä vertaili, miten miehet representoituvat eri maiden sanomalehdissä. Kutakin tekstiaineistoa lähestyttiin neljän teeman kautta, jotka olivat miesten suhde kotiin ja työhön, joidenkin miesryhmien sosiaalinen syrjäytyminen, miesten väkivalta ja miesten terveys.

(Ks. www.cromenet.org; Hearn etc. 2002a; 2002b; 2002c; 2003.)

hon itsestään selvyteen. Näin on tapahtunut muun muassa alkoholiongelmia, historiaa, väkivaltaa ja työelämää koskevissa tutkimuksissa. (Hearn & Lattu 2002; Jokinen 1999.)

Kriittisessä miestutkimuksessa (esim. Hänninen 1992; Sipilä & Tiihonen (toim.) 1994; Siltala 1994; Lehtonen M. 1995; Lehtonen J. (toim.) 1999; Huttunen 2001; Tiihonen 2002) sukupuoli on keskeinen tutkimuksen kohde. Miehiä tarkastellaan sukupuolittuneina toimijoina tai subjekteina, joiden paikkaa ja rakentumista diskursseissa, instituutioissa, osakulttuureissa ja representaatioissa sukupuoli olennaisesti mahdollistaa ja rajaa. Kriittinen miestutkimus ammentaa siinä määrin feministisestä tutkimuksesta ja naistutkimuksesta, että sen voi nimetä osaksi nais- ja/tai sukupuolentutkimusta. Kriittisyys näkyy muun muassa tutkimuskohteiden valinnoissa, kysymyksenasetteluissa ja teoreettisessa lähdekirjallisuudessa. Tavotteena on Jorma Hännisen (1992, 26–27) sanoin ”rakentaa mieheyden uudenlaisia ja myönteisiksi mieltyviä vaihtoehtoja” ja siten vapauttaa ”yhdenmukaisuuteen paineistavasta mieskulttuurista erilaisen mieheyden etsintään”. Yksi tapa purkaa vallitsevia mieheyksiä on tehdä niitä näkyviksi ja tuottaa samalla uutta tapaa puhua miehistä.

Yhdestä puusta käsittelee mieheyksien, joista tässä käytetään termiä ’maskuliinisuudet’, rakentumista ja rakentamista kulttuurisissa teksteissä. Kirjassa tarkastellut tekstit ovat ensinnäkin suomalaisia ja toiseksi populaareja. Populaariksi on ymmärretty laajoille ihmisryhmille suunnatut tekstit, joissa esteettinen funktio ei välttämättä ole keskeinen sekä alakulttuurit omine tuotteineen. Kirjassa on tavoiteltu suomalaisen nykykulttuurin maskuliinisuuksien rakentamista ei-korkeakulttuurisissa teksteissä. Artikkeleissa nousseita yhteneviä teemoja ovat miehille ominainen huumori, marginaalisuus ja osakulttuurit, autenttisuus sekä nostalgia.

Kollihuumori osana miesten valtaa

Miehille on ominaista muodostaa ryhmiä ja osakulttuureja jonkin asian, esineen ja toiminnan ympärille. Maskuliinisuudet rakentuvat siten sekä erona feminiinisyyksistä että suhteessa toisiin miehiin. Yhdysvaltalaisen miestutkijan Michael Kimmel (1996) väittää, että miehet esittävät maskuliinisuuttaan ensisijaisesti toisille miehille. Täten kaveri- tai homososiaalisuus säätelee keskeisesti maskuliinisuuksien rakentumista. Miesten välisiin ystävyysuhteisiin liittyy läheisyyden ohella käytäntöjä, joilla läheisyyttä säädelään ja koetellaan. Pasi Salosen Pietarinkadun Oilers Go Go -lät-käohjelmaa ja Elina Mikolan skeittarikulttuuria käsittelevissä artikkeleissa analysoidaan huumoria yhtenä tällaisena keinona.

Mikola erottelee huumorista kolme funktiota. Ensinnäkin sen avulla voidaan osoittaa omaa nokkeluutta ja verbaalista kamppailutaitoa. Toiseksi keskinäinen solvaaminen perustuu sanattomaan sopimukseen ja vahvistaa yhteishenkeä. Kolmanneksi huumori osoittaa, mitkä asiat ovat tietystä osakulttuurissa arvostettuja ja mitkä taas halveksittuja. Huumori luo yhtenäisyyttä mutta myös hierarkiaa. Se pitää yllä yhteisiä arvoja ja normeja sekä toimii yhteisöllisenä kurinpitovälineenä.

