

TAMPEREEN YLIOPISTO

Selina Keränen

HERKKUPEPPU JA METALLIPEIKKO
Sukupuolen representaatio Rumba-lehdessä

Tiedotusopin pro gradu -tutkielma

Helmikuu 2011

TAMPEREEN YLIOPISTO

Tiedotusopin laitos

KERÄNEN, SELINA: Herkkupeppu ja metallipeikko – sukupuolen representaatio Rumba-lehdessä

Pro gradu -tutkielma, 113 s., 8 liites.
Tiedotusoppi

Toukokuu 2011

Tutkimuksessani analysoin, miten nais- ja miesartisteja esitetään suomalaisessa Rumba-musiikkilehdessä ja selvitän sitä kautta, kuinka sukupuolta representoidaan kyseisessä julkaisussa. Aineistonani on Rumban vuoden 2008 koko vuosikerta eli 24 numeroa. Tarkoitukseni on päästä artikkeleiden kautta käsiksi laajemmin sukupuolen merkitykseen paitsi musiikkilehdissä, myös rockmusiikissa. Rockmusiikki mielletään miehiseksi maailmaksi ja aiempi tutkimus on osoittanut, että myös musiikkilehdet kohtelevat naisia ja miehiä eri tavoin.

Olen lähestynyt aineistoa tarkastelemalla, millaisia sanoja miehiin ja naisiin liitetään ja käsitelläänkö artikkeleissa sukupuolesta riippuen eri aiheita. Aineistosta nousi sitä alustavasti läpikäydessäni esiin kolme eri teemaa: sukupuolen, aitouden ja seksuaalisuuden korostaminen. Avaan tutkimuksessani näitä kolmea teemaa lähiluvusta esiin nousseiden esimerkkien avulla. Analysoin tekstiä lähiluvun ja sisällönanalyysin kautta ja pohdin kysymyksiäni käsitteiden kautta. Tutkimuksen keskeisimpiä teoreettisia käsitteitä ovat sukupuoli ja representaatio.

Aineistosta nousi analyysin tuloksena esiin selviä eroja siinä, miten mies- ja naisartisteja käsitellään – naiset kohtaavat aineistoni perusteella räikeimmillään suorastaan seksismiä ja heidät määritellään miehiä useammin heidän ulkonäkönsä kautta, kun taas miesten määrittely perustuu useimmiten heidän soittamaansa musiikkityyliin. Myös aitouteen ja seksuaalisuuteen suhtaudutaan eri tavalla sukupuolesta riippuen: miehet esitetään rockkontekstissa pääosin aidompina kuin naiset ja suhtautuminen heidän seksuaalisuuteensa on vapaampaa kuin naisten ollessa kyseessä.

Tutkimuksen päällimmäinen johtopäätös on, että mies on musiikkilehdessä, kuten rockmusiikissakin, normi. Naista määrittää tässä kontekstissa ennen kaikkea hänen sukupuolensa; hän edustaa myös muusikkona ensisijaisesti naisia ja naismuusikoita.

Asiasanat: rock, sukupuoli, representaatio, musiikkilehti, Rumba

SISÄLLYS

1 ROCKIN SUKUPUOLITTUNEISUUDEN MYSTEERI.....	5
2 SUKUPUOLI MUSIIKKIMEDIASSA.....	8
2.1 Sukupuoli on rakennettu kategoria.....	8
2.2 Mediassa sukupuolten epäsuhta.....	9
2.3 Rockin miehin historia.....	17
2.4 Musiikkilehdistön kehitys.....	25
2.5 Musiikkimedian ja -teollisuuden sidos.....	33
2.6 Naiset ja miehet musiikkimediassa.....	36
3 ONKO SUKUPUOLELLA VÄLIÄ?.....	39
3.1 Representaatio tutkii todellisuuden esittämistä.....	39
3.2 Miten naisia ja miehiä representoidaan musiikkilehdessä.....	41
3.3 Kielen ilmaukset tuottavat sukupuolta.....	41
3.4 Rumban vuosikerta.....	42
4 SUKUPUOLEN KOROSTUS.....	44
4.1 Hippirepresentaatio.....	45
4.2 Huomion vienti ja trivialisointi.....	48
4.3 Perheen merkitys ja esiintuonti.....	65
4.4 Ikä.....	69
4.5 Naisten ja miesten käsitteistöä ja tekojen kuvailua.....	73
4.6 Yhteen niputtaminen.....	75
4.7 Herraidentiteetti.....	78
4.8 Yhteenveto.....	81
5 AITOUS ROCKIN VAATIMUKSENA, MIEHEN/NAISEN AITOUS	83
5.1 Aitous ja menestys.....	84
5.2 Aitous ja julkisuus.....	85
5.3 Aitous ja ulkonäkö.....	87
5.4 Tunteiden sukupuolittuneisuus.....	90

5.5 Naisfaniien stigma.....	91
5.6 Yhteenveto.....	98
6 ROCKIN SEKSUAALISUUS..	99
6.1 Kiltit tytöt vs. pojat ovat poikia.....	99
6.2 Eläimellistäminen	102
6.3 Seksuaalivähemmistöt hämmentävät.....	106
6.4 Yhteenveto.....	107
7 JOHTOPÄÄTÖKSET	109
7.1 Mies on Rumbassakin normi.....	109
7.2 Aitous määritellään tarkasti.....	110
7.3 Seksuaalisuuden käsittely konservatiivista.....	110
7.4 Mitä seuraavaksi?.....	111

LÄHTEET

LIITTEET

1 ROCKIN SUKUPUOLITTUNEISUUDEN MYSTEERI

Harva asia maailmassa on yhtä maskuliinista kuin rockmusiikki. Leveä haara-asento, hikistä yläkroppaansa esittelevät mieslaulajat, kirkuvat bändärit ja tyttöfanit sekä poikamainen rellestys ovat vuosikymmenten ajan muokanneet kuvaa rockista miehisyyden viimeisenä linnakkeena, jossa miehet ovat maskuliineja ja subjekteja, ja naiset feminiinejä ja objekteja, olemassa miehiä varten. Maskuliini on rockissa, kuten elämässäkkin, normaali, luonnollinen ja tunnettu, kun taas feminiini on mysteeri, jota pitää selvittää (Udovich 1994, ref. Clawson 1999a, 99). Rockin misogyniaa ja seksismiä vastaan taisteltiin jo 1970- ja 80-luvuilla Rock Against Sexism -kampanjassa, joka kuitenkin keräsi paljon kritiikkiä. NME-lehdessä kampanjaa ja esimerkiksi sen vaatimusta, että yhtyeet allekirjoittaisivat ennen keikkaa sopimuksen, jossa ne lupaisivat olla esittämättä seksististä materiaalia, pidettiin ylireagointina. Lehti myönsi, että rockmaailma kyllä toteutti kaksoisstandardeja, mutta että rockissa on kyse ennen kaikkea seksistä, ja ”toisinaan jokainen on seksiobjekti”. (NME1, 7.4.1979.) Rock Against Sexism -kampanjasta on kulunut jo jokunen vuosikymmen, mutta yksi asia ei ole muuttunut: mies on rockissa edelleen normi.

Vai onko sittenkään näin? Onko rock todella niin maskuliinista, kuin monet olettavat, ja jos on, niin miten tämä maskuliinisuuden normi ilmenee ja mitä maskuliininen itsestänselvyys käytännössä sisältää? Entä mikä rooli rockissa on seksuaalivähemmistöillä? Ja mikä vaikutus musiikkijournalismilla on siinä, mikä mielikuva meillä rockista on? Nämä kysymykset tuntuvat jääneen tähänastisessa tutkimuksessa varjoon eräänlaisina itsestänselvyyksinä. Siksi halusin pro gradussani pohtia, miten musiikkijournalismi representoi rockin sukupuolta.

Aiempi tutkimus on keskittynyt naisiin. Musiikkilehti Rumban naiskuvaa selvittäneessä tutkimuksessa kävi ilmi, että naisia trivialisoidaan lehdessä viemällä huomiota pois naisten tekemisistä, tässä tapauksessa musiikista. Naisen asemaa toimijana hämärretään passiivimuodoilla ja antamalla miehelle kunnia naisartistin menestyksestä. Rumbasta löytyy myös ”kaiken takana on mies”-diskurssi, jossa ulkopuolisen toimijan, kuten miehen, rooli naisen menestyksen ja tekemisten takana korostuu. Sen seurauksena asiantuntijuus määrittyy usein jonain muuna kuin naiseuteen liittyvänä ominaisuutena. (Mäkelä 2008, 95.) Naisartisteja käsittelevät artikkelit on usein kirjoitettu miesvoyoeuristin näkökulmasta ja ne keskittyvät musiikin sijaan artistin kehoon, personaan tai imagoon. Naisten tekemä musiikki liitetään keskustelussa tavallisesti toisten naisten tuottamaan musiikkiin ja huomio kiinnitetään musiikin ”naisellisuuteen”. (Feigenbaum 2005, 38.) Brittiläiset musiikkilehdet suhtautuvat naisiin paitsi trivialisoivasti, myös jopa seksistisesti. Lehteen päässeitä

naisia työtellään ja esimerkiksi heidän soittotaitonsa ja rockuskottavuutensa kyseenalaistetaan. (Davies 2001.) Tulosten perusteella naisia kohdellaan siis eri tavalla kuin miehiä. Kuten aiemmin totesin, tutkimukset eivät kuitenkaan ole pohtineet rockia ja musiikkimediaa normittavaa maskuliinisuutta sen tarkemmin, vaan niissä on keskitytty naisten kohtelun ruotimiseen.

Koska tutkimukset eivät ole kunnolla problematisoineet muusikkoihin liitetyn maskuliinisuuden normaaliutta, ne eivät ole ymmärtäneet rockin sukupuolittuneisuutta. Erityishuomion kiinnittäminen naismuusikoihin paitsi toki lisää arvostusta heidän saavutuksiaan kohtaan, samalla jälleentuottaa naisten marginaalisuutta. Pitäisikökin pohtia, onko miesmuusikon kehitys yhtäläillä, joskin eri tavalla, sukupuolittunut prosessi ja tutkia naismuusikoiden suhdetta musiikkimaailmaan, joka sekä olettaa toteuttajiansa olevan maskuliinisia että tuottaa tätä maskuliinisuutta. (Clawson 1999a, 99.) Jos lähtökohta on, että sekä musiikkimaailma että sen toteuttajat ovat maskuliinisia, se johtaa väistämättä asetelmaan, jossa naiset ja feminiinisyys ovat ulkopuolisia, toisia. Päällisin puolin miesartistien käsittely ei tunnu yhtä räikeältä, mikä saattaa johtua siitä, että heidän haastattelujaan lukee helposti eri tavalla kuin naisten. Kohdellaanko miehiä(kään) kuitenkin neutraalisti? Onko miesten kohtelu todella erilaista kuin naisten, vai tulee ero näkyviin vasta lukijan suhtautumisessa? Itse luen artikkeleita kantasuomalaisen, korkeakoulutetun heteronaisen näkökulmasta, mikä tietysti vaikuttaa päätelmiini.

Oman tutkimukseni tavoite on selvittää rockjournalismiin lukeutuvien artikkelien rakenteita esimerkiksi sen kautta, miten artisteja representoidaan ja onko miesten ja naisten representaatioissa eroja. Asian tutkiminen ja kissan nostaminen pöydälle voisi avata keskustelua musiikkilehtien sukupuolirakenteesta ja laajentaisi ajattelua rockin maskuliinisuuden itsestäänselvyiden ulkopuolelle. Aineistoni koostuu Suomen tärkeimpiin musiikkilehtiin lukeutuvan Rumban vuoden 2008 numeroista. Analysoin tekstiä lähiluvun ja sisällönanalyysin kautta ja pohdin kysymyksiäni käsitteiden avulla. Olettamukseni on, että rock mielletään miehiseksi maailmaksi, ja että tämän seurauksena naisia ja miehiä käsitellään musiikkilehdissä toisistaan poikkeavalla tavalla. Tämä voi ilmetä monin eri tavoin, kuten määrässä – onko naisia lehdessä vähemmän kuin miehiä – tai naisten mitätöinnillä. Nojaan oletukseni brittiläiseen tutkimukseen ja omaan empiiriseen kokemukseeni musiikin ja musiikkilehtien kuluttajana. Ymmärrän rockjournalismin tässä tutkimuksessa laajemmin musiikista kirjoittavaksi journalismin muodoksi ja sisällytän rockin yläkäsitteeseen siksi myös popmusiikin ja soulin ja muut Rumba-lehden käsittelemät musiikkityylit.

Tutkielmani koostuu seitsemästä luvusta, joista ensimmäinen on johdanto. Toisessa luvussa käyn läpi rockin ja musiikkimedian historiaa ja naisten roolia molemmissa. Kolmannessa luvussa avaun tutkimuskysymyksiäni ja tutkimuksessani käyttämäni käsitteistöä sekä esittelen tutkimusaineistoni. Luvuissa neljä–kuusi käsittelen aineistoa. Neljännessä käyn läpi aineistoesimerkkejä, joissa sukupuoli korostuu. Viidennessä esittelen nostoja, jotka käsittelevät aitouden vaatimusta rockissa. Kuudennessa keskityn rockin seksuaalisuuteen. Seitsemännessä ja viimeisessä luvussa summaan johtopäätökseni ja vedän tutkimuksen yhteen.

Avaan seuraavaksi ensin sukupuoleen liittyviä käsitteitä ja pureudun rockin ja rockjournalismin historiaan sekä sukupuolen asemaan ja merkitykseen näissä.

2 SUKUPUOLI MUSIIKKIMEDIASSA

Ongelma, jota gradussani tutkin, porautuu siis rockin sukupuoleen. Mikä rockin sukupuoli on ja miten sitä representoidaan rockjournalismissa, tässä tapauksessa Rumba-lehdessä? Esitetäänkö nais- ja miesartistit Rumbassa eri tavoin? Musiikkilehdet eivät ole sukupuolineutraaleja, vaan rockjournalismi ja sen käytännöt rakentavat rockille sukupuolen. Kysymys linkittyykin paitsi journalismiin ja sen sukupuolta rakentaviin käytäntöihin, myös rockin sukupuolisuuteen, minkä vuoksi avaan tutkimuksessa myös rockmusiikin tutkimusta. Tässä luvussa käsitelen sukupuolen käsitettä ja rockin sekä musiikkimedian historiaa ja naisten että miesten roolia molemmissa. Pohdin myös musiikkimedian ja -teollisuuden suhdetta. Aivan ensimmäiseksi avaan sukupuolen käsitettä.

2.1 Sukupuoli on rakennettu kategoria

Sukupuolen muodostumista ja merkitystä tutkittaessa perinteinen jako miehiin ja naisiin ei enää riitä. Sukupuolentutkimus on osoittanut, että sukupuoli ei olekaan luonnollinen, vaan luonnollistettu, normalisoitu ja rakennettu kategoria (Jokinen 2010, 128). Sukupuolta käsiteltäessä on otettava huomioon sukupuolijärjestelmän teoria, joka tuo perinteisen biologisen ja ruumiillisen sukupuolen (sex) rinnalle sosiaalisen (gender). Toisin kuin synnynnäinen biologinen sukupuoli, gender opitaan ja kulttuurilla ja yhteiskunnalla on siihen oma vaikutuksensa. (Rubin 1975, ref. Puustinen, Ruoho & Mäkelä 2006, 18, aiheesta myös esimerkiksi Butler 2006.) Biologinen sukupuoli määrittellään henkilön anatomian ja fysiologian mukaan ja siinä naisten ja miesten erot otetaan usein annettuna. Kulttuurisesti rakennettu sosiaalinen sukupuoli käsittää erilaisia muuttuvia identiteettejä, joihin vaikuttavat kulloisetkin naisellisuus- ja miehisyyshormit. (Koivunen & Liljeström 1996, 22–23, Butler 2006, 54–55.) Toisin sanoen, biologisen sukupuolen kanssa synnyttään, kun taas sosiaalinen sukupuoli hankitaan. Biologinen sukupuolikaan ei silti ole itsestään selvä. Judith Butler (2006; 195, 235) näkee sukupuolen tekoina, toistettavina esityksinä. Näitä tekoja toistetaan jatkuvasti yhteiskunnallisissa ja kulttuurisissa käytännöissä ja valtasuhteissa, mikä ylläpitää sukupuolen esitystä (Mäkelä, Puustinen & Ruoho 2006, 20). Sukupuoli ei siis ole itsestään selvää olemista vaan kokemukseen perustuvaa tekemistä – koska se voidaan suorittaa tuttuja eleitä toistamalla, sukupuolta kutsutaan performatiiviseksi. Syy sille, että sukupuoli on mahdollista suorittaa, tehdä tai esittää ymmärrettävästi, on se, että kulttuuriin on vakiintunut toistettavissa oleva elejärjestelmä, johon kuuluvat esimerkiksi tietynlainen puhe tai kävelytyyli. (Pulkkinen 2000, 43–46, 52–53.) Koska sukupuoli on yhteiskunnallisesti toistettu esitys, siihen vaikuttaa kyseisen

sukupuolta tekevän yksilön yhteiskunta. Mieheen esimerkiksi kohdistuu erilaisia odotuksia esimerkiksi hänen ammattinsa mukaan. Mies, joka on tässä biologiseen viitekehykseen viittaava termi, esittää maskuliinisuutta, joka on kulttuuris-sosiaalinen performanssi. Tähän performanssiin liittyy esimerkiksi tietyn maskuliinisen tyylin mukainen arvomaailma. Maskuliinisuus rakentuu kuitenkin sekä sisältä, oman persoonallisuuden rakenteen rajoissa, suhteesta omaan psyykeen ja kehoon, että ulkoa, ympäristöön eli sosiaaliin ja kulttuurisiin odotuksiin reagoimisen tuloksena. Sisäisesti ja ulkoisesti rakentuneen maskuliinisuuden eroa voi kärjistetysti havainnollistaa väärään ruumiiseen syntymisen kokemuksella eli miehen ruumiissa elävällä naisella. Kaiken kaikkeaan maskuliinisuuden esityksen oletetaan olevan kulloisenkin ajan (historiallisen ja ikäkausittaisen) ja paikan (maantieteellisen ja sosiaalisen) hyväksymää – keskiajan suomalaisteinin elämä ei ole yhtä kuin nykynuoren elämä. (Jokinen 2000, 228–229.) Otan tutkimuksessani sukupuolen huomioon jaotelllessani muusikkoja naisiin ja miehiin. Teen tämän jaottelun heidän sosiaalisen sukupuolensa (gender) mukaan eli luen naisina esitetyt muusikot naisiksi ja miehinä esitetyt muusikot miehiksi. Jotkut artistit leikittelevät sosiaalisen sukupuolensa identiteeteillä mutta heidät kaikki on määritelty musiikkilehdissä jommankumman sukupuolen edustajaksi.

2.2 Mediassa sukupuolten epäsuhta

Eri journalismin muotoja yhdistää se, että niissä esiintyvät toimijat tuppaavat olemaan miehiä. Naisten aliedustusta on tutkittu uutisten kohdalla ja esimerkiksi Ylen uutisissa naisten osuus uutisten toimijoista on kautta 1990-luvun ja 2000-luvun alussa säilynyt 20 prosentin tienoilla (Aslama & Wallenius 2003, ref. Aslama 2006, 52). Tämä ei johdu yksistään siitä, että naiset puuttuisivat uutisten pääosin kuvaamalta julkisen alueelta, sillä tilanne ei ole muuttunut julkisen alueella toimivien naisten määrän lisääntymisen myötä. Syytä onkin etsitty esimerkiksi uutisrutiinien vakiintuneisuudesta. (Aslama 2006, 52.) Olen itse toimittajana huomannut, että toimituksissa on esimerkiksi totuttu käyttämään vakiintuneita asiantuntijalähteitä, jotka ovat usein miehiä. Tällöin sukupuolijakauman muuttuminen esimerkiksi jollain asiantuntija-alalla näkyy mediassa viiveellä, kun uudet lähteet vähitellen vakiinnuttavat paikkansa. Toimittajilla olisi toki mahdollisuus ja ehkä myös jonkinlainen velvollisuus toimia aktiivisemmin uusien lähteiden ja sukupuolten välisen jakauman tasa-arvoistamisen eteen, mutta toimituksen kiireissä valitaan usein se helpompi ja nopeampi, jo hyväksi havaittu vaihtoehto. On huomattavaa, että naisten aliedustus uutisissa on ilmiönä globaali: vuosina 1995 ja 2000 yhden päivän aikana yli 70 maassa julkaistujen uutisten toimijoista keskimäärin vain vajaa viidennes oli naisia, vaikka toimittajissa naisten osuus

oli noin 40 prosenttia. Epätasapaino oli tutkimusten välillä pysynyt likipitäen samana maasta toiseen. (Aslama 2006, 60–61.) Minna Aslama (2006, 53) on poliitikkoja tutkiessaan huomannut myös, että ulkonäkö ja ihmissuhteet nousevat naisia käsittelevässä journalismissa usein pääaiheiksi. Lisäksi naisia seksualisoidaan vihjailevasti (Ruoho 2006, 184). Yhteiskunnallinen asema ei vaikuta sukupuolittuneeseen suhtautumiseen, sillä nainen on aina nainen ja sukupuolensa edustaja, vaikka hän olisi ministeri (mt, 186). Tämä nähtiin myös Suomessa vuoden 2011 tammikuussa esiin nousseessa ”kokovartaloministerikohussa”, joka syntyi Keskon pääjohtajan Matti Halmesmäen kehaistessa pääministeri Mari Kiviniemeä tämän edustavan vartalon perusteella ”kokovartaloministeriksi”. Halmesmäen kommentti poikkesi siitä kunnioittavasta puhetavasta, jota perinteisesti on totuttu käyttämään (mies)pääministereistä. Urakehitystä suomalaisissa lehtitoimituksissa tutkineet Sinikka Torkkola ja Iris Ruoho (2009, 18) selvittivät sitä, miksi naisten määrä ei kasva päällikkötehtävissä samaa tahtia kuin journalismikouluissa ja toimituksissa – yksi esiin noussut syy oli se, että mediataloja pidetään miestapaisina organisaatioina, joissa johtajuus nähdään miesten luonnollisena ominaisuutena. Samalla tavalla rockmaailmaa voidaan ajatella miestapaisena areenana, jossa muusikkoutta pidetään miesten luonnollisena ominaisuutena.

Muusikkojen ohella toinen usein maskuliiniseksi ja miesvoittoiseksi mielletty ryhmä on johtajat, joiden hierarkiassa naiset yltävät harvoin kovin korkealle. Naisjohtajien kohtaamaa lasikattoa tutkinut Kaisa Kauppinen (2006, 17–18) listaa kaikkiaan yhdeksän lasikattoa ylläpitävää tekijää:

- 1) stereotypiat hyvästä johtajuudesta ovat maskuliinisia
- 2) myönteisten naisjohtajuutta tukevien roolimallien puuttuminen
- 3) perinteiset työkultuurit tukevat miesjohtajuutta
- 4) naisten vaikeus päästä osallisiksi epävirallisiin (mies)verkostoihin
- 5) naisten kohtaama tuen puute, jopa syrjintä työuran alkutaipaleella
- 6) naisten miehiä suuremmat perhevelvollisuudet
- 7) perhevelvollisuuksien muodostuminen sekä mielikuvatasolla että käytännössä naisten urakehitystä rajoittavaksi tekijäksi
- 8) psykologiset tekijät: naiset ovat uraa koskevien ratkaisujen suhteen turvallisuushakuisempia ja itsekriittisempiä kuin miehet
- 9) organisaatorakenteiden madaltuminen, jonka seurauksena kilpailutilanne johtajamarkkinoilla on kiristynyt

Suurinta osaa näistä tekijöistä voidaan soveltaa suoraan myös musiikkimaailmaan, ennen kaikkea muusikoihin. Stereotypiat hyvästä muusikosta ovat maskuliinisia – maailmalla on paljon arvostettuja naislaulajia, mutta soittotaidoiltaan arvostetuimmat muusikot ovat käytännössä aina miehiä. Tämä koskee erityisesti soolokitaristeja, joita voidaan pitää laulajien ohella arvostetuimpina ja eniten yleisön huomiota keräävinä yhteenjäseninä. Toinen kohta on roolimallien puute. Kun naiset eivät nouse esiin rockin historiaa kirjoitettaessa ja heitä näkyy miehiä vähemmän myös tämän päivän musiikkilehdissä, fanin tai bändäriin rooli näyttää nuorille tytöille todellisempana haaveena kuin muusikon ura. Kolmas kohta – perinteinen työkuultuuri tukee miesjohtajuutta – voidaan kääntää niin, että perinteinen rockkuultuuri tukee miesmuusikkoutta. Rockiin ammattina usein liitetty niin sanottu renttuilu on sallitumpaa miehille kuin naisille. Naisiin asetetaan pienestä pitäen kunnollisuuden vaatimuksia heidän seksuaalisuutensa, koulumenestyksensä ja tulevaisuutensa suhteen. Miehen on sosiaalisesti sallitumpaa odottaa menestystä musiikkinsa kautta, vaikka se edellyttäisi tyttöystävän nurkissa/rahoilla elämistä useamman vuoden ajan. Epäviralliset verkostot ovat rockissäkin yhä varsin miehiset. Onko naisten esimerkiksi vaikeampi saada treenikämppejä tai keikkoja tai löytää soittajana bändiä itselleen? Ainakin musiikkilehdistössä nainen kohtaa sikäli syrjintää, että hänen ulkonäkönsä kiinnitetään miehiä enemmän huomiota – tarvitseeko naisen siis olla kaunis saadakseen musiikkialalla huomiota? Perhevelvollisuudet mielletään usein enemmän naisten kuin miesten asiaksi ja ne voivat muodostua ongelmaksi, jos naismuusikolla ei ole esimerkiksi varaa lapsenvahtiin. Psykologiset tekijät voivat olla sikäli tärkeitä, että naiset aloittavat yleensä soittamisen myöhemmin kuin miehet, eli heille ei ehdi karttua soittovalmiutta ennen keikkailukäynnin. Viimeinen kohta, organisaatorakenteiden madaltuminen, ei mielestäni juurikaan päde rockiin – poikkeuksena ehkä levy-yhtiösopimukset. Näyttäisi kaiken kaikkiaan siltä, että naiset kohtaavat pitkälti samoja haasteita niin liike-elämässä kuin musiikkimaailmassakin.

Mies- ja naisjohtajien henkilöhaastatteluita talouslehdissä selvittäneessä tutkimuksessa kävi ilmi, että sanavalinnoilla on merkitystä, sillä kukaan ei elä representaatioiden ulkopuolella (Virkkunen 2001, 37). Toisin sanoen julkisuudessa esimerkiksi nais- ja miesmuusikoihin liitetyillä termeillä on jossain määrin merkitystä myös heidän omalle identiteetilleen – ainakin kumulaation kautta, mikäli käyttö on systemaattista. Työnsaannin kannalta keskeisiä toimijoita ovat portinvartijat, joilla on valta mahdollistaa rekrytointi tai estää se. Portinvartijoita on jokaisessa työorganisaatiossa ja he ovat miesten ylivallassa johtuen yleensä miehiä. (Virkkunen 2001, 38–39.) Myös rockmusiikissa miehillä on ylivalta, ja portinvartijat – kriitikot, levy-yhtiöväki, konserttienjärjestäjät – ovat pääosin miehiä. Organisaatiot pyrkivät säilyttämään homogeenisyytensä, minkä vuoksi ne suosivat tiettyjä

ryhmiä; tämä koskee myös sukupuolta (Karento 1999, 109, ref. Virkkunen 2001, 38). Asioiden esittämisjärjestyksellä on merkitystä myös henkilöhaastatteluissa, vaikka ne eivät noudatakaan uutisten kolmiomallia, jossa asiat esitetään tärkeysjärjestyksessä. Toimittaja nostaa jutun alussa esiin juonen kannalta oleellisena pitämänsä asiat, joiden ympärille hän alkaa rakentaa henkilökuva. Esimerkiksi jos perhe nousee esiin heti alussa, tulee mielikuva, että haastateltava pitää sitä työtä tärkeämpänä. (Virkkunen 2001, 43.) Kun haastateltava on nainen, keskitytään helposti häneen henkilönä, ja että miesjohtajien vaimot mainitaan teksteissä yleensä enintään etunimeltä, kun taas naisjohtajien miehet esitellään koko nimen ja ammatin kanssa. Herääkin kysymys, määrittääkö miehen asema edelleen myös vaimon asemaa. (Mt., 50, 56.) Johtajia käsittelevissä artikkeleissa oli siis selviä sukupuolittuneita rakenteita. Sukupuolen tuottamista teksteissä tutkinut Sara Mills (1995, 199–202) tarjoaa listan tekstillä esitettävistä kysymyksistä, jotka auttavat huomaamaan näitä rakenteita – kuvaillaanko miehiä tai naisia esimerkiksi termeillä, jotka ovat selvästi positiivisia tai negatiivisia, tai onko verbejä käytetty kuvaamaan tunteita ja sanomisia vai ilmaisemaan toimintaa ja tekemistä?

Koska biologisesta sukupuolesta ei välttämättä seuraa sosiaalinen sukupuoli, ei butlerilaisen kritiikin mukaan voida esimerkiksi olettaa, että naistoimittajat tekevät naisellisia juttuja, vaikka sukupuolittuneet ja sukupuolittavat etukäteisolelut näin usein tekevätkin (Ojajärvi 2004, 263; Puustinen, Ruoho & Mäkelä 2006, 15–46). Toimittajien sukupuoli ei myöskään välttämättä vaikuta lehtien sukupuolijakoon. Yksi mahdollinen syy tälle on se, että vaikka rocklehdissä on aiempaa enemmän (joskin miehet ovat yhä enemmistö) naistoimittajia, näiden täytyy sopeutua vallitseviin diskursseihin saadakseen mieskollegoidensa hyväksynnän (Davies 2001, 316–317). Journalismia ei siis voi jakaa miesten ja naisten journalismiin. Iris Ruoho ja Sinikka Torkkola (2010) ratkaisevatkin ongelman jakamalla journalismin nais- ja miestapaiseen. Ensinmainittu käsittää pehmeän, tunteeseen perustuvan journalismin, toinen on kovaa ja keskittyy tietoon. Sekä naiset että miehet voivat toteuttaa kumpaa journalismia tahansa. (Ruoho & Torkkola 2010, 129.) On mahdollista, että maskuliinisessa ympäristössä naiset tekevät jopa miehiä maskuliinisempia artikkeleita saadakseen hyväksyntää. Valta ja vallankäyttö assosioituvat miehiin ja vallankäytöllä rakennetaan maskuliinista subjektia – moderni subjekti, vallan käyttäjä, on leimallisesti maskuliininen, mutta silti sukupuoleton. Täten vallan käyttäjä, oli kyseessä sitten nainen tai mies, on maskuliininen, ja vallan kohde – jälleen yhtäläillä nainen tai mies – feminiininen. On huomattavaa, että vaikka valta on keskittynyt miehille, kaikilla miesyksilöillä ei siis kuitenkaan ole valtaa. (Jokinen 2003, 9–10, 14.) Maskuliinisuus ja feminiinisyys ymmärretään toistensa jyrkiksi vastakohdiksi niin, ettei maskuliinisuuteen sekoitu lainkaan feminiinisyttä. Esimerkiksi

maskuliiniset ja feminiiniset piirteet ja ominaisuudet on länsimaisessa kulttuurissa pitkälti eritelty: hallitsevuus, toiminnallisuus, rationaalisuus ja tunteiden kontrolli määritellään maskuliinisiksi, kun taas empaattisuutta, yhteisöllisyyttä ja emotionaalisuutta pidetään feminiinisinä. Kyse ei kuitenkaan ole luonnonlaista eikä universaaleista säännöistä; maskuliinisuus ja feminiinisyys ovat nimittäin ideologioita, muutettavia ja rakennettuja, ihmisen tuottamia merkitysrakenteita sukupuolista. (Jokinen 2010, 128–129).

Maskuliinisuudesta puhuttaessa on hyvä muistaa, että kyseessä ei ole muuttumaton vakio, vaan sen määritelmät vaihtelevat yhteiskunnasta toiseen. Maskuliinisuudessa ei siis itsessään ole maskuliinisuutta tuottavaa perustaa, vaan jostain tulee maskuliinista vasta, kun se nimetään ja merkitään maskuliiniseksi. Eri maskuliinisuuksia yhdistävät tietyssä kulttuurissa tietyinä aikana käsitys miehen ruumiista eli se, miltä miehen tulee näyttää, sekä miehen psyko-sosiaaliset määritelmät, eli millainen miehen tulee olla. Näihin liittyvät miehiseksi nimetyt, miehelle mahdolliset subjektipositiot, niihin liittyvät toimijuudet eri merkitys- ja symbolijärjestelmissä ja näiden paikkojen suhde naisten vastaaviin paikkoihin. Maskuliinisuuksia ja feminiinisyyskäsitteitä tuotetaan kulttuurisissa ja yhteiskunnallisissa rakenteissa. (Jokinen 2003, 13.) Näihin Jokisen mainitsemaan rakenteisiin voidaan mielestäni lukea myös rockmusiikki, sen soittaminen ja siitä kirjoittaminen. Jopa naisia alemmina pidetään sellaisia naisia, jotka matkivat miehiä, oli kyse sitten kielenkäytöstä, työstä, ulkonäöstä tai vaikkapa älyllisistä preferensseistä, sillä sukupuolierottelua on pidettävä yllä kaikin keinoin, sillä miehet voivat olla miehiä vain, jos naiset ovat kiistatta naisia (Cameron 1996, 249). Jos mieheyttä ja maskuliinisuutta määrittää ero naiseudesta ja feminiinisyudesta, voiko maskuliininen subjekti menettää maskuliinisuutensa? Missä kuitenkaan lopulta menee maskuliinisuuden ja feminiinisuuden raja, ja mitä maskuliinisesta subjektista tulee, jos se menettää maskuliinisuutensa?

Feminiinisuuden kanssa sekoittuvat maskuliiniset subjektit ja subjektiviteetit koetaan ongelmallisiksi johtuen mieheyden normittamisen ja vartioimisen tärkeydestä mieskeskeisissä kulttuureissa. Maskuliinisuus viittaa paitsi kaikille avoimiin maskuliinisiin persoonallisuudenpiirteisiin, myös miehen ideaaliin ja miehen riittävää maskuliinisuutta arvioidaan miehen psyykkisiä, fyysisiä, mentaalisia ja sosiaalisia ihannemittoja vasten. Poikien ja miesten tulee pyrkiä tätä pakottavaa ideaalia kohti ja mitä enemmän he täyttävät maskuliinisuuden määreitä, sitä arvostetumpia he ovat miehinä. Kaiken kaikkiaan miehiksi ei synnytä, vaan miehuus pitää ansaita. (Jokinen 2003, 10.) Koska sukupuolella on kyse performanssista, sekä miehet että naiset

joutuvat tekemään aktiivisesti töitä mieheytensä ja naiseutensa eteen. Miesten käytöstä auttaa ymmärtämään käsitys maskuliinisuudesta ideaalina:

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 maskuliiniseksi määrittäneillä tavoilla. Kriittisen miestutkimuksen yksi problematisointi koskeekin sitä, mikä ajaa miehet maskuliinisuuden tavoitteluun. Mitä miehet hyötyvät maskuliinisuudesta, ja mitä he menettävät? (Jokinen 2003, 10–11.)

Yksi sukupuolirooli on todettu riittämättömäksi kuvaamaan miesten moninaisia elämäntapoja ja nykyään pyritään keskustelussa yhdistämään sekä miesten erilaisuus että heitä yhteen liittävä valta. Maskuliinin ideaalista eli ideaalimaskuliinisuudesta taas käytetään nykyään esimerkiksi nimeä perinteinen tai patriarkaalinen maskuliinisuus. (Jokinen 2003, 11–12.)

Miehen sukupuoli ei ole näkyvä. Miespuolisten sotilaiden, kirjailijoiden, poliitikkojen ja tutkijoiden sukupuolella ei ajatella olevan yhteyttä siihen, miten he suunnittelevat ja toteuttavat sotilaallisia tai poliittisia päätöksiä tai tieteellisiä kokeita, tai siihen, mistä aiheista ja miten he kirjoittavat. (Kimmel 1996, 3.) Nainen taas edustaa käytännössä aina sukupuoltaan ja hänet määritellään ensisijaisesti naiseksi. Mies on sen sijaan sekä varaukseton että positiivinen. Miehenä oleminen ei ole erityispiirre, toisin kuin naisena oleminen – naiseuden ajatellaan määrittävän naisen ajattelua, mutta miehen ei sanota ajattelevan tietyllä tavalla vain koska hän on mies. Päinvastoin, hän on oikeassa mieheytensä ansiosta, kun taas nainen on väärässä naiseutensa takia. Naisuus määritellään siis rajoitusten kautta. (De Beauvoir 1949/2009, 42.) Joidenkin mielestä esimerkiksi Anneli Jäätteenmäen pikaero pääministerin pallilta osoitti, että naisesta ei ole pääministeriksi, kun taas esimerkiksi Ilkka Kanervan ero ulkoministerin paikalta ei saanut ketään pohtimaan ainakaan julkisuudessa, voivatko miehet ylipäättään olla ministereitä.

Syynä on se, että keskiluokkaisella valkoisella miehellä ei ole sukupuolta eikä rotua tai luokkaa. Hän on universaalisti yleistettävä ja geneerinen, sanalla sanottuna ihminen. Kaikilla muilla, jotka kuuluvat eri luokkaan, rotuun tai sukupuoleen, tämä piirre korostaa sitä, kuinka he eivät ole kulttuurissamme etuoikeutettuja – ihmisen, normin, sijaan he saattavat olla ensisijaisesti esimerkiksi naisia tai mustia. (Kimmel 1996, 4.) Seksuaalisuus ei näy samalla tavalla päälle kuin esimerkiksi ihonväri, mutta myös se nousee ihmisen määrittelyssä usein päällimmäiseksi, kuten olemme viime vuosina Suomessakin velloneiden homokeskusteluiden myötä saaneet huomata.

Hard rock -yhtye *Guns N' Roses* käy tuotantonsa puolesta esimerkiksi itseään surkuttelevasta maskuliinista. Yhtye näki itsensä eri tahojen syrjimänä: he olivat niin nuoria työväenluokan miehiä itsensä ulkopuolisten voimien puristuksessa kuin myös rockbändi, jota piirittivät niin vaativat fanit, naisten viettelykset kuin yhtyettä seksismistä ja rasismista syyttävät rockkriitikotkin. *GN'R:n* kostonhimoisissa lyriikoissa osansa saivat niin maahanmuuttajat, mustat, homot kuin poliisi, ja kaikkein ”vallakkain” vastustaja – naiset. *GN'R:n* lyriikoita voi verrata miesasialiikkeiden väitteisiin, joiden mukaan naiset eivät suinkaan ole sorrettu sukupuoli, vaan miehet. (Kimmel 1996, 325–328.) Toisaalta, kuten Perkkiö (2003, 179) toteaa, kulttuurissamme henkilö mielletään sitä maskuliiniseksi, mitä enemmän hän kantaa väkivaltaisia merkkejä. Fyysistä väkivaltaa ei tarvita vaan pelkkä viittaus väkivaltaan riittää, eli väkivaltaisten lyriikoiden voidaan siis ajatella tuottavan kyseisestä artistista maskuliinisen miellelyhtymän. Nuoret miehet ovat *Guns N' Rosesin* fanien ydinryhmää ja yhtyeen voi siis myös ajatella suosivan väkivaltaisia lyriikoita pönkittääkseen omaa maskuliinisuuttaan ja sitä kautta suosiotaan. Kimmelin (1996) mukaan on oireellista, että toinen usein misogyniasta ja homofobiasta voimaa ammentava musiikkigenre, mustille äänen antava gangstaräppi, on ainoa suuren yleisön löytämä eksklusiivisen ryhmän genre. Esimerkiksi homojen kabaree-esitykset eivät kerää samanlaista suosiota. Toinen työväenluokan miesten tulkki, Bruce Springsteen, löysi toisen tavan etsiä maskuliinisuutta. Hänen ratkaisunsa ei ollut pako kotoa ja perheen velvollisuuksista tai niihin surullisena alistuminen, vaan näiden puolien omaksuminen ja niistä onnen löytäminen. Siinä missä vihainen *GN'R* piti itsensä ulkopuolella, Springsteen on kehittynyt kapinallisesta rokkarista vastuuntuntoiseksi isäksi. (Kimmel 1996, 325–328.)

Soittimet ja mikrofoni voidaan nähdä fallossymboleina ja virtuoosimainen soittotaito synonyyminä soittajan seksuaalisille taidoille (Frith & McRobbie 1990, 374). Esimerkiksi soolokitaristien tapaa nostaa kitaran kaulaa keskeisissä kohdissa ylöspäin korostaa seksuaalisuutta ja sitä on verrattu nuoren miehen erektiikulmaan (Perkkiö 2003, 176). Jo 1960-luvulla suomalaisyleisö kannusti soolokitaristeja ”Käske, käske”-huudoilla ja käytti kitaroista soiton ”seksuaalista ulottuvuutta” ilmentävää ”keppi”-nimitystä. Artisti Frank Zappa tiivisti soolojen viestin vielä selvemmin: ”Aah, nyt multa ruiskahtaa!”. (Bruun et al. 1998, 127.) Kaikki tämä johtaa päätelmään, että naisesta ei voi tulla virtuoosia (Perkkiö 2003, 166). Rockin maskuliinisuus ei kuitenkaan ole yksioikoisen normimaista. Rock tarjoaa moninaisen joukon maskuliinisuuden normista poikkeavia mutta myös sitä toistavia maskuliinisuuden ja mieheyden representaatioita (Wessels 2003, 191). Maskuliinisuus ja mieheys ovat tässä avainsanoja. Nainen taas on länsimaisessa taiteessa perinteisesti objekti eli esittämisen kohde, ja hänen subjektiutensa ja asemansa esittävänä toimijana on kielletty (De Lauretis 1990, ref. Koivunen & Liljeström 1996, 10). Christine Battersby (1989) on puolestaan

tutkinut neroutta käsitteleviä tekstejä romantiikan ajalta aina 1980-luvulle asti ja todennut, että länsimainen taidekulttuuri arvostaa feminiinisyttä mutta ei naiseutta. Termiä feminiininen käytetään naisten tekemästä taiteesta tai naistaiteilijoista puhuttaessa halventavassa merkityksessä, mutta miehiin liitettynä se saa selvästi positiivisia merkityksiä. Romantiikan ajalta periytyvän ajatuksen mukaan suuri taiteilija onkin feminiininen mies. (Battersby 1989, ref. Leppänen & Rojola 2004, 86.) Katseen kohteena olevia mies- ja naisruumiita verrannut Wessels (2003) puolestaan toteaa, että mies on rock-kuvastossa katsottavanakin ollessaan aktiivinen ja kontrollissa. Naisesiintyjällä on rockissa, kuten yhteiskunnassa yleensäkin, suurempi riski jäädä ilman toimijuutta. Toisaalta naisella on miestä suurempi todennäköisyys tulla esineellistetyksi myös silloin, kun hän on valta-asemassa. (Wessels 2003, 199.) Tällä voi olla suurikin merkitys, sillä Simone de Beauvoirin (1949/2009, 213) mukaan naistaiteilija on erityisen herkkä muiden mielipiteille:

Toisten mielipiteet ovat taiteilijoille tärkeämpiä kuin muille ihmisille, ja naisiin mielipiteillä on erityisen suuri vaikutus. Onkin ymmärrettävää, että naistaiteilija tarvitsee valtavasti voimaa vain ollakseen välittämättä siitä, mitä muut sanovat. (De Beauvoir 1949/2009, 213.)