Miesten osakulttuureille on ominaista oman huumorin ja kielen luominen, mutta huumori levittäytyy kaikkialle miesryhmiin ja toimii yhtenä käytäntönä, joka niveltää eri maskuliinisuuksia yhteen ja luo siten maskuliinisuuden hegemoniaa. Huumori niveltää tietyn miesten osakulttuurin ja jopa marginaalisen maskuliinisuuden osaksi miesten valtakulttuuria ja hegemonista maskuliinisuutta. Mikolan tarkasteleman skeittarilehden, Salosen tarkasteleman radio-ohjelman ja Arto Jokisen tarkasteleman miesten elämäntapalehden huumorille on ominaista alatyylisyys, erottautuminen naisista ja naiselliseksi leimatuista homoseksuaaleista, nokkeluus ja nopeus sekä itsensä vähättely, jonka avulla torjutaan ennakkoon mahdollinen kritiikki. Huumorista tulee jotain miehille tyyppillistä, mikä ei tarkoita, että naiset eivät osaisi kertoa vitsejä. Vitsailijan paikka,

tietty subjektipositio eri diskursseissa, on miehille avoimempi kuin naisille. Naisten on vaikea olla hauskoja. He ovat enemmän niitä, joista vitsejä kerrotaan, kuin niitä, jotka vitsejä kertovat. Huumori niveltää marginaalisia maskuliinisuuksia osaksi maskuliinisuuden hegemoniaa, valtakulttuurin keskustaa. Vaikka miehet ja maskuliinisuudet asettuvat hierarkkisesti, he suurelta osin liittyvät yhteen suhteessa naisiin ja feminiinisyteen.

Osakulttuurin marginaalisesta positioista käsin miesten kertomat naisia herjaavat vitset toimivat useassa ja osittain ristiriitaisessa funktiossa. Ne erottavat kertojan naisista ja feminiinisestä sekä konstituivat mieheyttä liittäen kertojan osaksi miesten hegemoniaa, keskustaa, mutta samalla huumori tarjoaa mahdollisuuden erottua hegemoniasta. Marginaalinen positio mahdollistaa valtakulttuuriin suuntautuvan ivan ja tiettyyn osakulttuurin (ja sitä kautta subjektipositioon) liittyvän niin sanotun oikean asenteen. Huumori voi osoittaa, että kertoja osaa 'konservatiivisen kollihuumorin' (kuten Pasi Salonen sitä nimittää) niin hyvin, että osaa tehdä siitä samalla pilkkua.

Maskuliinisuuden pakkoliikkeitä

Nykykulttuurissa identiteettejä, subjektiuksia ja subjektiviteettejä rakennetaan tuotteiden, kuluttamisen ja tyylien kautta, kuten Jokinen osoittaa artikkelissaan *Slitz*-lehdestä. Haluamansa maskuliinisen tyylin voi ostaa tai sitä voi tuottaa kuluttamalla tiettyjä tuotteita. Ongelma on, että nopeassa tuotteiden kierrossa myös tyylit kuluvat nopeasti. Ihmiset kaipaavat jotain, mitä he voivat pitää aitona ja totena, autenttisena. Marginaali voi tarjota aidoiksi tai ainakin ainutlaatuisiksi miellettyjä kokemuksia. Skeittaamiseen (Mikolan artikkeli) liittyvät "haaverit" fyysisine kipuineen ovat ruumiillisia kokemuksia ja siten eittämättä aitoja. Samoin Kanerva Eskolan tarkasteleman *Rocky Horror Picture Shown* faniyleisön tapa pukeu-

tua rooleihin on valtakulttuurista erottuva ”ainutlaatuinen” kokemus. RHPS tarjoaa miehille turvallisen mahdollisuuden ylittää heteronormatiivisuuden rajat pukeutumalla etusijaisesti naisille tarkoitettuihin vaatteisiin karnevaalin ja roolinoton kontekstissa. He voivat pukeutua ristiin ilman, että leimautuvat transvestiiteiksi. Siten he voivat kokea jotain sellaista, mitä useimmat miehet eivät tee tai koe. Eskola toteaa, että ”fanikulttuuri antaa mahdollisuuden osallistua sellaiseen utooppiseen tilaan, jossa sukupuoli ei ole seurausta ruumiista, vaan sillä voi myös leikkiä.”