Poissaolo on ongelma sinänsä, mutta miten naisista puhutaan, kun he ovat paikalla? Kieli ei ole vain todellisuuden kuvailun väline vaan se on itsessään osa todellisuutta – niinpä sillä, miten naisista puhutaan, kuten myös sillä, miten naiset itse itsestään puhuvat – on merkitystä naisen aseman kannalta. Käyttävätkö musiikkilehdet kieltä, joka vahvistaa, uusintaa tai luo kuvaa naisten ja rockin yhteensoveltumisesta tai -soveltumattomuudesta? Toimittaja tuskin panee sanoja haastateltavan suuhun, mutta valitessaan tämän kommentteja juttuun hänellä on kuitenkin valta vaikuttaa jutun kontekstiin, henkeen, painotuksiin ja haastateltavasta annettavaan kuvaan. On myös huomattava, että vaikka puhun tässä tutkimuksessa toimittajasta, journalistisessa työssä toimittaja ei läheskään aina itse tee näitä päätöksiä. Se, tekeekö päätökset toimittaja itse tai joku hänen esimiehensä ja mikä rooli journalistisella kulttuurilla ja joukkopaineella on lopputuloksen kannalta, ei ole oleellista tässä tutkimuksessa. Sisällytän toimittaja-termiin siis muidenkin toimituksen jäsenten mahdollisen vaikutuksen artikkeliin. Seuraavaksi käyn läpi rockmusiikin historiaa.

2.3 Rockin miehin historia

Yhdysvalloissa 1950-luvulla syntynyttä rock 'n' rollia pidettiin heti alkuajoista lähtien rappiollisena ja kapinallisena (Lähteenmaa 1989, 37–38). Yksi oleellinen tekijä oli rockin seksuaalisuus ja uusi

fyysisten eleiden kuvasto, joka oli isku valkoisen nuorison porvarilliselle siveellisyydelle ja tuotti siten kauhua heidän vanhemmilleen (Aho 2007, 243). Vanhempien oli epäilemättä vaikea tottua uuteen, nuorille suunnattuun musiikkigenreen. Tilanne oli sikäli uusi, että 1920-luvulta -50-luvulle musiikkiteollisuus oli suunnannut tuotteensa perheille – olihan kodeissa tyypillisesti yksi radio tai levysoitin, jota kuunneltiin koko perheen kesken. Niinpä tuotteenkin piti vedota kaikkiin ikä-, luokka- ja muihin ryhmiin ja olohuoneessa kuunneltavan musiikin oli oltava riskitöntä ja hilpeää. (Frith 1983, 32.) 1960-luvulla rock sai vastinparikseen popin, joka oli terminä alunperin syntynyt Englannissa vuonna 1954 kuvaamaan mainoskulttuurin maailmaa ideoissaan hyödyntänyttä poptaidetta. Popmusiikin vakiinnuttua terminä 1960- ja 70-lukujen vaihteessa syntyi tarve erottaa niin sanottu merkityksellisempi musiikki turhanpäiväisenä ja kaupallisena pidetystä. Tätä alkuperäisenä ja taiteellisena pidettyä musiikkia alettiin kutsua rockiksi. Jaottelun myötä popin ja rockin välille muodostui arvovaraus, joka on edelleen jossain muodossa olemassa. (Kallioniemi 1990, 10.) Mielestäni tilanne ei ole muuttunut 1990-luvulta – rockia pidetään edelleen aitona ja poppia kaupallisena.

Suomeen termin ”rock” lanseerasi Suosikki Amerikan-raporteissaan vuonna 1967. Yhdysvalloissa rock oli jo alettu mieltää joksikin väkevämmäksi ja pysyvämmäksi kuin pop, mutta Suomessa sana löi läpi pikku hiljaa – vuonna 1970 vietettyä ensimmäistä Ruisrockia nimitettiin mainoksissa vielä Turku International Pop & Rock Festivaaleiksi tai Turun Musiikkijuhlien Pop-rock-festivaaliksi, mutta seuraavana vuonna pop jätettiin viimein pois ja titteliksi tuli Turku Rock Festival. (Bruun et al. 1998, 174–175.) Suomirockin idea on joiltain ulottuvuuksiltaan ristiriidassa englanninkielisen maailman rock-termin kanssa. Suomessa pop oli 1960-luvun hittiasia ja nuorisokulttuuriin viittaava perustermi, kun taas rock ja rock ’n’ roll viittasivat termeinä lähinnä 1950-luvun nuorisomusiikkiin – rock oli vanhaa, pop taas ajankohtaista ja modernia. Ajan diskurssia voidaankin nimittää rockdiskurssin sijaan popdiskurssiksi. Vei oman aikansa, ennen kuin termit rock ja rock ’n’ roll muuttuivat positiivisiksi termeiksi suomalaisissa nuorisolehdissä ja niihin alettiin ladata myöhempää rock-ideologiaa mukailevia merkityksiä. Positiivisia nuorisokulttuurisia mielleyhtymiä taas alettiin liittää rockiin vasta 1960-luvun lopulla – joissain tapauksissa kyse oli reaali maailmalla kyllästetystä popista, jota vain alettiin kutsua rockiksi. Muutos popdiskurssista rockdiskurssiin kesti kuitenkin lukuisia vuosia – muutos edellytti, että popdiskurssi piti ensin piti ymmärtää ongelmalliseksi väitetyn pinnallisuutensa ja viihteellisyytensä vuoksi, minkä jälkeen rockdiskurssia oli mahdollista tarjota sen tilalle. (Laari 2003, 65–66.)

Rockin miehisestä historiasta puhuttaessa on välttämätöntä mainita genre, joka kuuluu rockin miehisimpiin: cock rock (termi Frith & McRobbie, 1990), jota voidaan kutsua myös hieman neutraalimmin hard rockiksi (Christenson & Peterson 1988). Perkkiö (2003, 166) suomentaa termin ”kukkomunarokiksi” korostaakseen cock rockissa tärkeää kukkoilun elementtiä. Cock rockissa huomio keskittyy esiintymiseen, joka on siveetöntä, yleisöä dominoivaa ja miehistä seksuaalisuutta usein aggressiivisesti ilmentävää. Tyyliin kuuluu myös kehon esittely rintakarvat paljastavilla avonaisilla paidoilla ja tiukoilla housuilla. Seksuaalisuutta ilmentävät jopa soittimet, sillä cock rock -konserteissa mikrofonit ja kitarat ovat fallisia symboleja. Tyyli yhdistää rhythm and bluesin suoran seksuaalisuuden ja kovan, fyysisen miehisyyden, johon kuuluu esimerkiksi virtuositeetti. Cock rockissa muusikontaidoista tulee synonyymi makuuhuonetaidoille, minkä seurauksena esimerkiksi kitarasankarit saavat usein maineen myös seksuaalisena sankarina. Cock rockin imagoon kuuluvat myös vaarallisuus ja hallitsemattomuus, bändärit ja hotellihuoneiden hajottaminen. (Frith & McRobbie 1990, 374.) Mielenkiintoinen piirre cock rockissa on kuitenkin se, että monet kappaleet ilmaisevat pelkoa naisia kohtaan (Mt., 382).

Yksi cock rockin alaluokka on Isossa-Britanniassa ja Yhdysvalloissa 1960-luvulla muotoutunut hevimetalli, jossa arvostetaan virtuoosimaisen nopeaa soittotaitoa (Perkkiö 2003, 165–166). Sen lisäksi hevimetalli on rockin muodoista kaikkein maskuliinisin ja se yhdistää maskuliinisuuden ja fyysisen vallan ja väkivallan räikeämmin kuin mikään muu musiikkityyli (Straw 1990, 109). Esimerkkitapaukseksi käy 1980-luvulla aloittaneen *W.A.S.P.*-yhtyeen laulaja Richie Lawless, jonka lava-asuun kuuluu haaroväliin asetettu sirkkeliteränpuolikas, ja joka osana esitystä ”silpoi” nuoria naisia. Osattiin sitä muuallakin, ja esimerkiksi The Rolling Stonesilla on naista alistavia kappaleita, kuten ”Under my thumb” (Frith & McRobbie 1990, 372).

Hevimusiikissa esiintyjien paljaat, lihaksikkaat yläkrokat on suunnattu nimenomaan heteromiehille – niitä ei koeta naisille tai homomiehille tarkoitetuiksi seksuaalisiksi objekteiksi. Syynä voi olla se, että heviyleisö koostui aluksi vahvasti miehistä ja musiikin seksuaalisuuden korostaminen olisi voinut johtaa homokonnotaatioihin. (Perkkiö 2003, 170, 172.) Naispuolisten hevifanien määrä on sittemmin kasvanut, mutta hevimetallikonserttien yleisö koostuu yhä voittopuolisesti miehistä ja onkin mielenkiintoista, että yliseksuaaliset ja maskuliinisuutta uhkuvat karvaiset cockrokkarit vetoavat ennen kaikkea miehiin. Naiset ovat yleensä kiinnostuneempia ”vaarattomista”, jopa adrogyyneistä ja lapsenkasvoisista esiintyjistä. Yksi syy voi olla se, että koska tarjolla on niin vähän roolimalleiksi sopivia naisesiintyjä, tyttömäiset pojat ovat toiseksi paras vaihtoehto. (Garratt 1990, 402.) Esimerkiksi suomalaisen musiikkiviennin lippulaivaa *HIMiä*, jonka musiikki luetaan

metalligenreen, on myyty nais- ja tyttöfaneille ottamalla laulaja Ville Valosta paljasrintaisia kuvia, joissa hänestä pyritään tietoisesti luodaan nimenomaan toisaalta seksuaalista, toisaalta androgyyniä objektia (Perkkiö 2003, 173).

Cock ja hard rockin vastine on teenybop (Frith 1990, 420; Frith & McRobbie 1990), jota voidaan kutsua myös soft- tai poprockiksi (Christenson & Peterson 1988). Tätä kahtiajakoa maskuliiniseen hard rockiin ja feminiiniseen, pehmeämpään musiikkiin on kuitenkin myös kritisoitu (kts. esim. Perkkiö 2003, 183) eikä jako varmasti olekaan niin jyrkän dualistinen – esimerkiksi hevimusiikin eri kirjat tarjoavat kuitenkin monenlaisia maskuliinisuuksia. On silti vaikea väittää, etteivät sen tarjoamat sukupuoliroolit olisi perinteisiä: mies on hallitseva subjekti ja naiselle on varattu ihailijan, muusan tai rakastajattaren rooli (Perkkiö 2003, 182).

Cock rock on miehisydessään poikkeava jopa sinänsä miehisessä ympäristössä – rockin miehisydenhän tietävät niin kadunmiehet, journalistit kuin rocksosiologitkin (Lähteenmaa 1989, 3). Se tuntuu olevan kiistämätön fakta, jota toistetaan sen kummemmin miettimättä. Rokki on tarjonnut nuorille miehille mahdollisuuden kapinaan ja vapauteen, mutta onko se tehnyt samoin naisille, vai onko se vain omaksunut naisille ja miehille eri roolit ja tuottanut siten heille erilaiset, sukupuolispesifit kokemukset? Naisillakin on kuitenkin roolinsa rockin historiassa, mitä käyn seuraavaksi tarkemmin läpi.

2.3.1 Naisrock

Englannista alkoi löytyä yksittäisiä naisten rockbändejä jo 60-luvun alusta lähtien (Lähteenmaa 1989, 47). Erityisesti Yhdysvalloissa arvostusta keräsivät myös vahvat naislaulajat kuten Janis Joplin ja Patti Smith, jotka poikkesivat rujolla esiintymistyyllillään perinteisestä kauniin ja naisellisen naislaulajan kuvasta. Suomessa alkoi 1970-luvulla olla ”rockmimmejä”, kuten Muska ja Virve Rosti, mutta heidän hittinsä olivat lähinnä käänöskappaleita. Frith ja McRobbie (1990) ovat huomanneet, että siinä missä miehinen rock on antanut esittäjilleen mahdollisuuden kapinaan, vahvat ja itsenäisetkin naisesiintyjät muuttuvat usein nopeasti koko perheelle sopiviksi viihdyttäjiksi taatakseen massasuosionsa. Lahjakkaat naiset, kuten Dusty Springfield ja Kate Bush, eivät pystyneet vastustamaan showbisneksen painetta vaan asettuivat pian heille osoitetulle paikalle hymyileviksi emänniksi ja tv-ohjelmien vakituisiksi vieraisiksi. Rock vapautti miehet uudelle, perusviihdyttäjän roolin välttävälle polulle, mutta ei naisia. Naisille aggressiivinen esiintyminen oli mahdollista vain, jos heistä tuli ”yksi pojista” – mikä oli heille usein tuskastuttavaa tai jopa

traagista, kuten Janis Joplinin tapauksessa. (Frith & McRobbie 1990, 376–377.) Miehet voivat ylipäättään ilmaista seksuaalisuuttaan ja fyysistä ja henkistä halua naisia suuremmin (mt., 380).

Vaikka musiikki on feminiinisen kulttuurin aluetta, musiikin kentällä toimiminen ei silti ole naisille sen luontevampaa. Päinvastoin, musiikin ja naisten välinen suhde on ollut ja on yhä edelleen ongelmallinen. (Leppänen & Rojola 2004, 86.) Eurooppalaisessa ajattelussa on perinteisesti rinnastettu musiikin vastustamaton voima ja naisen kehon eroottinen valta mieheen nähden, ja musiikkia tekevien naisten poissulkeminen on reaktio tähän perinteeseen. Musiikin voimaa on pelätty aina Antiikin Kreikasta lähtien ja pelkoa on käsitelty sukupuoleen, sukupuoliseen vetovoimaan ja sukupuolten eroon liittyvillä kielikuvilla. Länsimaisen musiikkikulttuurin perinteessä yhdistyvät siis naisten ja musiikin kontrolloiminen. (Cusick 1999, ref. Leppänen & Rojola 2004, 86.) Tämä pätee myös rockmusiikkiin. Kuten edellisessä alaluvussa kävi ilmi, naiset olivat jo varhain mukana rockmusiikin esittämisessä, mutta heidän roolinsa oli yleensä rajattu laulamiseen.

Historiasta löytyy kuitenkin yksi poikkeuksellinen aikakausi. 1970-luvun lopulla, punkrockin ravistellessa rockin konventioita estradeille nousi myös aggressiivisia ja rajuja, omissa bändeissään soittavia naisrokkareita, mikä oli ennennäkemätöntä. Tätä voidaan pitää niin sanotun naisrockin esiinmurtautumisena, sillä aiemmin naisten rooli oli rajoittunut laulamiseen tai hempeään trubaduuritunnelmointiin akustisella kitaralla. Kun naisrockilmiö rantautui Suomeen 1980-luvun alussa julkisen kohun kera, rockia soittavien tyttöjen määrä kasvoi hetkellisesti myös täällä. (Lähteenmaa 1992, 216.) Vaikutus jäi Suomessa kuitenkin pienemmäksi kuin esimerkiksi Isossa-Britanniassa, missä amatööripohjalta ponnistava punk antoi myös naisille aiempaa paremman mahdollisuuden vaihtaa roolia kohteesta tekijäksi ja alkaa itse rokkariksi. Täällä menestystä keränneiden naissolistien ja -bändien määrä jäi lopulta vähäiseksi. (Bruun et al. 1998, 339–342.) Rockin sukupuoliroolit eivät juurikaan muuttuneet, sillä valtaosa rockia ammatikseen esittäivistä ja amatöörimuusikoista oli 1980-luvun lopulla edelleen miehiä (Lähteenmaa 1989, 3). Oman musiikin(kuuntelun)harrastajan kokemukseni perusteella arvioisin, että tilanne on säilynyt ainakin pääosin samana.

Hilse- ja sittemmin Rumba-lehden perustanut Kimmo Miettinen keksi ensimmäisenä Suomessa hakea menestystä käyttämällä sukupuolta myyntikikkana. Pelkästään naisista koostuvaan *Belaborikseen* oli tarkoitus kerätä erityisesti ”hyvännäköisiä tyttölapsia”, vaikka musikaalisuutta ei pidetty haittana. Miettisen rockhuijaukseksi nimittämä veto keräsi huomiota, ja esimerkiksi Soundi

esitteli *Belaborista* kuuden sivun verran. Ann-Christinen ja Muskan kaltaiset naispopparit ja -rokkarit saivat hömpän leiman, ja arvostusta saadakseen naisen piti olla miehisen rajua, kuten esimerkiksi Heinäsirkka. Jotkut valittivatkin suomipunkin vain jatkavan rockissa perinteisenä pidettyä miesenergiaa, joskin punkin sovinismia pidettiin heavyn avoimeen seksismiin tai rockin machoiluun verrattuna kätkeympänä. Esimerkiksi kävi Pelle Miljoona, joka kehotti siskoa odottamaan kotona kun hän itse pyöri villinä ja vapaana maailmalla. Liisa Akimoffin yhtye *Tavaramarkkinat* keräsi ristiriitaisen ja jopa vihamielisen vastaanoton ilmoittautuessaan feministiseksi, kommentoidessaan patriarkaalista yhteiskuntaa ja suhtautuessaan vähemmän innostuneesti oman ulkonäkönsä yksityiskohtaiseen ruotimiseen ja miehiseen ”huumoriin”. Bändin herätellessä kysymystä naisten vähydestä rockissa yleinen vastaus oli, että naisilla oli miesten kanssa yhtäläinen oikeus yrittää, ja että rockissa ei ollut kysymys sukupuolesta vaan rockista. Huomattavaa on, että siinä missä yleisön vastaanotto oli innostunutta ja mieskollegatkin tukivat Tavaramarkkinoita, nimenomaan rockjournalistit määrittivät yhtyeen soittajat tosikoiksi miesvihaajiksi. (Bruun et al. 1998, 339–342.)

”Me sanottiin ilman muuta että me ollaan feministejä, tottakai, järkeviä ihmisiä, niin tästä tulikin semmonen kirosana, että saatanan lesbofeministikommarit. Järkytys oli huomata se, että tää rockmaailma, joka oltiin yhdistetty tämmöseen vapauteen ja reiluun meininkiin ja muuhun, se käyttäytyikin suhteessa meihin niin huonosti. Me oltiin odotettu tältä rockmaailmalta, että täältä me löydämme semmosen maailman, jossa me voimme olla hyväksytyjä omina itsenämme, toisin kuin tää patriarkaalinen systeemi ja liikemiehet ja tää juttu. Tää olikin pahempi vielä.” (Liisa Akimoffin haastattelu, teoksessa Bruun et al. 1998, 342.)

Talouslehtien henkilöhaastatteluja selvittäneessä tutkimuksessa kävi ilmi, että naiset niputetaan yhdeksi joukoksi, esimerkiksi ”nuoret, kielitaitoiset naiset”, kun taas miehille ei rakenneta samanlaisia ryhmiä (Virkkunen 2001, 74). Sama ilmiö näkyy naismuusikoissa, joita ei nähdä yksilöinä – heitä ei erotella esimerkiksi musiikkityylin, vaan sukupuolen mukaan. Esimerkiksi käy vaikkapa vapaamielinen tapa, jolla levy-yhtiöt tyypittelevät musiikkia – esimerkiksi opiskelijoiden musiikki, indiemusiikki ja naisten musiikki ovat varsin laaja-alaisia kategorioita (Frith 1996, 86). Opiskelijoita voidaan pitää, jos ei yhtenäisenä ryhmänä, kuitenkin varsin samanikäisenä ja usein samoihin kiinnostuksenkohteisiin suuntautuneina. Indie-termin taas mielletään yleisesti viittaavan valtavirran listahiteistä poikkeavaan ja kohtuullisen pienellä rahalla tehtyyn musiikkiin tai vaikkapa elokuvaan. Sen sijaan on mielenkiintoista, että levy-yhtiöt määrittelevät maailman ihmisistä joka toisen musiikkimaun yhden termin – naisten musiikki – alle. Frith (1996) kuvailee levy-yhtiöiden naisten musiikille antamia määreitä näin: se kattaa bluesin ja jazzin, feministisen/poliittisen, folk-

ja countryn, puhutun ja klassisen musiikin, maailman/roots-musiikin, huumorin, gospelin, rockin/popin/soulin, nuorten musiikin ja parannus- sekä rituaalimusiikin. Artisteja yhdistää oikeastaan lähinnä heidän sukupuolensa, joskaan kaikkia naisartisteja ei mielletä naismusiikin esittäjiksi. Frithin mukaan naisten musiikilla pyritäänkin kuvaamaan musiikin äänimaailmaa – riippumatta musiikin tyylilaista –, jotain siihen tuotua erityistä tekijää, minkä lisäksi sitä määrittää tietty ideologia. Naisten musiikki on ei-miesten dominoimaa musiikkia, toisin sanoen, kuten indie-musiikki, ei-valtavirtaa. (Frith 1996, 86–87.) On kuitenkin vaikea keksiä, mikä olisi se erityinen äänimaailman tekijä, joka yhdistäisi eri naisartisteja rokista diskoon, ellei kyseessä ole miehiä (yleisesti ottaen) korkeampi lauluääni.

Termi naisrock alkoi näkyä julkisuudessa jo 1970–1980-lukujen taitteessa. Naisrokkareita määriteltiin kirjallisuudessa ja lehdistössä ja kriteerinä oli esimerkiksi kieltäytyminen objektiroolista. (Lähteenmaa 1989, 47–48.) 1980-luvun edetessä myös suomalaiset festivaalijärjestävät alkoivat tavallaan mieltää naisrockin omaksi genrekseen ja festivaaleille alettiin tyylisuunnasta riippumatta ottaa myös se pakollinen naisbändi. Ensimmäiset naisten rockfestarit järjestettiin Tampereella keväällä 1987 ja paikalla esiintyi kymmenen joko kokonaan tai pääosin naisista muodostuvaa ryhmää. Samalla perustettiin naispopparien yhdistys Rockluuta. (Bruun et al. 1998, 399.) Naisesiintyjä tarjoava festivaali sai jatkoa vuosina 2000 ja 2001, kun Porissa järjestettiin Muijarock. Idea sai epäilemättä potkua Yhdysvalloista, missä 1990-luvulla kiersi täysin naisesiintyjistä koostunut, suosittu Lilith Fair -festivaali, joka osoitti vääräksi oletuksen, että naisartistit eivät vedä yleisöä. Lilith Fair -konserteissa esiintyneet kymmenet naisartistit todistivat myös, että nainen ja rock ei ole niin harvinainen yhdistelmä kuin monet olivat luulleet. Kanadalaisartisti Sarah McLachlanin alulle panema festivaalikiertue sai alkunsa, kun McLachlan turhautui festivaaleihin, jotka kieltäytyivät laittamasta kahta naisartistia peräkkäisille soittopaikoille, ja radiokanaviin, jotka eivät suostuneet soittamaan kahden naisartistin musiikkia peräkkäin radiossa (CNN, 28.7.1998). Osaksi eri festivaalien ansiosta rockia ja omia kappaleitaan soittavat naiset tulivat isommalla joukolla toden teolla valtavirtaan ja suuren yleisön tietoisuuteen 1990- ja 2000-luvulla.

Suomessa mainetta alkoivat vähitellen kerätä esimerkiksi *Ballsin* laulaja Marjo Leinonen, Se-yhtyeen basisti Eeva Koivusalo ja *Honey B. & T-Bones* -yhtyeen laulaja-basisti Aija Puurtinen, jota rocktoimittajat kutsuivat ”seksikkääksi pikku paholaiseksi”. (Bruun et al. 1998, 399–400.) 1990-luku ja *Spice Girlsien* vaikutus toivat tullessaan ”tyttöenergiset” (girl power) tanssipopryhmät kuten *@takin*, mutta toisaalla jotkut naisartistit, kuten *Karvanoppien* solisti Maritta Kuula ja Anna

Kuoppamäki, alkoivat vähitellen saada auteurmaista arvostusta. Myös naisista koostuvat yhtyeet *Tarharyhmä*, *Hunajamelonit* ja *Thee Ultra Bimboos* menestyivät tahoillaan, joskin niidenkin oli sopeuduttava perinteeseen, jonka mukaan niin sanotun kunnan musan ja ”oikean” rockin määrittelevät miehet ja pojat. (Bruun et al. 1998, 464.)

Naiset ovat rokissa vähemmistö, mutta heidän osuutensa on erityisen pieni muusikkojen määrässä. Ehkä siksi naisia ovat päässeet pisimmälle popmusiikissa, jossa naislaulajaa säestää anonyymi joukko (yleensä mies-)muusikkoja, ja laulaja-lauluntekijöinä folkissa säestämässä itse itseään. Rockissa taas ideaali on bändi, joka luo ja esiintyy yksikkönä. (Clawson 1999b, 194–195.) Perustavanlaatuinen ero nais- ja miesbändien välillä on se, että miesmuusikot osaavat todennäköisesti soittaa jotain instrumenttia jo bändiin liittyessään, kun taas naismuusikko ei välttämättä ole siinä vaiheessa vielä koskaan soittanut rockinstrumenttia (Bayton 1990, 238). Muusikoille tehdyssä kyselyssä basso miellettiin rockinstrumenteista helpoimmin opittavaksi, mikä saattaa olla syynä siihen, että naiset tarttuvat siihen useammin kuin kitaraan – naiset aloittavat soittamisen keskimäärin useita vuosia myöhemmin kuin miehet, eli he menettävät teini-ikä harjoitteluvuodet, jolloin ympäristön odotukset kyvyille ovat pienemmät. Tätä taustaa vasten on ymmärrettävää, että naisia kiinnostaa bassossa sen nopeampi omaksuttavuus. (Clawson 1999b, 199.)

Miesmuusikkoja vetää yhteen kiinnostus soittaa tietynlaista musiikkia, kun taas naisille saattaa ainakin aluksi olla tärkeämpää päästä kokonaan naisista muodostuvaan bändiin. Tämä liittyy osaltaan naisten vähäisempään soittokokemukseen. Naiset eivät myöskään nuorina tyttöinä näe rockmuusikon roolia jonain, jota he voisivat tavoitella. (Bayton 1990, 239.) Tämä kaikki saattaa myös liittyä naismuusikoiden miesmuusikkoja vähäisempään määrään niin mediassa kuin nuorten arjessakin. Miesmuusikon ei tarvitse tavoitella kokonaan miehistä koostuvaan bändiin pääsemistä, sillä se on hänelle itsestään selvää. Naisbändejä on vähemmän, joten bändiin haluavilla naisilla ei välttämättä ole kovin paljon valinnanvaraa eri musiikkityylejä soittavien yhtyeiden välillä.

Roolimallien vähyys johtaa usein siihen, että jos miehen fantasia on olla ihailemansa rokkitähti, naisen fantasia on olla idolinsa tyttöystävä. Siihen vaikuttaa myös se, että perinteisesti tyttöjä ei ole kasvatettu saavuttamaan itse haaveensa, vaan odottamaan, että miehet antavat heille mitä he haluavat – naiset päätyvät haaveilemaan maineesta ja tunnustuksesta rocktähten tyttöystävänä sen sijaan että he pyrkisivät itse rocktähdiksi. Kyseessä on perinteinen Tuhkimo-fantasia. (Garratt 1990, 407.) Koen, että (ainakaan rockmaailman ulkopuolella) ajatus siitä, että naiset pyrkisivät

täyttämään haaveensa miesten kautta ei ainakaan nykypäivän Suomessa pidä täysin paikkaansa, vaan liittyy enemmän esimerkiksi amerikkalaiseen kulttuuriin. Suomalaisessa rockkulttuurissa ongelma ei tänä päivänä välttämättä ole se, etteikö meillä olisi valtavirtamenestystä saavuttaneita naisrockartisteja, kuten *PMMP* ja Maija Vilkkumaa – toki määrät ovat selvästi jäljessä miehistä. Sen sijaan myyntilistoilla menestyviä naisartisteja, jotka myös soittaisivat itse musiikkia, saati naisyhtyeitä, ei Suomessakaan ole juuri nähty.

Onko toisen sukupuolen vähäisempi näkyvyys sitten kuitenkaan puute? Onko artistin sukupuolella sitten väliä, vaikuttaako se esimerkiksi hänen musiikkiinsa? Aiemmassa, rockin alkuaikojä käsittelevässä tutkimuksessa musiikista ja kappaleista on löytynyt sukupuolijaotteisia eroja. Selvin ero oli se, että niin sanotut tyttöbändit, kuten *Ronnettes*, *Shangri-Las*, ja *Supremes*, tarjosivat faneille materiaalia transgressiiviseen diskurssiin. Siinä missä Elvis tarjosi ”kilteille tytöille” mahdollisuuden kyseenalaistaa seksuaalisuutensa tukahduttamisen, nämä niin kutsutut tyttöbändit herättivät naiset pohtimaan sitä, että he olivat alistussuhteessa miehiin nähden. (Martin 1995, 67.) Naiset myös tekevät kappaleita naisnäkökulmasta ja eri aiheista kuin miehet – esimerkiksi punkbändi *The Raincoats* käsittelee naisten yksityistä maailmaa, mihin kuuluivat esimerkiksi äitiys, kehonkuva ja treffeillä tapahtuva raiskaus. Idealisoinnin sijaan he saattoivat esimerkiksi kuvailla rakkautta jonain, joka pitää vain kestää. (O’Meara 2003.) Vuonna 2003 isosti läpi lyönyt ja erityisesti naiset ja tytöt tavoittanut Maija Vilkkumaa taas oli Suomen ensimmäisiä laulaja-lauluntekijöitä, jonka rockkappaleet pohjautuivat naisten kulttuuriin (Luoti et al. 2008, 14). Näyttää siis siltä, että mikäli rockmaailma on enemmän tai vähemmän naisilta rajattu poikien kerho, se samalla vähentää rokin näkökulmia ja aiheita.

Huomattavaa on, että naisrockista täytyy puhua erikseen, mutta miesrockista ei. Ilmiö on verrattavissa esimerkiksi lehtien urheilusivujen tapaan kirjoittaa jääkiekosta ja naisten jääkiekosta – toinen on normi ja arvostettu, toinen epätavallisena pidettyä ja vähemmän arvostettua. Toisaalta, ainakin Helsingin Sanomien urheilutoimitus on ottanut tässä asiassa askeleen eteenpäin: itse yllätyin positiivisesti, kun aloin lukea artikkeleita jääkiekko-nimikkeen alla ja se kertoikin naisten jääkiekosta – lehti ei siis enää jaottele jääkiekkoa ”varsinaiseen” ja naisten jääkiekkoon. Naisista koostuvat festivaalit ja erityinen, naisista käytettävä käsitteistö eivät ole täysin ongelmattomia. Naisia esiin nostamalla pyritään epäilemättä tekemään heitä tutuksi suurelle yleisölle sekä voimauttamaan naisartisteja, joiden määrä on rockissa edelleen murto-osa miesten määrästä. Naissukupuolen nostaminen esiin ja korostaminen ei silti välttämättä lisää tasa-arvoa vaan voimistaa ajattelua rockmusiikista erillisestä naisrockista (naisrockista mm. Mäkelä, 2008, 1,

Lähteenmaa 1989, 48). Naisrock-termin jonkinlainen negatiivisuus voidaan ymmärtää ajattelemalla rokkia tai rokkiutta nais- ja miestapaisena. Näistä naistapainen on vähemmän arvostettua, eli kun mies merkitään naistapaiseksi, hänet alennetaan. Näin esimerkiksi kastraattilaulajaksi nimittäminen tekee miehestä alempiarvoisen. Käyn seuraavaksi läpi fanien vaikutusta rockin sukupuoliroolitukselle.

2.4 Musiikkilehdistön kehitys

Tutkimusaineistoni koostuu popmusiikkilehti Rumban vuosikerrasta. Popmusiikkilehdistön voidaan sanoa alkaneen Isossa-Britanniassa, joskin musiikkilehdillä on pitkät perinteet myös Suomessa. Aavaan seuraavaksi musiikkilehdistön maailmaa käsittelemällä seuraavissa alaluvuissa musiikkilehdistön kehitystä ensin kansainvälisesti ja sitten Suomessa.

2.4.1 Iso-Britannia aloitti popmusiikkilehdistön

Popmusiikkiin erikoistuneella lehdistöllä on Isossa-Britanniassa huomattavasti pidempi historia kuin Yhdysvalloissa. Ensimmäisenä markkinoille lanseerattu Melody Maker eli MM aloitti jo vuonna 1926. Pitkään ainoa populaarimusiikkimaailmasta säännöllisesti kirjoittava lehti oli alkuajoina jazz- ja tanssiorkesterimusikoille suunnattu ammattilehti, mutta alkoi pian vetää puoleensa myös kuluttajia. Aluksi rock 'n' roll nähtiin MM:ssä hyvän maun vastaisena mikä saattoi johtua myös lukijoiden iästä – kyseessä ei ollut nuorisolehti. Vuonna 1952 aloittanut New Musical Express eli NME puolestaan oli suunnattu nimenomaan nuorille levynostajille, vaikka sekään ei alkuun innostunut rock 'n' rollista. Brittiläisen musiikkilehdistön kasvu 1950-luvulla heijasteli levyjen ja levymyynnin merkityksen kasvua. Lehtien roolia kasvatti myös muiden tietolähteiden ja levymainosten vähyys – esimerkiksi radiokanavista vain Radio Luxembourg tarjosi popmusiikkia. (Frith 1983, 165–166.) Kyseinen, Luxemburgista lähetetty mutta useissa Euroopan maissa kuulunut englanninkielinen radiokanava oli yksi ensimmäisistä Britanniassa kuuluvista kaupallisista kanavista ja tienraivaaja sekä piraattiradioille että nykyaikaisille mainoskanaville. Radio Luxembourg piti myös suomalaiset teinimusiikin ystävät ajan tasalla, kun kotimaiset radiokanavat vielä välttelivät iskelmä- ja nuorisomusiikin soittamista. Yleisradio suhtautui vielä 50- ja 60-lukujen vaihteessa karsaasti uuteen kevyeen musiikkiin, mutta Tukholman saariston edustalla jököttävästä m/s Bon Jourista lähetetty Radio Nord tarjosi sentään vuoden 1960 elokuusta alkaen jo selvästi

virallisia kanavia enemmän esimerkiksi rock'n'rollia ja rautalankamusiikkia. (Bruun et al. 1998, 54–55).

NME alkoi vuonna 1952 ensimmäisenä brittimusiikkilehtenä julkaista säännöllistä ja suhteellisen paikkaansa pitävää listaa Britannian levymyynnistä ja Melody Maker seurasi pian perässä. Musiikkiteollisuus ja -lehdistö huomasi pian omaavansa samansuuntaiset intressit ja lehdet alkoivat julkaista tiedotteita ja nopeita haastatteluja. Siinä missä brittilehdet pitivät fanit ajan tasalla artistien ja musiikkimaailman liikkeistä, amerikkalaiset teinilehdet satsasivat tietomäärän sijasta kuviin ja niissä kritiikki rajoittui ajatukseen, että suosittu musiikki on väistämättä hyvää. Vuonna 1964 NME:n levikki oli jo 300 000 lehteä viikossa, mistä voi osaltaan kiittää Beatles-ilmiötä. Vähitellen lehdille alkoi myös valjeta, että lukijoissa oli muitakin kuin työväenluokkaisia teinejä. Toisin kuin Britanniassa, Yhdysvalloissa ei 1960-luvun alkupuolella ollut vielä varsinaisia musiikkilehtiä. Siellä faneille oli tarjolla vain Billboardin kaltaisia, liiketoimintaan keskittyviä lehtiä tai teinijulkaisuja. Rocklehdistö alkoi Yhdysvalloissa kehittyä underground-lehdistön myötä. 1964 alkoivat ilmestyä musiikkia huumeet, seksi ja vallankumous -elämäntapaan yhdistäviä Berkeley Barb ja LA Free Press. Rockista tuli oleellinen osa undergroundia ja uuden nuorison äänitorvi, ja se alkoi erottua popista aggressiivisuutensa, poliittisuutensa ja seksuaalisuutensa myötä. Kaupallinen teinipoppi oli Britanniassa ollut tärkeässä osassa musiikkilehdistön kehityksessä, mutta amerikkalaiselle underground-lehdistölle siitä tuli kirosana. (Frith 1983, 166–169.) Tämä ajattelutapa on mielestäni levinnyt Amerikasta muualla ja on edelleen voimassa – esimerkiksi erilaisten poikabändien esittämä teinipop tuntuu olevan yhä yksi vähiten arvostetuista musiikkimuodoista ja se saa niin sanotuissa arvostetuissa musiikkilehdissä hyvin vähän ja lähinnä negatiivista huomiota.

Underground-elämäntapalehtiä seurasivat pian varsinaiset musiikkilehdet, kuten Crawdaddy, Cream, Fusion, Mojo-Navigator ja Rolling Stone, jotka nekin yhdistivät rockin tiettyyn elämäntapaan, mutta joille rock oli kuitenkin vakavasti otettava kulttuurimuoto. Näistä vuonna 1967 perustettu Rolling Stone nousi muutamassa vuodessa suosituimmaksi nuorisokulttuurin tapahtumien raportoijaksi. Mielenkiintoiseksi lehden aseman teki se, että se sai ensimmäisinä vuosinaan taloudellista apua levy-yhtiöiltä, mikä asettaa Rolling Stonen ideologisen itsenäisyyden hieman hataraan valoon. CBS-levy-yhtiö jopa hyväksyi lehden silloin tällöin julkaiseman negatiivisen kritiikin tarpeellisenä Rolling Stonen ”aitouden” todistamiseksi lehden lukijoille. Vuonna 1973 Rolling Stone muutti formaattinsa yleislehdeksi, mutta se ei vähentänyt lehden merkitystä levyteollisuudelle – Rolling Stonen artikkeleilla nähtiin yhä olevan enemmän merkitystä

kuin millään muulla lehdellä. Rolling Stonen noustessa dominoivaan asemaan Yhdysvalloissa tilanne Britanniassa ei muuttunut. Vuonna 1976 se oli edelleen NME:n ja MM:n valtakunta, joskin Melody Maker oli vuoden 1968 uudistuksensa myötä tuplannut levikkinsä vuoteen 1972 mennessä ja noussut suosiossa NME:n ohi. Uudistuksessa lehti pidensi ja syvensi haastattelujaan ja analyttisistä levy- ja konserttiarvosteluista tehtiin lehden runko. Uudenlaiset, ”ajattelevat” fanit huomattiin myös NME:ssä, joka uudisti itsensä vuonna 1972 ulottaen kiinnostuksensa nyt myös listahittien ulkopuolelle. Nuorisokulttuuri alettiin ottaa huomioon myös muuten kuin musiikin kannalta. Lehtien lähestymistavassa musiikkiin oli myös perustavanlaatuinen ero. NME keskittyi sosiologiaan, siihen, mikä vaikutus musiikilla on yleisöön. Melody Maker ja Rolling Stone taas arvostivat artistin näkökulmaa eli esimerkiksi musiikin moniulotteisuutta tai muusikkojen tunteenpaloa. (Frith 1983, 169–172.) NME:n ja Melody Makerin kilpailu päättyi vuonna 2000 jälkimmäisen tappioon, kun se lopetettiin, tai virallisen version mukaan sulautettiin NME:hen.

Jos musiikkilehtien lukijat ovat mielipidevaikuttajia, kuten edellisessä luvussa kävi ilmi, sitä ovat myös rockkirjoittajat, jotka keräävät sekä levyjen ostajien että myyjien huomion ja joiden arvostelukykyyn luotetaan. Tämä vaatii kuitenkin yhteistä arvomaailmaa lukijoiden kanssa – samaa käsitystä siitä, mitä rock tarkoittaa. Tämä on johtanut esimerkiksi Rolling Stonessa konservatiiviseen käsitykseen, jossa uuttakin musiikkia arvioidaan 1960-luvun nuorisokulttuurin kriteerien kautta ja lehden tärkeimmät rockkulttuurihahmot, rockin suuret nimet, ovat samoja kuin 1960- ja -70-luvuilla. Lehti toistelee myös ajatusta rockin kokemuksesta vapauttavana mystiikkana, jota ei koskaan selitetä – myyttisenä nuoruuden kokemuksena, johon kaikkia tulevia rockkokemuksia verrataan. Rolling Stonessa rock on vanhojen ihmisten nuorisomusiikkia, jossa nostalgia on oleellisessa osassa. Nuorempien lukijoiden lehdissä, kuten NME:ssä, arviot perustuvat siihen, mikä merkitys tietyllä musiikilla on tämän hetken nuorille. Lehdet voidaankin jakaa aikuisille ja nuorille suunnattuihin kuluttajan oppaisiin: aikuisille korostetaan rockia taidemuotona, nuorille se korostaa nykyistä nuoruuden kokemusta. Ensin mainittu kokee taidemuodon yhteisön takeena ja toinen yhteisön taidemuodon takeena. (Frith 1983, 175-177) Mielipidevaikuttaminen näkyy mielestäni myös siinä, kuka saa kirjoittaa rockista. Naiskirjoittajien ja -pomojen vähyys musiikkilehdissä antaa nuorten tyttöjen ymmärtää, että rockkirjoittaminen on vain miehille – lisäksi yksittäisten naisten on vaikea puskea tietään ”poikien klubiin”. Esikuvien puutetta on harmiteltu myös alan sisällä, joten kun maskuliinisena pidetty NME sai heinäkuussa 2009 päätoimittajakseen kymmenen miehen jälkeen ensimmäistä kertaa naisen, Krissi Murisonin, päätös keräsi kehuja. Muun muassa Q- ja Empire-lehtiä päätoimittaneen, nykyään elokuva-artikkeleista Radio Times -

lehdessä vastaavan ex-NME:läisen, Andrew Collinsin mukaan ”oli jo aikakin” palkata nainen (Independent2, 30.7.2009):

[Naispäätoimittajan palkkaaminen] auttaa poistamaan sitä outoa mielikuvaa, että tämä ala olisi vain pojille. Se on oikeastaan itse itseään toteuttava ennustus. Jos lähellä huippua on nainen, se auttaa motivoimaan nuoria naiskirjoittajia. Jos naisjohtajaa ei ole, motivaatiotakaan ei ole. (Andrew Collins, Independent2, 30.7.2009.)

Angela McRobbien (1990, 76) mukaan rockmaailman pyöryttävä maskuliinisuus on lehdistön ylläpitämä myytti – kirjoittajat ja päätoimittajat eivät tunnu käsittävän, että suuri osa heidän lukijoistaan on naisia. Rockmaailmaa voi ylipäättään pitää konservatiivisena, mikä näkyy esimerkiksi ”vanhoille suuruuksille” annettussa asemassa ja tietyssä muutosvastarinnassa. Olettamukseni on, että tämä konservatiivisuus heijastuu myös naisille ja miehille tarjottaviin rooleihin.

2.4.2 Suomessa Rytmä oli ensimmäinen

Tutkimusaineistoni, Rumba-lehti, nivoutuu osaksi laajempaa rocklehtigenreä. Suomessa tämän genren aloitti edelleen ilmestynvä Rytmä-lehti. Suomalainen musiikkilehdistö sai alkunsa varsin aikaisin, jo vuonna 1934, kun Rytmä näki päivänvalon. Alun jälkeen lehti jäi peräti 12 vuoden ilmestymistauolle, mutta palattuaan vuonna 1949 jälleen ruotuun se ilmestyi 1950-luvulla taas kohtalaisen säännöllisesti. Keskimääräinen tavoite oli kuusi numeroa vuodessa, mutta muutamina vuosina lehti ilmestyi vaikeuksien vuoksi vain neljästi – toisaalta 1958 julkaistiin peräti yhdeksän lehteä, joista yksi oli tuplanumero. Rahan puute aiheutti monina vuosina ongelmia, ja varojen loppuminen johti usein loppuvuodesta tuplanumeroihin. Vuoden 1954 ensimmäisessä numerossa ilmoitustulojen puutteesta ärtynyt toimitus julisti, että jatkossa vain Rytmässä ilmoitettavien levy-yhtiöiden levyjulkaisut arvostellaan, mikä johtikin levy-yhtiöiden ilmoitusten selvään kasvuun. Rytmä ei pelännyt ottaa terävästi kantaa esimerkiksi Muusikkojen Liittoa koskeviin asioihin, minkä lisäksi kilpailua käytiin eri koulukuntien, kuten swing- ja bebop-musiikin kannattajien välillä. Rytmä hankki Suomeen myös ulkomaisia jazz-esiintyjä konsertoimaan. (Rytmän internetsivut 1, 1.3.2004.) Lehden ilmestyminen katkesi vuoden 1937 joulunumeroon. Jatkumoon luetaan kuitenkin vuosina 1942–44 kaikkiaan parikymmentä kertaa ilmestynyt, Börje Sundgrenin julkaisema ruotsinkielinen Swing/Yam-lehti, jonka ilmestymiskielen saneli sota-aika. Lehti ilmestyi nimellä Swing vuoden 1942 loppuun asti, minkä jälkeen se muuttui Yamiksi. Kielestä huolimatta lehden kirjoittajat ja lukijat olivat pitkälti muodostava sodanjälkeisen Rytmän tukijoukon. Yamin lakattua

ilmestymästä juhannuksena 1944 edessä oli viiden vuoden tauko, ennen kuin Rytmi palasi jälleen lehtimarkkinoille. (Rytmin internetsivut 2, 1.2.2004.) Vuonna 1934 päivänvalon nähnyt Rytmi on amerikkalaisen Down Beatin ja ruotsalaisen Orkester Journalenin ohella yksi alansa vanhimmista julkaisuista maailmassa. Lehden alku liittyy kieltolain päättymiseen 1932 ja sitä seuranneeseen virkeään ravintola- ja tanssilavakulttuuriin. Tanssimuusikoiden kovan kysynnän seurauksena syntyi myös tarve järjestö- ja tiedotustoimintaan. Puoliammattilaismuusikko Cecil H. Backmanssonin ja kumppaniensa perustaman Rytmin tarkoituksena olikin alussa yhdistää rytmimuusikot ja toimia ammatti- ja propagandajulkaisuna, joka esimerkiksi puolusti muusikoiden oikeuksia suhteessa työnantajiin, lähinnä ravintoloitsijoihin. Lehden levikiksi mainittiin parhaimmillaan 12 000 kappaletta. Ensimmäisenä vuonna ilmestyi seitsemän lehteä – joista yksi tuplanumero – ja seuraavaksi vuodeksi luvattiin peräti 12 numeroa, mutta tämä ei toteutunut seuraavana vuonna eikä jatkossakaan. Lehden ilmestymisen yllättävän loppumisen on epäilty johtuneen kahnauksista Muusikkojen liiton kanssa tai työvoimapoliittisista syistä. (Rytmin internetsivut 3, 1.1.2004.)

Jotain suomalaisen musiikkimaailman painotuksista kertoo, että 1950-luvun Rytmi oli jazzlehti, että vuoden 1955 lopulla Suomessa listoille noussutta Bill Haleyn Rock around the clock -kappaletta pidettiin iskelmänä ja että koko rock and rollin käsite oli Suomessa tuolloin vielä aivan vieras, lukuun ottamatta Scandia-Kustannus-levy-yhtiön luotsia Paavo Einiötä, joka kirjoitti siitä vuoden 1956 huhtikuussa Ajan sävel -nuortenlehdessä. Einiö liitti rock'n'rollin jazziin, mikä ei ole yllättävää, sillä jazz oli Suomessa 50-luvulla kovassa huudossa erityisesti tanssilavoilla. (Bruun et al. 1998, 16–17.) Kyseinen Ajan sävel oli vuosina 1955–63 ilmestynyt, lähinnä elokuvatähtiin ja jatkokertomuksiin keskittynyt julkaisu (mt. 31, 83). Rock oli myös sosiaalinen liike ja Ajan sävel oli yksi sen äänitorvista, jotka synnyttivät uudenlaista julkisuutta, joka oli tyypillistä suomalaiselle rockiskelmälle ja -artistille. Samalla se muutti käsityksen, jonka mukaan suomi ei sopinut rockin laulamiseen. (Koski 2001, ref. Ilmonen 2003, 204.) Vuonna 1960 aloittanut Iskelmä keskittyi jo enemmän musiikkiin. Seuraavana vuonna alkoi ilmestyä nuorison yleislehti Suosikki. Alkuvuosien haparoinnin jälkeen uuden kurssin kilpailijoitaan räväkämpänä ottanut Suosikki onnistui ensimmäisenä antamaan lukijoilleen todellisia maistiaisista ulkomaailmasta ja kansainvälisistä trendeistä. Lehden ulkomaankirjeenvaihtajilla oli kova tausta, sillä Aaron Sternfield kirjoitti Billboard-lehteen ja Andy Gray NME:hen, minkä lisäksi tuleva Suosikki-ikoni Jyrki Hämäläinen suolsi juttuja ulkomailta. Suosikin levikki olikin vuonna 1965 jo 78 000 kappaletta, kun esimerkiksi Iskelmä ylsi parhaimmillaankin vain viidennekseen Suosikin suosiosta. Iskelmä lopettikin pari vuotta myöhemmin vuoden 1967 joulukuussa, joskin myös Suosikin levikki tippui reilun kolmanneksen vuosien 1965–1968 välillä. 1970-luvun puolella se nousi kuitenkin uuteen suosioon

nostaen levikkinsä jopa 110 000 kappaleeseen. (Bruun et al. 1998, 31–32, 83, 142–203.) Suomalaisen nuoriso- ja musiikkilehtien eroja havainnollistaa Kimmo Katajalan tutkimus siitä, millaisen kuvan Suosikki ja Soundi tarjosivat vuonna 1977 punkista. Siinä missä Suosikki oli kohujutuilla levikkiään kasvattava, sensaatiolehden tapaan toimitettu nuortenlehti, lähinnä rockmusiikin harrastajille suunnattu Soundi keskittyi musiikillisiin ilmiöihin. Suosikin asenteet punkia kohtaan olivat vuonna 1977 paitsi hämmentyneitä, myös halveksuvia – punk nähtiin kaupallisena, väkivaltaa myyväksi keksintönä ja muotihullutuksena. Soundi taas satoi punkin nousun nuorison turhautumiseen, työttömyyteen ja rockin supertähtikultin rappioon. Punk ei ollutkaan kaupallinen, vaan musiikkielämää piristävä ja uutta luova ilmiö, jota jopa ihailtiin. (Katajala & Söderholm 1987, 84–87.) Rhythm & bluesin noustessa 1960-luvun puoliväliä lähestyttäessä kitaramusiikin rinnalle myös poplehtien käyttämät määreet muuttuivat. Kun aiemmin kirjoittajat olivat lähinnä arvioineet laulujen tarttuvuutta, r&b:n myötä käsitejoukkoon liittyi vähitellen tunteen, taiteen ja kapinoinnin kaltaisia määreitä. (Bruun et al. 1998, 106.)

Vuonna 1966 aloitti nuorison ajankohtais- ja poplehti Stump. Erityisesti kitarabändeihin keskittyneen lehden sisältö koostui tarinoista ja hulluttelusta, osa ulkomaisista lehdistä kopioitua, mutta Stumpin epävirallinen ilme – vitsikkyys ja suttuinen painojälki – antoi sille uskottavuutta. Markku Veijalainen aloitti vuonna 1968 Intron, joka Stumpin tavoin oli ”rahvasta” Suosikkia henkevämpi. (Bruun et al. 1998, 139, 142–148.) Jos Stumpin ulkonäkö oli halvan tuntuinen, Intro oli jo ensimmäisistä numeroistaan lähtien sitä siistimpi ja viimeistellympi. Syynä saattoi olla se, että kahden ensimmäisen vuotensa aikana Stump oli jo pitkälti kehittänyt modernin nuorisolehden ulkoasun, jonka Intro sitten käytännössä kopioi. Stumpia ja Introa yhdisti se, että sekä niiden tekijät että kohderyhmä olivat nuoria ihmisiä – Stumpin päätoimittajat olivat Seppo Bruun ja Ilkka ”Frederik” Sysimetsä, Introa taas veti jo mainittu Markku Veijalainen. Ne tarjosivat myös yhteiskunnallisen moraalien tarkastelua ja keskustelua esimerkiksi koulun tai armeijan tapaisten laitosten kritiikistä kulttuuripoliittisiin aiheisiin. Stumpissa aihemaailma jakautui kolmeen: poppiin, nuorten asioihin ja ongelmiin sekä seksuaalisuuteen. Popin käsittelyssä otettiin huomioon myös esimerkiksi sen yleinen sosiaalinen konteksti ja sekä uudistettiin aiempaa suomalaista pop-kirjoittelua että konkretisoitiin asia nuorille tavalla, joka poikkesi englanninkielisten lehtien oppineisuutta korostavasta ja abstrakteja määreitä, kuten autenttisuutta, viljelevästä diskurssista. Stumpin taru nuorisolehtenä jatkui vuoteen 1969, minkä jälkeen se muuttui ensin vahvasti yleislehtimäiseksi ja lakkasi lopulta ilmestymästä 1970-luvun myötä. Intro jatkoi ilmestymistään vuoteen 1975. (Laari 2003, 67–71.)

Tulevan Musa-lehden mainoskirjeet vuonna 1971 tiivistivät lehden hengen näin: se kertoisi kaikesta siitä, mistä Suosikki ei kerro. Waldemar Walleniuksen liikkeelle sysäämä lehti myi heti ensimmäistä numeroaan 7 000 kappaletta ilman minkäänlaista mainontaa. Suomessa näytti olevan kysyntää musiikkilehdelle, joka kirjoittaisi asiallista tekstiä puhtaasti musiikista. Musa täytti tarvetta pitkällä historiikeilla, levy-arvosteluilla ja lyriikka-analyyseilla. Myös musiikkipolitiikan pohtiminen kuului agendalle, mutta toisin kuin muista aikalaislehdistä – kuten Stumpista – ihmiselämän muut alueet jätettiin Musasta pois. Tosin julkaisipa lehti jopa syntetisaattorin rakennusohjeet. Vuonna 1974 levikki oli jo 11 000 kappaletta, minkä lisäksi Musalla oli tiettyä levikin ylittävää arvovaltaa: siitä katsottiin, ”ketä saa digata ja ketä ei”. Pian kustantajan kanssa painimiseen kyllästynyt toimitus kuitenkin erosi ja aloitti uuden lehden, vuonna 1975 päivänvalon nähneen Soundin. (Bruun et al. 1998, 197–199, 207.) Musan kohtaloksi koituivat lopulta talousvaikeudet vuonna 1978 (mt., 281), Soundi taas jatkaa edelleen ilmestymistään.

Musiikin ohella esimerkiksi kirjoista kiinnostunut käsikirjoitettu punk-lehti Hilse näki päivänvalon omakustannepohjalta vuonna 1977. Punkin myötä näistä omakustanteisista pienlehdistä tuli jonkinlainen ilmiö ja niitä syntyi ja kuoli kymmenittäin. Aviisien määrästä ja merkityksestä kertoo jotain se, että vuonna 1978 Espoossa pidettiin peräti vaihtoehtolehtien kongressi. Punkin suosion kasvaessa myös halpisjulkaisujen arvostus ja vakavastiotettavuus nousi, ja esimerkiksi Hilseestä muokkautui karun alun jälkeen nelivärikansia käyttävä, R-kioskeissa myytävä julkaisu. Punk-aallon hiipumisen myötä Hilseenkin päivät päätettiin kuitenkin jo syksyllä 1980. Ylipäätään 1970-luvun mukana päättyi monen pop-lehden taru – henkiin jäivät vain Soundi ja Suosikki. Hilseen lakattua ilmestymästä Kimmo Miettinen perusti Rami Kuusisen ja Kari Kivelän kanssa vuonna 1982 Rumba-lehden, joka ilmestyi kahdesti kuussa ja erottui muista lehdistä rohkeudellaan nostaa esiin uusia kykyjä. Tämä näkyi esimerkiksi vertailtaessa Rumban ja Soundin levyarvosteluita. Vaikka lehti oli uusi, sen tekijät olivat harjaantuneita, sillä Rumban toimittajilla ja avustajilla oli jo vankka kokemus pienlehdistä. (Bruun et al. 1998, 255-304, 359.) Rumban perustajilla oli vahva punkmenneisyys, etenkin asenteen puolesta, mikä heijastui myös lehden rekrytointiin:

”Siinä vaiheessa kun meille tuli puhumaan ihminen, joka soitti jossain bändissä tai halusi kirjoittaa meidän lehteen, me otettiin ihan ekaksi selville, onko sillä ihmisellä puhdas punktausta. Jos se oli tehnyt mitä tahansa punkkiin liittyvää, sillä keinolla pääsi huomattavasti helpommin ’jatkoon’”, Miettinen muistelee. (Halme 2003, 15.)

Kari Kivelää lukuunottamatta Rumban kirjoittajilla ei ollut kokemusta ”oikeasta” journalismista, vaan heistä tuli kirjoittajia faniuden kautta. Alkuvaiheen Rumban voikin mieltää isoksi kasvaneeksi

fanzineksi. (Halme 2003, 19.) Rumban ja Soundin välillä oli jo alkuvuosina pientä kisailua. Rumba äänestyyti lukijoillaan lehtiä paremmuusjärjestykseen, ja tuli tietysti itse ykköseksi. Soundi oli kuitenkin toinen ja sen seurauksena Rumbassa ilmoitettiin, että ”--näiden luopioiden, jotka asettivat tuon tamperelaisjullien paaperopaperin Rumban edelle, tilaus loppuu TÄHÄN.” (Halme 2003, 40, versaali Halmeen.) Rock n’ roll -elämäntapa kuului Rumbassa asiaan ja lehteä taitettiin usein alkoholin voimalla (Halme 2003, 49). Rumban näytenuumerossa lehti määriteltiin seuraavasti:

”Tätähän me ollaan kaikki kaivattu Suomeen; rockin ajankohtaislehteä. Lehteä joka ilmoittaa keikat, konsertit, kiertueet, kaikki uutiset oikeaan aikaan, ei päivää ennen tai ”tulossa”-pohjalta kuukautta ennen. Lehteä, joka raportoi tapahtumista tuoreeltaan, ei kuukautta myöhemmin. Lehteä, joka toimii kuin isojen ulkomaisten viikkorocklehdet. Tai ainakin melkein... koska Suomi ei ole ihan iso maa, ei Rumbakaan ilmesty ihan joka viikko. Mutta joka toinen sentään!” (Halme 2003, 17.)

Lehdet pyrkivät myös vaikuttamaan, ja looginen kohde oli vaatia musiikin kuuntelumahdollisuuksien lisäämistä. Rokin suosioista huolimatta sen radioaika oli 1970–1980-lukujen taitteessa yhä vähäistä. Poppia soitettiin noin seitsemän tuntia viikossa, mutta nekin oli hajautettu pieniin osiin ja yleisöä saatettiin musiikkilähetysten välillä valistaa esimerkiksi ummetuksesta. Vuonna 1976 aloitettu Rockviikko-ajankohtaisohjelmakin sai viikossa vain 50 minuuttia. Tilanteeseen tuskastunut Soundi oli helmikuuhun 1980 mennessä kerännyt kansalaisadressin, jossa vaadittiin rokinsoiton lisäämistä radiossa. Fanien, muusikkojen ja rocktoimittajien pyynnöt eivät kaikuneet aivan kuuroille korville, sillä kesällä 1980 aloitti kolmasti viikossa lähetettävä Rockradio, jolla oli kestoja jo kaksi tuntia ja helposti löytyvä vakiolähetysaika. Reilussa puolessa vuodessa ohjelma olikin kerännyt jo keskimäärin 600 000 päivittäistä kuuntelijaa ja vuonna 1985 luku oli jo 750 000. Rockfanien huutoon vastasivat lopulta kaupalliset tahot ja fanit itse, kun Elävän musiikin yhdistys Elmu perusti keväällä 1985 Radio Cityn. Myös muut itsenäiset asemat, kuten tamperelainen 957, antoivat reilusti tilaa rokille. Vuonna 1990 myös Yleisradio pehmeni kanavaudistukseen ja Rockradion perusteille syntyi Radio Mafia. Vuonna 1995 aloittivat puolestaan hittiradiot, kuten Kiss FM ja NRJ. (Bruun et al. 1998, 310–311, 380–381, 462–464.) Sitten kanavatarjonta on kasvanut kasvamistaan – eetteristä löytyy nykyään erilaisten yleiskanavien lisäksi myös erikoistuneempia kanavia, kuten rockiin ja raskaampaan musiikkiin keskittyvä Radio Rock ja vaihtoehtoisempaa musiikkia soittava Radio Helsinki.

Pelkän musiikkikirjoittelun ja radioaika-ohjelmien ohessa lehdillä oli myös erilaisia symbiooseja, esimerkiksi Musalla postimyyntiin erikoistuneen Epe’s Music Shop -levykaupan ja -maahantuojan kanssa ja Suosikilla vaatefirmojen kanssa (Bruun et al. 1998, 199, 211). Tärkein

symbioosi oli ja on kuitenkin musiikkijournalismin ja ääniteteollisuuden kytkös, josta seuraavaksi lisää.

2.5 Musiikkimedian ja -teollisuuden sidos

Sanaa rockkulttuuri on syytä pitää väljänä yleiskäsitteenä, joka kattaa rockmusiikin eri lajit, äänilevyteollisuuden, tähtikultin, rocklehdistön, ja tietysti myös ne sosiaaliset liikkeet, jotka ovat viestittäneet näkemyksiään rockmusiikin kautta. Rockkulttuuri muuttuu jatkuvasti. Sen pysyvintä struktuuria edustavat kansainväliset äänilevyteollisuuden suuryritykset, joille rock on kulutuksen ohjaamista ja markkinoiden maksimointia. (Söderholm 1987, 13.)

Musiikkimedian ja -teollisuuden sidos on vankka. Rockkriitikonakin toiminut sosiologi Simon Frith (1996, 61) huomasi levyjä arvostellessaan, että levy-yhtiöiden lehdistötiedotteet pyrkivät paitsi myymään tuotteen kriitikolle, myös saamaan tämän kirjoittamaan levystä oikealla tavalla juuri tietyssä diskursiivisessa kehyksessä. Pohjois-Amerikassa rock-kritiikki lähti varsinaisesti liikkeelle 1960-luvulla yhden tai kahden rivin levyarvosteluista, joita julkaistiin muun muassa Billboard-lehdessä. Levyistä määriteltiin tyyli, vaikutteet, esityksen arvo ja menestyksen todennäköisyys. Substanssin puute johtui osaltaan siitä, että rokki oli suunnattu teineille. 60-luvun puolivälissä kritiikit muuttuivat analyttisemmiksi ja kypsemmiksi. Samalla vuosikymmenellä levisivät The Village Voicen kaltaiset underground-lehdet. Rokista tuli osa undergroundia ja paino siirtyi aitoudelle ja aidolle ilmaisulle. Rolling Stones ja muut rock-lehdet jatkoivat osaltaan rockin ideologian rakentamista ja sen erottamista muista populaarimusiikin tyyleistä. (McLeod 2001, 48–49.)

Frith (1983) kuvailee, kuinka musiikkilehtien haastattelujen ja uutisten aikataulut määräytyivät jo alussa ja yhä edelleen levy-yhtiöiden aikataulujen eli levyjen julkaisun ja kiertuepäivämäärien mukaan. Yhteistyö ei Frithin mukaan kuitenkaan tarkoita, että musiikkilehdet olisivat levy-yhtiöiden mainosbudjetin talutusnuorassa, koska niiden yleiskuva ja tulkinta maailmasta ja rockista on pitkälti sama. Yhteistyön seurauksena monet rock-kirjoittajat ovat riippuvaisia levy-yhtiöistä, jotka sanelevat, milloin kirjoittajalla on pääsy jutun lähteille. Lisäksi yhtiöt tarjoavat kirjoittajille ilmaisia levyjä ja esimerkiksi konserttimatkoja. Symbioosia vahvistaa myös työntekijöiden vahva edestakainen muuttoliike musiikkilehtien ja -yhtiöiden pr-toimistojen välillä. Kaikki tämä on erityisen kiinnostavaa levyarvioiden kannalta. Arvioilla on harvoin suoraa yhteyttä levymyyntiin, mutta ne vaikuttavat esimerkiksi levy-yhtiöiden markkinointistrategioihin. Levy-yhtiöiden kannalta

musiikkilehdistö on paitsi markkinointiväline, myös filttteri, joka välittää teollisuudelle tietoa yleisön tuulista ja sopivista julkaisuaikatauluista. (Frith 1983, 172–174.) Tilanne on musiikkialaa parhaillaan koettelevan murroksen aikanakin säilynyt pitkälle samana. Yhtyeet pyrkivät maksimoimaan näkyvyytensä, kun niillä on jokin uusi tuote myytävänä; nykyään, musiikin (laittoman) ilmaisen latauksen ja laskevien levymyyntien aikakaudella tämä tuote on yhä useammin joko kiertue tai oheistavaraa.

Itsekin kriitikkona työskennellyt Kembrew McLeod (2001) on selvittänyt rock-kritiikkien maailmaa Pohjois-Amerikassa. Hänen mukaansa rock-kriitikoilla on tärkeä rooli artistin representaatioissa ja siinä, millaiseksi artistin paikka musiikin historiassa muodostuu. Lisäksi he ovat mielipidejohtajia ja ideologisia portinvartijoita, intellektuelleja, jotka pukevat yhteisönsä ajatukset sanoiksi. Rock-kritiikki on yhä leimallisesti miesten ala, mitä voidaan verrata siihen, että kriitikkojen ylistämät artistit ovat yhä pääosin miehiä, mutta lisäksi koko musiikkibisnes on Pohjois-Amerikan epätasa-arvoisimpia aloja. Epäbalanssi näkyy levy-yhtiöissä alhaalta ylös asti. Eniten naisia on pr-osastoilla, joita yleisesti pidetään alalla kaikkein vähäarvoisimpina. Rock-kritiikin ideologian päätarkoitus puolestaan ei ole McLeodin mukaan niinkään musiikin representointi yleisölle vaan tietoisien yhteisön luominen. Tavoitteena on järjestää yhteys valittujen muusikkojen ja yhtäläillä valikoidun, tavallista pop-kuluttajaa ylempitasoisen yleisönosan välille. (McLeod 2001, 47–50.) Tämä levynkeräilijöiden ja fanien yhteisö on homososiaalinen, miesten dominoima ympäristö, jota leimaa orjallinen omistautuminen jaetulle, erityiselle tiedolle ja sen vartiointi ulkopuolisilta (Straw 1997, ref. McLeod 2001, 50). Ideologian hegemoniaa ei ole horjuttanut hieman aiempaa useampien naisten pääsy rock-kriitikoiksi, joskin naispuoliset rockkriitikot ovat esimerkiksi miehiä yleisemmin ottaneet vakavasti miespuolisten rock-kriitikoiden ylenkatsomia kohteita, kuten teinipop-faneja (McLeod 2001, 51). McLeod pääsi aiheeseen syvemmälle tutkimalla kriitikkojen toimintaa The Village Voice -lehden kriitikkokyselyn kautta. The Village Voicessa on vuosittain kriitikkoäänestys Pazz & Jop, joka on pisimpään jatkunut rock-kriitikkoäänestys Pohjois-Amerikassa. Sen vuosittaista voittajalistaa voi pitää suhteellisen osuvana barometrinä rock-kriitikkojen mielipiteistä kunakin vuonna. McLeod vertaili Pazz & Jopin Top 10 -levyistä ilmestymisvuosinaan tärkeimmissä musiikkilehdissä kirjoitettuja tekstejä ja kyseisistä artisteista julkaistuihin arvosteluihin sisällytettyjä kritiikkejä kirjoituksiin populaareista artisteista, jotka eivät mahtuneet top 10 -listalle, mutta joiden albumit olivat myydyimpien joukossa kyseisinä vuosina. Näin siksi, että kirjoitetusta historiasta poisjättäminen on merkittävää sinänsä. McLeodia kiinnosti myös kriitikkojen lähestymistapojen erilaisuus, kun kyseessä oli arvostettu tai ei-arvostettu artisti. Kritiikkien ruodinnassa käy ilmi, että positiivisia, voittajiin ja arvostettuihin artisteihin liitettyjä ominaisuuksia

ovat muun muassa originaalisuus, samoin uskalias ja mielikuvituksekas. Autenttista yhteyttä rockin menneisyyteen tai sen yleisöön on myös pidetty hyvänä, samoin angstia ja aggressiivisuutta sekä rehellisyyttä. Hieman ristiriitaisesti positiivisia ovat sekä primitiivinen että brutaali raakuus, mutta samoin usein myös hienostuneisuus. On huomattavaa, että useita ominaisuuksia voidaan artistista riippuen pitää joko positiivisina tai negatiivisina. Matala-korkea-arvoasetelma toteutuu rockissa usein mainstream-marginaali-akselilla, mutta monet kriitikkojen ylistämistä artisteista kuuluvat suuren yleisön suosikkeihin eli mainstreamiin (esimerkiksi *U2*, Bruce Springsteen). Miten sitten erotetaan hyvä miljoonia myynyt artisti huonosta vastaavasta? McLeod selvitti, miten menestyneitä, mutta kriitikkojen väheksymiä artisteja määriteltiin. Näihin liitettyjä kommentteja olivat muun muassa epäaitous, liukas ammattimaisuus, banaalisuus ja mitäänsanomaton yksinkertaisuus. Vertailuparina voidaan käyttää esimerkiksi *RUN-DMC*:n brutaalia yksinkertaisuutta (hyvä), ja *The Carpentersien* imelää yksinkertaisuutta (huono). (McLeod 2001, 52–55.)

Voi sanoa, että fantasialla on roolinsa rockkriitikissä – kritiikki tarjoaa kriitikolle mahdollisuuden kokemuksiin ja asemaan, joita hän ei välttämättä saavuta tosielämässä. Rockkriitikki antaa mahdollisuuden osoittaa omaa rockuskottavuuttaan, määritellä sisäpiirin ja pitää vääränlaiset ihmiset ja vääränlaisen musiikin sen ulkopuolella. Kriitikoiden voi jopa sanoa kadehtivan tähtiä, joista he kirjoittavat. Useiden fanien tavoin monet kriitikot vertaavat nykyartisteja 1960-luvun idealisoituun rockmaailmaan. Aina ei edes ole selvää, mitä he lopulta kaipaavat – artistin voidaan esimerkiksi haluta olevan vaarallinen. Termin taustalla lymyää ajatus rockista jatkuvana kuohuttajana ja kapinallisena. (Frith 2002, 244–245.) Mikä kritiikin vaikutus ja voima sitten on? McLeodin (2001) mukaan huonot kriitikot eivät takaa artistin kaupallista epäonnistumista, mutta huono myynti yhdistettyinä huonoihin kritiikkeihin saattaa johtaa bändin pudottamiseen levy-yhtiöstä. Toisaalta positiivisten kritiikkien aiheuttama kohu sisällytetään usein levy-yhtiöiden promootiokampanjoihin, ja tätä pääomaa käytetään huomion saamiseen radioilta ja musiikkikanava MTV:ltä, joilla loppukädessä on suurin valta artistien saaman julkisuuden suhteen. Toisinaan hyviä kritiikkejä käytetään suoraan yleisön kosiskeluun, jolloin hyvä levymyynti ei välttämättä edellytä kovaa radiosoittoa tai MTV-pyöritystä. (McLeod 2001, 56–59.) Nykyään niin sanottujen vanhojen kanavien rooli musiikin markkinoinnissa on vähentynyt ja internetin merkitys kasvanut. Artisteilla on aiempaa parempi mahdollisuus tuoda musiikkinsa itse suuren yleisön tietoisuuteen esimerkiksi MySpace- ja Facebook-yhteisö sivustoilla ja videonjakokanava YouTubessa, ja fanit voivat puolestaan ryhtyä netissä itse arvostelemaan musiikkia. Tällä kaikella on vaikutusta myös sukupuolijakaumaan. McLeod (2001) huomasi Pazz & Jopin kyselyä tutkiessaan, että naiskriitikkojen määrä nousi 1970-luvun lopun noin seitsemästä prosentista vuosien 1997–1998

noin 15 prosenttiin. Määrä on silti pieni, ja yksi syy naisten määrän sitkeään vähäisyyteen on McLeodin mukaan se, että rock-kriitikot saavat uusia töitä usein suhteilla, vielä useammin kuin useimmilla muilla aloilla. Koko musiikkiala pyörii kuka tuntee kenet -verkoston säännöillä, eli ulkopuolisten ja eri arvoja kannattavien on vaikea päästä siihen sisään. (McLeod 2001, 56–59.) Tämä on huomionarvoista, sillä jos rock-kritiikillä on kuitenkin yhä valtaa, ei ole aivan yhdentekevää, kuka sitä valtaa käyttää.

Suomalaiset nuorisolehdet aloittivat albumien arvostelun vasta vuonna 1966. 1960-luvun puolivälissä pitkäsoitot olivat vielä niin kalliita, että kriitikot joutuivat palauttamaan puolet arvostelukappaleistaan takaisin levy-yhtiöille. (Bruun et al., 1998, 145–146.) Osalle lehdistä äänitetoiminta oli erityisen läheistä, sillä Soundin yhteydessä toimi joitain vuosia Rokit-levymerkki ja Hilsle-lehti laajensi sekin toimintaansa äänitepuolelle Hilselp-nimellä (mt., 291).

2.6 Naiset ja miehet musiikkimediassa

Olen itse musiikkilehtien kuluttajana huomannut, että naisartisteja näkyy musiikkijulkaisuissa huomattavasti vähemmän kuin miehiä. Epäsuhta on niin suuri, että se ei voi johtua pelkästään siitä, että miesartisteja ja -muusikoita on rockalalla enemmän kuin naisia. Irma Kaarina Halonen käsittää julkisuuden näyttämöksi, jolta poissaolo johtaa usein epäpäteväksi määrittelemiseen. Miehet ovat näyttämöllä päärooleissa. (Halonen 2006, 193.) Koska naismuusikkoja ei rockjournalismissa kovin paljon näy, voi se johtaa siis siihen, että naisia ei pidetä yhtä pätevinä artisteina kuin miehiä. Rockmuusikkoudesta tulee silloin jotain, joka liitetään miehiin, ei niinkään naisiin, ja koska naisia on myös rocktoimittajina vähemmän kuin miehiä, myös rocktoimittajan asiantuntija-asema esittäytyy miehisyttä vaativana. Naisen asemaa rockissa ja rockjournalismissa määrittääkin se, että molempia pyörittävät ensisijaisesti miehet. Tällöin miesten väliset suhteet ja liittoutumat rakentavat dikotomista sukupuolijärjestelmää, jossa naiset ovat olemassa miehiä varten esimerkiksi hoivan tarjoajina ja käyttöoikeuden kohteina (Liljeström 1996, 131). Traditionaalisessa rockkuvastossa yleisin naisille tarjottu rooli onkin juuri hoivaa tarjoava kotirintaman edustaja tai vapaasti miehen käytettävissä oleva seksikumppani – sekä tietysti fanin rooli. Naisia näkyy lehdissä miehiä vähemmän, mutta onko lehtien sivuille päässeiden artistien kohtelussa sukupuoleen liittyviä eroja? Aiemman, lähinnä naisartisteihin keskittyneen tutkimuksen mukaan on; musiikkimedia ei kohtele naisia ja miehiä samalla tavoin (kts. esimerkiksi Mäkelä 2008, Davies 2001, Feigenbaum 2005). Syinä ovat se, että aktiiviset, musiikkia soittavat naiset ovat laajassa mittakaavassa melko uusi

ilmiö, ja se, että populaarikulttuurin kuvastossa on naisille ja miehille varsin erilaiset roolit. (Mäkelä 2008, 1.) Esimerkkejä on useita. Mieshaastattelijalle naismuusikko voi olla jopa seksuaalinen kohde, jonka keho on vapaan arvostelun ja kommentoinnin kohde. Naisten entisistä ja nykyisistä poikaystäväistä ollaan myös kiinnostuneita aivan eri mittakaavassa kuin miesten ex-rakkaista. (Johnson-Grau 2002, 213–215.)

Vaikka rockin historiasta löytyy paljon merkittäviä naisia joita ei voi selittää sattumalla, alan kirjoissa heidät usein sivuutetaan tai unohdetaan. Kyseessä on tavanomainen enemmistön historiankirjoitus: rockjournalisteista huomattavan suuri osa on miehiä, ja he tapaavat ihaillo pääosin artisteja, joihin heidän on helpointa samaistua – eli miehiä (Davies 2001, 302). Naisiin suhtaudutaan kuin poikkeustapauksiin, vaikka heidän määränsä ja merkittävyytensä ei anna tähän aihetta. Kun naisesta tulee menestyksen myötä ohittamaton ja hänet on ”pakko” huomioida, hänen menestyksensä selitetään ulkonäön kaltaisilla, toissijaisilla asioilla. Toisin kuin rockin miehiltä, naisilta viedään historia – naisartisteja nostetaan kerta kerran jälkeen esiin ryhmissä toisten naisten kanssa ja julistetaan, että vihdoinkin rockista löytyy tilaa myös naisille, vaikka näin on tosiasiasa ollut jo aiemmin. Näin rockia soittavat ja laulavat naiset ovat kerta kerran jälkeen uusi ilmiö uudelle sukupolvelle. Naisia ei myöskään nähdä ensisijaisesti bändeinä, vaan musiikkia soittavina naisina – heidät määritellään sukupuolensa eikä musiikkinsa perusteella, minkä seurauksena heidät marginalisoidaan jatkuvasti. (Johnson-Grau 2002, 202–210.) Jos nainen tai naisista koostuva yhtye tuottaa jotain ihailun arvoista, sitä pidetään poikkeuksena, eikä se todennäköisesti pääse ”oikean” rockmusiikin kaanoniin (Feigenbaum 2005, 38). Kun rockin alkuvuosikymmenten naismuusikoita nostetaan esiin, painotetaan usein yksilöllisyyttä ja irtautuneisuutta jatkuvuuden sijaan – he ovat jollain tapaa erityisiä. Kulta-aikojen (lähinnä 1960-luku) miesartisteja taas yhdistetään usein rockdynastiaan – Elvis ja *The Beatles* ovat erityisyydestään huolimatta myös osa laajempaa ryhmää. (Whiteley 2000, 9.) Sukupuolen kautta määrittelyyn kuuluu paitsi jatkuva vertaaminen toisiin naisiin riippumatta siitä, onko vertailuun pätevää aihetta vai ei – syyksi riittää yleensä sama sukupuoli, sillä artistien musiikkityyli tai muut ominaisuudet voivat nimittäin olla aivan erilaisia – ja lisäksi naisten vertaaminen miehiin. Tällöin naisartisti nähdään miestähdän naispuolisena vastineena. Kuvaava esimerkki löytyy Melody Makerin vuoden 1998 live-arvostelusta, jossa Courtney Lovea kutsuttiin ”Jon Bon Joviksi tisseillä”. (Davies 2001, 303.) Vaikka sekä nais- että miesrokkarit ovat historiallisen tuottamisen tuloksia, vain mies nähdään normina. Tällöin miesrokkarius näyttäytyy luonnollisena ja siihen suhtautumista ei erikseen pohdita tai korosteta; miesrokkareita ei esimerkiksi verrata naisiin.

Kuten esittelemääni aiempaa tutkimusta tarkastellessa käy ilmi, rockmusiikkiin liittyvä sukupuolitutkimus on pohtinut paljon naisten asemaa. Miehiä on tutkittu lähinnä tähtinä ja persoonina (kts. esim. Vähäsarja 2007, Mäkelä 2004, Söderholm 1990, Viitamäki 2000, Miettinen 2000) tai osana ilmiötä – heitä ja heidän asemaansa ei yleensä problematisoida sukupuolen kannalta. Mies mielletään niin vahvasti normiksi, että hänen kohteluaan ei ruodita syrjivänä, poikkeavana, latautuneena tai erikoisena. Pyrin tällä tutkimuksella tuomaan osaltani hieman uutta näkökulmaa tähän ajattelutapaan. Esittelen seuraavassa luvussa tarkemmin tässä tutkimuksessa käyttämäni aineiston, tutkimuskysymykset, joihin pyrin vastaamaan, sekä käyttämäni menetelmät.

3 ONKO SUKUPUOLELLA VÄLIÄ?

Kuten jo aiemmin totesin, rockin ja musiikkilehtien oletetun maskuliinisuuden vuoksi usein oletetaan, että naisia ja miehiä lähestytään ja kohdellaan musiikkilehdissä eri tavalla (kts. esim. Davies, 2001 ja Mäkelä, 2008). Koska aiempi tutkimus on keskittynyt lähinnä naisiin, oma pyrkimykseni on tällä kertaa tutkia molempia sukupuolia, eli siis sitä, miten nais- ja miesartisteja esitetään ja selvittää sitä kautta, kuinka sukupuolta representoidaan Rumba-lehdessä. Oletukseni on, että rock mielletään miehiseksi maailmaksi, ja että tämän seurauksena naisia ja miehiä käsitellään musiikkilehdissä toisistaan poikkeavalla tavalla. Avaan seuraavaksi tarkemmin käyttämiäni käsitteitä, menetelmiä ja aineistoa.

3.1 Representaatio tutkii todellisuuden esittämistä

Oleellisimpia teoreettisia käsitteitä analyysini kannalta on representaatio, jota voidaan pitää keskeisenä käsitteenä sukupuoliesityksiä tarkasteltaessa. Representaatioanalyysissä hahmotetaan symbolisten esitysten, kuten tekstien, elokuvien ja kuvien, ja materiaalisen todellisuuden suhteita. Näiden esitysten ja todellisuuden nähdään kietoutuvan yhteen. Representaatiotutkimus pohjaa kulttuuritutkimukseen ja siihen kuuluvaan kiinnostukseen identiteettiasemia, kuten sukupuolta, rotua ja luokkaa, ja niihin liittyviä sosiaalisia valtasuhteita kohtaan. (Paasonen 2010, 45.) Representaation avulla on mahdollista tarttua kysymyksiin siitä, millä tavalla, kenen kannalta ja kuinka edustavasti sanoma esittää todellisuutta (Kunelius 1997, 11). Representoiminen voidaan ymmärtää kahdella eri tavalla: se voi olla fyysistä edustamista tai jonkin asian esittämistä jonkinlaiseksi (Lehtonen 2000, 45). Lista voidaan lisätä myös tuottavuus, jolla viitataan siihen, että representaatiot myös rakentavat mielikuvia, määritelmiä ja arvostuksia – ne osallistuvat yhteiskunnallisten ymmärrysten ja arvojen kierrättämiseen ja muotoutumiseen. Representaatiot paitsi tuottavat, myös uusintavat ja markkinoivat ymmärryksiä esimerkiksi sukupuolesta sekä rakentavat kehyksiä todellisuuden ymmärtämiselle. Niillä on aktiivinen rooli siinä, kuinka me hahmotamme arkisen elinympäristömme. (Paasonen 2010, 40–41):

Edustaminen on konkreettista; esimerkiksi käy Suomen eduskunta, jonka toiminta perustuu siihen, että 200 suomalaista edustaa eli representoi koko kansaa – siitä nimi edustuksellinen demokratia. Representaatio tuottaa kohteesta tulkinnan, joka vastaa alkuperäistä, mutta se ei toista kohdetta sellaisenaan. Esimerkiksi kirjan kuva representoi kuvaamaansa kirjaa nimenomaan siksi, että se ei ole kyseinen kirja – jos olisi, kyseessä ei enää olisi representaatio. Representoimisen edellytys siis

on, että representoitu ja representoiva eroavat toisistaan. Siihen viittaa myös re-etuliite: kohteet esitetään uudelleen tai toisin, koska ne tulevat edustetuiksi kielessä (Lehtonen 2000, 45).