Sukupuolen merkeillä leikittelevät myös Heli Perkkiön tarkastelemat hevimuusikot ja Hans Wesselsin tarkastelemat poptähdet. Alkujaan nuorisolle suunnattu popmusiikki tai sen tietty alalaji, kuten heavy-musiikki, asemoituu keskustaan nähden marginaaliin, mutta samaan aikaan se toistaa hegemonisen maskuliinisuuden pakkoliikkeitä: miehistä uhoa, naisten objektivointia, väkivaltaa ja homoista erottautumista. Korostaakseen marginaalisuuttaan ja vastakulttuurista asennettaan hevimiehet saattavat lainata naisille määriteltyjä eleitä, kuten meikkaamista, mutta samalla he torjuvat miehiksi miellettyjen käytäntöjen, kuten aggression, avulla leimautumista feminiinisiksi.

Maskuliinisuuden pakkoliikkeitä ovat aiemmin mainitsemani kollihuumori, väkivalta, miehinen uho ja naisten objektivointi. Näiden lisäksi rationalismi on yksi miehille ominainen sukupuolta rakentava käytäntö tai jopa diskurssi. Esimerkiksi Niklas Vainion luke-ma Veikka, Veikka Gustafssonin tekstuaalinen imago, konstituoivat miehisyttään äärimmäisen marginaalisen ammatin, vuorikiipeilyn, kautta. Harvinainen työ ei työnnä Veikkaa maskuliinisuuksien marginaalien, vaan järjen korostaminen, tunteiden sivuuttaminen, peräänantamattomuus ja suorittaminen rakentavat hänestä kuvaa suomalaisen hegemonisen maskuliinisuuden mallinukkena. Veikka representoi suomalaisen miehen sisua, kykyä ja järkevyyttä, suomalaisen miehen ainutlaatuista laatua.

Miesten asettumista marginaaliin ei voi rinnastaa siihen tapaan, miten naiset on sivuutettu marginaaliin mieskeskeisessä kulttuurissa. Hans Wessels kysyykin artikkelissaan, onko todella olemassa miehiä, jotka on sysätty syrjään miesten vallasta samoin kuin naisille on tapahtunut. Miesten marginaaliin asettuminen tapahtuu miesten keskinäisessä hierarkiassa, jossa naisille ei löydy sijaa edes marginaalista. Heitä ei toimijoina esiinny. Feministisestä näkökulmasta tämän voi muotoilla siten, ettei mitään marginaalisia maskuliinisuuksia, kuten R.W. Connell teoretisoi, edes esiinny. Sen sijaan maskuliinisuuden hegemonia tarjoaa miehille erilaisia positioita ja niihin liittyvää toimijuutta suhteessa miesten valtaan. Miehet on tehty yhdestä puusta, vaikka sen oksat hajautuvat ja kurottavat eri suuntiin. Runko – miesten valta ja etusijainen asema naisista – on silti eri miehisyyksien keskeinen aines.

Vastarinnan mahdollinen mahdottomuus

Kirjan artikkeleiden perusteella miesten vallan, hallitsevan maskuliinisuuden tai symbolisen isän vastustaminen ei johda miehistyksen kyseenalaistamiseen. Patriarkaalisen isän organisoiman vallan korvaa miesten välinen homososiaalinen veljesjoukko. Patriarkaa-tin murentumisesta ei seuraa sukupuolten välinen tasa-arvo tai vallan jako vaan fraternaatti ja veljeskunnan valta. Markku Soikkelin luenta Baddingistä ikuisen pojan myyttinä ja välittäjähahmona sivuaa osaltaan tapaa, jolla maskuliinisuus rakentuu homososiaalisen veljeskunnan suosion varaan eikä suinkaan hegemoniaa edustavien isähahmojen hyväksyntään. Baddingin kaltaiset hahmot tarjoavat miehille mahdollisuuden kiinnittyä maskuliinisuuden hegemoniaan ilman, että he täyttävät kaikkia sen vaatimuksia.

Vaikka mies ei täyttäisi hegemonisen maskuliinisuuden attribuutteja ja symbolisen isän sijaan konstituoi mieheyttä homo-

sosiaalisessa vertaisryhmässä, niin miehen sukupuoli säilyy silti kyseenalaistamattomana. Sukupuolen kyseenalaistamattomuuteen niveltyy osaltaan itsestään selvä heteroseksuaalisuus, mikä yhtäältä edellyttää erottautumista homoseksuaaleista ja kaikesta mikä leimautuu ”homoksi” mutta toisaalta tarjoaa ainakin näennäisen mahdollisuuden vastarintaan. Sekoittamalla kulttuurisesti feminiiniseksi tai ”homoksi” leimattuja eleitä ja tyylejä omaan maskuliinisuuteen pojat ja miehet voivat ottaa avoimen marginaalisen position suhteessa vallitsevaan maskuliinisuuden hegemoniaan. Tällainen vastarinta on kuitenkin näennäistä, kun siihen samanaikaisesti sisältyy hegemonista maskuliinisuutta performoivia pakkoliikkeitä.