Representaatiolla on vaikutusta myös materiaalisessa elämässä:

[...] miten sosiaalisia ryhmiä kohdellaan kulttuurisessa representaatioissa kulkee käsi kädessä sen kanssa, miten niitä kohdellaan elämässä [...]. Miten meidät nähdään määrää osaltaan, miten meitä kohdellaan; miten me kohtelemme muita perustuu siihen, miten me näemme heidät; sellainen näkeminen pohjaa representaatioon. (Dyer 2002, 1.)

Toisin sanoen tapamme representoida eri ihmisryhmiä vaikuttavat tapoihimme suhtautua niihin – ja nämä suhtautumistavat taas vaikuttavat siihen, millaisia representaatioita näistä ryhmistä tuotetaan. Representaatiot eivät ole muuttumattomia, mutta niistä voidaan tunnistaa jatkuvuuksia ja historiallisia konventioita. Ne sekä kuvastavat kulttuurisia ja yhteiskunnallisia arvostelmia että osaltaan muokkaavat niitä. Esimerkiksi kauneuskuningatar antaa ilmiänsun ihanteelliselle naiskauneudelle merkitsemällä sitä sekä ulkonäöltään että käytökseltään, minkä lisäksi hän merkitsee edustamaansa asiaa. Missi siis representoi – edustaa ja kuvaa – tietynlaisen naiskauneuden lisäksi myös kansakunnan, yrityksen tai tuotteen tyyppisiä tahoja, eli hän symboloi sekä abstrakteja arvoja että erilaisia yhteisöjä. Representaatiolla onkin kaksijakoinen merkitys: toisaalta sillä tarkoitetaan johonkin muuhun viittaavia ja sitä edustavia symbolisia merkkejä, toisaalta se myös viittaa tähän merkityksenantoon tekoina ja toimintana. (Paasonen 2010, 40, 45–46.)

Sukupuolentutkimuksessa, sekä taiteen, kulttuurin ja yhteiskunnan tutkimuksessa yleisemminkin, representaation käsitteen avulla on paneuduttu kulttuuristen merkkien merkityksiin ja vaikutuksiin – siihen, miten erilaiset kuvat rakentuvat, kiertävät ja toimivat kulttuurisissa ja yhteiskunnallisissa viitekehyksissään. (Paasonen 2010, 40.)

Representaatio onkin vahvasti kulttuurisidonnaista. Kuten rocktähti Ville Valon käsittelyä aikakauslehdissä tutkinut Irina Vähäsarja (2007) toteaa, on olemassa tiettyjä kulttuurisia käsityksiä siitä, millä tavoin artistia voidaan henkilöjutuissa esittää (Vähäsarja 2007, 57). Nämä kulttuurissa jaetut käsitykset – kuten mitä ajatuksia tai käsitteitä tietyillä sanoilla merkitään – auttavat vastaanottajaa ymmärtämään tekstejä niiden tuottajan tarkoittamalla tavalla (Väliaverron 1998, 19). Konventiot, tavat ja normit taas muovaavat ja rajaavat sitä, mistä kustakin aiheesta on mahdollista kulloinkin sanoa (Lehtonen 2000, 46), joten asioiden merkitykset eivät ole sattumanvaraisia. Voidaan myös pohtia, voiko representaatio olla neutraali – esimerkiksi aborttia voidaan kutsua monella eri nimellä, joihin kaikkiin liittyy jonkinlainen lataus ja vastustavan tai kannattavan puolen valinta (Lehtonen 2000, 47). Mäkelä tarkastelee tutkimuksessaan

naisrepresentaatioita, eli sitä, millaisissa yhteyksissä naiseus korostuu ja miten naisistettuja merkityksiä luodaan (Mäkelä 2008, 4). Käytän naisrepresentaatiota myös tässä tutkimuksessa, minkä lisäksi laajennan käsitteistöä miesrepresentaatiolla. Tarkoitukseni on siis selvittää sekä naiseutta että mieheyttä korostavia tilanteita.

Omassa tutkimuksessani representaatio on tärkeä siksi että se kietoutuu kysymykseen siitä, millaisia representaatioita nais- ja miesartisteista Rumbassa tuotetaan ja tarjotaan eli miten heidät esitetään. Seuraavaksi esittelen tutkimusongelmani ja kysymykset, joilla pyrin selvittämään tämän oletuksen todenmukaisuuden.

3.2 Miten naisia ja miehiä representoidaan musiikkilehdessä

Tutkimusongelmani on, ovatko musiikkilehdet sukupuolittuneita eli esitetäänkö naiset ja miehet Rumbassa toisistaan poikkeavalla tavalla. Tämä voi ilmetä monin eri tavoin, kuten määrässä – onko naisia lehdessä vähemmän kuin miehiä – tai naisten mitätöinnillä. Nojaan oletukseni erityisesti brittiläiseen ja suomalaiseen tutkimukseen ja omaan empiiriseen kokemukseeni musiikin ja musiikkilehtien kuluttajana. Pyrin kolmen kysymyksen kautta pääsemään käsiksi erilaisiin representaatioihin, joita artisteista musiikkilehdessä käytetään. Kysymykseni ovat seuraavat:

- A) Korostetaanko sukupuolta ja jos, miten?
- B) Miten rockin aitouden vaatimus vaikuttaa sukupuolen representaatioon?
- C) Esittääkö Rumba erilaista seksuaalisuutta naisille ja miehille?

Aion tutkia näitä kysymyksiä sisällönanalyysin ja lähiluvun keinoin. Avaan seuraavaksi hieman laajemmin käyttämiäni menetelmiä.

3.3 Kielen ilmaukset tuottavat sukupuolta

Ruodin aineistoa nostamalla teksteistä sanoja, lauseita ja ilmaisuja lähempään tarkasteluun. Tämä on mielestäni paras keino erilaisten vivahteiden tutkimiseen. Kielen erilaisilla ilmauksilla paitsi ilmaistaan myös tuotetaan sukupuolen käsityksiä ja määritetään ja arvotetaan naiseutta ja mieheyttä – miestä merkitään esimerkiksi sanalla rohkea, naista puolestaan koreilunhalulla (Koivunen 1996, 48–49). Analysoin tekstiä lähiluvun ja sisällönanalyysin kautta ja pohdin kysymyksiäni käsitteiden kautta. Esittelen seuraavaksi tutkimusaineistoni.

3.4 Rumban vuosikerta

Aineistoni koostuu suomalaisesta musiikkilehdestä Rumbasta, joka kuuluu Suomen tunnetuimpiin yleismusiikkilehtiin yhdessä Soundin kanssa. Näistä kahdesta valitsin Rumban siksi, että Soundi ilmestyy harvemmin ja sisältää paljon käännösjuttuja. Rumban lukijamäärä on 48 000 (KMT S2009/ K2010) ja vuodessa julkaistaan (tätä nykyä) 16 numeroa 14 lehdessä. (Rumba, luettu 13.2.2011.) Lehden ilmestymisväli on siis kasvanut aineistoni ilmestymisvuoden (2008) jälkeen kahdesta viikosta kolmeen ja pian se kasvaa vielä lisää: keväällä 2011 ilmoitettiin, että Rumba muuttuu kuukausilehdeksi. Internet-sivuiltaan löytyvässä mediakortissa Rumba ilmoittaa tavoittavansa nuoria, Suomen suurimmissa kaupungeissa yksin tai kaksin asuvia aikuisia. Lehteä julkaisee viihdemedia-yhtiö Pop Media Oy, jonka muita tuotteita ovat muun muassa raskaan musiikin julkaisu Inferno, musiikin ohella elokuvista kirjoittava Rytmi sekä elokuvalehti Episodi. Kävin tutkimustani varten alustavasti läpi 22 vuonna 2008 ilmestynyttä Rumba-lehteä, joista kaksi oli tuplanumeroita eli kokonaismääräksi tuli täten 24 numeroa. Lehdistä 18 sain Rumban toimituksesta vuoden 2009 helmikuussa. Puuttuvista lehdistä kolme löytyi kirjastosta ja viimeiseen pääsin lopulta käsiksi internetissä Lehtiluukku-sivustolla, missä vanhoja lehtiä pääsee lukemaan maksua vastaan.

Rumban rakenne on havaintojeni perusteella joka numerossa hyvin pitkälti samanlainen. Lehden alussa on mainoksia, joiden jälkeen ovat vuorossa sisällysluettelo, lehden tiedot ja Intro-palsta, jolla yksi (vaihtuva) toimittaja taustoittaa lyhyesti yhtä kyseisessä lehdessä olevaa juttuaan. Kyseessä on pääkirjoitustyyppinen mielipideteksti. Rumbassa on henkilöhaastatteluja, yleisempiä artikkeleita bändeistä, kolumneja, listoja, uutispätkiä sekä levy- ja keikka-arvioita. Jätin aineistosta pois jutut, jotka käsittelivät suoranaisesti jotain muuta kuin muusikkoja ja artisteja, esimerkiksi musiikkifestivaaleja, levy-yhtiöitä, bändikisoja tai lehtiä. Tämä rajaus johtui lähinnä halusta selkeyttää aineistoa ja pitää fokus rock-artisteissa. Valitsin aineistokseni kaikki artikkelit, joihin oli haastateltu jotain artistia tai bändiä ja joka liittyi suoraan kyseiseen artistiin tai bändiin – en siis ottanut mukaan juttuja, joissa artisti oli osa jotain (esimerkiksi levytys)projektia tai kertoi esimerkiksi omista suosikkilevyistään. Rockkuvaajasta kertovan kansijutun ja muut artikkelit, joissa haastateltiin vain levy-yhtiöiden edustajia tai muita ei-artisteja, jätin pois. Levyarvostelut otin mukaan, sillä niissä toimittajilla tuntui olevan vapaammat kädet kielenkäyttönsä suhteen – mikä saattaa johtua siitä, että niissä kohde on etäisempi kuin haastatteluissa – mutta livearvostelut jätin pois työekonomisista syistä. Tähän valintaan vaikutti se, että levyarvosteluissa artistien kirjo on kaikkein laajin ja niistä näkee parhaiten, miten esimerkiksi ulkomaisia artisteja kohdellaan, kun taas

livearvioinneissa ulkomaisten artistien ja toisaalta vähemmän tunnettujen suomalaisartistien määrä on rajatumpi – tilanpuutteen vuoksi, henkilöstöllisistä tai muista syistä johtuen musiikkilehdet eivät kirjoita keikka-arvosteluja aivan tuntemattomista yhtyeistä. Levyarvioissa seula ei ole yhtä tiheä. Kaikkiaan alustava aineistoni käsitti 1299 levy-, kappale- ja dvd-arvostelua ja 274 artikkelia, jotka kävin kaikki useaan otteeseen läpi. Aineistoa läpikäydessäni kiinnitin huomiota eri tapoihin representoida sukupuolta. Toisella lähilukukerralla kirjasin ylös sukupuolittuneita aineistoesimerkkejä, joita tällä menetelmällä kertyi lopulta 60 levy- tai dvd-arvostelusta ja 60 artikkelista. Jos samanlaisia esimerkkejä oli useita, pyrin valitsemaan niistä yhden edustamaan koko joukkoa. Esittelen nämä arvostelut ja artikkelit, joista nostan esiin esimerkkejä, tutkimukseni lopussa olevassa liitteessä.

Aineistoa läpikäydessäni huomasin, että naisten ja miesten määrässä oli Rumbassa selvä ero. Selvitin sukupuolijakaumaa haastatteluartikkeleiden – juttujen, joissa artistit olivat selvästi pääosassa ja joissa heitä oli haastateltu heidän omaan uraansa liittyen, ei siis esimerkiksi sellaisten juttujen, joissa artistit muistelivat vain kokemuksiaan muista yhtyeistä ja levyistä – kohdalla. Artikkelien sukupuolijakauma oli erittäin selvä – jutuista vain 10 prosenttia käsitteli yksinomaan naisartisteja tai vain naisista koostuvia yhtyeitä, kun taas yksinomaan miehiä käsitteli liki 75 prosenttia artikkeleista. Kaikkiaan joka neljäs juttu käsitteli naisartisteja tai yhtyeitä, jotka koostuivat vain naisista tai sekä naisista että miehistä. Naisten määrää nostivat yhtyeet, joissa on useita miesjäseniä ja yksi nainen – näissä tapauksissa nainen oli yleensä mukana lähinnä kuvassa, kun ääneen pääsi yleensä mies. Aineistooni kuuluvien lehtien kansikuvissa 20:ssä oli artisti. Näistä 14:ssä oli yksi tai useampi mies, 3:ssä mies ja nainen ja 3:ssä nainen. Kaikkiaan miehiä oli kansissa 31, naisia 6. Luvut olivat siis myös kansissa selvästi miesten puolella.

Seuraavassa kolmessa luvussa käyn läpi aineistosta nousseita esimerkkejä. Merkitsen aineistonostot maininnan yhteydessä artikkelin otsikolla ja lehden numerolla, paitsi levyarvostelut, jotka merkitsen artistin nimellä ja lehden numerolla. Luettelen kaikki käytetyt artikkelit tarkemmin tutkimukseni lopuksi liitteessä. Ensimmäiseksi käyn läpi esimerkkejä, joissa korostetaan artistin sukupuolta.

4 SUKUPUOLEN KOROSTUS

Paneudun tässä luvussa siihen, mitä sanoja naisiin ja miehiin liitetään. Korostetaanko artikkeleissa artistin sukupuolta ja jos korostetaan, miten se tapahtuu? Ihmisillä on tarve mieltää ihminen joko mieheksi tai naiseksi – on hämmentävää erehtyä toisen ihmisen sukupuolesta; seikka, jolla jotkut mielellään leikittelevät. On kuitenkin eri asia tunnistaa artisti joko mieheksi tai naiseksi (aineistossani ei ollut transeksuaaleja) ja korostaa hänen sukupuoltaan. Kuinka oleellista artistin sukupuolen korostaminen sitten on? Se riippuu esimerkiksi kontekstista. Kontekstiin kuulumatonta sukupuolen korostamista ja huomion kiinnittämistä henkilön ulkonäköön kutsutaan sukupuolittamiseksi (gendering) (Devere & Graham Davies 2006, ref. Kroon Lundell & Ekström 2008, 891). Ruotsalaisten naispoliitikkojen sukupuolittamista lehtikuvissa tutkineet Åsa Kroon Lundell ja Mats Ekström (2008) päättelivät, että kolme tekijää altistavat naisia sukupuolittamiselle: media- ja visuaalisen kulttuurin miehisyys (miehillä on valtaosa johtavista asemista mediassa ja myös valtaosa valokuvaajista on miehiä), naisten kyky/kyvyttömyys mukautua perinteisiin ulkonäkövaatimuksiin (media voi painotusvalinnoilla tehdä naisen ulkonäöstä haitan) ja kyseisten naisten aiemmat suhteet mediaan. (Kroon Lundell & Ekström 2008, 891, 905–907.) Asiaa mutkistaa se, että kontekstista riippuen sama ulkonäkö voidaan yhteiskunnassamme mieltää joko eduksi tai haitaksi – missityyppinen kauneus herättää tietyssä kontekstissa ihailua ja toisessa kysymyksen naisen uskottavuudesta, mikä toisaalta kertoo yhteiskunnassamme edelleen tavattavasta seksismistä.

Aineistossani artisti merkkautuu tai merkataan yleensä mieheksi tai naiseksi, joskin miehen sukupuoli merkataan yleensä sillä, että sitä ei merkata – miehestä käytetään neutraalia perustermiä, kuten laulaja, kun taas naissukupuolta korostetaan laulajatar- ja naisartisti-tyyppisillä termeillä:

(...) nuori laulajatar on noussut nopeasti melkoiseksi ilmiöksi kotimaisessa soulissa.
(Soulin suurlähettiläs, 22/08)

Kielessä mies on yksinkertainen ja tunnusmerkitön perusmuoto, normi, nainen puolestaan monimutkainen ja tunnusmerkkinen, normin sukupuolierityinen poikkeus. Naisella on sukupuoli, joka on nimenomaan se ominaisuus, joka erottaa miehen ja naisen toisistaan. (Engelberg 2010, 167.) Laulajatar-sanan käyttö korostaa artistin naissukupuolta. Soul-musiikissa naiseudella voi ajatella olevan erityinen asema pitkän soul-diivojen tradition vuoksi, joten sukupuolen korostaminen saattaa tässä johtua esimerkiksi kontekstista. Esimerkki ei kuitenkaan ollut ainoa – laulajatar-termiä käytettiin aineistossani myös esimerkiksi poplaulajista – ja on huomattavaa, että

miehiä kuvataan säännönmukaisesti neutraaleilla termeillä laulaja ja artisti, joita olisi mahdollista käyttää myös naisista. Feigenbaumin (2005) mukaan adjektiiviset sukupuolen merkkiajat – rokkarista tulee naisen ollessa kyseessä naisrokkari – tukevat naisten arvoa vähentävää aito/epäaito-dikotomiaa. Niitä käytetään yleensä vain naisten ollessa kyseessä, esimerkiksi miesrokkari-termiä käytetään harvoin. Se, että naisille on paljon liki täysin sukupuolispesifisiä termejä, kuten seireeni tai muusa, joilla ei ole maskuliinisia vastineita, painottaa heidän sukupuoltaan ja pitävät naisten auktoriteetin patriarkaalisten arvojen rajoissa. (Feigenbaum 2005, 40.) Näiden sukupuolitarkoitteiden suuri määrä mallintaa fyysistä ja seksuaalista ylijäämää ja naisparadigman diskursiivisen representaation keskeistä toimintoa, kehon ja sen ilmaisuvoiman liioittelua (Fowler 1991, ref. Feigenbaum 2005, 40). Rock-kritiikki vahvistaa ajatusta miesten tekemän rockin ”oikeudesta” ja ”aitoudesta” ja vastaavasti naisten tekemän rockin ”epäaitoudesta” painottaessaan arvioissaan mies/nainen-kahtiajakoa (Feigenbaum 2005, 38). Aineistostani löytyi vain yksi esimerkki miesmuusikon sukupuolen painottamisesta, ja sekin johtui siitä, että kyseessä oli pääosin naisista koostuva yhtye:

Viime vuonna tämä kolmen naisen ja mieskitaristin ryhmä kävi Pietarissa. (Sitkeät elektrogootit, 3/08)

Oman aineistoni perusteella mies näyttäisi siis ainakin tästä näkökulmasta olevan Rumban artikkeleissa oletettu normi, jota ei tarvitse erikseen nostaa esiin – miehellä ei ikään kuin ole sukupuolta.

4.1 Hippirepresentaatio

Nimesin ensimmäisen aineistosta esiin nousseen esittämistävän hippirepresentaatioksi. Siinä sana hippi saa useita konnotaatioita – huoleton tai jopa homssuinen ulkonäkö, tietty epäkonventionaalisuus ja epäjärjestelmällisyys, jopa luonnonlapsimaisuus tai muu omassa fantasiamaailmassa eläminen. Nimeämällä artisti hipiksi annetaan ymmärtää, että hän on lapsenmielinen, ei kovin vakavasti otettava eikä aivan kiinni reaali maailmassa. Hipit mielletään joksikin, joka on yhteiskunnan ja sen konventioiden ja sääntöjen ulkopuolella.

Niilon rouva pyöräytti esikoisen kypsällä iällä.--- Istuin reilu kuukausi sitten Pegi Youngin konsertissa. Sydämeni oli purskahtaa suustani ulos ja adrenaliini sokaisi silmäni. Syy ei ikävä kyllä ollut Pegissä, vaan hänen jälkeensä lavalle astuneen artistin odotuksessa. Rouva Youngilla kun on suhteellisen kuuluisa aviomies, kanadalaisjumala Neil Young. Iät ja ajat kumppaninsa taustalaulajana toiminut Pegi astuu nyt lavan sivulta parrasvaloihin ja

esittelee omia taitojaan soolodebyyttiltään. --- Ihanalta hippitädiltä olisi kuitenkin toivonut jotain kiinnostavampaakin. (Pegi Young, 7/08)

Neil Young on erittäin tunnettu artisti, joten on ymmärrettävää, että hänen nimensä nousee esiin. Kuitenkin tässä tapauksessa Pegi Young, joka on toiminut miehensä taustalaulajana ”iät ja ajat”, jää jälleen selkeästi sivurooliin, vaikka kyseessä on hänen oman levynsä arvostelu. Artikkelissa käytetty kieli estää suhtautumasta Youngiin vakavasti. Heti alussa hänen debyyttialbuminsa julkaisusta käytetään synnytysmetaforaa, jota sovelletaan vain naisten ollessa kyseessä ja siten joka esittelee Youngin heti sukupuolensa ja hedelmällisyytensä kautta. Viittaus kypsään ikään vie heti ajatukset iäkkäisiin ensisynnyttäjiin, jotka koetaan terveydenhuollossa riskiryhmäksi ja joiden lapsilla on kohonnut riski saada erilaisia kehitysvaurioita. Toisin sanoen, kun Pegi Youngin sanotaan ”pyöräyttäneen esikoisen kypsällä iällä”, annetaan myös ymmärtää, että on vaarana, että esikoinen, levy, on jotenkin virheellinen. Tämän lisäksi Youngille annetaan arvostelussa vain kaksi asemaa: toisessa hänet määritellään aviomiehensä kautta Neil Youngin ”rouvaksi” ja toisessa häneen suhtaudutaan holhoavasti ja alentuvasti ”ihanana hippitätinä”. Cameronin (1996) mukaan esimerkiksi hellyttelysanojen käyttö vieraista ihmisistä on epäkunnioittavaa, sillä ne ilmaisevat läheisyyttä ja ovat siten yksipuolinen julistus jättää muodollisuudet huomiotta. Esimerkiksi jos valkoiset puhuttelevat mustia pojiksi ja tytöiksi, sillä ei suinkaan ilmaista ystävällisyyttä, vaan rasisestisesti kielletään alistetun ryhmän aikuisuus ja omanarvontunto. Ei ole sattumaa, että sekä naisten että lasten reviiiriä ja autonomiaa loukataan samalla tavalla: tuijottamalla, seisomalla heidän lähellään ja koskettamalla heitä. (Cameron 1996, 133.) Haastateltavan puhuttelun tuttavallisuus on merkki auktoriteetista tai sen puutteesta, ja sillä haastateltava sijoitetaan joko enemmän tai vähemmän arvostettuun kategoriaan. Katteoria on puheen sisältöäkin tärkeämpi statuksen ja vakuuttavuuden määrittäjä. Haastateltava voi kuitenkin samassa haastattelussa puhua useista eri kategorioista ja esiintyä vaikkapa sekä ministerinä että äitinä. (Virkkunen 2001, 37.) Toki tässä artikkelissa myös Neil Youngista käytetään lempinimeä Niilo. Youngin ikonisen aseman ja pitkän uran vuoksi voidaan kuitenkin ajatella, että fanit kokevat hänet eräänlaiseksi perheenjäseneksi. Koska Pegi Young ei ole tunnettu laulaja eikä hänelle oletettavasti ole samanlaista fanijoukkoa, jolla olisi häneen läheinen suhde, hellyttelysanojen käyttö on hänen yhteydessään vähättelevämpää kuin Neil Youngin tapauksessa.

Rouvan lisäksi muita siviilisäätyyn viittaavia termejä ovat neiti sekä neito. Neiti- ja neito-sanoilla viitattaneen yleensä lähinnä artistin nuoreen ikään, sillä jutuista ei useinkaan käy ilmi, onko hän naimisissa vai ei. Neito-termiin liittyy usein tietty kokemattomuus ja viattomuus ja sen käyttö ei

riipu samalla tavalla todellisesta siviilisäädystä kuin rouva- ja neiti-termin valinta. Kyseiset termit eivät silti ole neutraaleja, vaan neidittely ja rouvittelu on työelämässä halveksivan ja vähättelevän kielenkäytön muoto aivan kuten työttömyydenkin (Karento 1999, ref. Virkkunen 2001, 42). Miehestä käytettävä herra-termi ei viittaa samalla tavalla siviilisäättyyn kuin rouva tai neiti.

Samantyyppistä termistöä kuin Pegi Youngista, joskin vähemmän ystävällistä, käytettiin myös Sarah Brightmanista:

Musikaalitäti sekoilee Nightwish-fantasioissa. (Sarah Brightman, 7/08)

Musikaaleilla ei rockdiskurssissa yleensä ole positiivinen kaiku – ne eivät sovi rockin maskuliinisiin ja aitoutta korostaviin konventioihin. Fantasian voi nähdä viittauksena siihen, että Brightman voi vain haaveilla pääsevänsä Nightwishin, alallaan arvostetun metallibändin, tasolle. Arvostettua metallibändiä matkiessaan hän korostaa omaa epäaitouttaan. ”Sekoilu” antaa ymmärtää, että Brightmanin tavoitteet ja toteutus eivät kohtaa.

Erilaiset puhuttelutavat heijastavat kussakin kulttuurissa vallitsevaa yhteiskunnallista luokittelua. Miehet tuntuvat kohtelevan naisia kuin läheisiä tai alaisia, mikä ilmenee esimerkiksi siten, että naisia, kuten lapsia, kutsutaan usein etunimeltä sellaisissakin tilanteissa, joissa miehiä puhuteltaisiin toisin. Valitut ilmaukset kertovat puhuteltavalle ihmiselle osoitettavasta kunnioituksesta, jos esimerkiksi samanikäistä miestä herroitellaan ja naista työtöellään. (Cameron 1996, 132.)

Taas uusi lahjakas hippityttö. --- Alison Sudolin alias A Fine Frenzy'n täytyy olla onnellinen tyttö. Ikää amerikkalaistyöllä on 23 vuotta, mutta cv:ssä komeilee esikoisalbumi *One Cell in the Sea*. --- Itse soittamiensa pianomelodioiden kuljettamana Sudolin voimallinen ääni johdattaa tyttömäiseen satumaailmaan, jossa ei ole pahoja poikia, vaan jänniä luontojuttuja. Sudol ei käy läpi bushmaisista painajaisista tai amosmaisista seksipatoutumista, vaan hän työstää rehellistä hömpää. (A Fine Frenzy, 6/08)

23-vuotiaan nimittäminen tytöksi osoittaa kunnioituksen puutetta, mikä käy ilmi myös muusta tekstistä. Lisäksi naisen kutsuminen tytöksi antaa ainakin jossain määrin ymmärtää, että nainen pysyy niin kauan (isän) tyttönä, kunnes hän menee naimisiin ja ”saavuttaa” vaimon aseman (Ojajärvi 1998, 181). ”Taas uusi lahjakas hippityttö” viittaa siihen, että Sudolinin tapaisia ja tyyllisiä artisteita nousee pinnalle usein, että hän on enemmän tai vähemmän tusinatavaraa. ”Jänniä luontojuttuja” edustaa lapsekasta puhetapaa – mihin ”tyttömäisellä satumaailmallakin” viitataan – millä ohjataan lukijaa suhtautumaan Sudoliniin kuin pikkutyttöön. Valitsemalla Kate Bushin ja Tori Amosin, kaksi pitkän uran tehnyttä ja poikkeuksellisen arvostettua laulaja-lauluntekijää ja

lyyrikkoa, vasta ensilevynsä julkaisseen Sudolinin vastakkaisiksi vertailukohdiksi toimittaja alentaa Sudolinia – Sudolinin, Bushin ja Amosin tapauksissa on kyse aivan erilaisista artisteista ja musiikkityyleistä ja vertailukohdiksi olisi voitu valita joku enemmän Sudolinin tyyppinen tai hänen kanssaan samassa tilanteessa oleva artisti.

Hippirepresentaatiota käytettiin aineistossani viittaamaan erityisesti naisiin. Miesten puolelta esiin nousi yksi tähän kategoriaan rinnastettava esimerkki:

Peloton metallipeikko. (Peloton metallipeikko, 17/08)

Waltarin Kärtty Hatakasta kertovan artikkelin otsikko viittaa toisaalta Hatakan edustamaan musiikkityyliin (metallimusiikki), toisaalta hänen ulkonäkönsä, johon kuuluu villinnäköinen hiuspehko. Ulkonäöllisenä terminä peikko ei jää kauas hipistä, mutta se on selkeästi maskuliininen ilmaisu – peikot mielletään yleensä miespuolisiksi. Voidaan myös ajatella, että koska peikko määrittellään musiikkigenren kautta (metallipeikko), vieläpä varsin arvostetun sellaisen, se sitoo puheena olevan artistin tiukemmin muusikkokontekstiin kuin esimerkiksi hippi. Peikkoon liittyy kuitenkin sanana tietty epäsiisteys ja luonnonlapsimaisuus, kuten hippiinkin.

Hippirepresentaatiossa esiinnousseita termejä voi verrata esimerkiksi Jussi Selosta käytettyyn määreeseen:

Nuori suomirock-sankari. (Nuori suomirock-sankari, 18/08)

Uniklubin laulajaan Jussi Seloon liitetty termi eroaa positiivisuudellaan vahvasti aiemmin mainitsemistani, naislaulajiin liitettyistä termeistä. Sankari on termi, jota harvoin kuulee käytettävän naisesta. Muita mieheen musiikkilehtikontekstissa usein liitettäviä termejä ovat esimerkiksi rokkikukko ja nuorukainen. Näistä ensin mainittu on seksuaalinen lempinimi, josta voidaan vetää yhteys jo aiemmin luvussa 2 mainitsemaani cock rock -termiin (Frith & McRobbie 1990). Kuten metallipeikossa, myös suomirock-sankarissa muusikko sijoitetaan heti tiettyyn musiikkigenreen, mikä voimistaa hänen esittämistään ensisijaisesti muusikkona ja artistina.

4.2 Huomion vienti ja trivialisointi

Kuten luvussa kaksi esitin, naisrokkarien tarina on sivullisten tarinaa – naisten osuutta rockin historiassa on usein vähätelty ja heidän huomionsa on ollut puutteellista vielä 2000-luvulle

tultaessakin (kts. esim. Davies 2001, Johnson-Grau 2002). Vähättelyn keinot voivat olla hyvinkin hienovaraisia ja käsittelen niitä tässä luvussa selvittämällä artistin esittämistä trivialisoivasti. Yksi tapa vähätellä ja trivialisoida naisia nousi esiin Hanna Mäkelän (2008) tutkimuksessa: Mäkelä havaitsi, että erilaisia ilmauksia käyttämällä oli mahdollista viedä huomio pois naisten tekemisistä. Käytettävät ilmaukset eivät välttämättä sanoina ole sinänsä negatiivisia, joten niitä voi olla vaikea havaita. (Mäkelä 2008, 95.)

Julkkisperheen tenava, joka saa haluamansa julkisuuden sormien napsautuksella? Suomisoul-primadonna, joka tulee poimimaan Quintessencen, Emma Salokosken ja Tuomo Prättälän tekemän pohjatyön hedelmät? Konservatoriopoppari, joka kuvittelee, että pop-tähteyden voi oppia koulussa? Nyt on aika mennä ottamaan selvää, mikä pian 27 vuotta täyttävä Janna Hurmerinta on oikein naisiaan. (Soulin suurlähettiläs 22/08)

Tässä toimittaja provosoi ja karrikoii Jannasta (käytän laulajasta etunimeä, koska se on myös hänen taiteilijanimensä) julkisuudessa syntyneitä yleistyksiä, mutta ainakin asiaa seuraamattomalle ja Jannan julkisuustempauksista tietämättömälle syntyy haastattelun ensimmäisestä kappaleesta outo kuva. Laulajan ammattitaitoisuuden tai kykyjen sijaan huomio kiinnitetään heti jutun alussa kuuluisiin vanhempiin, joiden ansiosta menestys on mahdollista ilman oikeita ominaisuuksia, väärään asenteeseen (”primadonna”), ansaitsemattomaan uranousuun ja kouluttautuneisuuteen eli toisin sanoen epäaitouteen. Myöhemmin toimittaja toki myöntää, että yleistyksiset eivät tee artistille kunniaa, mutta siinä vaiheessa lukija on jo mielessään yhdistänyt kyseiset asiat Jannaan. Sanalla julkkis on usein negatiivinen konnotaatio, etenkin rockmaailmassa, jossa painotetaan tinkimätöntä työntekoa julkisuuden sijaan ja menestystä seuraa usein syytöksiä itsensä myymisestä. Jannan vanhemmat ovat muusikkoja, mutta ”muusikkoperheen” sijaan on valittu sana ”julkkisperhe”, jolla on edellistä vaihtoehtoa negatiivisempi kaiku. Samantyyppinen valinta on tehty myös ”pop-tähteyden” suhteen – sana olisi voinut korvata neutraalimmalla vaihtoehdolla, kuten että ”laulutaidon voi oppia koulussa”. Pop-tähteyteen pyrkiminen vastaa julkkikseksi pyrkimistä.

Artisti voidaan myös määritellä musiikkinsa mukaan ja häntä saatetaan suorastaan solvata:

Sunny Day on Tilt-tyttö Kristiina Wheelerin ensimmäinen julkaisu, mutta johtuneeko sitten ammattimaisesta tuottajasta ja työkaverista Chisusta, että materiaali on näinkin valmiin kuuloista. Biisi polkee aurinkoisesti eteenpäin ja saa hyvälle mielelle, eikä musiikki varmasti voisi enemmän tekijältänsä näyttää: nättiä, kivaa, hyväntuulista ja hieman tyhjänpäiväisen oloista. (Kristiina Wheeler, 11/08)

Musiikkia voi toki nimittää ”tyhjänpäiväisen oloiseksi”, mutta hyvä journalistinen tapa tuskin sisältää määritelmän venyttämisen musiikin esittäjään. Kuvaa Wheeleristä ”tyhjänpäiväisen oloisena” artistina korostaa se, että kunnia ”valmiin kuuloisesta” materiaalista annetaan ”ammattimaiselle” tuottajalle ja työkaverille. Samalla annetaan ymmärtää, että Wheeler ei ole ”ammattimainen”. Toinen artikkeli, jossa artisti ja hänen tuotteensa samaistettiin toisiinsa oli Mariah Careyn live-DVD-arvostelu:

Paksussa pinnallisuudessaan paketti muistuttaa neiti Careyta itseään. (Mariah Carey, 1/08)

Aineistostani löytyi myös artikkeli, jossa miesartisti rinnastettiin musiikkiinsa:

Brightonilaisnelikon musiikin voi tavallaan rinnastaa rumpali Paul Garredin olemukseen. Hän on leppoisa ja harmiton kaveri, jolla ei ole mitään uutta tai kovin ihmeellistä sanottavaa. (Uhoten kohti klassikkosarjaa, 9/08)

”Leppoisa” ja ”harmiton” eivät sinänsä ole suoraan negatiivisia määreitä, mutta niitä ei voi pitää myöskään positiivisina – ne antavat Garredista kuvan vähän yksinkertaisena henkilönä.

Huoleton tyttönen mielistelee mufaa ja famua eri kielillä.--- Lahjakkaiden kollegoidensa lailla Irina Björklund ei tahdo pysyä näyttelijänroolissaan, vaan työstää joutoaikoinaan muusikonuraa. --- Aurinkoisessa Los Angelesissa asuva Björklund on saanut paikallisesta elokuvasäveltäjästä Peter Foxista sopivan kumppanin, kun näyttelijätär heittäytyy huolettomien sävelten vietäväksi.--- Naiiviudessaan hän on silti rehellinen, ja tunnepuolella tämä tuore perheenäiti ylittää viime vuosina levyrintamalla kehnommin pyristelleet Laura Malmivaaran ja Jonna Järnefeltin. (Irina Björklund & Peter Fox, 1/08)

Arvostelussa käsitelty levy on Irina Björklundille jo toinen, mutta hänet määritellään edelleen muiden asioiden kautta; hän on ”huoleton tyttönen”, ”näyttelijätär” ja ”tuore perheenäiti”. ”Lahjakkaiden kollegoidensa lailla” voidaan ymmärtää kahdella tavalla: joko Irinakin on lahjakas, tai sitten ei – joka tapauksessa kyse on näyttelemisestä, ei muusikkoudesta. ”Björklund ei tahdo pysyä näyttelijänroolissaan” antaa ymmärtää, että hänen pitäisi tehdä niin. ”Näyttelijätär heittäytyy huolettomien sävelten vietäväksi” passivoi Björklundia ja vie häneltä subjektiaseman – joku muu säveltää huolettomat sävelet, ja hän vain heittäytyy niiden vietäväksi sen sijaan että hänelle annettaisiin aktiivinen rooli. Tämä on sikäli erikoista, että laulut ovat pitkälti Björklundin itsensä kirjoittamia.

Välillä toimittajat suhtautuvat artisteihin todella kriittisesti, välillä taas suhtautuminen on jopa holhoavaa päähäntaputtelua:

Keikka oli Liberté-klubissa Helsingissä keväällä 2005. Totta puhuen se olisi voinut mennä paremminkin, mutta hei – se oli Annien uran vasta toinen live-esiintyminen. En siitä paljoa muista, paitsi tärkeimmän: Annien hymyn. Samaan aikaa tyttömäisen veikeän, ystävällisen, valloittavan. Niin nätti hymy tuli yllätyksenä viileän imagon artistilta.--- Hänen ässänsä suhisee söpösti. (Annieta mä metsästä, 15/08)

Heikosti sujunutta keikkaa puolustellaan sillä, että kyseessä oli vasta uran toinen esiintyminen – josta päällimmäiseksi muistoksi jäi Annien hymy. Artisti määritetään siis ennen kaikkea naiseksi ja vasta toissijaisesti artistiksi. Sama määrittely nähtiin myös esimerkiksi näissä arvosteluissa:

Norah Jones on ihana nainen ja ammattitaitoinen muusikko. (Norah Jones, 17/08)

---Suomi on edelleen ex-Moloko-namun pauloissa. (Róisín Murphy, 3/08)

Käytetyt sanavalinnat, ”Suomi”, ”namu”, ”pauloissa”, vetävät huomion siihen, että Murphy on vetävännäköinen nainen, joka on edelleen suosittu artisti Suomessa. Kuitenkin sanavalinta ”pauloissa” viittaa seksuaaliseen hurmaamiseen, ja koska väestöstä valtaosa on heteroita ja heteronaisten harvoin mielletään olevan toisen naisen pauloissa, Suomi-sanaa käytetään epäilemättä viittaamaan Suomen (hetero)miehiin. Koko kansakunta määritetään vain toisen sukupuolen kautta, ja artistin suosio liitetään hänen ulkonäköönsä, ei musiikkiin.

”Olimme taas 15-vuotiaita. Unohti, että on Maj Karma -nimisen menestyneen bändin laulaja. Ihan samalla tavalla kuin Viivi Avellan ei mieti kauppaan mennessään olevansa Viivi Avellan ja seksisymboli.” Niitä molempia Herra Ylppö silti on; kultalevyn myyneen bändin laulaja ja seksisymboli. (Yksin aina kaunihimpi, 2/08)

Tässä Maj Karma -yhtyeen laulaja Herra Ylppö määrittellään hänen soololevyään käsittelevässä haastattelussaan seksisymboliksi, mutta se on vasta toissijainen määre – ensin mainitaan hänen olevan kultalevyn myyneen bändin laulaja. Hänet siis määrittellään ennen kaikkea muusikoksi ja artistiksi.

4.2.1 Vihamielisyys

Naisista voidaan puhua tavoilla, jotka eivät tulisi miesartistien tapauksessa kuuloonkaan. Syynä on se, että kritiikissä naiset nähdään toisina. (Kruse 2002, ref. Feigenbaum 2005, 38.) Koska seksistiset konventiot ovat syvällä rockdiskursseissa, niitä käyttävät edelleen niin mies- kuin naiskriitikotkin, jopa feministit (Feigenbaum 2005, 38). Yksittäisellä kirjoituksella tuskin on merkitystä, mutta vaikutus onkin kumuloituva (McLeod 2002, ref. Feigenbaum 2005, 38). Katy Perryn levyarvostelu

on esimerkki eräänlaisesta viha-representaatiosta, jota Rumbassa aineistoni perusteella esiintyy. Siinä toimittaja suhtautuu suorastaan henkilökohtaisesti artisteihin, joista hän ei pidä, ja käyttää journalistisessa diskurssissa poikkeuksellisen tylyä kieltä. Syynä voi olla esimerkiksi edellä mainitsemani (kts. luku 2.3), Simon Frithin (2002) määrittelemä kateus, tai jokin muu syy.

Katy Perry on siis Alanis Morissette ja Avril Lavigne samassa solmutoppi ja sortsu – yhdistelmässä, mutta siinä missä Alanis on kuitenkin omaperäinen laulunkirjoittaja ja Avril läpinäkyvyydessään viehättävää roskaa, Katy on vain sietämätön. Hän varmasti vertaisi itseään Gwen Stefaniin, vaikka on oikeasti vain Yhdysvaltojen oma Sara Nunes. (Katy Perry, 16/08)

Perryä verrataan kolmeen muuhun usein antipatioita herättävään naisartistiin. Alanis Morissettea pidetään näistä kolmesta eniten arvossa, kuten toimittajan viittaus ”omaperäiseen laulunkirjoittajaankin” antaa ymmärtää, mutta häntäkin on kritisoitu siitä, että hän käyttää albumeitaan itsetilitykseen. Lavigne taas läpäisee toimittajan seulan läpinäkyvällä viehättävyydellään. Esimerkki havainnollistaa sitä, miten tiettyyn artistiin yhdistämisellä voidaan nostaa tai laskea toisen artistin arvoa. Stefani mielletään tasokkaaksi ja Perryn itsensä toivomaksi vertailukohdaksi, kun taas viittaamalla Sara Nunesiin toimittaja herättelee konnotaatioita laulajasta, joka on saanut paljon huomiota, mutta jolla ei rocklehtidiskurssissa ajatella olevan substanssia – oli kyse sitten levymyynnistä, listasijoituksista tai musiikin ”laadusta” – olla otsikoiden arvoinen.

Ja mitä niihin Waking Up in Vegasin ryyppykerskailuihin tulee, ei mene läpi. Jos Katyn tiputtaisi Hakunilan pissisten sekaan alkuillasta perjantaina, hän olisi näpyttämässä 911:stä vaaleanpunaisesta simpukkakänykstä viidessä minuutissa. ”Katy Perry on Girl Power”, julistaa EMI:n lehdistötiedote. Miksi et Katy työntäisi kynsiviilaasi pistorasiaan? (Katy Perry, 16/08)

Viittaamalla ronskien laulunsanojen ja mahdollisen todellisuuden epäsuhdasta toimittaja vihjaa Perry olevan epäaito. Jää kuitenkin epäselväksi, mikä Perryn lopulta erottaa niin radikaalisti muista listapoppia esittävästä artisteista, että hänen kehoitetaan työntämään kynsiviilansa pistorasiaan.

Punkin sijaan kannattaisi puhua rivakasta katurockista, sillä Pulse on albumi, jollaisen Backyard Babies olisi voinut tehdä, jos ei olisi hukannut Total 13:n jälkeen biisikynäänsä omaan kimalteiseen peräaukkoonsa. (Dead by Gun, 19/08)

Kimaltelevaa peräaukkoa käytetään tässä ilmeisesti viittaamaan siihen, että *Backyard Babies* käyttää meikkiä. Glam rock -bändien meikkaamista pidetään usein androgynisenä kannanottona, selkeistä sukupuolistereotyyppioista irrottautumisena ja niillä leikittelynä sekä sukupuolten sekoittamisena (Perkkiö 2003, 180). Yleensä meikkaaminen on etenkin tässä genressä hyväksyttyä,

mutta tässä toimittaja antaa ymmärtää, että yhtyeen prioriteetit ovat menneet vikaan ja hyvien biisien kirjoittamisen sijaan bändi on keskittynyt muihin, vähemmän tärkeisiin ja ehkä ulkomusiikillisiin elementteihin, kuten vaikkapa ulkonäköön – toisin sanoen, että menestys on kiihtänyt sille hattuun.

Artisteja voidaan trivialisoida myös viemällä huomio esimerkiksi heidän ulkonäkönsä tai luonteenpiirteisiinsä. Keskityn ulkonäköön tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

4.2.2 Ulkonäkö

Ulkonäköä käytettiin aineistossani usein määrittelemään artistia. Käyn ulkonäön käyttöä läpi spesifien elementtien kautta. Ensimmäisenä käsittelen painoa, sitten hiuksia.

4.2.2.1 Paino

Filosofi Susan Bordo (1993) on esittänyt ajatuksen, että naisten kauneushanteiden rajoittavuus ja naisten vapaudet kulkevat käsi kädessä – kun naiset saavat lisää mahdollisuuksia ja yhteiskunnallista liikkumatilaa, heidän ruumiiseensa kohdistuva kuri kiristyy. 1900-luvun alku lisäsi monissa länsimaissa naisten oikeuksia ja monet saivat esimerkiksi äänioikeuden, mutta ajan erittäin hoikka kauneushanne rajasi naisten ruumiille sallittua tilaa tarkasti. Ihanne muuttui pyöreämmäksi Toisen maailmansodan aikoihin ja 1950-luvulla, kun naisten yhteiskunnallinen tila oli puolestaan rajattu. Nykypäivänä naiset ovat päässeet moniin johtaviin asemiin yhteiskunnassa ja politiikassa, mutta heidän – kuten toki miestenkin – kauneushanteensa on rajattu tarkemmin kuin ehkä kertaakaan aiemmin. (Bordo 1993, ref. Kyrölä & Harjunen 2007, 23.) Nykyään poliittisesti korrekti syy kiinnostua muiden ihmisten ylipainosta on se, että lihavuus nähdään terveysriskinä. Suomessa, missä julkinen terveydenhuolto kustannetaan verovaroin, näihin terveysriskeihin tulee tietty yhteiskunnallinen lisä – on tavallaan luvallista nostaa lihavuus keskusteluun kansantaloudellisena ongelmana eikä sitä enää aina mielletä esimerkiksi yksilön autonomiaan liittyvänä asiana (kts. lihavuuden esittämisestä yhteiskunnallisena ongelmana esimerkiksi Kyrölä 2007).

Jotta objektiksi asemointia vastaan olisi järkeä edes taistella, on lähtökohtana oltava ensin kokemus objektivoiduksi tulemisesta – tilanne, joka ylipainoisilta naisilta on länsimaisessa valtavirtamediassa pitkälti kielletty. Feuer (1999) onkin sitä mieltä, että eroottinen objektivointi ja hoikan, ihannoidun naisrumiin perinteisiin esittämistahoihin mukautuminen voi olla mediassa

jossain määrin vapauttavaa lihaville naisille. Hänen mielestään se näyttää ainakin toistaiseksi olevan heille ainoa keino päästä valtavirtamedioihin – vaikkakin melko harvoin – muutoin kuin säälin, naurun tai inhon kohteina. (Feuer 1999, ref. Kyrölä 2006, 118.) Toisaalta Anne Hole (2003) on puolestaan sitä mieltä, että vaikka lihavankin naisen tavoiteltavimpana positiona pidetään miehisen eroottisen katseen kohteena olemista, sitä ei kuitenkaan voi pitää vapauttavana suuntauksena, sillä seksiobjektiksi pyrkiminen tapahtuu usein normeille nauramisen kustannuksella. (Hole 2003, 320–321). Jopa 1960-luvun vapaamielinen vastakulttuuri sysäsi rockin naiset marginaaliin. Ajan elämäntapa ja musiikki pelkisti naiset äiti maa -tyypeiksi, helpoiksi panoiksi tai romantisoituiksi satuhahmoiksi. Kuvaavaa on esimerkiksi suurikokoiselle Cass Elliotille annettu lempinimi Mama Cass, joka teki hänestä rakastettavan äitihahmon, kun taas yhtyeen (*The Mamas and the Papas*) toisesta, selvästi hoikemmasta naislaulajasta Michelle Gilliamista tehtiin seksisymboli. Vastakulttuuri ei juuri vaivannut päätään naisten moninaisuudella tai yksilöllisyydellä, vaan heidät nähtiin yhä miesten miehille määrittelemänä objekteina (Whiteley 2000, 23–24, 40). Heteroseksuaalisessa normissa miehen halu kontrolloi pienikokoisempaa naisruumista. Lihava nainen määrittyykin mediassa usein androgyyniseksi tai pseudomaskuliiniseksi. Siinä missä populaarimediassa solakkaa naisruumista perinteisesti katsotaan, lihavalle nauretaan. (Hole 2003, 318–321.) Se, että lihaviin naisiin ja lihaviin miehiin suhtaudutaan julkisuudessa – naisten laihdutusta painotetaan lehdissä enemmän kuin miesten – ja työpaikoilla eri tavoin – ylipainoisille naisille esimerkiksi maksetaan huonompaa palkkaa kuin hoikille, kun taas miehillä paino ei näy palkassa (tästä esim. Kauppinen ja Anttila 2005, ref. Kyrölä & Harjunen 2007, 11) – saattaa osaltaan johtua siitä, että sukupuolieron tuottamiseen liittyy oletus kokoerosta. Kyse ei ole vain pienempää naisruumista kontrolloivasta miehen halusta. Suurempi koko symboloi suurempaa valta-asemaa ja niinpä ”miehisen miehen” pitäisi olla ”naisellista naista” suurempi (Gieske 2000, ref. Kyrölä & Harjunen 2007, 11).

Trion isokokoinen keulahahmo tunnetaan provokatiivisista esiintymisistään ja puheistaan, mutta Liverpoolissa Ditto on kiltillä tuulella, vaikka hän muutamassa välissä seksuaalivähemmistöjen asioista paasaakin. (Gossip, 10/08)

Beth Ditto määritellään usein ulkonäkönsä (isokokoinen) ja seksuaalisuutensa (lesbo) kautta. Tämä tekee hänestä kaksinkertaisesti ulkopuolisen heterosentrisessä pop-maailmassa, joka painottaa hoikkaa ulkonäköä. Kolmas ”rike” on ”paasaaminen”, joka tekee Dittosta aktiivisen subjektin ja rikkoo siten ajatusta naisesta passiivisena objektina ja miehen katseen kohteena. Kaikkiaan ”paasata”-termi on negatiivinen ja antaa ymmärtää, että Ditto tuputtaa näkemyksiään ylitsevuotavasti. Se, että hän nostaa seksuaalivähemmistöjen asiat esiin, saattaa olla kiusallista siksi,

että hän on itse kyseisen ryhmän edustaja. Puhuessaan seksuaalivähemmistöjen asioista hänen voidaan siis ajatella muistuttavan kuulijaa omasta seksuaalisuudestaan, mikä taas sotii sitä ajattelutapaa vastaan, että lihaviin naisten seksuaalisuus tyypillisesti kielletään:

Lihava naisruumis ei täytä sosiaalisesti ja seksuaalisesti hyväksyttävälle naisruumiille asetettuja nykynormeja, ja lisäksi lihavan naisen seksuaalisuus nähdään usein kaksijakoisesti. Lihava nainen mielletään usein sukupuolettomaksi ja seksuaalisesti neutriksi tai sitten hänen seksuaalisuutensa kyseenalaistetaan tai kielletään kokonaan. (Harjunen 2007, 210–211.)

Voidaan myös ajatella, että koska naiseus on performanssi ja suuri koko liitetään miehisyteen, niin suurikokoinen nainen ikään kuin epäonnistuu (naisellisen) naisen esityksessä, hänen feminiinisyytensä ei ole hyväksyttyä tai ”oikeanlaista”. Silti paino ja ulkomuoto nousevat esiin myös miesartistien ollessa kyseessä:

Vasemmalla kyhjäyttää partahippi rumpali Andy Hurley, vieressä on kitaristi Joe Trohman taltuttamattomine hiuksineen, sitten poppariksi pyöreähkö Patrick Stump sekä pipopäinen Wentz. (Isoiksi tulleet teiniunelmat, 22/08)

Fall Out Boyta käsittelevässä artikkelissa yhtyeen laulajaa arvioidaan nimenomaan poplaulaja-kontekstissa, johon kuuluu tietty ulkonäkö – miehillä yleensä joko poikamaisen hoikka tai sopivasti, mutta ei liian lihaksikas. Lihavuuteen suhtaudutaan eri tavalla eri musiikkikentillä. Johanna Lahikainen (2007) nostaa esiin ajatuksen siitä, että oopperalaulajia arvostetaan ja heidät otetaan vakavasti ylipainosta huolimatta. Lihavuutta voidaan jopa pitää vahvan äänen ruumiillisena merkinä. (Mt., 125.) Vallalla oli pitkään ajatus, että oopperaääni vaatisi jonkinlaista ”kaikukoppaa” ja suurempaa fyysistä kokoa. Lahikaisen (2007, 125) mukaan tämä on kuitenkin muuttumassa ja oopperalaulajiakin kritisoidaan nykyään ylipainosta.

Miesten ja naisten painoon suhtaudutaan eri tavoin. Sukupuoliero määrittää paitsi painoon suhtautumista, mutta myös julkista painosta puhumista. Anne Puurosen (2007) mukaan siinä missä miehen lihavuus ei välttämättä vaadi häpeämistä tai vaikenemista, naisten painoa ei ole kohteliasta kysyä. Naiset harvoin ilmoittavat painonsa julkisesti, kun taas miehellä paino voi olla miehen mitta ja sen voi julistaa maailmalle. (Puuronen 2007, 241.)

Hänellä on pitkähköt vaaleat hiukset ja skandinaavisen vaalea iho. Hän on 30-vuotias, 166 senttiä pitkä, painaa noin 50 kiloa ja on todennäköisesti pukeutunut lempiväreihinsä punaiseen ja mustaan. (Annieta mä metsästä, 15/08)

Tuntuu ihmeelliseltä ja jokseenkin asiattomalta, että toimittaja on ottanut asiakseen arvioida Annien painon kilon tarkkuudella. Kaiken lisäksi arviointi on vaikeaa – itse en naisena osaa arvioida muiden naisten painoa yhtä tarkasti, ja minun on vaikea uskoa, että miestoimittaja kykenisi siihen yhtään sen paremmin. Tarkkaan pituuteen ja painoon keskittyminen on vain keino viedä huomiota itse asiasta, musiikista, ja trivialisoida artistia. Uskon, että painoarvio on esitetty jossain määrin koomisessa tarkoituksessa, sillä jutun ”idea” on, että toimittaja, Annien fani, seuraa idoliaan halki Helsingin kuin jonkinlainen ahdistelija. Juttukonseptista voidaan siitäkkin olla montaa mieltä, etenkin, kun tämä oli yksi harvoista Rumban vuosikerran naispääkansista, eikä artisti itse päässyt jutussa oikeastaan edes ääneen.

4.2.2.2 Hiukset

Hiuksilla on yhteiskunnassamme suuri rooli muun muassa itseilmaisun välineenä – esimerkiksi hiusten pituudella voi viestittää monenlaisia asioita sukupuolesta ja iästä riippuen. Perkkiön (2003) mukaan pitkät hiukset representoivat naisilla ja miehillä eri asioita: naisilla seksuaalista vetovoimaa, miehillä fyysistä voimaa, mitä vielä voimistetaan pitämällä hiukset liikkeessä. Siinä missä nainen hoitaa hiuksiaan, miehen pitää tarjota hoitamattomuuden illuusio erottuakseen naisen pitkistä hiuksista. (Perkkiö 2003, 173–174.) Hiusten eri värit taas ovat naisille tärkeämpiä kuin miehille – Saarikosken (2001) mukaan miesten hiusten väreihin ei liity selkeää symboliikkaa, kun taas naisen tukan värit kantavat edelleen tiettyjä seksuaalisia merkityksiä, kuten kohtalokas, tumma kaunotar, tyhmä, antelias blondi ja vaarallinen, sensuaalinen punapä. Näiden kontrastina on sitten maantien värinen, turvallisen arkinen sävy, johon ei liity erotiikkaa. (Saarikoski 2001, 151.) Hiusten värillä on siis väliä, ja niiden mainitsemisella viestitään jotain, kuten tässä Lady Gagan levyarvostelussa:

Pikkutuhma jenkkiblondi imitoi Gwen Stefania. (Lady Gaga, 19/08)

Blondia käytetään usein haukkumasanana synonyyminä yksinkertaiselle tai typerälle. Madonna, popin kuningattareksi kutsuttu ja siten artisti, johon useimpia popin naisia enemmän tai vähemmän verrataan, totesi hiusten merkityksestä näin jouduttuaan värjäämään ne tummista vaaleiksi:

”Uusi levyäni oli paljon henkilökohtaisempi kuin aiemmat, ja sen lisäksi... minusta oli mahtavaa, että minulla oli omanväriset hiukset ensimmäistä kertaa vuosikausiin... Ja sitten kun minun piti värjätä ne taas, koin lievän identiteetikriisin. Vaaleahiuksisia naisia pidetään paljon seksuaalisempina ja paljon impulsiivisempina, ei niin vakavina.”
(Madonnan haastattelu, Smash Hits 1989, ref. O’Brien 2009, 183.)

Tähän seksuaalisuuteen viittaa myös toinen Lady Gagan edellisessä esimerkissä liitetty määre, pikkutuhma. Nämä seksualisoivat määreet yhdistettynä ajatukseen toisen artistin imitoimisesta vievät pohjaa Lady Gagan uskottavuudelta artistina ja vihjaavat, että hän myy levyjään jollain muulla kuin musiikin laadulla.

Folkloristiikan tutkija Helena Saarikoski (2001) yhdistää punaiseksi värjäämisen muotiaallon seksuaaliseen vallankumoukseen – näin tukan värjäminen punaiseksi voitaisiin siis nähdä arjen vastarintana naisten satunnaisiin ulkonäköpiirteisiin perustuvaa luokittelua vastaan, tavallisen naisen vapautumisena ja haluna ottaa voimavaraksi ”huoran” hahmoon liitettyä seksuaalista vapautta ja voimaa (Saarikoski 2001, 153–154). ”Huoran” lisäksi toinen punaisista hiuksista perinteisesti nouseva miellelyhtymä on ”noita”.

Tämäkin kappale saa kunnan lisäannoksen nihilistisyyttä punapäisen Petran esittämänä. Tyynesti kappaleet kertova Petra tuntuukin levyllä hieman noitamaiselta hahmolta, jonka viattoman ulkokuoren alta löytyy aimo annos pirullisuutta.--- ”Tuo noitaviittaus on kuitenkin sikäli osuva, että esimerkiksi keikoilla kyllä tuntuu kuin olisin jotenkin riivattu”, Petra sanoo myhäillen. (Lastenlauluja helvetistä, 17/08)

Noitamaisuuteen liittyvä ajatus toisten ihmisten loitsimisesta ja siten, allegorisesti, myös eräänlaisesta seksuaalisesta vallasta.

4.2.3 Seksualisointi

Ainakin aiemmin naisten oli rockissa menestyäkseen otettava osaa miesten peliin, johon kuuluivat oleellisina ryyppääminen, huumeiden käyttö ja seksuaalinen vapaamielisyys. Yksi tunnetuimmista tämän pelin pelaajista on Janis Joplin, joka ei sopinut perinteisiin kauneusihanteisiin. Niinpä monet artikkelit keskittyivätkin hänen ulkonäköönsä ja imagoon – finneihin, villiin lavakäytökseen ja kampaamattomaan tukkaan. (Whiteley 2000, 51.)

Perryä metrin päästä katsoessa tajuaa, ettei kuvankäsittely kannata tilanteissa, joissa ollaan kasvatusten. Tymäkän pakkeliherroksen alta pilkottelee huono iho, ja muutenkin nainen muistuttaa levykannen hahmoa vain etäisesti. (Purkkapopin paha tyttö, 19/08)

Perinteisesti naisten oletetaan ehostavan itseään ja miesten ei. Näin on totuttu myös siihen, että nainen peittää finninsä ja mies ei. Tämä taas on johtanut osaltaan siihen, että miehillä näkyvästi huono iho ei herätä samalla tavalla huomiota ja kritiikkiä kuin naisella. Tämä liittyy tietysti myös

siihen, että naista arvioidaan ulkonäkönsä ja miestä taas esimerkiksi tekemistensä tai tulojensa perusteella (Sontag 1979, ref. Wellings et al. 1994). Katy Perryn ulkonäkö on perinteisten länsimaisten kauneusihanteiden mukainen, mutta toimittaja haastaa tämän ajatuksen korostamalla Perryn varsinaisen ulkonäön ja levynkansikuvien eroa. Aineistossani oli useampia artikkeleita, joissa toimittaja kiinnitti huomiota artistin oletettuun tai väitettyyn seksikkyyteen ja haastoi sen, esimerkiksi:

Hänen vieressään istuu yhtyeen 19-vuotias laulaja Hayley, joka Ben Sherman - villapaidassaan, mustasankaisissa silmälaseissaan ja punaisessa tukassaan näyttää aivan Tank Girl -sarjakuvasukkaiden nörttiversiolta. Hayley vaikuttaa fiksulalta ja sympaattiselta, mutten oikein ymmärrä, miksi Kerrangin lukijat ovat äänestäneet hänet rockmaailman toiseksi seksikkäimmäksi naiseksi. (Kasvukivut vahvistavat, 13+14/08)

Tarjat eivät ehkä ole ihan niin sexyjä high school -beibejä kuin Donnat, mutta sitä suuremmalla syyllä meininki pysyy stressittömänä, soundit mukavan karheina ja tekstit älyvapaina. (The Tarjas, 19/08)

Pari vuotta ennen kuin hinteliä koipiani koristivat MicMacin stretchit, 80-luvulla siis, joku kertoi varmana tietona, että mystisellä ”Samantta Voksilla” on MAAILMAN ISOIMMAT [versaali alkuperäistekstissä] tissit. Ei osunut aivan häränsilmään, mutta kyllähän munkkimamman hitit ovat edelleen kuumaa tavaraa. (Million Dollar Beggars, 17/08)

Herkkupepun hitit yksissä kansissa. (Kelis, 8/08)

Kelis on arvostettu r&b-laulaja, joka tässä kuitenkin seksuaalisoidaan pelkäksi hyväksi takapuoleksi. Naisten ulkonäköön kiinnitetään huomiota kattavasti ja heidän kehoaan, myös sen niin sanotusti seksuaalisesti latautuneita osia, kuten rintoja tai takapuolta, kommentoitiin aineistossani varsin vapaasti. Miehistä aineistossani käytetyt termit eivät viitanneet samalla tavalla seksuaalisuuteen kuin naisista käytetyt sanat ja allegoriat, ja kun miesten ulkonäköön kiinnitettiin huomiota, se suuntautui rajatummin lähinnä kasvoihin tai yleiseen ruumiinrakenteeseen.

”Kukaan ei oikeastaan kiinnittänyt siihen mitään huomiota niin kauan kuin se vielä oli siinä”, keijukasvoinen mies sanoo ja nyplää villatakkiaan hieman harmistuneen oloisena. --- ”Se ei oikein kuulunut nimeen koskaan, joten tiputimme sen pois”, kuuluu haltiamaisilla kasvoilla siunatun Ryanin lopullinen tuomio. --- ”Kaikki ne koneet ja muu sellainen päätettiin jättää pois, kun Pretty. Oddin biisejä alettiin tehdä”, sanoo yhdysvaltalaisen nuoren miehen stereotyypiltä näyttävä Jon. --- ”Rakastamme Beatlesin, Kinksin ja The Beach Boysin musiikkia, ja annoimme sen kuulua Pretty. Oddilla”, kapeaa leukaansa hivelevä Ryan sanoo. (Huutomerkillä on väliä! 6/08)

Panic at the Discon jäseniä kuvaillaan ”keijukasvoiseksi” ja, tautologisesti, ”haltiamaisilla kasvoilla siunatuksi” sekä kapealeukaiseksi ja ”yhdysvaltalaisen nuoren miehen stereotyypiltä näyttäväksi”.

Stereotyyppiksi väittäminen vähentää henkilön yksilöllisyyttä. Keiju- ja haltiakasvoisuus ja kapealeukaisuus taas ovat feminiinisiä määreitä, samoin villatakin nypläys harmistuneena. Haastattelussa esiintyvien yhtyeen jäsenten välille rakennetaan kontrastia määrittelemällä toinen feminiinisillä termeillä ja toinen ”nuoren miehen stereotyyppiksi”. Popdiskurssissa tietty androgyynisyys ja miesten feminiinisyydellä leikittely koetaan yleensä positiiviseksi asiaksi, mutta rockdiskurssissa se yleensä vähentää artistin painoarvoa.

Olin aineiston perusteella yllättyneet siitä, kuinka karkeasti artisteista puhuttiin.

Pöydässä istuu epäsuhtainen pari. Kitaristi Hannu Kiviaho näyttää kaurismäkeläiseltä hahmolta bulldogimaisella tavalla lerppuvien silmiensä ja kasvojensa hieman epätoivoisen yleisilmeen johdosta. Laulaja Thomas Pareigis taas vaikuttaa sliipatulta autokauppiaalta, jonka voisi kuvitella myyvän vaikka jääkaappeja Pohjoisnavalle. (Läskibasson lätinää ja melankolista unelmointia, 21/08)

Nuhjuisessa Batman-paidassaan ja persvakoa esittelevissä farkuissaan hän näyttää pakettiautoa työkseen ajavalta pubiturjakkeelta. Ihmisoliolta, joka näkee kauneutta vain miestenlehdissä ja tupakkahuoneiden tyttökalentereissa. (Ylämaan pubimajesteetit, 16/08)

Vaikka Braithwaiten olemus viestii muuta, Mogwain post-rock-vyörytys pakottaa ajattelemaan, että jos tämä mies olisi huoltamoeineksillä elävä perusreiska, hän ei kykenisi maalaamaan Mogwain kaltaisia haikkeen kauniita, usein yli kuusi minuuttia kestäviä äänimaailmoja, jotka kasvavat ja vyöryvät päälle kuin sähköiset laviinit. Braithwaite on siis soittajanero, joka pukeutuu valeasuun saadakseen olla rauhassa medialta? (Ylämaan pubimajesteetit, 16/08)

On vaikea uskoa, että naisen ulkonäöstä voitaisiin kirjoittaa näin härskisti ilman syytöksiä seksismistä. Voi olla, että eräänlaiset ylilyönnit ovatkin jossain määrin sallitumpia, kun kyse on miesartistista, kun taas vähemmän raflaavat kommentit ovat naisilla yleisempiä.

4.2.4 Naista kohdellaan lapsena

Naisia representoitiin aineistossani myös tavalla, joka viittaa lapsenomaisuuteen.

Millainen solisti Tommila on muiden bändiläisten mielestä? ”Vivahteikas”, Reunamäki sanoo. Muuta arviot ovat samankaltaisia. Noora on arvaamaton, pirskahteleva ja sopii hyvin sipsien kanssa. (Olemme niin pop, 23/08)

Arvaamaton liittyy naisilla vaaralliseen, kiehtovaan ja seksikkääseen femme fatale -tyyppiin.

Arvaamattomuus on myös lapsiin liitetty adjektiivi, kun taas aikuiset ovat tasaisempia ja hallitsevat

itsensä paremmin. Aikuisilla tunteiden ylivallan salliminen on henkisen kypsymättömyyden merkki. Naisia kuvaillaan usein fyysisesti lapsenomaisiksi ja nimenomaan tytöiksi, ei naisiksi. Syynä voi olla eronteko miehiin. (Davies 2001, 3.) Mielestäni tätä vertailua voi ulottaa fyysisen lapsenomaisuuden lisäksi myös henkiseen lapsenomaisuuteen. Naisille ja lapsille sallitaan oikuttelua eri tavalla kuin miehille, mutta toisaalta heitä ei aina pidetä pätevinä päättämään edes itseään koskevista, saati sitten muiden asioista. Tämä pohjaa mielestäni vanhaan ajatukseen naisista älyllisen kompetenssin suhteen miehiä heikompina. Tämä uskomus on nojannut esimerkiksi antropologien väitteisiin, joiden mukaan nainen on mieheen verrattuna biologisten ominaisuuksiensa vuoksi alempi olento (Hays 1964, ref. Millett 1971, 46, kts. aiheesta myös de Beauvoir 1949/2009). Perinteisessä patriarkaatissa jakoa toteutti muun muassa oikeusjärjestelmä sulkemalla naiset ulkopuolelle ”epähenkilöinä”, joilla ei ollut oikeutta tienata tai omistaa. Miehet on mielletty älyllisiksi, naiset esimerkiksi lempeiksi ja passiivisiksi. Erityisen huono naisen asema oli avioliiton solmimisen jälkeen, jolloin hänestä tuli puolisonsa omaisuutta. Avioliitto teki hänestä lain edessä ”kuolleen” samoin kuin ”hulluista tai idiooteista”. (Millett 1971, 39, 62, 67.) De Beauvoir liittyy naisen kohtalon yksityisomaisuuden syntyyn ja perinnön keskeisyyteen. Naisia ei hyväksytty perintöjärjestykseen ja koska naisella ei näin ollut omaisuutta, ei hänellä ollut ihmisarvoakaan vaan hän oli ensin isänsä, ja sitten aviomiehensä omaisuutta. (De Beauvoir 1949/2009, 163–164.) Ainakin länsimaissa perintöjärjestys ja oikeusjärjestelmä ovat sittemmin muuttuneet tasa-arvoisemmiksi, mutta kaikki ennakkoluulot eivät silti ole kadonneet.

4.2.5 Artistin esittely muiden kautta

Rumban naiskuvaa tutkinut Hanna Mäkelä (2008) huomasi, että yksi naisartisteista käytettävä puhetapa on ”kaiken takana on mies”-diskurssi, jossa korostetaan ulkopuolisen toimijan – esimerkiksi miehen – roolia naisen menestyksen takana ja siten helposti määritellään asiantuntijuus ominaisuutena, joka ei liity naiseuteen (Mäkelä 2008, 95). Myös omasta aineistostani löytyi ulkopuolisen toimijan roolia korostava esittämistapa. Jaan sen kahteen osaan. Ensimmäisessä artistilla on musiikillinen kytkös ulkopuoliseen toimijaan, joka edesauttaa hänen uraansa. Toisessa artistilla on siviilielämän kytkös toimijaan, joka edesauttaa hänen julkisuuttaan. Jonna Tervomaan levyarvostelussa on kyse ensimmäisestä esimerkistä.

Tervomaalla on ollut alusta asti takanaan helsinkiläisen popkerman tuki, osaaminen ja ammattitaito. Etenkin tuottaja Jussi Jaakonaho on ollut menestyksen kannalta merkittävä mies. Tervomalle ovat kirjoittaneet biisejä muun muassa Tuure Kilpeläinen (Suljettu sydän, Keskenräinen), Markus Nordenstreng (Yhtä en saa), Knipi (Tänään lähdetään) ja

Lasse Kurki (Stop). Lyriikoita on syntynyt alusta asti, mutta ensimmäistä aivan itse kirjoitettua biisiä saatiin odotella Halo-levylle (2004) asti. (Jonna Tervomaa, 19/08)

Tekstissä annetaan ymmärtää, että Tervomaan menestys johtuu siitä, että hän on heti saanut tukea alan parhailta. Monet artistit käyttävät laulunkirjoittajia, mutta tässä annetaan ymmärtää, että ensimmäistä Tervomaan itse kirjoittamaa kappaletta on suorastaan ”saatu odotella”.

Helsingin Meilahdessa asuva Janna vie suomalaista soul-osaamista Aasiaan. Hänen tuottajansa Tuomo Prättälän My Thing -levyn menestys on avannut soulille latua myös kotimaassa. (Soulin suurlähettiläs, 22/08)

Yhteys mieheen parantaa naisen uskottavuutta (Davies 2001, 8). Tuomo Prättälä on arvostettu muusikko, jonka debyyttilevy keräsi suosiota paitsi yleisön, myös kriitikoiden parissa. Tuottajan roolin ansiosta Prättälän mainitseminen on legitiimiä, mutta toisaalta Jannasta rakennetaan kuvaa kultasormituottajansa tuotteena, joka menestyy oppi-isänsä taidoilla. Syntyy mielikuva, että nämä taidot mahdollistaisivat menestyksen muillekin, omista taidoista riippumatta. Itsenäisen artistin sijaan Janna on osa Prättälän saagaa.

With Every Heartbeat on puoliksi Andreas Kleerupin käsialaa. Yleensä hänet esitellään Robynin tai tuon hittisinglen kautta – kuten tässäkin jutussa. Mahtaa miestä vituttaa. (Ihanat naiset levyllä, 10/08)

Tässä artikkelissa mies esitellään naisen kautta, mutta suhtautuminen on varsin erilaista kuin esimerkiksi Tervomaan tapauksessa. Tässä toimittaja epäilee, että Kleerupia ”mahtaa vituttaa” se, että hänet esitellään naislaulaja Robynin – joka on ainakin suurelle yleisölle enemmän taustalla toiminutta Kleerupia tunnetumpi – tai heidän yhdessä tekemänsä hittisinglen kautta, kun taas Tervomaan ja Jannan kohdalla tunnettuihin miehiin yhdistäminen oli naisille kunniaksi. Se, että mies esitellään naisen (tekemisten) kautta, vähentää hänen maskuliinisuuttaan, sillä miestä arvioidaan ennen kaikkea hänen tekemistensä perusteella (kts. miehen arvioinnista esim. Sontag 1979, ref. Wellings et al. 1994).

Mikko Torvisen Viihdeorkesterista ei tulla ikinä kirjoittamaan juttua ilman mainintaa hänen Viihdeimperiumi-aseveljistään, Risto Ylihärstilästä ja Moppi Toiviaisesta. Niin Risto kuin Moppikin ovat osallistuneet vahvasti levyn syntyyn. Yhteistyökuvioista on turha tehdä sen suurempaa numeroa, sillä kyseessä on yya-henkinen toveruus, joka on saanut alkunsa jo ihan pentuina. (Maailmankatsomus kohdallaan, 3/08)

Tässä toimittaja tavallaan kumoo ”kaiken takana on mies”-ajattelun. Mikko Torvisen Viihdeorkesterin taustavoimat mainitaan, mutta vaikka Risto Ylihärtilä on Mikko Torvista

tunnetumpi artisti, heidät asetetaan artikkelissa samanarvoisiksi: kyseessä on jo lapsuudesta alkanut, vastavuoroinen toveruus, josta ei kannata tehdä numeroa.

Edelliset esimerkit käsittelivät kaiken takana on mies -esitystapaa artistin uraa määrittelevien kytkentöjen kautta, mutta artistit voidaan määritellä myös yksityiselämän kautta. Arvosteluissa ilmeni tapa trivialisoida artisti hänen julkiskytkentöjensä kautta, mutta painottaa lopuksi, että artisti seisoo kuitenkin omilla jaloillaan. Kuitenkin jo se, että nämä tunnetut henkilöt nostetaan esiin, riittää luomaan epäilyksen artistin pätevyydestä. Perinteisen ajattelun mukaan muiden avujen myötä tähdeksi noussut artisti ei voi olla musiikillisesti kovin pätevä, ja julkisuuteen yksityiselämänsä eikä vaikka kykyjensä kautta noussut ihminen on niin sanottu turha julkkis, jolla ei ole substanssia.

Carla Bruni on kuuluisa mallinurastaan, siitä että rikkoi Mick Jaggerin avioliiton, suhteestaan Eric Claptoniin ja nyt myös Ranskan tasavallan presidentin Nicolas Sarkozyn kolmantena vaimona. Tämän sensaatiohakuiseen julkisuuskuvan varjoon jäävät kuitenkin Brunin kiistattomat ansiot laulajana ja lauluntekijänä. (Carla Bruni, 16/08)

Naisten entisistä ja nykyisistä poikaystäväistä ollaan kiinnostuneempia kuin miesten ex-rakkaista (Johnson-Gray, 2002, 213–215). Carla Brunin levyarvostelussa toimittaja toteaa, että Brunin ”kiistattomat ansiot laulajana ja lauluntekijänä” jäävät hänen sensaatiohakuiseen julkisuuskuvansa varjoon – ja niin käy myös tässä arvostelussa. Brunin musiikkiura mainitaan artikkelissa vasta viidentenä asiana ja hänet määritellään vahvasti ulkomusiikillisten asioiden kautta. Ilmeisesti musiikkijournalismiinkin liittyy (skandaali)uutisen konventio, jonka mukaan jutussa täytyy nostaa esiin myös seikkoja, jotka lukijan voidaan ajatella tietävän, vaikka ne olisivat musiikkiartikkelin kannalta täysin tarpeettomia. On huomattavaa, että Bruni määritellään nimenomaan varsin avoimen seksuaalisuuden kautta – hän ”rikkoi” avioliiton ja hänellä oli suhde – ja kun hän lopulta ”pääsi” naimisiin, hän oli miehen kolmas vaimo, mikä antaa ymmärtää, että ehkä tässäkään ei ole kyse tosirakkaudesta. Seksuaaliseksi määritellyn naisen ajatellaan helposti käyttävän seksuaalisuuttaan edetäkseen urallaan tai pääsevänsä sillä julkisuuteen. Kun Bruni vielä liitetään kahteen legendaariseen laulajaan, hänet sijoitetaan tavallaan bändäri-kategoriaan ja annetaan ymmärtää, että hänen uransa lauluntekijänä saattaa olla vain tämän sivutuote. Bruni voidaan ymmärtää eräänlaiseksi veijarihahmoksi. Madonnan elämäkerran kirjoittanut Lucy O’Brien (2009) kuvailee veijarihahmoa seksuaaliseksi naiseksi, jonka arvaamaton valta pitää saada aisoihin ja jota pitää rankaista. Veijari on arkkityyppinen (yleensä mies)hahmo, joka edustaa alkeellisia vaistoja ja jolla on kyltymättömät, amoraaliset himot. Veijari sekä luo että tuhoaa, ja vanhassa kansanperinteessä

hän on kaupungista toiseen kiitävä, rajoja ylittävä hahmo, jossa ruumiillistuvat pyhän ja maallisen väliset jännitteet. Rajojen rikkomisella kunnostautuvat rokkarit ovat 1900-luvun veijareita, ja siinä missä miehet hajottavat hotellihuoneita, Madonna esitteli intiimejä ruumiinosiaan maailmalle. Hän kohtasi vastarintaa ennen kaikkea toisten naisartistien taholta. (O'Brien 2009, 243–244.) Voidaan ajatella, että nimenomaan avoin seksuaalisuus on naisartistille samanlaista rajojen rikkomista kuin miehille muunlainen rellestäminen – syynä on se, että naisiin ja miehiin sovelletaan erilaista moraalikoodistoa.

”Kaiken takana on mies” voi kääntyä myös pääläelleen, jos kohteena on tunnetun naisen puoliso.

Jälkigrungen ruhtinas ei nouse vaimonsa helmoista. Gwen Stefanin siippana ja edustustehtävissä viime vuosina lähinnä viihtynyt brittirokkari tekee paluun levytyskantaan soolona. (Gavin Rossdale, 13+14/08)

Yleensä ”helmoissa” oleminen liitetään lapsiin, jotka ovat äitinsä helmoissa. Kun Rossdalen sanotaan olevan vaimonsa helmoissa, hänen maskuliinisuuttaan ja mieheyttään horjutetaan. Samantyyppisiä mielikuvia viriteltiin Panu Larnoksesta:

Anna Abreun rumempi puolisko on tehnyt levyn, jolla hän pyrkii nousemaan hentoisen avopuolionsa kainalosta esiin. (Panu Larnos, 13/08)

Tuntuu, että Larnosta pyritään tekemään naurettavaksi tai emaskuliiniseksi sijoittamalla hänet ”hentoisen avopuolionsa” kainaloon. Larnos on huomattavasti Abreuta pidempi, joten tässä yhteydessä kainalossa olo viittaa henkiseen olotilaan ja ennen kaikkea Larnoksen Abreuta heikompaan menestykseen urallaan laulajana. Koska miestä perinteisesti arvioidaan tekemistensä perusteella, viittaaminen avopuolison parempaan myyntimenestykseen voidaan nähdä yrityksenä alentaa miestä. Ylipäättään huomion kiinnittäminen siihen, että nainen menestyy pariskunnasta paremmin, ja sen kääntäminen huvittavaksi, on ideologialtaan varsin tunkkaista.

Laukkabasistin tyttären levy seilaa kolkosta hoilauksesta pseudorankkuuteen.--- Steve Harrisin kuvankaunis tytär saa kyllä matkata vielä muutaman kilometrin, mikäli hän aikoo sorvata bensa-asemarockiaan muistettavampaan muotoon. (Lauren Harris, 12/08)

Tässä Lauren Harris määritellään sekä isänsä – Iron Maiden -basisti Steve Harris – että ulkonäkönsä, ”kuvankaunis”, kautta.

Rufus Wainwrightin taustalta on viime vuosina alkanut erottua tummaäänisempi, mutta vähintään yhtä kiehtova hahmo. Toisella levyllään pikkusisko Martha Wainwright jatkaa

siitä, mihin edellisellä jäätiin, mutta lisää sekaan uusia mausteita. Debyyttinsä aikoihin nuori lauluntekijä Martha Wainwright ylisti silloista poikaystäväänsä, nykyistä aviomiestään Brad Albrettaa. (Pikkusiskollakin on tunteita, 12/08)

Veljen ja aviomiehen lisäksi jutussa mainitaan myös Wainwrightin vanhemmat, laulajia hekin. Kaiken kaikkiaan Wainwrightin tukijoukkoja listaamalla luodaan kuva, että hänen menestyksensä ei ehkä ole ollut vain hänestä kiinni. Nimiä listaamalla voidaan tehdä kohteelle myös kunniaa:

Yhtyeestä tehtiin paljon haastatteluja, jotka ruotivat Jared Leton yksityiselämää ja hänen seuraavaa elokuvaansa. Hänen seurustelu-cv:stään löytyvät ainakin Cameron Diaz, Scarlett Johansson, Ashley Olsen sekä Lindsay Lohan, jonka kanssa Leto päätti suhteensa kyllästyttyään paparazzien saaliina olemiseen. (Varautuneet viihdyttäjät, 12/08)

CV:seen eli ansioluetteloon listataan työhistoria ja muita meriittejä, joiden uskotaan auttavan työnhaussa. Se on siis positiivinen käsite. Seurustelu-cv antaa ymmärtää, että seurustelu on käynyt kyseiselle henkilölle milteipä työstä, ja nimekkäiden kaunotarten listaaminen deittihistoriassa tuo miehelle arvostusta. Sen sijaan naisen arvostus yleensä laskee liian monen seurustelukumppanin myötä – vertailukohdaksi voidaan ottaa vaikka aiempi Carla Bruni -esimerkki. Mielestäni tämä miesten ja naisten seksuaalisuuteen liittyvä suhtautumisero johtuu jälleen jo mainitsemastani halusta hallita naisten seksuaalisuutta. Pilcher & Whelehan (2004) nostavat esiin sen, että miehillä on valta määrittää muodollisen ja epämuodollisen käyttäytymisen säännöt, minkä seurauksena naisia arvioidaan ja säädellään usein eri tavalla kuin miehiä. Yhden yleisen standardin sijaan onkin olemassa kaksoisstandardi (double standard), joka usein suosii miehiä. Kaksoisstandardi näkyy arjessa, kun miehelle ja naiselle maksetaan samasta työstä eri palkkaa, tai kun naisen aktiiviseen seksuaalielämään suhtaudutaan eri tavoin kuin miehen vastaavaan. (Pilcher & Whelehan 2004, 34.) Kaksoisstandardi näkyy myös rockmaailmassa. Kommentti paparazzeihin kyllästymisestä taas voidaan ymmärtää viittauksena Jared Leton aitouteen: hän haluaa vain tehdä musiikkia eikä olla julkkis. Vastakkainen esimerkki artistin yhdistämisestä muihin julkkiksiin nähtiin *The Kills* -yhtyeen keulahahmon Jamie Hincen haastattelussa:

Myös yksityiselämässä palapelin osaset olivat levällään. (Kuolettavat ankeuttajat, 6/08)

The Kills -yhtyettä käsittelevässä artikkelissa mainitaan vain, että yksityiselämässä palapelin osaset olivat levällään. Toimittaja ei puhu asiasta sen enempiä eikä esimerkiksi mainitse, että Jamie Hincellä on on-off-suhde huippumalli Kate Mossin kanssa. Suhteeseen mainitaan vain levytystä hankaloittaneena tekijänä, ”yksityiselämän palapelin” levällään olevina osina.