Kirjan artikkeleiden perusteella mies- ja poikavaltaiset osa-, ala- ja vastakulttuurit eivät välttämättä olekaan niin marginaalisia, mitä ne itse pyrkivät esittämään. Vaikka valta- ja osakulttuurien välillä ilmenee eroja, yhdessä asiassa miehet ja pojat näyttävät olevan yhdestä puusta, ja se on miehen sukupuoli ja siihen liittyvä valta. Yhdesäkään tarkastellussa osakulttuurissa tai alkujaan marginaaliselta näyttäneessä maskuliinisuudessa miehen sukupuolen performatiivita ei radikaalisti kyseenalaisteta tai edes kysytä. Miehet ja pojat siivuttavat sukupuolensa itsestään selvyytensä ja asemoituvat samoin suhteessa naisiin ja feminiinisyyteen. Naiset ovat kaipuun, vitsailun ja lainailun kohteita. Toiminta tapahtuu aina miesten kesken. Miesten valtaa ja maskuliinisuuden hegemoniaa uusinnetaan myös marginaalisissa osakulttuureissa eikä sukupuolten välisiä sopimuksia kirjoiteta uusiksi.

Kirjallisuus

- Hearn, Jeff & Lattu, Emmi (2002) ”The recent development of Finnish studies on men: a selective review and a critique of a neglected field. *NORA*, vol. 10, 1, 49–60.
- Hearn, J. & Pringle, K. & Muller, U. & Oleksy, E. & Chernova, J. & Ferguson, H. & Holter, O. G. & Kolga, V. & Novikova, I. & Pitch, T. & Ventimiglia, C. & Olsvik, E. & Tallberg, T. (2002a) ”Critical Studies on Men in ten European Countries: (1) The State of Academic Research. *Men and Masculinities*, vol. 4 (4), 380–408.
- Hearn, J. & Pringle, K. & Muller, U. & Oleksy, E. & Lattu, E. & Chernova, J. & Ferguson, H. & Holter, O. G. & Novikova, I. & Ventimiglia, C. & Olsvik, E. & Tallberg, T. (2002b) ”Critical studies on men in ten European countries: (2) the state of statistical information. *Men and Masculinities*, vol. 5 (1), 5–31.
- Hearn, J. & Pringle, K. & Muller, U. & Oleksy, E. & Lattu, E. & Tallberg, T. & Chernova, J. & Ferguson, H. & Holter, O. G. & Kolga, V. & Ventimiglia, C. & Olsvik, E. (2002c) ”Critical studies on men in ten European countries: (3) the state of law and policy. *Men and Masculinities*, vol. 5 (2), 192–217.
- Hearn, J. & Pringle, K. & Muller, U. & Oleksy, E. & Lattu, E. & Tallberg, T. & Chernova, J. & Ferguson, H. & Holter, O. G. & Kolga, V. & Novikova, I. & Ventimiglia, C. (2003) ”Critical studies on men in ten European countries: (4) newspaper and media representations. *Men and Masculinities*, TULOS-SA.
- Huttunen, Jouko (2001) *Isänä olemisen uudet suunnat. Hoiva-isiä, etä-isiä ja ero-isiä*. Jyväskylä: PS-Kustannus.
- Hänninen, Jorma (1992) ”Kriittisen miestutkimuksen poliittiset intressit ja virittyneet subjektit.” *Naistutkimus-Kvinnoforskning*, 5:1, 26–33.
- Kimmel, Michael S. (1996) *Manhood in America: a Cultural History*. New York: The Free Press.