4.3 Perheen merkitys ja esiintuonti

Naiset on perinteisesti mielletty kodin ja perheen intiimiin piiriin, kun taas miesten piiri on liikkunut vapaammin niin esimerkiksi politiikan ja talouden kuin myös intiimin välillä. Naisten katsotaan edustavan yksityistä ja miesten julkista. (McLaughlin 1998, 76.) On myös huomattava lasten vaikutus muusikon keskittymiseen ja priorisointiin – lapsilla on vaikutusta siihen, kuinka intensiivisesti muusikko voi keskittyä musiikkiinsa ja sen tekemiseen. Bayton (1990) päätelee, että miesmuusikko-isä ei ota lastensa hoidosta täyttä vastuuta – miesmuusikot eivät esimerkiksi tuo lapsiaan bänditreeneihin, kun taas monet naiset joutuvat näin tekemään. Tämä vaikuttaa tietysti heidän mahdollisuuksiinsa keskittyä soittamiseen ja treenata myöhäiseen aikaan sekä vapauteen käydä konserteissa. Kuten Bayton tiivistää: muusikko aikatauluttaa aikansa musiikin mukaan, äiti lastensa mukaan. Vain varakkaat ja menestyvät muusikot voivat palkata jatkuvasti lapsenvahteja. (Bayton 1990, 254–255) Ainakin yleisellä tasolla ajattelutapa lastenhoidosta äidin asiana on toki (jossain määrin) muuttunut Baytonin tutkimuksen jälkeen johtuen tasa-arvon leviämisestä yhteiskunnassa ja naismuusikoiden määrän kasvusta rock-maailmassa. Mäkelä (2008, 95) esimerkiksi havaitsi aineistostaan, että perhettä ei esitetä esteenä naisen muusikonuralle vaan se on pikemminkin miesmuusikoiden rajoite. Myös omasta aineistostani oli huomattavissa, että perhe vaikuttaa miesartistiin suhtautumiseen.

Pentikäisen Matti vaikuttaa vaikeasti tavoiteltavalta. Netistä ei löydy miehen kuulumisia sitten viime kesän, ja puhelinhaastattelukin onnistuu vasta isyysloman ja neuvolakäynnin jälkeen. MattiP:ltä on kuitenkin määrä ilmestyä soololevy huhtikuun alussa, joten siitä olisi mukava saada hieman tietoa. (Entinen nuori Pentti Linkola, 7/08)

Naisten äitiyslomat ja neuvolakäynnit mielletään yleisesti hyväksyttäviksi ja välttämättömiksi. Miesten isyysloma ja muu osallistuminen lapsen elämään nähdään sen sijaan mielestäni toki kunniakkaana, mutta vain, jos se ei vaikuta ”hommien hoitamiseen”. Ennen pidettiin ja jossain määrin ehkä myös nykyään pidetään ymmärrettävänä, jos lapsi menee äidin uran edelle. Isien ollessa kyseessä se herättää edelleen hämmennystä tai, kuten edellisessä esimerkissä, jopa jonkinlaista ärtymystä.

MattiP:n uusi levy siis kehottaa pelastamaan kuninkaan. Kuka tai mikä on Matti Pentikäisen elämän kuningas? ”Kuninkaasta en tiedä, mun keskittyminen on tällä hetkellä niin täysin ympärillä olevissa naisissa”, tuore tyttölapsen isä vastaa ylpeänä. (Entinen nuori Pentti Linkola, 7/08)

MattiP:n haastattelu on linjassa Sinikka Torkkolan ja Iris Ruohon tutkimuksen kanssa. Lehtien päällikkötoimittajia haastatelleet Torkkola ja Ruoho (2009) selvittivät, odotetaanko naisilta ja miehiltä työelämässä perheen suhteen erilaista käytöstä. He tulivat siihen tulokseen, että miesten odotetaan kertovan, että he arvostavat perhettään, kun taas naisten pitää osoittaa, että perheasiat eivät tule työnteon tielle. (Torkkola ja Ruoho 2009, 44.) Miehen ollessa kyseessä perhe mielletään siis positiiviseksi asiaksi, kun taas naisten tapauksessa kyseessä on riski, jonka voidaan pelätä johtavan poissaoloihin ja työtehon laskuun. Tämä liittyyne osaltaan historiaan ja siihen, että äitiysloman lisäksi myös myöhemmät lapsista johtuvat poissaolot kaatuvat yhä yleensä naisten harteille, kun taas miehen työtehon ei yleensä pelätä heikentyvän ja työajan lyhentyvän lasten vuoksi. Kun mies siis sanoo, että hänen keskittymisensä on ”tällä hetkellä niin täysin ympärillä olevissa naisissa”, sitä pidetään positiivisena asiana, sillä odotettavissa on, että tämä keskittyminen on nimenomaan lyhytaikaista, ”tällä hetkellä”, minkä jälkeen mies voi jälleen keskittyä töihinsä.

Jos mies hoitaa sekä lapsen että työt, häntä pidetään poikkeuksellisena superihmisenä. *Giant Robotin* Arttu Tolonen on onnistunut yhdistämään koti-isyyden ja biisien miksaamisen, mutta on mielenkiintoista, että toimittajan sijaan hän nosti itse isyytensä esiin:

”Olen nykyään myös 13 kuukautta vanhan Amos-pojan koti-isä. Kyllä ne kello kahdeksan aamuherätykset syövät miestä. Varsinkin jos on koko yön kaikessa rauhassa miksaanut biisejä.” (Kaksikymmenpäinen painajainen, 4/08)

Ennen haastattelua on viestitty, ettei Wentz kaipaa kysymyksiä nykyisestä vaimostaan Simpsonista tai jälkikasvusta, jota on luvassa loppuvuodesta oikein kaksosten verran. Odotatko isäksi tulemistä? Ja mitä tapahtuu, Wentz havahtuu – bluesriffistä jauhaminen jää muun bändin kontolle – ja alkaa hymyillä. ”Yeah, ehdottomasti”, hän vastaa. ”uskon, että elämästä tulee hienoa.” (Isoiksi tulleet teiniunelmat, 22/08)

Wentzinkään kohdalla ei esitetä, että isyys tulisi jotenkin radikaalisti muuttamaan häntä ihmisenä, muuten kuin että elämästä tulee ”hienoa”.

”Pitkistä kiertueista kärsivät ihmissuhteet, mutta se hinta pitää maksaa. Sama koskee kaikkia bändejä, jotka tekevät pidempiä rundeja”, Jussi huomauttaa. Disco Ensemblen koko miehitys elää vakavissa parisuhteissa, Poets of the Falista löytyy sekä sinkkua että naimisissa olevaa perheenisää. Kaikille kotiinpaluu on välillä hyvinkin vaikeaa. (Tee se itse –tähti kohtaa valtavirtapunkkarit, 7/08)

Mielenkiintoista, että mainitaan, että kotiinpaluu on vaikeaa, eikä esimerkiksi että perheen luota poislähteminen tai pitkällä kiertueella oleminen olisi vaikeaa. Artikkelista ei käy ilmi, mikä paluusta

tekee vaikeaa, onko syynä esimerkiksi kiertuerutiinien vaihtuminen kotirutiineihin tai kotiväen suhtautuminen kiertueelta palanneeseen?

Toinen syy viettää vapaa-aikaa kotona on Ylihärsilän seitsenkuinen poika. Isyyden voisi kuvitella vaikuttavan tuleviin sanoituksiin pehmentävästi, mutta huoli taitaa olla turha. (Ongelmien ytimessä, 11/08)

Risto Ylihärsilää käsittelevässä artikkelissa Ylihärsilän isyys nousee esiin potentiaalisena ongelmana: se saattaa pehmentää tulevia sanoituksia. Esimerkki on sinänsä poikkeuksellinen, että useinkaan miesartistien ei ajatella välttämättä muuttuvan isyyden myötä toisin kuin äidiksi tulevien naisartistien. Esimerkiksi muissa edellä esiin nostetuissa artikkeleissa ajatus lapsesta miestä ja artistia suuresti muuttavana tekijänä ei juurikaan noussut esiin – jossain määrin poikkeuksena edellä mainitsemani Matti Pentikäinen, jota oli lapsensaannin seurauksena vaikea saada kiinni. Pikemminkin artikkeleissa korostetaan töiden jatkumista kuten ennenkin. Naista taas äitiys määrittelee kokonaisvaltaisesti naisena ja artistina:

Tuore äiti Emma Salokoski, 32, on ennättänyt tehdä muutakin kuin vaihtaa poikansa kakkavaippoja. --- Synnytit esikoispoikasi helmikuussa. Levyä työstettiin ollessasi raskaana, ja lauluosuuksien vuoro koitti keväällä vauvanhoidon lomassa. Vaikuttiko tuore äitiys jotenkin levyn sisältöön tai sen tekoprosessiin? (Äiti, opiskelija ja kultakurkku, 15/08)

Emma Salokosken haastattelussa äitiys on nostettu sekä otsikkoon (”Äiti, opiskelija ja kultakurkku”) että kannen nostoon (”Emma Salokoski – äiti synnytti albumin”).

”Nyt olemme kaikki perheellisiä miehiä ja siten ikään kuin samassa veneessä”, kesällä pappakerhoon liittynyt Kirk Hammett latelee tv-kameroiden edessä. Tylsä lausunto on mielenkiintoisin, jonka 45-vuotias kitaristi antaa koko 15-minuuttisen pressitilaisuuden aikana, sillä se on myös paljastavin: entiset sekoilijat ovat nostaneet perhe-elämän bänditouhujen rinnalle. --- ”Tosin Kirk oli välillä poissa studiosta, kun hänen vaimonsa synnytti heidän ensimmäisen lapsensa”, Trujillo kertoo. (Viimeiset dinosaurukset, 18/08)

Metallican basisti kertoo, että yhtyeen kitaristi oli ”välillä poissa studiosta”, kun hänestä tuli ensimmäistä kertaa isä. Muusikkomiehelle lapsi ei merkitse samanlaista elämänmuutosta kuin muusikkonaiselle – mies voi välillä piipahtaa synnytyssalissa ja palata sitten takaisin treenikämpälle – mutta jutussa huomioidaan silti se, että yhtyeen kaikki jäsenet ovat nyt isiä ja että perhe-elämä on ”nostettu bänditouhujen rinnalle”.

Nykyään mies puhuu haastatteluissa perheestään ja elämästään hyvinkin avoimesti. (Kolmikko jälleen yhdessä, 9/08)

Silti kyseisessä *Tindersticksin* laulajan Stuart Staplesin haastattelussa perhe mainitaan vain yhdessä yhteydessä: toimittaja mainitsee ohimennen, että alkuperäinen haastattelu peruuntui Staplesin vaimon sairastuttua, ja Staples kertoo vaimon olevan ”parantumaan päin”. Jutusta ei käy ilmi, onko Staplesilla lapsia – tosin siinä mainitaan, että hän on tehnyt kahden *Tindersticks*-levyn välillä myös lastenlevyn.

Naiiviudessaan hän on silti rehellinen, ja tunnepuolella tämä tuore perheenäiti ylittää viime vuosina levyrintamalla kehnommin pyristelleet Laura Malmivaaran ja Jonna Järnefeltin. (Irina Björklund & Peter Fox, 1/08)

Irina Björklund määritellään levyarvostelussaan tuoreeksi perheenäidiksi. Lauseyhteys antaa tavallaan ymmärtää, että tuore perheenäitiys vaikuttaa artistin tunnepuoleen. On mielenkiintoista, että määritelmäksi on valittu perheenäiti eikä äiti, vaikka Björklundilla on vain yksi lapsi – perheenäiti määrittelee hänet vanhemmaksi kuin pelkkä äiti-sana, ja sitoo hänet tiukemmin kodin piiriin.

Kukkaissoulin kuningattaren loistava paluu. ---- Ah! Kuningattaren pesä on täyttynyt hunajasta. Badu osaa nauraa itselleen, mikä erottaa hänet useimmista soul-diivoista. ”My ass and legs have gotten thick”, tämä kahden lapsen yksinhuoltajaäiti toteaa 37 ikävuodestaan. (Erykah Badu, 6/08)

Erykah Badu määritellään toisaalta kukkaissoulin kuningattareksi, mutta hänetkin vedetään myöhemmin kodin piiriin nimeämällä hänet kahden lapsen yksinhuoltajaksi.

Kovia kokeneen Sherylin ”poliittinen levy”. --- Takana on listamenestystä ja tyhjänpäiväistä aurinkopoppia, kuten edellislevyn kamala Soak Up the Sun, mutta myös ikävämpiä asioita: avioero, rintasyöpä ja ylipäättään maailman tila. Levyn taustalla on epäilemättä myös lapsen adoptointi, mikä kuuluu ilmeisimmin päätöskappaleessa Lullaby for Wyatt. (Sheryl Crow, 4/08)

Sheryl Crow määritellään levyarvostelussaan ”kovia kokeneeksi”. Ensin toimittaja puhuu ”tyhjänpäiväisestä” popista, jopa ”kamalasta” kappaleesta, mutta toteaa sitten, että (vielä) ikävämpiäkin asioita löytyy taustalta. Lapsen adoptointi kuitenkin linkittyy oudosti näihin ikäviin asioihin. Crow merkitään vahvasti muiden kuin musiikillisten asioiden kautta – etenkin, kun hänen musiikkinsa mielletään ”tyhjänpäiväiseksi” ja ”kamalaksi”.

4.4 Ikä

Rumban artikkelien perusteella ikä on varsin oleellinen muuttuja rock-musiikissa. Se alkaa nousta esiin kolmenkymmenen loppupuoliskolla, ja nelissäkymmenissä olevaa mies- tai naisartistia pidetään jo erikoisuutena. Parikymmenvuotiaita taas kutsutaan vielä ”kersaksi”, kuten *Be Your Own Pet* -yhtyeen kitaristia:

”Tietenkin meitä hermostutti”, yhtyeen kitaristi Jonas Stein kertoo puhelimitse. Hän kuulostaa ihan kersalta – ja sitä hän vielä onkin, vasta muutamia kuukausia yli kahdenkymmenen. (Lemmikkikaupan pojat – ja tyttö, 6/08)

Samassa artikkelissa kuitenkin painotetaan siitä huolimatta teini-ikäisiä rockin tärkeimpinä pelureina:

Älkää huolestuko lehtihyllyn musiikkiosastolta vastaan katsovaa setäkavalkadia, sillä teini-ikäiset ovat rockin menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus. Aina tarvitaan uusia 15-vuotiaita, jotka innostuvat isiensä ja isoveljiensä levykokoelmista ja menevät autotalliin pitämään helvetillistä meteliä. (Lemmikkikaupan pojat – ja tyttö, 6/08)

Ilmeisesti heidän pitää kuitenkin maksella oppirahoja reilun parinkymmenen ikään asti. Esimerkistä nousee myös rockissa yhä vahvasti elävä ajatus, että jos kotona innostutaan jonkun perheenjäsenen levykokoelmista, niin kyseessä on nimenomaan miehen levyt. Usein yhä ajatellaan, että naiset eivät välitä yhtä paljon musiikista vaan kuuntelevat vaikkapa poikaystävänsä levyjä. Voidaan jopa väittää, että se, että musiikin ostamisen sijaan monet naiset kuuntelevat poikaystäviensä tai aviomiestensä levyjä, on nimenomaan yksi naisartistien menestystä hidastava syy ja vaikuttaa siten osaltaan myös naisartistien arvostuksen vähäisyyteen (Whiteley 2000, 5). Myös sillä saattaa olla tähän yhteyttä, että naisten suosima musiikki – teenybop, disko, poikabändit – mielletään usein vähäarvoiseksi, tai siihen, että naisten ajatellaan valitsevan yhtyeen sen jäsenten ulkonäön perusteella. Maaginen 15 vuoden ikä nousi parissa muussakin yhteydessä esiin:

”Olimme taas 15-vuotiaita. Unohti, että on Maj Karma -nimisen menestyneen bändin laulaja. Ihan samalla tavalla kuin Viivi Avellan ei mieti kauppaan mennessään olevansa Viivi Avellan ja seksisymboli.” Niitä molempia Herra Ylppö silti on; kultalevyn myyneen bändin laulaja ja seksisymboli. (Yksin aina kaunihimpi, 2/08)

Musiikki ei missään vaiheessa kuulosta vahvalta tai ”aidolta”, sellaisessa mielessä kuin esimerkiksi 15-vuotiaiden poikien kolmen soinnun punk on aitoa. (Eleanora Rosenholm, 17/08)

Ilmeisesti 15 vuoden iällä tarkoitetaan eräänlaista henkistä tilaa. Se on vertauskuva aitoudelle – ikä, jossa musiikki alkaa todella saada merkittävän roolin hormonimyrskyissä itseään etsivän teinin elämässä, vasta kehityksessä olevat taidot pitävät musiikin vielä tarpeeksi simppeleinä, intoa riittää ja menestys ei ole vielä päässyt pilaamaan artistia. Aineistossani käsitellyn ikärekisterin toisesta päästä käy puolestaan esimerkiksi laulaja Stephen Malkmus, joka saavutti menestystä 1990-luvulla *Pavement*-yhtyeessä.

Pavement-veteraani Stephen Malkmus on 42-vuotias kahden lapsen isä, joka pitää suomalaisesta progesta. Yllättäen hänen soolobändinsä uudesta musiikista ollaan kiinnostuneita.--- Miten ihmeessä Oregonin Portlandiin ukkoutunut kahden lapsen isä Stephen Malkmus, 42, voi olla suosittu vuonna 2008, vaikka hänen ainoa edes vähän nimeä saanut yhtyeensä Pavement hajosi vuonna 2000? (Himmaajat äityivät jammaamaan, 6/08)

On todennäköisesti erehdys, että miehen ikä mainitaan niin ingressissä kuin leipätekstissäkin, mutta se tuo artikkeliin silti huvittavan alleviivaavan sävyn. Termi ”ukkoutunut” viitanee tässä yhteydessä iän ohessa ennen kaikkea henkiseen tilaan – siihen, että Malkmusilla on kaksi lasta ja hän asuu Portlandissa, jota sinänsä pidetään nuorekkaana kaupunkina, mutta joka ilmeisesti artikkelin perusteella ei ole kovin rock-uskottava tai mikään rock-maailman keskipiste ja tapahtumakeskus.

Rumban perusteella muusikon kulta-aika ainakin uskottavuuden kannalta lieneekin ikävuosien 20 ja 40 välillä, ja ikä ei artikkeleissa nouse esiin, mikäli artisti on 25–35-vuotias. Uskottavuuden aikaväli tuntuu olevan pieni ennen kaikkea silloin, kun kyseessä on vähemmän menestynyt tai suurelle yleisölle tuntematon artisti – rockmaailman kanonisoidut, ikuisesti uskottavuutensa säilyttävät idolithan löivät läpi jo 1960–80-luvuilla ja ovat jo pitkälti keski-ikässä. Arvioni mukaan naisten määrittelyssä ikä on silti tärkeämpi tekijä kuin miesten tapauksissa. Miesten lisääntymiskyvykkyys jatkuu teoriassa hautaan asti, kun taas naisten lastensaanti katkeaa menopausiin. Niinpä tietyn iän ylittämisen koetaan muuttavan naista pysyvästi, kun taas ”pojat ovat poikia” aina ja ikuisesti – näin siitä huolimatta, että länsimaissa harva hankkii enää suurperhettä ja nainen kykenee nykyään kontrolloimaan lisääntymistään jo ennen menopausiakin eri ehkäisymenetelmillä. Vertailupohjaa voi hakea vaikka Hollywoodista, missä naisten roolit vähenevät radikaalisti 35–40 ikävuoden jälkeen muuttuen lähinnä äiti- ja isoäitirooleiksi. Mies voi puolestaan esittää ensirakastajaa vielä 50-vuotiaana, parikymmentä vuotta itseään nuoremman naisen vastaanäyttelijänä. Margaret Tally (2005, 1) uskoo, että naisroolien – etenkin keski-ikäisten naisroolien – vähäisyys ja vähäpätöisyys elokuvissa johtuu siitä, että Hollywoodissa valta on – enenevässä määrin nuorilla – miehillä.

Tilanne on sama levyalalla. Tallyn (2005) tutkimia keski-ikäisten naisten seksuaalisuutta esittäviä elokuvia yhdisti se oletus, että nämä naiset olivat jotenkin menettäneet seksuaalisuutensa – oletus, jota ei sen kummemmin selitetty, ja jota ei esitetä miesten ollessa kyseessä. Miesten oletetaan nimittäin olevan viriilejä pitkälti kuudennelle kymmenelle. Seksuaalisuuden tuominen takaisin naisten elämään oli toisaalta positiivinen kokemus heille ja sitä rohkaistiin. (Tally 2005, 17–18.) On mielenkiintoista, että elokuvissa kuusikymppisten miesten viriiliys otetaan annettuna, kun taas rockissa – jossa seksi ja seksuaalisuus ovat perinteisesti oleellisessa osassa – miesten iästä aletaan huolestua ja siihen kiinnittää huomiota jo nelikymppisinä.

Yhteiskunnan seksualisoituminen ja keski-ikäisten ja sitä vanhempien naisten ”epäseksikkyyttä” johtaa näiden naisten vaikutusvallan vähenemiseen ja jopa heidän jonkinlaiseen näkymättömäksi muuttumiseen. 40+-naisten seksuaalisuus on mielestäni myös jonkinlainen tabu, mitä kuvastavat esimerkiksi puheet puumanaisista, seksuaalisesti aktiivisista ja itsellisistä, noin 35 ikävuodesta ylöspäin olevista naisista, jotka harrastavat enemmän tai vähemmän vapaata seksiä nuorempien miesten kanssa. Tarve nimetä ja eläimellistää nämä aktiiviset naiset liittyy mielestäni osaltaan ikaikaiseen haluun hallita naisten seksuaalisuutta.

Ikääntymisprosessin analyysissä voidaan käyttää kaksoisstandardia (double standard) – esimerkiksi Susan Sontag (1979) on esittänyt, että vanhetessaan miehiä ja naisia arvioidaan erilaisin, vanhempia miehiä suosivin standardein. Naisilla arvostetaan nuorekkaan fyysisen viehättävyyden kaltaisia määreitä, ja ikääntyminen uhkaa niitä. Miesten arvo taas riippuu enemmänkin asioista, joita ikä ei vähennä, kuten taloudellisesta tilanteesta – heitä arvioidaan pikemminkin heidän tekojensa kuin ulkonäkönsä perusteella, eikä heitä rankaista ikääntymisen merkeistä samalla tavalla kuin naisia. Siinä missä miesten ryppyjä ja harmaata tukkaa voidaan kuvata arvokkaiksi ja niitä pidetään merkinä kokemuksesta, naisia rohkaistaan peittämään ikääntymisen fyysiset merkit. Syynä on se, että naisen seksuaalinen ehdokkuus riippuu pitkälti hänen nuorekkaasta viehättävyydestään. Analyysi kaksoisstandardista saa tukea tutkimuksista. Miehet muodostavat todennäköisemmin seksisuhteen nuoremman naisen kanssa, kun taas vanhemmat naiset jäävät helpommin ilman seksipartneria ja saattavat siksi kokea seksuaalista tarpeettomuutta. (Sontag 1979, ref. Wellings et al. 1994). Vanhempien naisten tilanteeseen vaikuttaa sekin, että vanhemman naisen ja nuoremman miehen välinen seksisuhde johtaa päinvastaista tilannetta todennäköisemmin sosiaaliseen paheksuntaan. (Pilcher & Whelehan 2004, 35–36.)

Aineistossani ei näkynyt selvää kaavaa siinä, kerrotaanko artistin ikä vai ei.

43-vuotias Beth Gibbons, joka promokuvissa välttelee katsomasta suoraan kameraan eikä anna haastatteluja, laulaa välillä kuin armoa aneleva lapsi, jonka peikko on löytänyt sängyn alta piileskelemästä. (Herätys kymmenen vuoden koomasta, 7/08)

Tässä tapauksessa Beth Gibbonsin iän korostamisen tekee mielenkiintoiseksi se, että yhtyeen kahden muun (mies)jäsenen iä ei samassa jutussa mainita yhtä tarkasti – toista miehistä kuvataan termillä ”vanhempi herra”:

Adrian Utley on Portisheadin niin sanottu toinen mies. Hänen merkitystään ei sovi vähätellä, vaikka tämä kookkaampi, kaljuuntunut vanhempi herra yleensä ensimmäisenä rajataan pois promokuvasta, jos häntä kuvaussessioihin on edes pyydetty. (Herätys kymmenen vuoden koomasta, 7/08)

Ikä voidaan määritellä myös väljemmin esimerkiksi mummo-, täti- tai vaaritermiä käyttämällä.

Thomas Erdelyi alias Tommy Ramone, 56, on newyorkilaisen Ramones-yhtyeen ainoa elossa oleva alkuperäisjäsen. Nyt tämä pieni ja harmaa punkvaari istuu Musexin kutsumana tamperelaisen hotellin baarissa Musiikki & Media –viikonloppuna ja ryystää kolajuomaa. (Viimeinen Ramones-sankari, 20/08)

Joku muu voisi määritellä 56-vuotiaan keski-ikäiseksi, mutta pitää huomioida myös konteksti – Rumban lukijat ovat nuoria, joten heille 56-vuotias saattaa olla jo vaari – ja toki vaari-sanana kirjaimellinen merkitys, isoisyys, on mahdollinen jo 56-vuotiaallekin. Tässä vaari-sana viittaa ilmeisesti pikemminkin Tommy Ramonen ulkoasuun (”pieni ja harmaa”) kuin varsinaisesti ikään, ja sitä voidaan pitää jossain määrin jopa *Ramoneksen* musiikkimaailmalle jättämää perintöä kunnioittavana, kuten esimerkiksi kummisetää. Vaari-sanaan liittyy myös tiettyjä positiivisia konnotaatioita, kuten teräsvaari.

Levyn avaava nimikappale yrittää rockata raskaasti Wolfmotherin ja Death from Above 1979:n tyyliin, mutta kuulostaa kovin setämäiseltä (Supergrass, 6/08)

Siinä missä vaari voi olla positiivinen määre ja se voidaan mieltää esimerkiksi energiseksi (teräsvaari) ja vielä henkisesti nuoreksi, setämäisyys on negatiivinen. Se viittaa henkilöön, joka yrittää olla nuori, mutta epäonnistuu. Sen voi nähdä myös viittaavaan tahoon, joka ei välttämättä ole vielä fyysisesti vanha, mutta henkisesti on jo. *Supergrass*-yhtyeen yhteydessä se antaa ymmärtää, että bändi yrittää vielä matkia uusia suosikkiryhmiä, vaikka on jo aika päivää sitten pudonnut kyydistä. Ikä voi olla myös vähättelyn väline:

Vasta 23-vuotiaan brittityttösen pehmoista ulosantia ja herkän kauniita kappaleita ei voi hyvällä tahdollakaan kuvailla sanalla ”melua”. (Katie Melua, 23/08)

Tuntuu erikoiselta käyttää 23-vuotiaasta, itsellisestä ja aikuisesta naisesta määritelmää ”tyttönen”.

4.5 Naisten ja miesten käsitteistöä ja tekojen kuvailua

Talouselämä-lehdessä julkaistuja nais- ja miesjohtajien henkilöhaastatteluja pro gradu -työssään tutkinut Ilona Yliruka (1997) huomasi, että miehille annettiin artikkeleissa naisia enemmän siteerattua, omaa puhetta ja heihin liitettiin referoinnin yhteydessä moni-ilmeisempiä verbejä kuin naisiin, joita taas referoitiin enemmän esimerkiksi ulkonäön ja ulkoisen olemuksen kautta. Miehet kuvattiin myös aktiivisempina ja määrätietoisempina kuin naiset ja he puhuivat naisia enemmän taloudesta. (Yliruka 1997, ref. Virkkunen 2001, 30.) Henna Virkkunen (2001) taas havaitsi talouslehtien henkilöhaastatteluita tutkiessaan, että miehet esitetään talouslehdessä aktiivisina toimijoina – naisia ei. Siinä missä naiset esitetään sukupuolensa edustajina, miehet esitetään alansa asiantuntijoina. Naiset eivät myöskään päässeet puhumaan rahasta, vaikka kyse oli talouslehdistä, ja heidän perheensä nousi useammin esiin kuin miehillä. (Virkkunen 2001, 83–91.) Huomasin myös omassa aineistossani, että naiset käsittelevät omaa elämäänsä tai yhtyettään, kun taas miehiltä saatetaan kysellä yleisemmistä musiikin ilmiöistä.

On verbejä, jotka liitetään miehiin ja toisia, jotka liitetään naisiin. Näiden verbien stereotyyppistä käyttöä voidaan pitää sukupuolittavana.

”Kiva jos kuulet ne niin”, vastaa eksentrisesti kujerteleva Joan Wasser kotoaan New Yorkista. (Suuri selviytyjä, 11/08)

Kujertelu viittaa lintuun ja korkeahkoon ja jokseenkin hentoon ääneen ja sitä voidaan pitää vahvasti feminiinisenä verbinä siinä missä esimerkiksi matalaan ja kovaan ääneen viittaava ”jyrähtää” liitetään lähes poikkeuksetta miehiin.

Tommila kuvailee yleistunnelmaa lauseella ”honeymoon is over”. Tasaisin väliajoin joku jäsenistä avautuu muille huutamalla. Kiukuttelu ja energiodenvaihto kuuluu yhtyeeseen. (Olemme niin pop, 23/08)

Kiukuttelu on vahvasti naisiin ja lapsiin liitetty verbi. Kiukuttelussa on turhaan tai pikkuasioista kiukutteluun liitettävä vivahde, se on yleensä enemmän pikkumaista oman turhautumisen ja pahan

olon purkamista eikä niinkään oikeaan epäkohtaan puuttumista tai niin sanotusti asiasta suuttumista. Niin sanottu miehinen vastine kiukuttelulle voisi olla vaikkapa (tunteiden) tuulettaminen, johon ei kuitenkaan liity samanlaista negatiivista alavirettä. Verbivalinnalla voidaan viestittää, että yhtyeen ainoa naisjäsen, laulaja Noora Tommila, on se, joka aiheuttaa ongelmia eli kiukuttelee. Toisaalta, jos verbiä käytetään myös yhtyeen miesjäsenten tapauksessa, rikkoo se sukupuolistereotyyppioita.

Listaan seuraavaksi aineistosta löytämäni, sukupuolista käytetyt käsitteet. Miehistä käytettiin seuraavia termejä (useaan otteeseen käytetyt mainittu vain kerran):

ruotsalaisrockarin, yksi ruotsipojista, kokoomusnuoren näköinen jäbä, gospel-profeetta, keijukasvoinen mies, miehen, *Pavement*-veteraani, kahden lapsen isä, pojat, miehen, entinen *Bloodpit*-solisti, kitaristi, lauluntekijä, veljesten, muusikko, mies, hipin, kitarasankari, gansteri-parittaja-playboy, perheenisä, pitkänhuiskea blondi, rumpali, laulaja, *The Kinks*-kitaristin poika, vanhan homon, nörttilauman kapteeni, äijän, rockmuusikon, seksisymboli, kuulapää, artistit, seksisymbolista, amerikan mestari, miekkoset, retrohuuhkajansa, punkvaari, vanhempi herra, tuore tyttölapsen isä, jälkigrungen ruhtinas, brittirockari, kitaristi, basisti, nokkamieheen, rumpali, suomalaisten brittivävy, hulivililaulaja, sotaista sivari, karjalaisen karvapään, mies, laulaja-biisintekijä, kaikkien masentuneiden ja mustahuulien ikuinen idoli, viikatemiehen kollega, solisti, ruotsalaismies, hittinikkari, työnarkomaanin maineessa oleva herra, kiireetön työmyyrä, Helsingin virallinen rocktyöläinen, nuori suomirock-sankari, peloton metallipeikko, vanha sotaratsu, tuleva mikawaltari.

Miehistä käytettiin siis a) neutraaleja termejä, kuten laulaja, b) fyysisesti kuvailevia termejä, kuten kuulapää, c) mielipiteitä, kuten seksisymboli, hulivililaulaja, d) positiivisia termejä, kuten suomirock-sankari, e) artistia kuvailevia termejä, kuten gospel-profeetta. Miehiä ei tässä otannassa juuri kuvailtu negatiivisesti, ellei sitten gangsteri-parittaja-playboyta tai kokoomusnuoren näköistä jäbää pidä negatiivisena.

Naisista puolestaan käytettiin näitä termejä (useaan otteeseen käytetyt mainittu vain kerran):

tummahipiäisen kaunottaren, neidon, aikuinen nainen, femme fatalen, söpö satutyttö, artisti, neidon, entinen tarkkismuija, kotimaisen popkentän kummajainen, viaton untuvikko, uskossa olevan runotytön, tyttö, herkkupepun, läpeensä hassun höpsöliinin, kukkaissoulin kuningattaren, soul-diivoista, kahden lapsen yksinhuoltajaäiti, uusi lahjakas hippityttö, onnellinen tyttö, tyttönainen, amerikkalaistytöllä, keskiverto suomalaisnainen, nainen, muusikkorouva, rouva, vantaalaisnelikko, laulaja, jamaikalaiskaunottaret, Karibian tytöt, tyttönainen, näyttelijätär, Australian taskuraketin, neitolauma, laulajattaren, brittityttösen, pikkutuhma jenkkiblondi, kolminännisen brittitipusen, Tilt-tyttö, julkkisperheen tenava, suomisoul-primadonna, konservatoriopoppari, laulajatar, entisestä *Gimmel*-tähdestä, rumpali, matalien taajuuksien rakastaja, äiti, opiskelija, kultakurkku, naisen, helsinkiläislaulajatar, soul-solisti, joukkueenjohtaja, keulakuva, ainoa vakituinen jäsen

Naisista käytettiin siis a) neutraaleja termejä, kuten laulaja, b) sukupuolimerkittyjä termejä, kuten laulajattaren, c) fyysisesti kuvailevia termejä, kuten jenkkiblondi, d) mielipiteitä, kuten höpsöliini, e) artistia kuvailevia termejä, kuten suomisoul-primadonna, f) seksistisiä termejä, kuten herkkupeppu, kolminänninen brittitipunen. Naisista käytettiin tässä otannassa enemmän kuvailevia ja latautuneita termejä kuin miehistä.

4.6 Yhteen niputtaminen

Kuten aiemmin esittelemäni naisrockin käsite kertoi, naiset niputetaan helposti samaan ryhmään, vaikka heillä ei välttämättä olisi muuta yhteistä kuin heidän sukupuolensa.

Erottuakseen vaikkapa Neko Casesta, Cat Powerista, Katie Meluasta, Adelesta ja Amy McDonaldesta sekä tietenkin Alanis Morissettestä, Tori Amosista, Kate Bushista ja Joni Mitchellistä hän ammentaa vaikutteita brittiläisestä stadionpopista ja islantilaisesta uturockista. Itse soittamiensa pianomelodioiden kuljettamana Sudolin voimallinen ääni johdattaa tyttömäiseen satumaailmaan, jossa ei ole pahoja poikia, vaan jänniä luontojuttuja. Sudol ei käy läpi bushmaisia painajaisia tai amosmaisia seksipatoutumia, vaan hän työstää rehellistä hömppää. Jos Jenni Vartiainen ryhtyisi säveltämään, jälki saattaisi olla tällaista. (A Fine Frenzy, 6/08)

Tässä levyarvostelussa yhdistetään esimerkiksi ”nuori vihainen nainen” Alanis Morissette, pianistilaulaja Tori Amos, folk-rock laulaja-lauluntekijä Joni Mitchell, 60-lukuhenkkinen Adele, kitararokkia esittävä Amy McDonald – toisin sanoen kovin heterogeeninen joukko. Anna Feigenbaum (2005, 39) muistuttaa, että yksi syy kriitikon ja toimittajan valinnoille on käyttää tiettyjä, lukijoiden ymmärtämiä konventioita. Levyarvosteluissa on kolme peruselementtiä: artistien väliset vertailut, artistin tausta ja lyriikoiden sekä musiikin analyysi (Jones 2002, ref. Feigenbaum 2005, 39–40). Naisia marginalisoidaan ja heidän arvoaan vähätellään kolmella eri tavalla: sukupuolten sisäisellä ja välisellä vertailulla, käyttämällä sukupuolten merkitsijöitä ja käyttämällä metaforista sukupuolta (metaphorical gender) artistin laulujen analyysissä, taustatiedoissa ja fanien määrittelyssä. Artistivertailulla voidaan tutustuttaa lukija kyseisen artistin persoonaan ja musiikkiin. Samalla vertailut kuitenkin nostavat tai laskevat artistin statusta muihin artisteihin verrattuna – ne voivat olla positiivisia, negatiivisia tai monitulkintaisia. Naisia vertaillaan yleensä toisiin naisiin ja tällöin heidät yleensä ryhmitellään varsin vapaasti huolimatta esimerkiksi musiikkigenreistä. Liittämällä esimerkiksi Alanis Morissette, Tracy Bonham, Liz Phair ja Tori Amos yhteen ja kutsumalla heitä ”epähohdokkaiden, itsetietoisten nuorten naislaulajien sisarkunnaksi”, huomio käännetään pois näiden artistien muusikkoudesta ja esimerkiksi siitä, että he eivät edes soita samoja soittimia. Kun taas naisia verrataan miehiin, vertailu on yleensä merkittävä. Naista voidaan esimerkiksi verrata Bob Dylaniin kutsumalla häntä nais-Dylaniksi. (Feigenbaum 2005, 40–41.)

Huomattavaa on, että vertailua ei käytetä toisin päin. Naisartisteista esimerkiksi Madonnaa voisi pitää niin menestyneenä artistina, että häntä olisi mahdollista käyttää vertailukohtana, mutta en silti ole koskaan törmännyt mies-Madonna-nimitykseen.

Swan sai debyyttinsä aikoihin kuulla kyllästymiseen asti Kate Bush- ja Tori Amos -vertailuja. Hän ei kiistä vaikutteita, mutta korostaa sukupuolen ja pianon merkitystä vertailussa. ”Uutta artistia on niin helppo rinnastaa muihin. Nykyään mun musalle on hankalampi löytää vertailukohdaksi artisteja, jotka tulisivat esiin nimenomaan naiseuden ja pianon kautta. Epäilemättä niin käy silti nytkin.” (Tervetuliaiset aseille, 3/08)

Kuten Astrid Swan- ja A Fine Frenzy -esimerkeistä käy ilmi, Kate Bush ja Tori Amos ovat ilmeisesti mittatikki, johon lähestulkoon kaikkia naispuolisia laulaja-lauluntekijöitä verrataan, oli siihen sitten syytä tai ei. Artistit ovat itse huomanneet saman, ja Swankin vaikuttaa jo tyytyneen tilanteeseen.

Buzzcocksin rasavillinä perillisenä esittäytynyt Supergrass anasti Oxfordin isoimman bändin valtikan Rideltä ja menetti sen heti perään Radioheadille.--- Levyn avaava nimikappale yrittää rockata raskaasti Wolfmotherin ja Death from Above 1979:n tyyliin, mutta kuulostaa kovin setämäiseltä.---Levyn paras kappale Rebel in You tuo tamppaavine pianoineen, napakoine bassoineen ja taustakööreineen mieleen Spoonin ja Atomic Swingin kaltaisen klassisen popin taitajat. Edukseen erottuvat myös Bob Dylanilta ja Liekiltä (!) haiskahtava Ghost of a Friend, melankolinen When I Needed You sekä In It for the Money -ajan Supergrassin mieleen tuova 345. (Supergrass, 6/08)

Tässä levyarvostelussa *Supergrass* liitetään harvinaisen moneen bändiin. Efekti on kaksijakoinen ja herättää kysymyksiä toimittajan tarkoitusperistä: toisaalta yhtye saa nostetta siitä, että se liitetään toisiin, arvostettuihin orkestereihin, toisaalta herää kysymys, matkiiko se vain muita yhtyeitä. Tulee myös tunne, että bändien nimien luetteloiminen on toimittajalle helpompi vaihtoehto kuin esimerkiksi musiikin kuvailu omin sanoin – ehkä kyseessä on myös keino osoittaa omaa tietämystään listaamalla nimiä.

Maltilla muhinutta mimmienergiaa--- The Wrecking Queens on ollut kasassa vuoden pidempään kuin Stalingrad Cowgirls. Ääni ja Vimma –kilpailuun vantaalaisnelikko osallistui vuotta ennen Pintandwefallia. Silti heidän ensimmäinen ep:nsä ilmestyy vasta nyt. (Maltilla muhinutta mimmienergiaa, 1/08)

Tässä artikkelissa täysin naisista koostuva *The Wrecking Queens* asetetaan heti vastakkain kahden muun uuden suomalaisen naisyhtyeen kanssa, minkä lisäksi bändi määritellään ”tyttöbändien” ja feministien edustajaksi.