- Jokinen, Arto (1999): ”Suomalainen miestutkimus ja –liike: muutoksen mahdollisuus?” Teoksessa Jokinen, Arto (toim.) (1999) *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Tampere: Tampere University Press, 15–51.
- Lehtonen, Jukka (toim.) (1999) *Homo fennicus – miesten homo- ja biseksuaalisuus muutoksessa*. Helsinki: Sosiaali- ja terveysministeriö.
- Lehtonen, Mikko (1995) *Pikku jättiläisiä. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen*. Tampere: Vastapaino.
- Siltala, Juha (1994) *Miehen kunnia. Modernin miehen taistelu häpeää vastaan*. Otava: Helsinki.
- Sipilä, Jorma & Tiihonen, Arto (toim.) (1994) *Miestä rakennetaan, maskuliinisuuksia puretaan*. Tampere: Vastapaino.
- Tiihonen, Arto (2002) *Ruumiista miestä, tarinasta tulkinta: oikeita miehiä – ja urheilijoita?* Jyväskylä, Likes.

Kirjoittajat

Kanerva Eskola, FM, on tamperelainen toimittaja. Pro gradu -työssään hän tutki Rocky Horror Picture Show -elokuvan sukupuolikuvia ja elokuvan faneja kulttuurintutkimuksen ja feministisen tutkimuksen välineillä. Eskola on kiinnostunut populaarikulttuurista, science fictionista ja niihin liittyvästä harrastamisesta. ”Uskomatonta miten luovia ja yhteisöllisiä fanit voivat olla.”

(kanerva@iki.fi)

Arto Jokinen, FL, valmistee väitöskirjaa väkivallan sukupuolistuneista merkityksistä Tampereen yliopiston naistutkimuksen laitoksella. Julkaissut monografian miesten väkivallasta nimeltään *Panssaroitu maskuliinisuus* (2000); julkaissut artikkeleita miesten riisinpukeutumisesta, miesten väkivallasta ja *Kalevalan* naisista. ”Stiller-showssa talvella 2000 sanoin päätoimittaja Aitiolle, että *Slitz* on lattea lehti. Päätoimittaja suivaantui moisesta kommentista ja lupasi lähettää *Slitzin* vuosikerran. Minä lupasin palata asiaan.” (arto.jokinen@uta.fi)

Elina Mikola, yhteiskuntatieden yo ja toimittaja, opiskelee sosiologiaa Tampereen yliopistossa sekä audiovisuaalista tuotantoa Tampereen ammattikorkeakoulun taiteen ja viestinnän yksikössä. Tunnetaan myös aktiivisuudestaan järjestökentällä ympäristö- ja globalisaatiokysymysten parissa. Suunnittelee skeittausta kulttuurisena ilmiönä käsittelevää tutkielmaa. (elina.mikola@uta.fi)

Heli Perkkiö, filosofian yo., tutkii tulevassa etnomusikologian pro gradu -työssään populaarimusiikkia soittavien naisten matkaa musiikin ammattilaisiksi. ”Erilaisissa bändiviritelmissä on soittokavereina ollut jos jonkinlaisia miehiä. Massasta erottuvat ulkoisesti eniten hevimiheet. Imagokysymyksiä on hauska pohtia.”

(fauni@surfeu.fi)

Pasi Salonen, YTM, on toiminut kuvataidearvostelijana ja analysoinut muun muassa pro gradu -työssään uuden kuvataiteen yhteydessä julkaistua asiantuntijapuhetta. ”Miehisessä huumorissa on monia paikkoja, joissa oma nauru yhdistyy kevyeen häpeän tunteeseen.” (pasi.salonen@iki.fi)

Markku Soikkeli, FT, on turkulais-helsinkiläinen miestutkija. Tutkinut muun muassa romansseja, maaseutuepiikkaa ja X-sukupolvi-elokuvia. ”Minulle kriittinen asenne sukupuolirooleihin ja suomalaiseen iskelmämusiikkiin on muotoutunut punk-aallon aikana.” (mataso@utu.fi)

Niklas Vainio, filosofian yo., valmistee Tampereella filosofian pro gradua maskuliinisuuden ja luontokäsitteen suhteista. Hän on yksi ympäristövallankumouksellisen *Muutoksen kevät* -aikakauslehden kolmesta päätoimittajasta. (niklas.vainio@iki.fi)

Hans Wesselsillä on BA:n oppiarvo opetuksessa ja MA:n musikologiassa, työskentelee musiikin opettajana ja valmistee väitöskirjaa aiheesta ”pojat ja miehisyyden väkivaltaiset representaatiot”. ”Kiinnostukseni kohdentuu kumouksellisten miehisyyden representaatioiden ja hegemonisen maskuliinisuuden väliseen jännitteeseen. Popmusiikissa kohtaavat ambivalentti miehisyyden perinteisen sukupuolen ja musiikin ideologiat.” (jwessels@nettilinja.fi)