Varsin maanläheisen materiaalin keskeltä korvaan tarttuu viimeinen biisi Fed Up! Ja etenkin sen kertosäe, jossa laulaja Nöpsy ilmoittaa ”kylästyneensä olemaan muusa”. Kumia polttavien perinteisempien rokkipalojen seassa tuo lause tuntuu melkein feministiseltä taisteluhuudolta, varsinkin kun se räjähtää ilmoille neljän naisen voimalla. ”Ai että ollaanks me jotain feministejä? No onhan varmaan kaikki naiset feministejä, tai pakkohan on olla. Noi sanat ovat tulleet jostain, ne vain kuulostavat hyvältä”, Nöpsy sanoo ikään kuin perääntyen askeleen. Halusi puhua ”tyttöbändeistä” tai ei, kieltämätön tosiasia on se, että vuonna 2007 debyyttinsä julkaisi aika liuta lahjakkaita bändejä, jotka koostuvat yksinomaan naisista. ”Onhan se ihan fakta, ja turha sitä on lähteä kieltämään,, että maailmalla on monta ns. poikabändiä, jotka vetää samaa kamaa, ja nyt kun täällä on pari tyttöbändiä saanut levyn tehtyä, heti on hirveä haloo siitä, että mitä tää tyttömeininki on”, Nöpsy sanoo. ”Jos maailmalta miettii, ei siellä monta naisbasistia tai rumpalia ole, jotka ois nousseet pinnalle”, Maria täydentää. Vuonna 2007 debytoineiden tyttöbändien joukossa Wrecking Queens on eräänlainen näkymätön pioneeri. (Maltilla muhinutta mimmienergiaa, 1/08)

Feminismistä kysyminen naisten bändiltä on sinänsä loogista, etenkin kun kyseessä on näin miespainotteinen ala, mutta on mielenkiintoista, että naiset joutuvat selittelemään asiaa, ja että vaikka laulaja Nöpsy myöntää, että ”pakkohan on olla” feministi, toimittaja kokee hänen heti perään ”ikään kuin” perääntyvän. Toisaalta naisartistien oletetaan tunnustautuvan feministeiksi – johtuen epäilemättä ainakin osaksi alan miehisyydestä – toisaalta taas sanalla on yhä niin huono kaiku, että feministiksi tunnustautuminen voi tehdä artistille hallaa (kts. esim. Liisa Akimoffin kommentti luvussa 2.1.1).

Tuntuuko bändistä kuin muut olisivat varastaneet heidän etulyöntiasemansa? ”On se niinkin, jollain tavoin”, Maria sanoo. ”Kyllä musta tuntuu, että me jotain pientä polkua raivattiin Pintandwefallillekin siellä Äänessä ja Vimmassa. Kun me soitettiin siellä, sinä vuonna ei tainnut olla mitään muita mimmi bändejä kuin me. Jos nyt ei koko kilpailussa, ainakin siinä loppuvaiheessa.” ”Mutta samalla tavalla ne raivaa tietä muille, ja onhan se aina kiinni myös siitä, millainen tuuri on”, Nöpsy sanoo. ”Ei me koeta sitä minään uhkana, että näillä on jo levyt ulkona, mutta meillä ei”. (Maltilla muhinutta mimmienergiaa, 1/08)

Koska menestyneitä – tai ainakin julkisuuteen asti päässeitä – naisbändejä on Suomessa edelleen aika vähän, on ymmärrettävää, että niitä niputetaan jossain määrin yhteen, etenkin jos niiden tyyliä muistuttavat toisiaan. On silti mielestäni erikoista, että toimittaja yrittää usuttaa bändejä toistensa kimppuun. Jos jokaisella bändillä on enemmän tai vähemmän sama päämäärä: yrittää päästä esiin ja saada levytyssopimuksen, keikkoja ja faneja, miten joku bändi voisi varastaa toisen etulyöntiaseman – ellei kyseessä todella ole jonkinlainen kamppailu? Virkkunen (2001) nostaa esiin yhden naisten alistamisessa käytetyn strategian: naisten käännättämisen toisiaan vastaan. Naisten ei tarvitse edes välttämättä itse avoimesti kritisoida omaa sukupuoltaan, sillä heidän sanomaansa voidaan silti tulkita niin. Näin vahvistetaan käsitystä keskenään riitelevistä naisista sen sijaan, että

esimerkiksi pohdittaisiin niitä yhteiskunnallisia rakenteita ja kulttuurisia käsityksiä, jotka huonontavat naisten uramahdollisuuksia. (Virkkunen 2001, 89.) Kolmesta naisesta koostuva yhtye Le Corps Mince de Françoise joutuu puolustelemaan sukupuoltaan:

Trio ei peittele sukupuoltaan, vaan hyödyntää tyttöyttä musiikissaan häpeilemättä. Yhtye ei kuitenkaan halua ottaa kantaa koko sukupuoliasiaan. ”Me tehdään vain musaa, eikä olla bändinä mikään naismuusikoiden sanansaattaja. Milloin viimeksi joltain poikabändiltä on kysytty, miltä tuntuu olla mies?” (Pottatukkien maailmanvalloitus, 20/08)

Jää epäselväksi, mitä toimittaja tarkoittaa sillä, että yhtye ei peittele sukupuoltaan. On vaikea ymmärtää, miten sukupuolta olisi mahdollista peitellä, miksi se olisi tarpeen ja miten tyttöyttä voi ”häpeilemättä” hyödyntää. Käyttämällä hametta tai paljastavia vaatteita? Le Corps Mince de Françoise kieltäytyy olemasta ”naismuusikoiden sanansaattaja”, mikä viittaa jälleen ajatukseen naismuusikoista yhtenäisenä ryhmänä riippumatta heidän erilaisista musiikkityyleistään. Samalla, jos yhtye kieltäytyy olemasta naismuusikoiden sanansaattaja, se asetetaan muista naismuusikkoja vastaan ja mielletään sukupuolensa kieltäjäksi, ja jos se myöntyy naismuusikoiden edustajaksi, se asemoidaan feministiseksi, millä on huono kaiku. Tilanne on siis vaikea. Yhtye nostaa esiin myös toisen oleellisen faktan: milloin poikabändeiltä kysytään, miltä tuntuu olla mies? Jos mies on rockissa normi, miehenä olemisesta ei tarvitsekaan kysyä, ja jos miehenä olemisesta ei kysytä, se viittaa siihen, että mies on normi. Miehet eivät ainakaan yleensä joudu puolustelemaan sukupuoltaan tai edustamaan miesmuusikoita.

4.7 Herraidentiteetti

Maskuliinisuutta voi pohtia myös yhteiskunnan valtasuhteisiin pureutuvan herraidentiteetin¹ kautta (Plumwood 1993). Val Plumwoodin termi viittaa maskuliiniseen identiteettiin, joka käsittää muun muassa ajatuksen mieheydestä ja hallinnasta, ja kiinnittää huomion alistaviin kytköksiin, kuten ihmisen ja luonnon suhteeseen (Vainio 2003, 65–66). Dualismi, kahden asian vastakkainasettelu, on enemmän kuin vain tavallinen hierarkkinen suhde tai asioiden erilaisuuteen perustuva erottelu. Dualistisessa konstruktiossa toisen vastinparin todelliset tai oletetut ominaisuudet mielletään alemmiksi tai huonommiksi kuin toisen. Alemman ryhmän on sisäistettävä asetelma ja toimittava yhteistyössä sitä dominoivat sosiaaliarvot luovan keskustan kanssa. Hierarkiasta tämä eroaa siten, että hierarkiat voivat vielä muuttua, kun taas dualismi on vahva kulttuurinen ilmentymä, jossa tasa-arvoisuudesta tulee mahdotonta ja erottelun ja dominoinnin suhteesta luonnollista, sillä hallitsijasta

¹ Identity of the master, suomenkielinen termi Vainio (2003, 65).

ja hallitusta tulee niin eri luokkaan kuuluvia, että asetelman muuttuminen ei ole mahdollista. (Plumwood 1993, 47–48.) Esimerkiksi Afrikan maiden hyväksikäytölle luotiin pohja muun muassa dualistisilla pareilla järki/luonto, sivistynyt/alkukantainen ja pohjoinen/etelä. Keskeinen pari on järki/luonto, jossa luonto muodostaa vähempiarvoisen toiseuden kategorian, johon muun muassa feminiinisyys rinnastuu. Kaikkiaan dualismeja on viisi, ja niitä yhteen verkottamalla mahdollistetaan sorto- ja alistussuhteet. (Vainio 2003, 67.) Alkuoletuksellisesti nainen on (rockissakin) feminiininen toinen, joten herraidentiteetistä saa elementtejä myös rockjournalismin ruotimiseen. Paneudun seuraavaksi tarkemmin dualismin ominaisuuksiin ja niihin tekniikoihin, joiden kautta herraidentiteetti rakentuu.

Dualismille ovat tyypillisiä seuraavat viisi ominaisuutta: taustalle työntäminen eli vähättely, radikaali poissulkeminen eli hypererottelu, suhteellinen määrittely eli sulauttaminen, instrumentalismi eli esineellistäminen ja homogenisointi eli stereotyyppittely. Taustalle työntäminen johtuu dominointisuhteesta vallanpitäjälle aiheutuvista konflikteista, kun tämä yrittää samanaikaisesti sekä käyttää toista ja toisen palveluja ja kieltää tämän asetelman aiheuttaman riippuvuussuhteen. Kielttäminen voi tapahtua esimerkiksi toisen kontribuution tärkeyttä vähättelemällä tai eri toimintojen jyrkällä arvottamisella, jolloin kielletyt alueet eivät ole edes huomioon arvoisia tai ne jäävät taustalle. (Plumwood 1993, 48–49.) Rockissa tämä näkyy esimerkiksi kaupallisuuden kieltämisenä ajatuksen tasolla ja sen tavoitteluna käytännössä, sekä eri musiikin lajien ja faniien käyttäytymisen arvottamisena. Kaupallisuus on rockissa kauhistus, mutta yksikään yhtye ei julkaise levyjä toivoen, että niitä ei ostettaisi. Teinityttöjen intohimoista faniutta taas vähätellään ja heille mieluisia musiikintyyppisiä pidetään ”ei-aitoina”. Silti teinityttöjen annetaan mielellään kantaa kuluttajina rahaa musiikkialalle. Sara-yhtyeen laulajan Jorma Korhosen haastattelu kuvaa hyvin, miten bändi joutuu tasapainoilemaan laadukkaan ja rockuskottavan musiikin ja hittihakuisen suosion tavoittelun välillä:

Salaperäiset ovat lait, jotka sallivat rockbändien menestymisen. Kaskisissa perustettu Sara sai neljännellä albumillaan He kutsuivat luokseen rutosti kehuja kriitikoilta.---Suuri yleisö ei hehkutuksista huolimatta löytänyt yhtyettä, ja Sara sai jatkaa hiljaisten klubikeikkojen parissa.---”Eiköhän jokainen bändi haluaisi olla isojen poikien porukassa.”---”On mullekin kaveriporukka sanonut uusista biiseistä, että onpas hittihakuiset sovitukset ja niin edespäin. Ei tuollaisia juttuja tule kuitenkaan mietittyä studiossa. Me menemme ainakin siellä fiiliksen mukaan ja mietitään, mikä olisi parhaaksi biisille. Toisaalta kyllä mä tiesin jo sävellysvaiheessa biisistä, josta tulee vissiin meidän toinen sinkku, että siinä lähestytään vaarallisia vesiä.---Varmaan siis tulee kommentteja, että ollaan hakemalla haettu hittibiisejä.”(Ilmavana kohta vaarallisia vesiä, 10/08)

Taustalle työntämisestä seuraava Plumwoodin dualismi on hypererottelu. Koska toinen käsitetään paitsi erilaiseksi, myös alempiarvoiseksi ja osaksi alemmaa olemisjärjestystä, sen erottamiseksi ei riitä tavallinen erottelu tai poissulkeminen, vaan tarvitaan hypererottelua ja radikaalia poissulkemista. Toisen erottamiseen riittää yhden ominaisuuden ero, joskin vallanpitäjä yrittää dualistisessa suhteessa suurennella eroa tai erojen määrää ja eliminoida dominoivien ja dominoitavien luokkien välistä sympatiaa ja estää luokkarajan hämärtyä. Hyperseparaatiolla voidaan mahdollistaa esimerkiksi erilaiset oikeudet ja kahden maailman etäisyyden maksimoiva polarisaatio, johon dualistisessa rakenteessa pyritään ja jonka yksi syntykeino on samankaltaisuuksien kieltäminen ja kontaktin estäminen. Ero tehdään myös luonnolliseksi – tätä keinoa käytettiin esimerkiksi orjuuden puolustamisessa, kun orjat joutuivat kieltämään vallanpitäjien ominaisuudet itsessään, kuten välttämään älyllisyyttä. Tämä orjien ja vallanpitäjien välille kehittynyt ero puolestaan teki mahdolliseksi ajatella joidenkin ihmisten luonnostaan syntyvän orjiksi ja teki asetelmasta luonnollisen. Toinen kahtiajako on miesten ja naisten välillä – miehiin liitettäviä määreitä ovat esimerkiksi aktiivisuus, älyllisyys ja hallitsevuus, kun taas naisia pidetään passiivisina, intuitiivisina ja alistuvaisina. (Plumwood 1993, 49–50.) Sama pätee esimerkiksi seksuaalisuuteen, jonka suhteen miehille ja naisille sallitaan eri asioita. Esimerkiksi *Yo Majesty*n naisten ”irstailukeskeiset” kappaleet tehlään, kun taas perheenisä Snoop Doggin kehuskelu siitä, kuinka hän ”vie toiselta naisen” kerää kehuja. Onko syynä sukupuoli, vai Snoop Doggin ”ihana” kappaleet?

Äkkiseltään on vaikea keksiä mitään haukotuttavampaa musiikillista ilmiötä kuin Peachesin ja Princess Superstarin edustama törkyturpainen bitch-elektro. Hienoja naisia ja varmasti kovia panemaan, ei siinä mitään, mutta eipä heidän irstailukeskeisiä bailubiisejään jaksaa kuunnella kuin muutaman biisin kerta-annoksina. (*Yo Majesty*, 17/08)

Ensin Snoop Dogg räppää, miten se vie toiselta naisen. Perään se todistelee rakastavansa vaimoan ja perhettään. Se on 36, eikä halua päättää, onko se gangsteri-parittaja-playboy vai perheenisä.---Kaiken Snoop saa anteeksi, kun se tekee sellaisia kappaleita kuin ihana *Sexual Eruption* tai loistoversio *The Time* -yhtyeen 80-luvun viisusta *Cool*. (Snoop Dogg, 6/08)

Kolmas määre on sulauttaminen. Dualistisessa rakenteessa alempiarvoinen määritetään suhteessa herraidentiteettiin, tämän negatiiviksi, jossa oleellista on se, mitä siitä puuttuu. Tällöin alempiarvoinen on myös riippuvainen ylempiarvoisesta. (Plumwood 1993, 52.) Esimerkiksi hurjasti kredibiliteettiä omaavan Neil Youngin vaimo Pegi Young asemoidaan artikkelissa miehensä taustalaulajaksi. Siinä missä Neil Young on ”kanadalaisjumala”, Pegi Young on ”ihana hippititi”, joka ei saa faneissa aikaan adrenaliinisokeutumista – toisin kuin miehensä.

Niilon rouva pyöräytti esikoisen kypsällä iällä.--- Istuin reilu kuukausi sitten Pegi Youngin konsertissa. Sydämeni oli purskahtaa suustani ulos ja adrenaliini sokaisi silmäni. Syy ei ikävä kyllä ollut Pegissä, vaan hänen jälkeensä lavalle astuneen artistin odotuksessa. Rouva Youngilla kun on suhteellisen kuuluisa aviomies, kanadalaisjumala Neil Young. Iät ja ajat kumppaninsa taustalaulajana toiminut Pegi astuu nyt lavan sivulta parrasvaloihin ja esittelee omia taitojaan soolodebyyttiltään. --- Ihanalta hippitädiltä olisi kuitenkin toivonut jotain kiinnostavampaakin. (Pegi Young, 7/08)

Esineellistäminen tai välineellistäminen tarkoittaa, että alempiarvoisten on ylempiarvoisten etujen vuoksi luovuttava omista mielenkiinnon kohteistaan tai eduistaan ja heitä pidetään välineinä ylempiarvoisten tavoitteiden saavuttamiseksi. Niinpä esimerkiksi ”hyvä vaimo” määritellään sen mukaan, miten hyödyllinen tämä on keskukselle eli miehelle. Tähän liittyy usein myös moraalinen dualismi, kuten seksuaalisuuden kaksoisstandardissa. (Plumwood 1993, 53–55.) ”Hyvän vaimon” käsite näkyy myös rockdiskurssissa, jossa vaimon oletetaan kiltisti hoitavan kodin ja lapset, kun mies kiertää maailmalla. Tilanne on harvoin sama toisin päin, mikä saattaa johtua myös siitä, että menestyneitä, maailmalla kiertäviä naisartisteja on miesartisteja vähemmän. Silti esimerkiksi *Metallica*-artikkelissa mies on ”välillä poissa studiosta”, kun hänen esikoisensa syntyy. On epäselvää, oliko Hammett poissa studiosta vain synnytyksen ajan vai pidempään, mutta se käy silti selväksi, että levynteko on kuitenkin prioriteetti, jota ei panna tauolle, vaikka lapsia syntyykin:

Death Magnetic on kaikkein demokraattisimmin rakennettu Metallica-levy koskaan. Ensimmäistä kertaa vanha sotaratsu Hammett koreilee jokaisen kappaleen biisintekijätiedoissa. ”Tosin Kirk oli välillä poissa studiosta, kun hänen vaimonsa synnytti heidän ensimmäisen lapsensa”, Trujillo kertoo. (Viimeiset dinosaurukset, 18/08)

Homogenisoinnilla viitataan siihen, että hallittu luokka on saatava näyttämään homogeeniselta, jotta alisteisuus saadaan liitettyä sen ”luonteeseen”. Esimerkiksi maahanmuuttajista voidaan puhua yhtenä ryhmänä ja jättää heidän moninaisuutensa huomiotta. Eri dualismeja voidaan myös yhdistää, millä mahdollistetaan erilaiset alistussuhteet ja sorto. (Plumwood 1993, 53–55.) Tähän liittyy naismusikoista puhuminen yhtenä, homogeenisenä ryhmänä ja kaiken naisten musiikin niputtaminen yhden tittelin, kuten naisrock, alle. Tällöin naisartisteja määrittää ennen kaikkea heidän sukupuolensa eikä esimerkiksi heidän musiikkityypinsä tai soittotaitonsa.

4.8 Yhteenveto

Käsittelin tässä luvussa sukupuolen korostusta. Aineistostani käy ilmi, että artisteja kohdellaan eri tavoin riippuen siitä, onko kyseessä mies vai nainen – miehen sukupuolta esimerkiksi pidetään

luonnollisena eikä sitä tarvitse erikseen korostaa, kun taas naisella sukupuoli nousee esiin usein häntä pääasiallisesti määrittävänä asiana. Naisen ulkonäköön ja seksikkyyteen kiinnitetään enemmän huomiota kuin miehen, kun taas miehestä on mahdollista käyttää ronskimpaa kieltä. Naiset kohtaavat miehiä useammin vähättelyä, huomion viemistä ja trivialisointia ja heidän esittelemistään miehen kautta pidetään luonnollisempina kuin miehen esittelemistä naisen kautta. Perhe nousi esiin sekä miehillä että naisilla, mutta lapsensaannin ajatellaan muuttavan ja määrittävän naisartisteja kokonaisvaltaisemmin kuin miesartisteja. Rumban suhtautuminen ikään liittyyne ainakin osaksi siihen, että lehden kohderyhmänä on nuoret aikuiset: nelissäkymmenissä olevat artistit nousevat lehdessä esiin erikoisuuksina. Yllättävää on sen sijaan nuoriin, päälle parikymmppisiin naisiin kohdistuva holhoava tytöttely.

Sukupuolen korostaminen näkyy myös siinä, että eri musiikkigenrejä edustavat naiset niputetaan yhteen eli sukupuolta pidetään heidän tärkeimpänä määrittävänä tekijänä. Pelkästään naisista koostuvat yhtyeet mielletään usein naisasianaisiksi ja heidän oletetaan olevansa sukupuolensa edustajia, kun taas pelkästään miehistä koostuviin yhtyeisiin ei aseteta samanlaisia oletuksia. Mies myös määritellään rock-kontekstissa useimmiten musiikin ja muusikkoasemansa kautta, kun taas naisesta käytetään usein ulkonäköön liittyviä termejä. Pohdin aineistoa myös Val Plumwoodin herraidentiteetti-käsitteen kautta. Sen dualistinen hierarkia on käyttökelpoinen myös musiikkilehtikontekstissa.

Seuraavaksi käsittelen aitoutta rockin vaatimuksena ja sitä, pidetäänkö toisen sukupuolen edustajia rockkontekstissa toista aidompina.

5 AITOUS ROCKIN VAATIMUKSENA, MIEHEN/NAISEN AITOUS

Rock-lehdet ovat osaltaan rakentaneet rockin ideologiaa ja pyrkineet erottamaan sen muista populaarimusiikin tyyleistä. McLeod (2001) näkee rock-ideologialla kolme puolta. Ensinnäkin on rock-muusikon ura, jonka oikeanlainen kehittyminen edellyttää, että taitoa hiotaan useita vuosia kestäväällä oppirahojen maksamisella. Toiseksi rock nähdään kompleksisena taidemuotona ja alakulttuurin ja sukupolven identiteetin ilmaisuna. Kolmanneksi vaaditaan oikea side rock-esiintyjien ja yleisön välillä, rock-yhteisö. Rockissa vahva aitouden painotus saattaa johtua siitä, että assimilaation uhkaama kulttuuri yrittää aktiivisesti säilyttää identiteettinsä – tätä kamppailua on nähty muun muassa hip hop -yhteisössä sen ennen marginaalissa olleen musiikin noustua suuren yleisön suosioon. (McLeod 2001, 47–52.) Vastaan tässä luvussa kysymykseen siitä, miten rockin aitouden vaatimus vaikuttaa sukupuolen representaatioon musiikkilehdessä. Mikä yhteys rockin aitouden vaatimuksella ja sukupuolen representaatiolla on, eli koetaanko toisen sukupuolen edustajat musiikkokontekstissa yleensä aidommiksi tai epäaidommiksi kuin toisen?

Aitous nousi 1960-luvulla vähitellen tärkeäksi kriteeriksi etenkin folkin myötä ja sitä käytettiin erottautumaan niin sliipatusta viihteestä kuin taidemusiikistakin. Aitous oli persoonallista uskottavuutta ja oikeaa asennetta ja muovisen ja hiotun vastakohta. Esimerkiksi liian kaunis ääni ja laulutapa koettiin kaupalliseksi, eikä siksi laulun opiskelua pidetty aitona. (Bruun et al. 1998, 111–112.) Kouluttautuminen onkin yksi kriteeri, jolla aitoutta voidaan mitata rockmaailmassa.

Janna Hurmerinnasta on usein myös muistettu mainita, että hän on koulutettu muusikko. Janna on tähän mennessä ehtinyt opiskella sekä Helsingin Pop & Jazz Konservatoriossa että Helsingin ammattikorkeakoulun Stadian pop- ja jazzmusiikin koulutusohjelmassa. Häntä itseään kammottaa ajatus opistopoppariksi leimautumisesta. (Soulin suurlähettiläs, 22/08)

Rockiin liittyy yhä vahva itseopiskelun kunnioitus – kouluttautuminen muusikoksi liitetään klassiseen musiikkiin. Rockin kapinaan ei sovi (edes musiikki)koulun penkillä istuminen ja itsensä tavoitteellinen kehittäminen. Menestyksen pitää tulla ”vahingossa” sivutuotteena, yrityksen ja erehdyksen ja toisaalta vuosien raatamisen jälkeen, kun päätarkoitus on oletetusti koko ajan ollut musiikin tekeminen vain musiikin tekemisen vuoksi. Musiikkikoulussa opiskelu ei sovi tähän raatamisen määritteeseen. Siihen liittyy elitismi ja vääränlainen tavoitteellisuus, tavoite taloudelliseen menestykseen musiikin avulla. Rock-muusikkojen pitää raataa musiikkinsa eteen siksi, että he haluavat ilmaista itseään ja rakastavat rokkia, ei siksi, että he toivovat voivansa joskus

elättää sillä itsensä. Kärjistetysti voisi sanoa, että pojat oppivat soittamaan autotallissa, tytöt musiikkiopistossa – johtuen osaksi esimerkiksi siitä, että tyttöjen voi olla vaikeampi löytää muita soittohaluisia tyttöjä. Koulutuksen kammo on ehdollistettu niin syvälle rocketokseen, että artistit tiedostavat sen itsekin:

”Just jossain haastattelussa puhuttiin siitä, että olen niin kouluttautunut muusikko. Mulle tuli ihan sellainen olo, että apua, en todellakaan ole! Olen ollut monessa koulussa, mutta olen saanut loppuun vain Pop & Jazz Konservatorion perusopinnot. Stadiassa lopetin jonkin aikaa sitten, salaa”, Janna naurahtaa. (Soulin suurlähettiläs, 22/08)

Rock on perinteisesti ollut työväenluokan musiikkia kun taas koulutusta vaativa klassinen musiikki on perinteisesti mielletty eliitin valinnaksi – tämä on yksi mahdollinen syy koulutuksen kammoamiseen rock-kontekstissa. Toinen syy voi olla se, että nyky-Suomessa kouluttautuminen mielletään feminiiniseksi, mikä voi puolestaan johtua siitä, että yhä suurempi osa korkeakoulutetuista on naisia. Esimerkiksi Tilastokeskuksen vuonna 2007 selvittämästä sukupuolijakaumasta käy ilmi, että vanhemmista ikäluokista nuorempiin tullessa naisten ja miesten koulutusero repeää selvästi 30–34-vuotiaissa ja on vielä suurempi 25–29-vuotiaissa. Ero syntyy jo peruskoulun jälkeen, kun lukion valitsee naisista selvästi suurempi osa kuin miehistä ja miehistä puolestaan ammattikoulun valitsee selvästi useampi kuin naisista. (Tilastokeskus, 30.9.2009.) Viime vuosina onkin alettu puhua yhä enemmän ”kympin tytöistä” ja julkisestikin suorastaan huolestuttu siitä, että korkeakoulut naisistuvat. Jos koulutus on naisiin liitettävä määre, koulutuksen mieltäminen rockissa epäaidoksi voi liittyä siihen, että rockia pidetään miehisenä lajina.

5.1 Aitous ja menestys

Musiikkilehdistössä artistin uskottavuus riippuu hänen aitoudestaan, joka on kuitenkin subjektiivinen käsite. Aitouteen liittyy myös performanssin elementti, sillä esimerkiksi Bruce Springsteenin työmies-imago ei ole haihtunut miljoonien karttuessa – Suomessa taas esimerkiksi Kari Tapio oli loppuun saakka ”yksi meistä”, vaikka hän oli myös yksi maan parhaiten palkatuista esiintyjistä. Aitous edellyttää, että musiikin tekemisen motiivi on taloudellisen menestyksen sijaan henkilökohtainen itseilmaisu ja artistin minuuden paljastaminen, ja tästä syystä omien laulujen kirjoittaminen on oleellista (Davies 2001, 5). Omien laulujen kirjoittamisella voidaan torjua esimerkiksi myyntimenestyksen aiheuttama epäily artistin aitoudesta:

Levy roikkui viikkotolkulla Suomen virallisen listan 20 myydyimmän joukossa, mutta Chisun kohdalla ei voi puhua mistä tahansa levy-yhtiön tuotteistamasta laululinnusta. Hän

paitsi säveltää, sanoittaa ja sovittaa myös tuottaa ja miksa musiikkinsa itse. (Vuoden Duracell 08, 23/08)

Jää epäselväksi, miksi myyntimenestys tarkoittaisi automaattisesti levy-yhtiön tuotteistamista. Ilmeisesti lähtöoletus on, että kovan kilpailun vuoksi listoilla voi menestyä vain levy-yhtiön rahojen, ammattimaisten lauluntekijöiden ja markkinointikoneiston avulla. Kommentissa verrataan Chisua levy-yhtiön tuotteistamiin ”laululintuihin”, joilla ilmeisesti tarkoitetaan edustavan näköisiä ja hyvältä kuulostavia, usein laulukilpailun kautta julkisuuteen nousseita naisartisteja. Chisu ei kuitenkaan noussut pinnalle tosi-tv:n kautta, joten vertaus ontuu. Omillaan menestykseen kulkeneita miesartisteja, jotka itse säveltävät, sanoittavat, sovittavat, tuottavat ja miksaavat musiikkinsa itse, ei verrata tosi-tv-laulajiin. Päinvastoin heitä voitaneen pitää poikkeuksellisina yleislahjakkuuksina, niin harvinaista mainitunlainen monitoimisuus on. Kommentti antaa ymmärtää, että listoilla menestyvä naisartisti on lähtökohtaisesti tuote, laulua kanavoiva kovaääninen, jolle itse musiikin tekeminen ei merkitse mitään tai siihen ei ole kykyjä. Kun rockin lähtökohta on autenttisuus, artistin nimeäminen tuotteeksi nolaa hänen arvonsa rock-kontekstissa.

5.2 Aitous ja julkisuus

Rock-kontekstissa julkisuuteen suhtaudutaan usein negatiivisesti; se määritellään helposti vääränlaiseksi ja epäaidoksi.

Julkkisperheen tenava, joka saa haluamansa julkisuuden sormien napsautuksella? --- Lukioikäisenä laulu-uransa aloittanut Janna tietää olevansa muusikkoperheen lapsena tietyllä tavalla etuoikeutettu. (Soulin suurlähettiläs, 22/08)

Komentti tuo esiin sen, että Jannan vanhemmat ovat pitkän linjan muusikkoja. Heidän nimensä, Maarit ja Sami Hurmerinta, tuodaan esiin jutun lopussa, mutta jutun aloittava ”julkkisperhe” luo artikkelille tietyn sävyn, vaikkakin tavoitteena on ilmeisesti ollut stereotyyppiä leikittely. Julkkiksella on sanana usein negatiivinen kaiku, etenkin aitoutta korostavassa musiikkimaailmassa. Sanaan liittyy ajatus siitä, että julkkis on tunnettu siitä, että hän on tunnettu, ei välttämättä niinkään taidoistaan. Valinta on sikäli erikoinen, että Maarit ja Sami Hurmerinta ovat pitkän linjaan muusikkoja, jotka eivät ainakaan tänä päivänä ole mukana pintajulkisuudessa. Myöhemmin artikkelissa Hurmerintoja kutsutaan ”muusikkoperheeksi”, jolloin heihin liitetään jokin selkeä ja musiikkilehden kontekstissa arvostettu taito ja ominaisuus.

Lisäksi Jannasta tuli tuttu kasvo naistenlehtien sivuilla, johtui se sitten hänen perhetaustastaan tai musiikistaan. (Soulin suurlähettiläs, 22/08)

Naistenlehtiin taas liittyy musiikkipiireissä tietty stigma – niille antavat haastatteluja pikemminkin julkkikset, eivät muusikot. Artistin siirtyessä musiikkilehdistä naistenlehtiin hän kerää helposti syytöksiä itsensä myymisestä ja julkisuuden ja taloudellisen menestyksen nostamisesta taiteensa edelle. Hänen voidaan väittää tekevän musiikkia ”vääristä” syistä, minkä lisäksi julkisuuden hamuamista seuraa usein soitto- tai laulukirjoitustaitojen kyseenalaistaminen. Niinpä moni muusikko joutuu punnitsemaan tarkkaan, antaako hän haastatteluja naistenlehdille – hyötynä voi olla suosion kasvu ja fanipohjan laajeneminen musiikkilehden lukijoiden pienen piirin ulkopuolelle, mutta miinuksena uskottavuus saattaa kärsiä itsensä ”myymisestä”. Tällöin lähestytään jo edellä mainittua autenttisuuden ja aitouden menettämistä ja siirtymistä epäaidon puolelle. Miehillä sallitaan hieman suurempi vapaus esimerkiksi naistenlehtien suhteen, sillä heille haastattelujen antaminen naisia painottaville julkaisuille on epätyypillisempää kuin naisille ja itsensä avaaminen henkilökohtaisessa haastattelussa voidaan nähdä rohkeana. Myös aikakaudella on merkitystä – kriteerit voivat tänä päivänä olla erilaiset kuin vielä jokunen vuosikymmen sitten:

Auteurismin ideologian osalta esimerkiksi suhde mediaan on muuttunut vapaamielisemmäksi. Vielä 1980-luvulla muusikon haastatteluja perhe- ja naistenlehtiin katsottiin vähentävän tämän artistista uskottavuutta, mutta 1990-luvun jälkimmäisellä puoliskolla tällaiset äänenpainot vähentyivät tuntuvasti. (Mäkelä 2000, 215.)

Mikä sitten on aitoa? Siihen vaikuttavat ainakin artistin sukupuoli, ikä ja musiikkigenre:

Musiikki ei missään vaiheessa kuulosta vahvalta tai ”aidolta”, sellaisessa mielessä kuin esimerkiksi 15-vuotiaiden poikien kolmen soinnun punk on aitoa. (Eleanora Rosenholm, 17/08)

Eleanora Rosenholmin musiikkia voidaan kuvailla esimerkiksi taidepopiksi ja se herättää huomiota ennen kaikkea makaabereilla teksteillään, jotka kertovat vaikkapa sarjamurhaajasta. Kolmen soinnun punk on musiikkigenrenä selvästi suoraviivaisempaa kuin vaikkapa taiderock, ja yleisesti suoraviivaisempaa, yksinkertaisempaa musiikkia pidetään aidompana kuin vaikeaa tai kikkailevaa. Voidaan ajatella, että 15-vuotiaille pojille – joiden soittotaidot ovat vielä varsin raa’at – musiikki on tunnetta, suoraan ”nivusista” lähtevää itseilmaisua, joka on vain saatava julki ilman sen kummempaa laskelmointia tai kikkailua. Näiden 15-vuotiaiden poikien – nimenomaan poikien – aitoutta ja motiiveja ei kyseenalaisteta, mutta artikkeli viittaa epäsuorasti, että eri-ikäisten ja ehkä eri sukupuolta olevien artistien tekemä, mahdollisesti monimutkaisempi musiikki ei ehkä ole yhtä

aitoa. Silti jotkut rockhistorian arvostetuimmista yhtyeistä – kuten *Led Zeppelin*, *The Beatles* – käyttivät musiikissaan hyvinkin kokeilevia keinoja ja rikkoivat rajoja.

5.3 Aitous ja ulkonäkö

Rockin aitouden tai autenttisuuden ihannetta määritellään esimerkiksi siinä, millainen ulkonäkö on hyväksyttävä tai oikeanlainen tai millainen yhtye tai musiikkiesitys on aito. Esimerkiksi poikabändejä pidetään usein epäaitoina johtuen juuri heidän tietynlaisesta – teinityttöjä miellyttävästä – ulkonäöstään, heidän – usein alan ammattilaisten kokoaman – yhtyeensä ”epäaitoudesta” verrattuna orgaanisemmin esimerkiksi kaveriporukasta muotoutuneeseen rokkibändiin, ja heidän musiikkiesityksestään, johon kuuluu tanssia ja mahdollisesti jopa play back -laulua. Siitä voidaan keskustella, että johtuuko se, että hyvännäköisiä ja naisten suosimia miehiä karsastetaan rockpiireissä siitä, että nämä piirit ovat kovin miehiset ja kyseisten miesten suosio koetaan mahdollisesti jonkinlaisena uhkana ja jopa kilpailuna, vaikka kyseessä olisikin vaikkapa ulkomainen artisti, jonka kohtaaminen ei reaali maailmassa ole todennäköistä.

Poikien naamataulut ovat etovia, mutta onneksi kansia ei ole pakko levyä kuunnellessa vahdata. (The Script, 20/08)

McDonnell (1992) haastatteli naiskriitikoita, joiden mukaan rockkritiikki on vielä rockmusiikkiakin miehisempää. Ehkä siitä johtuen nuoria, seksikkäitä naisia kohdellaan kritiikissä positiivisemmin kuin söpöjä, androgyynisiä nuoria miehiä. Bändiä ei pidetä ”vakavana”, jos sillä on hyvännäköinen mieslaulaja ja paljon teinityttöfaneja. (McDonnell 1992, 18–19, ref. Martin 1995, 69–70.) On silti mielenkiintoista, että enemmän tai vähemmän androgyynit Michael Jackson, David Bowie ja Prince ovat varsin kunnioitettuja artisteja. Ilmeisesti heidän tapauksissaan heidän musiikkinsa on niin arvostettua, että se kumoo hyvän ulkonäön ja teinityttöfanien tuoman painolastin. *The Scriptin* tavoin myös *Vampire Weekendillä* on ristiriita musiikin ja ulkomusiikillisten asioiden välillä:

Poikien ulkomuoto on siloiteltua unelmävyytasoja, ja yliopistot on käyty. Se saattaa ärsyttää joitakin, mutta jätetään ulkomusiikilliset asiat nyt omaan arvoonsa, koska jannut ovat tehneet yhden kuumimmista levyistä vähään toviin. (Vampire Weekend, 4/08)

Esimerkkien perusteella miesartistin hyvä ulkonäkö ja tietty kunnollisuus, kuten koulutus, vievät pohjaa musiikin uskottavuudelta. Kuitenkin, jos musiikki on tarpeeksi hyvää, se kumoo ulkomusiikilliset seikat. Päteekö sama silti naisten suhteen? Vertailu on vaikeaa, koska naisilla hyvä

ulkonäkö on kauttaaltaan plussaa, ilmeisesti juuri rockkriitikin miehisydestä johtuen. Aineistosta nousi esiin yksi mies-duoa käsittelevä artikkeli, joka oli poikkeuksellisen ulkonäkökeskeinen.

Jesse täyttää kaikki hypebändin kriteerit: Se on noussut tyhjästä pienen mutta sitäkin trenditietoisemman joukon lempilapseksi. Siitä on kirjoitettu mediassa ennen ensimmäistäkään levyjulkaisua. Ja ainakin toistaiseksi Kalifornia-Keke ja Stiletti-Ana tunnetaan paremmin imagostaan kuin musiikistaan.---Kaksikko näyttää valokuvissa hassuilta ammattikouluhuligaaneilta.---Kalifornia-Keken ja Stiletti-Anan mukaan heidän musiikkinsa on tarkoitus vastata pöllityllä autolla revittelyn tuovaa tunnetta. Oikeassa elämässä he ovat hyväkäytöksisiä ja fiksun oloisia nuoria miehiä, jotka tuskin osaisivat varastaa autoa, vaikka heille annettaisiin ohjeet käsiin. Kaksikon ulkonäkö on kameroiden ulottumattomissa jostain rullalautailijoiden, indie-skidien ja hiphop-nuorten välimaastosta.---Anan ja Keken rooleissa miehet onnistuvat pysymään vain satunnaisesti – ja suoraan sanoen melko huonosti.---Suurimman osan ajasta vaikuttaa kuin kaksi fiksum kaveria yrittäisivät esittää hieman tyhmempiä ja hitaampia kuin he oikeasti ovat.---Miehillä on paljon näkemystä musiikistaan, mikä jää keinomullettien varjossa huomaamatta.---Miksei Jesselle riitä, että tehdään musiikkia, vaan homma pitää verhota pukuihin ja hassutteluun?---Jesse kieltää olevansa huumoribändi, mutta myöntää olevansa hauska.---Kalifornia-Keke ja Stiletti-Ana kuulostavat puolessa minuutissa krapulapäissään keksityiltä nimiltä. Ne luovat kuitenkin jo valmiiksi mielikuvan siitä, miltä Jessen pojat saattaisivat näyttää. Ja se kuva on aika lähellä todellisuutta. Miksi artistit sitten kätkeytyvät peitenimen ja rooliasun taakse? Glamrockissa asia on itsestään selvä: jo genren bändiperinne vaatii glamoröösiä nimeä.---Koomisesta lookista kysyttäessä Jesset palaavat taas imbesillin tasolle. (Jesse tulee, ota koppi! 1/08)

Jessen haastattelu on mielenkiintoinen, sillä se käsittelee kahta miesartistia, mutta pyörii hyvin pitkälti heidän ulkonäkönsä ympärillä. Jessen konseptiin kuuluu, että yhtyeen jäsenet Kalifornia-Keke ja Stiletti-Ana esiintyvät valeasussa – heillä on jopa valepersoonallisuus – ja peitenimillä. Toimittaja kritisoi useaan otteeseen bändin valintaa piiloutua keksittyjen hahmojen taakse ja salanimien takaa löytyvien oikeiden muusikoiden ja ”Kalifornia-Keken” ja ”Stiletti-Anan” ristiriitaa. Esiintyminen jonain muuna kuin omana itsenään on mielestäni selkeästi rockin aitousvaatimuksen vastainen, mikä selittää toimittajan ärtymyksen. Jutusta käy ilmi, että on yksi genre, glamrock, jossa roolileikki on sallittua, mutta koska Jesse soittaa elektronista instrumentaalimusiikkia, siihen pätee ilmeisesti eri säännöt.

Promokuvassa kokoomusnuoren näköinen jäbä ojentaa kättään kuin pyytääkseen almuja. (Essentia, 5/08)

Talouselhdessä ”kokoomusnuoren näköinen” olisi epäilemättä positiivinen kommentti, mutta musiikkilehdessä ei. Rokkareiden pitää olla aitoja, vaarallisia ja kapinallisia, kun taas ”kokoomusnuori” viittaa establimenttiin, vakavaraisuuteen, konservatiivisuuteen ja siistiin ulkonäköön. Almun pyytäminen viittaa kerjäämiseen ja siihen, että artisti kerjää yleisöä

kuuntelemaan hänen musiikkiaan. Se on ristiriidassa suhteessa rockeetokseen, jossa artistien pitäisi tehdä ”omaa juttuaan” tinkimättä, muiden mielipiteistä ja menestyksestä tai sen puutteesta huolimatta.

On mielenkiintoista, miten kaksijakoisesti Rumba suhtautuu entiseen malliin, nykyisin muusikkona työskentelevään Kim Heroldiin. Ensin hänen sinkkunsa sai ”peukku pystyyn”-tuomion ja kehuja:

Ei Kim Herold ole laulava malli; hän on laulaja, jolla sattuu olemaan mallitausta. Karismaattinen Herold olisi hyvin voinut saada levytyssopimuksen, vaikka olisi mennyt showbisnekseen pystymetsästä. (Kim Herold, 19/08)

Seuraavassa numerossa (eri) arvostelijan tuomio oli päinvastainen.

Ikuisuuskytymys siihen, miksi ammatinvalinnan uudelleenohjauksessa mallit laitetaan laulamaan, saa lopultakin vastauksensa: päästään kuvaamaan levynkannet.--- Levyn 13 ensimmäistä sekuntia ovat oikein kivaa poppia, mutta sitten Kim avaa äänensä. Lauluääni tuo mieleen hunajapurkkiin mönkivän gerbiilin eli mongolianhyppymyyrän (*Meriones unguiculatus*).--- Tämä tuote on suojakaasu-umpioon pakattu perseenreikä: ulkoapäin se ei haise millekään, vaikka tietää sisällön olevan pelkkää paskaa. (Kim Herold, 20/08)

Kaksijakoisuus antaa toisaalta myös viitteitä siitä, että toimittajien oma maku vaikuttaa varsin paljon artistien saamiin arviointeihin. Kun kyse on lopulta pitkälti makuasioista, musiikkitoimittajien valta vaikuttaa bändistä syntyvään mielikuvaan tuntuu varsin suurelta.

Jamaikalaiskaunottaret koukuttavat kunnolla.--- Jumalaisilla lauluäänillä ja kasvoilla siunatut Karibian tytöt eivät ole idols-pissiksiä, vaan kovan luokan viihdeammattilaisia. Ennen duo-uraansa he ovat laulaneet taustoja muun muassa Lauren [sic] Hillille sekä kirjoittaneet biisejä Janet Jacksonille ja Nicole ”Pussycat Doll” Scherzingerille. --- Love is Wicked on hyvällä maulla tehtyä, musiikki-tv:n sisällöksi tarkoitettua kertakäyttöhumppaa, mutta sillä osastolla kyllä parhaasta päästä. (Brick & Lace, 2/08)

Tässä *Brick & Lace* -duo määritellään vahvasti ulkonäkönsä kautta (”jamaikalaiskaunottaret”, ”jumalaisilla kasvoilla siunatut”) mutta samalla mainitaan, että heillä on tarjota muutakin kuin kauneutensa: he eivät ole ”idols-pissiksiä” vaan ”kovan luokan viihdeammattilaisia” ja heillä on jumalaiset lauluäänit. Idols on vahvasti kaupallinen tosi-tv-ohjelma, jossa etsitään laulajakykyjä tavallisen kansan seasta. Sillä on yleensä huono kaiku, sillä Idols-laulajat ovat osa isoa koneistoa, johon kuuluu suuri levy-yhtiö, kaupallinen tv-kanava ja ammattimaisia hittinikkareita ja lopputuloksena Idols-laulajia pidetään kaupallisina tuotteina, jotka eivät ole suorittaneet vaadittavia oppirahoja vaan jotka ovat päässeet huipulle niin sanotusti takaoven kautta. Idols-tähteyteen kuuluu yleensä myös hyvä ulkonäkö – etenkin naisilla mutta ainakin jossain määrin myös miehillä. ”Pissis”

on sekin negatiivinen termi, joka viittaa nuoreen ja tyhjöpäiseen naiseen ja ”idols-pissis” antaa ymmärtää, että Idols-tähdillä on yleensä kaunis ulkonäkö ja hyvä ääni, mutta ei välttämättä muuta tarjottavaa. Tässä ”kovan luokan viihdeammattilaisia” ymmärretään positiivisessa merkityksessä vastakohtana pinnalle ilman sen kummempaa työntekoa pulpahtaneille ”idols-pissiksille” – jossain toisessa arvostelussa viihdeammattilainen voisi olla yhtä hyvin negatiivinen termi.

Ammattimaisuutta voidaan alleviivata myös linkittämällä *Brick & Lace* arvostettuihin naisartisteihin, kuten Lauryn Hilliin ja Janet Jacksoniin. Arvostelija myöntää, että *Brick & Lacen* levy on ammattimaisesti tehty ja että artistit ovat ammattilaisia omassa genressään, vaikka se genre sinänsä ei välttämättä kuulu Rumbassa niihin kaikkein arvostetuimpiin. Silti jopa niin sanotussa epäaidossa genressä artisti voi saavuttaa arvostusta aitoudestaan.

5.4 Tunteiden sukupuolittuneisuus

Tunteiden sukupuolittuneisuus liittyy aitouden käsitykseen. Vaikka eri artistit kävisivät levyillään läpi samoja tunteita, toisilla prosessi ja lopputulos nähdään aitona ja toisilla ei.

Alanis Morissetten edellisen albumin, *So Called Chaosin*, ilmestymisestä ehti vierähtää neljä vuotta. Nelisen vuotta Morissette myös seurusteli nykyään Scarlett Johanssonin kanssa heilastelevan näyttelijä Ryan Reynoldsin kanssa. Ensin päättyi suhde, sitten levytystauko. Ja kappas, *Flavors of Entanglement* on terapialevy, joka kertoo tuon suhteen päättymisestä. (Alanis Morissette, 12/08)

Artisteilla on tapana tehdä eroista kertovia terapialevyjä, purkaa tuntojaan henkilökohtaisiin lyriikoihin ja ylipäättään käyttää omaa elämäänsä inspiraationa. Yksi tällaisista levyistä tunnettu on Alanis Morissette, jonka levymyynti ylittää jo 40 miljoonaa (Independent1, 24.4.2004). Kuitenkin Alanis Morissettea on kymmenien miljoonien yksiköiden levymyynnistään huolimatta kritisoitu jyrkästi esimerkiksi minäkeskeisyydestä, tavasta käyttää musiikkia ja ahdistuneita lyriikoita omana terapianaan (Whiteley 2000, 5). Sama linja jatkuu myös Rumban levyarvostelussa:

Morissette taitaa niin aggressiivisen kuin herkemmänkin tulkinnan, eikä hänen sävellys- tai sanoitustaidoissaan ole moittimista. Laulajattaren voisi uskoa toipuneen erostansa, ellei levyn äänimaailma olisi niin omituinen ja sekava, että tekijä vaikuttaa väkisinkin vähän vinksahaneelta.--- Soundi on paikoin varsin kokeellinen, ja usein kappaleissa on liikaa turhaa säliää. Kyllä eron uskoisi olleen kipeä, vaikkei sitä alleviivattaisikaan raastavilla taustoilla. (Alanis Morissette, 12/08)

Toimittaja myöntää, että Morissette taitaa sekä säveltämisen että sanoittamisen – ongelma on nimenomaan äänimaailmassa, joka taas yleensä riippuu levyn tuottajasta. Morissetten tapaa käsitellä

suhdettaan moititaan, mutta toisaalta miesten ahdistuneet, päättynyttä suhdetta puivat ero- ja terapialevyt keräävät usein kehuja raa'alla aitoudellaan – vertailuksi käy esimerkiksi Beck, jonka pitkän suhteen päättymisen jälkeen vuonna 2002 julkaisema erolevy Sea Change sai ylistystä kautta linjan huolimatta siitä, että senkin äänimaailma oli ainakin omasta mielestäni varsin erikoinen. En saanut käsiini Rumban arviota kyseisestä levystä, mutta aineistooni kuuluvassa numerossa 20/08 siitä oli maininta 2000-luvun klassikkoalbumeita käsittelevässä jutussa. Lyhyessä kommentissa Sea Changea nimitetään yhdeksi ”kaikkien aikojen erolevyistä” ja alkuperäistä arviota lainataan kommentilla ”Itku pääsee, mutta hyvältä tuntuu”, minkä lisäksi mainitaan levyn saaneen täydet pisteet Rumbassa 17/2002. Soundi (9/2002) puolestaan kirjoitti Sea Changesta näin:

Beckin uudet laulut katsovat kuulijaa suoraan silmiin, mutteivät tee kenenkään oloa vaivautuneeksi vääränlaisella vereslihalla. Lost Causen ja Already Deadin alaston kauneus sotkee arvostelukyvyn viimeiset rippeet sentimentaalisen ihastuksen sekaan. (Soundi)

Rumbasta löytyy toinen esimerkki ”elämäntuskaisesta” levystä.

Black Bilen lyriikat eivät vaikuta olevan erityisen ilomielisiä. Luodataanko niissä taas suomalaisen miehen elämäntuskaa? (Musta sapen yksinäinen juhla, 6/08)

Miesartistin tehdessä lyriikoita, jotka eivät vaikuta ”ilomielisiltä”, hänen tuntuksa yleistetään koskemaan suurempaa joukkoa, tässä tapauksessa kaikkia suomalaisia miehiä, kun taas naisen – kuten edellisessä Morisette-esimerkissä – kokemuksia pidetään yksityisinä.

5.5 Naisfanien stigma

Aineistostani nousi esiin myös fanien merkitys artistin tai bändin imagolle. Avaan ennen aineistoesimerkkien käsittelyä ensin fanien roolia rockissa ja musiikkilehdissä.

Rockissa on tiettyjä erityisesti tyttöjen suosimia alalajeja: teinipop ja discomusiikki.--- Rockin sisäisissä hierarkioissa teinipoppi ei arvosteta, eivätkä sen ”ansiot” aina musiikillisia olekaan. Jotakin olennaista tehtävää teinipopitähdet ja heidän musiikkinsa monien tyttöjen elämässä joka tapauksessa täyttävät. (Lähteenmaa 1992, 210.)

Rockista puhuttaessa on otettava huomioon myös fanit, joiden voidaan osaltaan nähdä järkyttävän rokin sukupuolijakaumaa. Christopher R. Martinin (1995) mukaan rokin perinteinen sukupuolijärjestys ei ole niinkään luonnollinen, vaan ”luonnollistettu”. Rokkia voidaan pitää maskuliinisena vain unohtamalla naisyleisön marginalisointi kautta historian – rokin alkuaikoina aktiivinen naisyleisö oli mukana muokkaamassa sitä horjuttaen osaltaan sen maskuliinisuutta ja

häivyttäen sukupuolirajoja. (Martin 1995, 54.) Tietyistä artisteista – Elvis, *The Beatles*, erinäiset poikabändit – puhuttaessa esiin nostetaan aina heidän hysteerisesti kirkuvat ja katsomossa pyörtyilevät tyttö- ja naisfaninsa. Faniensa ajattelun olevan artistien (seksuaalisen käytöksen) manipuloitavissa ja heidän käytöstään pidetään usein varsin päättömänä, mutta ainakin 1950-luvulla Elviksen lantioliikkeille kiljuvilla nuorilla naisilla saattoi taustalla esimerkiksi halu järkyttää ja rikkoa rajoja: eräänkin Elvis-fanklubin presidentti kertoi 1956 haastattelussa, että Elvis oli vastakohta silloin vallinneelle ajatukselle, jonka mukaan teini-ikäisten pitäisi näkyä mutta ei kuulua (Masters 1956, ref. Martin 1995, 53). Elvikselle kirkuvien tyttöjen käytös herätti pahennusta, mutta 1950-luvun kaksoisstandardista kertoo se, että naisille – kuten Marilyn Monroelle – viheltelevista pojista ei kannettu samanlaista huolta. Pelkona kun oli, että valkoisista, keskiluokkaisista tytöistä tulisi joukkona seksuaalisesti holtittomia ja he torjuisivat naisen perinteisen roolin (Martin 1995, 63). Tässä mielessä rokin ajateltiin vapauttavan naisia, ainakin fanin roolissa, ja se nähtiin huonona asiana. Vaikka naiset eivät päässeet rokin alkuaikoina esiintymään, he olivat silti subjekteja voimakkaan faniasemansa myötä. Rockissa on kuitenkin väheksytty naisten kokemuksia ja heille mieluisaa musiikkia jo 1950-luvun lopulta lähtien ja naiset on marginalisoitu ensin faneina ja myöhemmin – kun he alkoivat esiintyä – artisteina samalla kuin naisten suosima musiikki on nähty pinnallisena ja viihteellisenä. Kun miehen aggressiivisesta seksuaalisuudesta tuli 1960-luvun puolivälissä rockin kantava voima, naisten suosima romanttinen ja androgyyninen rock – kuten teenybop eli soft rock – jäi marginaaliin ja sitä alettiin pian pitää ei-aitona. Vaihtoehtona ”ei-aidolle” musiikille naiset saattoivat valita aggressiivisen miesten rockin, jossa heille oli kuitenkin tarjolla vain objektin osa. Martin käyttää vertailukaksikkona *The Beatlesia* ja *The Rolling Stonesia*, joista ensin mainittu laajensi naisten mahdollisuuksia, kun taas viimeksi mainittu tarjosi naisille ”uutta” seksuaalisuutta, joka oli kuitenkin miehen dominoimaa eikä siis sittenkään sen vapaampaa. Musiikin muuttuessa 1960-luvun loppupuoliskolla teinityttöjä koskettavia kappaleita ei enää pidetty tarpeeksi vakavina ja myös *Beatles* siirsi vähitellen fokuksensa pois romanttisesta rakkaudesta. (Martin 1995, 67–69.) Sama arvoasetelma on toistunut kautta historian, kun naisten suosimat ei-aggressiiviset musiikkigenret ja artistit kuten disko sekä tyttö- ja poikabändit on teiltu rockin kaanonissa ”ei-aitoina”.

Rock n’ roll oli kulutustuote siinä missä muutkin, mutta toisin kuin muut tuotteet se tarjosi vaihtoehtoja naisen perinteisen roolin tavoittelulle. Kuluttamisen korostaminen sai teinitytöt ymmärtämään kuluttajan vallan tuomat mahdollisuudet. Varhainen rock n’ roll tarjosi faneille keinoja sosiaalisesti konstruoidujen naisroolien ja identiteettien rakentamiseen ja niillä kokeiluun sekä 1950-luvun ahtaiden seksuaaliroolien vastustamiseen. (Martin 1995, 56–57.) Faniutensa myötä

teinityöistä tuli rock n' rollissa subjekteja, joilla oli olennainen rooli Elviksen uran jatkumisen kannalta (Martin 1995, 61). Subjektiroolin vastapainona saattoi kuitenkin seurata seksuaalinen leima. Rockissa naiset niputetaan usein saman bändäritermin (groupie) alle, vaikka he olisivat alalla aivan muussa roolissa. Jos nainen haluaa päästä bändien yhteyteen tai olla muuten tekemisissä alan kanssa, hänen motiivikseen oletetaan lähtökohtaisesti ihastus mieheen. Silti bändärienkin voi nähdä toteuttavan tietynlaista autonomiaa: etenkin pienempien bändien yhteydessä valinnan saattaakin tehdä bändäri eikä rockmuusikko. Asetelma kääntyy myös, kun yhtyeen hotellin ulkopuolella kiljuu lauma naisia – tällöin naiset ovat aktiivisia ja pojan perässä, toisin kuin naisille perinteisesti annetuissa roolissa. On huomattava, että tytöt kiljuvat usein myös naisesiintyjille, ei vain miehille – esimerkiksi jo varhaiset tyttöbändit *The Ronettes* ja *The Shangri-Las* aiheuttivat konserttiensa eturiveissä samanlaista kaaosta kuin ajan poikabändit – ja esimerkiksi 1970-luvun lopulla tytöt päälylystivät makuuhuoneensa seinät mieluummin Blondien laulajan Debbie Harryn kuin miestähntien kuvilla. (Garratt 1990, 407–409.) Lehdissä näkyvät naismallit ovat yleensä tietyllä tavalla markkinoituja seksiobjekteja, joiden kuvat käsitellään täydellisiksi. Teinilehdissä myös miehiä käsitellään samoin, joskin he ovat usein tarpeeksi tavallisia ja epätäydellisiä, että fanit voivat ylläpitää illuusiota siitä, että heistä voisi joskus tulla kyseisen tähden tyttöystävä. Samaan saatavuuden tai lähestyttävyyden illuusioon kuuluu myös se, että nuoria naisia tai tyttöjä faneikseen havittelevat tähdet eivät voi puhua mahdollisesta tyttöystävästään tai edes tarkasta naismaustaan. (Garratt 1990, 404.) Myös Lähteenmaa (1992) huomasi, että vaikka fanikulttuurin toisaalta kuuluu hassuttelumentaliteetti, fanitytöt ovat toisaalta myös ”ihastuneita” ihailemiinsa tähtiin. Lähteenmaan mielestä kyseessä on kuitenkin enemmänkin monivivahteinen oman sukupuoli-identiteetin hiominen miespuolisia tähtiä apuna käyttäen eikä niinkään epärealistinen ja yksioikoinen haaveilu pääsystä tähden tyttöystäväksi. (Lähteenmaa 1992, 211.)

Sukupuoli ei silti ole aina tärkein identifikaation perusta, vaan fanit saattavat samastua myös vastakkaista sukupuolta edustavaan tähteen. Halu saattaa puolestaan kytkeytyä omaan sukupuoleen, sillä samastuminen ei välttämättä noudata heteroseksuaalista rakennetta, vaan fanius antaa mahdollisuuden ja tilaa olla toinen. Yksi faniuksien tarjoamista nautinnon lähteistä onkin se, että niiden myötä on mahdollista paitsi vahvistaa, myös kyseenalaistaa perinteisiä sukupuolikäsityksiä. (Nikunen 2005, 340.) Usein on vaikea erottaa, haluavatko fanit olla idoliensa kaltaisia vai ovatko he rakastuneita näihin. Erityisesti teini-iässä raja ihailun ja himon välillä on häilyvä. (Garratt 1990, 408–409.)

Kaarina Nikunen (2005) erittelee faniudesta kuusi elementtiä, joita voidaan käyttää faniutta määriteltessä: toiminta, yhteisö/sosiaalisuus, fani-identiteetti, affektiivisuus, sukupuoli sekä kytkeytyminen populaarikulttuuriin. Toiminta viittaa siihen, että fani kerää faniuden kohteestaan lisääaineistoa, kuten tietoa, kuvia tai tavaraa. (Mt., 46–47, 50.) Fanit haluavat hallita idoliaan kuten tämä hallitsee heitä, mikä johtaa jopa maaniseen kuluttamiseen – fanit haluavat kerätä, säilyttää ja tutkia kaikki idolistaan löytämänsä äännet ja kuvat. Tätä hallintaa ja omistamista voi pitää luonteeltaan eroottisena. (Frith 1990, 423.) Olen huomannut ainakin omassa lähipiirissäni, että erityisesti teini-iässä monet rockfanit koristelevat seinänsä rocktähtien julisteilla tai liittyvät faniklubiin. Myös oheistuotteet, kuten bändipaidat, ovat rockfaniudessa yleisiä. Oma lukunsa tuotteistamisessa on *Kiss*-yhtye, jonka fanien on mahdollista hankkia jopa *Kiss*-ruumisarkku. Seuraavien kohtien, yhteisön ja fani-identiteetin määritelmät, Nikunen (2005) liittävät yhteen, sillä fani-identiteetille on oleellista löytää yhteisö, jossa faniuden kokemuksia on mahdollista jakaa muiden kanssa. Populaarikulttuuriin kytkeytyminen tarkoittaa, että fanius on nimenomaan populaarikulttuuriin liitetty, ei korkeakulttuuriin kytkeytyvä asia. Faniuden kiinnittäminen faniuden perinteisiin ja tiettyihin kulttuureihin määrittää faniuden käytäntöjen rakentumista. Sukupuoli ja fanius liittyvät yhteen siten, että fanius on alue, jossa sukupuoli ja seksuaalisuus määrittävät, muotoutuvat ja rajautuvat. Faniuden kohteet, idolit, ja niiden julkisuus luovat sukupuolen ideaaleja ja normittavat sukupuolta. Lisäksi faniutta ajatellaan usein tyttökulttuurina ja siihen liitetään romanssin ja hysterialan käytäntöjä, mikä on osa median tuottamaa sukupuolittamista. Faniudessa faniuden käytännöissä ja fanin ja tekstin kohtaamisessa rakentuu affektiivinen suhde. Affektilla tarkoitetaan jonkin syyn aiheuttamaa, tunteena tai haluna koettua vaikutusta, kuten mielenliikutusta tai kiihtymystä. (Nikunen 2005, 47–55.) Nikusen kolme faniutta – kulttifanius, trendifanius ja tähtifanius – pätevät myös rockmaailmaan. Nikunen tutki näitä kolmea faniuden tyyppiä tv-ohjelmien ja tv-juontajan kautta: kulttifaniutta Xenan, trendifaniutta Ally McBealin ja tähtifaniutta BumtsiBumin juontajan Marco Bjurströmin kautta. Kulttifaniudessa kohde ei ole välttämättä kovin populaari, mutta sen fanit ovat sitäkin intensiivisempiä ja aktiivisempia. He voivat esimerkiksi luoda fanifiktiota ja pitävät yhteyttä toisiinsa faneihin. (Nikunen 2005, 147–149, 319–322.) Tätä voidaan soveltaa ennen kaikkea niin sanottuihin kulttibändeihin, jotka eivät ole lyöneet läpi suuren yleisön suosioon, mutta joilla on intohimoinen ja lojaali faniyhteisö. Jotkut fanit eivät edes halua, että heidän suosikkiryhtyeestään tulisi suosittu, vaan he pitävät sen mieluummin itsellään. Vähäisempi suosio tarkoittaa usein myös sitä, että yhtye on helpommin fanien ulottuvissa ja näillä on mahdollisuus jopa pitää suoraan yhteyttä siihen. Trendifanius liittyy ilmiöön, joka on pinnalla ja suosittu ja kulttifaniuteen verrattuna sen (tässä tapauksessa katsomis)kokemus on yksityisempi, sitä

ei jaeta toisten fanien kanssa muuten kuin ehkä jälkikäteen keskustelemalla (Nikunen 2005, 248–251).

Simon Frith (1983) esittää, että rockin voidaan jopa sanoa merkitsevän enemmän faneille kuin ammattilaisille, sillä fanit kokevat musiikin hankalasti määriteltävänä hauskanpitoa. Koska rock on yhteisö- ja kulttuuripainottuneisuudestaan huolimatta useimmille faneille henkilökohtainen kokemus – musiikkia kuunnellaan kotona, rokkitähdistä saatetaan kehitellä yksityisiä fantasioita – tarvitsevat he Frithin mielestä apua ammattimaisilta rockfaneilta eli rockkirjoittajilta.

Musiikkilehdistön merkitys ulottuu kaiken lisäksi niiden lukijakunnan ulkopuolelle, sillä lehtien lukijat ovat mielipidejohtajia ja ideologisia portinvartijoita muille faneille. (Frith 1983, 165, musiikkiteollisuuden portinvartijoista myös Brusila 2007, 49–51 ja McLeod 2001.) Faneihin suhtaudutaan kuitenkin eri tavalla heidän sukupuolestaan riippuen. Siinä missä miesfanien nähdään ottavan aktiivisesti osaa rockperformanssiin – moshamalla eli heiluttamalla päätään tai surfaamalla yleisön päällä konserteissa – naisia pidetään passiivisina vastaanottajina, jotka kiinnittyvät idoleihinsa romanttisesti laittamalla julisteita seinilleen tai laulamalla kotona musiikin mukana (Feigenbaum 2005, 41).

Kuten luvun alussa mainitsin, fanit nousivat esiin myös omassa aineistossani. Ehkä mielenkiintoisin tutkimuksessani esiin noussut teema oli muiden(kin) kuin kyseessä olevan artistin vähättely, ennen kaikkea kyseisen artistin fanien mollausta. Toisin sanoen ”vääränlainen” musiikki vie arvostuksen myös sen kuuntelijalta, ei vain sen esittäjältä. Tämä liittyy jälleen siihen, mikä musiikki on ”oikeaa” ja arvostettua. *Bon Jovin* live-dvd:n arvostelussa toimittajan yhtyettä kohtaan tuntema vastenmielisyyks kohdistuu myös *Bon Jovin* (nais)faneihin.

Naisvaltainen yleisö täyttyy typerästi hymyilevistä tavisblondeista, jotka luulevat olevansa rock-keikalla. Ahdistavaa. (*Bon Jovi*, 1/08)

Tavis-sanaa käytetään vastakohtana ei-tavalliselle, erikoiselle. Koska *Bon Jovin* fanit ovat taviksia, *Bon Jovi* on siis massalle suunnattua musiikkia ja sen fanit siten typeryksiä, jotka eivät tiedä, mitä kunnan musiikki on. Tässä näkyy se, että Rumba on suunnattu ihmisille, jotka seuraavat musiikin uusia tuulia ja tietävät, mitä musiikkia on milloinkin ”coolia” kuunnella – selvästi *Bon Jovi* ei kuulu tähän ryhmään. ”Naisvaltainen” taas viittaa myös musiikin alempaan arvostukseen, kuten aiemmin on jo käynyt ilmi. Sen voi nähdä viittauksena myös siihen, että *Bon Jovin* laulaja on jonkinasteinen seksisymboli ja naisten oletetaan siis tulevan yhtyeen keikalle hänen ulkonäkönsä, ei musiikin – kuten oikeat fanit tekisivät – takia. Käsittelin nelosluvussa tapaa merkitä naispuoliset artistit. Anna

Feigenbaumin (2005) mukaan myös naisfanit merkitään, jos yleisö on esimerkiksi musertavasti naisvaltainen. Tämä tekee heistä joko poikkeuksen tai merkitsee heidät ”oikean” rockyhteisön ulkopuolelle. (Feigenbaum 2005, 40.)

Musiikin maailmassa sosiaaliset ja ideologiset diskurssit liitetään geneerisesti yhteen (Frith 1996, ref. Leppänen & Rojola 2004, 77–78). Tästä seuraa, että genret paitsi ovat sukupuolittuneita, ne myös rakentavat sukupuolta. Esimerkiksi heavy metal rakentuu helpommin osaksi nuorten miesten kuin nuorten naisten kulttuuria. Syynä on se, että hevimusiikki rakentaa kytköksiä rock’n’roll - elämäntavan, seksuaalisuuden, voiman ja virtuoosisen soittotaidon välille, mistä johtuen useimmat liittävät sen mielessään maskuliinisuuteen. (Leppänen & Rojola 2004, 77–78.) Tämä ajattelutapa voi johtaa jopa kapinaan, mikäli naiset yrittävät ottaa metallimusiikkia itselleen:

Hän kuulostaa hämmentyneeltä sanoessaan, että Bullet for My Valentine yleisöstä löytyy paljon nuoria naisia. Tyttöjen bändiksi he eivät silti halua leimautua. ”Vaikka keikoilla käy paljon naisia, yleisön ikähaitari on suuri, ja sieltä löytyy paljon myös miehiä. Jopa nelikymppiset pitkän linjan metallistit ovat ottaneet meidät omaksensa.” (Vaikeuksitta voittoon, 1/08)

Aineistossa ei tullut vastaan yhtäkään artikkelia, jossa toimittaja tai artisti olisi ollut huolissaan leimautumisesta poikien tai miesten bändiksi. Nelikymppisiä, pitkän linjan ”metallisteja” – tottakai miehiä, vaikkakaan sitä ei artikkelissa suoraan sanota – voidaan pitää fanien kermana, sillä heidän oletetaan tietävän musiikista paljon, soittavan mahdollisesti itsekkin musiikkia, tunnistavan ”oikean” musiikin ja tulevan keikoille musiikin, ei hyvännäköisen laulajan vuoksi. Miehiä pidetään yleisesti sosiaalisessa hierarkiassa naisia ylempänä, niinpä toisten miesten mielipiteillä voidaan ajatella olevan miehille erityistä arvoa. Kimmel (1996) näkeekin maskuliinisuuden olevan homososiaalisesti säädeltyä ja esitettyä: miehet määrittävät maskuliinisuuttaan suhteessa toisiin miehiin, eivät niinkään suhteessa naisiin. Miehiä arvioivat ja tuomitsevat toiset miehet – isät, opettajat, ystävät, esimiehet – ja paikka miesten homososiaalisessa hierarkiassa löytyy vain kamppailun kautta. (Kimmel 1996, 7.) Esimerkiksi homososiaalisesti esitetystä maskuliinisuudesta sopii juuri hevimetalli, joka on yksi maskuliinisimmista ja jopa misogyyneisimmistä (esimerkiksi lyriikoiden perusteella) musiikkityypeistä ja jonka esittäjät sekä yleisö- ja kuuntelijapohja koostuvat etupäässä miehistä.

Maskuliinisuuden todistaminen, sen saavuttaminen ja demonstroiminen on miehen elämän formatiivisimpia ja pysyvimpiä osia. Miehisuus ei ole staattista, vaan sosiaalisesti ja kulttuurisesti

rakentunutta. Niinpä se myös merkitsee eri asioita eri ihmisille eri aikoina – esimerkiksi joissain kulttuureissa maskuliinisuus on perhekeskeisempää ja tunteikkaampaa kuin joissain toisissa. Silti jopa saman kulttuurin sisällä on useita maskuliinisuuksia, joihin vaikuttavat esimerkiksi miehen ikä, seksuaalisuus, rotu ja luokka. Ottaen huomioon, että keskiluokkainen valkoinen heteromies on maailman dominoivin ja historiallisesti määräävin ihmistyyppi, on ehkä hieman yllättävää, että myös hänen toimintaansa määrittää pelko. Oleellisinta miehisydessä ei ole niinkään pyrkimys valta-asemaan, vaan pelko muiden miesten dominoimaksi tai kontrolloimaksi joutumisesta – pelko siitä, että muut miehet pitäisivät sinua heikkona tai epämiehekkäänä (Kimmel 1996, 4–6). Tavallaan ei ole ihmeellistä, että keskiluokkaista, valkoista heteromiestä ohjaa pelko – onhan hänellä kaikkein etuoikeutetuimpana myös eniten menetettävää. Kimmelin (1996) mukaan naiset eivät silti ole yhdentekeviä vaan mies voi mennä hyvinkin pitkälle todistaakseen miehuuttaan naiselle. Kyseessä voi tosin olla myös pikemminkin naiseuden käsitys – etenkin se, miten muut miehet määrittelevät feminiinisyden – kuin todellinen nainen. Naisen avulla miehen on usein myös mahdollista parantaa asemaansa muiden miesten silmissä ja todistaa mieheyttään näille. Homososiaalisuuteen kuuluu toveruuden ja intimiteetin lisäksi myös homofobia – pelko ennen kaikkea siitä, että miestä ei pidettäisikään ”oikeana miehenä”. Maskuliinisuus onkin homososiaalinen, heteromiesten välinen asetus, jonka heteroseksuaalisuus varmistetaan naismaisuuuden homofobisella pelolla. (Mt., 7–8, 366.) Naismaisuuuden pelko näkyy esimerkiksi siinä, miten naista muistuttava ääni koetaan miehellä negatiiviseksi:

Nasaalisoulia ja juustobiittejä tarjoava levy ei sinänsä ole mitenkään epäkelvo, vaikka pojat kuulostavatkin tytöiltä. Kitkarengasfeministit vaietkoon, vaikka väittämä lähentelee jo loukkausta koko naiskuntaa kohtaan. --- Kaiken keskinkertaisuutta on loppujen lopuksi miltei pakko rakastaa, sillä pesää tässä on lähdetty metsästäämään, ja saalista on vuorenvarmasti saatukin. (Mattafix, 1/08)

Pojat kuulostavat tytöiltä, mutta se ei tee levystä sinänsä ”epäkelvoa”. Rivien välistä voi lukea, että kyseessä on poikkeus ja että yleensä se, että pojat kuulostavat tytöiltä, nimenomaan tekisi levystä epäkelvon. On mielenkiintoista, että se, että ”pojat kuulostavat tytöiltä” on loukkaus naiskuntaa kohtaan. Luen sen niin, että se, että pojat kuulostavat tytöiltä, loukkaa faktana, aktuaalisena tapahtumana (joskin tämä on toimittajan mielipide) heteromiehiä ja ennen kaikkea heidän maskuliinisuuttaan, kun taas väittämä ”pojat kuulostavat tytöiltä” loukkaa toimittajan mielestä naisia, sillä poikien pitäisi kuulostaa pojilta. Loppukommentti taas on erikoinen: keskinkertaisuus on hyväksyttävää, jos se johtaa siihen, että artisti saa seksiä? Vetoaako naisiin keskinkertaisuus? Toisin kuin aiemmassa *Bullet for My Valentine* -esimerkissä, naisyleisöön on mahdollista suhtautua myös positiivisesti, kuten Zakk Wylden haastattelusta käy ilmi:

Tieto siitä, että Suomen fanklubissa on yhä enemmän myös naisjäseniä, lämmittää Wyldea selkeästi. ”Se on vain siistiä, ja mimmit ovat kuitenkin se asia, millä on merkitystä.”
(Nahkaliivit päälle ja satulaan, 21/08)

5.6 Yhteenveto

Selvitin tässä luvussa sitä, esitetäänkö naiset ja miehet muusikkokontekstissa yleensä aitoina vai epäaitoina eli onko aitous rockissa sukupuolisidonnaista. Aineistoni perusteella kouluttautuminen mielletään rockkontekstissa epäaidoksi, mikä voi johtua joko esimerkiksi rockin työväenluokkaisesta historiasta tai koulutuksen mieltämisestä feminiiniseksi. Esittelin tässä luvussa myös sen, että menestystä pidetään aineistoni perusteella helposti epäaitona, samoin vääränlaista julkisuutta. Molemmat liittyvät naisiin – menestyvä nainen mielletään helposti levy-yhtiön tuotteeksi ja naistenlehtijulkisuus nakertaa eritoten naisten aitoutta. Miehillä ulkonäköön suhtaudutaan sikäli naisia tiukemmin, että vääränlainen ulkonäkö herättää heillä naisia herkemmin kysymyksen epäaitoudesta. Toisaalta naisista käytettävät termit liittyvät usein ulkonäköön ja voivat olla jopa seksistisiä tai muuten negatiivisia, kun taas miehiä määritellään yleisesti neutraalein tai positiivisin ja usein musiikkiin liittyvin termein. Tunteiden purkamista musiikissa pidetään miehillä aitona, mutta naisiin suhtaudutaan kriittisemmin. Naisfaneja arvostetaan miesfaneja vähemmän – heidän fanituksensa ajateltiin helpommin johtuvan ”epäaidoista” syistä, kuten laulajan ulkonäöstä.

Kuten edellä osoitin, aineistoni perusteella mies representoidaan rockkontekstissa helpommin aidoksi kuin nainen. Kaikkein aidompana ryhmänä aineistossani nousi kuitenkin esiin 15-vuotiaat pojat – se oli ylipäättään ainoa ikäryhmä, joka aineistossani mainittiin, ja vieläpä useampaan otteeseen, mikä antaa ymmärtää, että kyseessä on varsin myyttinen ikä. Epäaidoksi julistaminen on rock-kontekstissa raskauttavaa. Siihen voivat johtaa menestys, (vääränlainen) julkisuus ja miehillä liian hyvä ulkonäkö. Naisilla taas tunteiden liiallinen osoittaminen koetaan helposti epäaidoksi.

Pohdin seuraavaksi rockin seksuaalisuutta ja sitä, esittääkö Rumba naisille ja miehille erilaista seksuaalisuutta.

6 ROCKIN SEKSUAALISUUS

Yksi syy sille, miksi naisten on vaikea saada hyväksyntää rockmusiikissa on se, että rockeetoksen ytimessä olevat ominaisuudet ovat samoja, jotka ovat perinteisesti olleet tytöiltä ja naisilta kiellettyjä tai tiukasti rajoitettuja, eli seksuaalisuus, kapinallisuus ja aggressiivisuus. Seksuaalinen, kapinallinen ja aggressiivinen teinityttö leimataan helposti huoraksi. (Lähteenmaa 1992, 218.) Seksuaalisuus ja sen ilmentäminen on kaikista massamedioista selvimmin tärkeää rockissa. Tämä liittyy rockin rooliin nuorisokulttuurin osana ja teini-ikäisten ongelmien käsittelijänä ja ilmenee esimerkiksi rytmeissä ja äänissä ja siinä, että rock on usein taustalla läsnä treffeillä ja tanssiessa. Toisaalta rock paitsi ilmentää seksuaalisuutta, myös kontrolloi sitä antamalla seksuaalisuuden representaatioilleen ideologisen muodon. Seksuaalisuuden rakentaminen on rockin tärkein ideologinen tehtävä. (Frith & McRobbie 1990; 371, 373.) Vaikuttaako siihen, miten seksuaalisuuteen rockkontekstissa suhtaudutaan, kuitenkin se, kummasta sukupuolesta on kyse? Esittääkö rock erilaista seksuaalisuutta miehille ja naisille? Selvitän tässä kappaleessa näitä kysymyksiä aineistoni kautta.

6.1 Kiltit tytöt vs. pojat ovat poikia

Ensimmäisessä esimerkissäni on haastateltu *Sturm und Drangin* jäseniä. Kyseessä on teiniheavy-yhtye eli kyseiset muusikot ovat vielä alaikäisiä.

Bändäreihin miekkoset silti suhtautuvat kriittisesti. André seurustelee, Jeppe ja Alex ovat muuten vaan nirsoja. ”Kyllähän niitä riittää, bändärit yrittävät tunkea bakkärille, mutta ne ovat 13-vuotiaita. Ne ovat myös ängenneet keikka-autoon. Niillä ei ole mitään asiaa sinne. Oikeasti”, André toteaa. ”Sitten on vanhoja mummoja”, André jatkaa. Missä mummon raja sitten menee? ”Mummelit ovat jotain 60-vuotiaita. 30-vuotiaat eivät missään nimessä! Sehän on juuri se oikea ikä”, Jeppe säestää. ”Minun olisi vaikea kuvitella olevani yhdessä fanin kanssa. Pitää olla muutakin”, Alex vakavoituu. (Viattomuuden jälkeen, 21/08)

Perinteisesti bändärit – miesartistin seuraan usein seksin toivossa hakeutuvat (lähinnä nuoret) naiset – ovat olleet rockissa jonkinlainen ylpeyden aihe: halukkaiden bändärien määrä voi kertoa yhtyeen suosioista ja ilmiö liittyy vahvasti myös ajatukseen siitä, että useat seksikumppanit nostavat miehen arvoa muiden miesten silmissä. Bändärien arvostus on yleensä suhteessa heidän määräänsä ja bändin suosioon – suosituilla bändillä on enemmän bändäreitä, ja näitä ei yleensä arvosteta kovinkaan paljon, kun taas pienemmän yhtyeen vähät bändärit voivat olla jopa pikemminkin ystäviä bändin jäsenten kanssa. Tässä artikkelissa bändäreihin suhtaudutaan kielteisesti. Heidät saadaan

kuulostamaan jopa hyökkäviltä – he ”yrittävät tunkea bakkärille” ja keikka-autoon, vaikka heillä ei ole sinne asiaa. Asiaa mutkistaa se, että nämä ”bändärit” ovat vasta 13-vuotiaita lapsia eli seksi ei tässä tapauksessa mitä luultavimmin kuulu kuvioon. Voidaan ajatella, että johtuen siitä, että kyseiset ”bändärit” eivät voi toteuttaa bändäreille rockdiskurssissa annettua roolia – tarjota seksiä artistimiehelle – heihin suhtaudutaan kielteisesti. He ovat myös ehkä aggressiivisella käytöksellään rikkoneet bändäriin ja artistin välisiä rajoja ja rooleja ja laajemmin naisen ja miehen rooleja. Perinteisestihän miehet mielletään aktiivisiksi ja naiset taas passiivisiksi (Plumwood 1993, 49–50). Naiset saavat levyalalla helposti bändäriin leiman – nainen saatetaan niputtaa bändäritermin alle, vaikka hän olisi rock-alalla ihan muussa roolissa (Garratt 1990, 407–409). Yleinen käsitys Madonnasta tämän uran alkuvaiheessa oli se, että hän huipulle reittä pitkin noussut kaunis bändäri, mikä kyseenalaisti hänen taiteensa ja musiikkinsa (O’Brien 2009, 243). Bändäriin leima lieneekin kätevä tapa yrittää painaa alaspäin liian yritteliästä tai menestyksenhaluista (nais)artistia ja samanlainen yritys häpäistä nainen kuin huorittelu.

Iiris Ruohon (2006) mukaan miehen seksuaalisuutta pidetään journalismissa luonnollisena asiana. Naisen uskottavuus puolestaan kärsii julkisuudessa käsitellyn seksuaalisuuden myötä – esimerkiksi yhteiskunnallisesti toimiva nainen ei ole enää yhtä vakavasti otettava, jos hänellä on ollut julkinen suhde miespolitiikon kanssa. (Mt., 184.) Myös aineistostani käy ilmi, että naisen aktiivinen seksuaalisuus herättää huomiota.

Helsingin Sanomien jutussa Tommila sanoi olevansa ailahtelevainen. Hän kertoi toimittajalle suorasukaisesti haluavansa lähteä harrastamaan seksiä poikaystävän kanssa takahuoneeseen. (Olemme niin pop, 23/08)

Eleanoora Rosenholmin laulajan Noora Tommilan haastattelussa ailahtelevaisuus ja kommentti seksin harrastamisesta takahuoneessa assosioidaan yhteen – Tommilan seksuaalisuus ymmärretään poikkeavan suorasukaisena.

Sukupuolen korostaminen liittyy sekin seksuaalisuuteen ja seksuaalisointiin. Sukupuolen korostus on pintaa, kun taas seksuaalisointi löytyy pinnan alta. Sukupuolen korostamisen voi sanoa liittyvän ylipäätään yhteiskunnan seksuaalisointiin ja tapaan myydä kaikkea – myös musiikkia – seksillä.

Kysymystä rockelämän ”työsuhde-eduista” mies ei ymmärrä. Tai luultavasti ei edes halua ymmärtää. ”Ensinnäkin, tapasin vaimoni ennen kuin aloimme tosissamme tekemään kiertueita. Voisin luultavasti saada muutamankin naisen ja erinäisiä huumeita alleni ja eteeni, jos tahtoisin, mutta en ole eläissäni ollut uskoton, ja sitä asiaa ei tämä musiikkibisnes tule muuttamaan.---”Työsuhde-etujani” on se, että saan tehdä sitä, mitä

haluan. Huumeet ja bändärit voivat joidenkin mielestä olla tärkeitä, mutta eivät minulle.”
(Edistyksellisen metallin arkkitehdit, 11/08)

Opethin laulaja Mikael Åkersfeldt ei halua lähteä toimittajan avaamalle linjalle. Samalla hän rikkoo perinteisen seksiä, huumeita ja rock n’ rollia -myytin. Onko kyseinen myytti kuitenkin pikemminkin toimittajien kuin muusikkojen ylläpitämä? Kun rockin ja rokkarien ajatellaan edustavan kapinaa ja villiä seksuaalisuutta ja päihteiden täyttämää elämää, se toisaalta antaa niin sanottujen tavallisten ihmisten kokea villiä elämää artistien kautta ja toisaalta vapauttaa heidät elämästä itse yhtä kuluttavasti. Yleensä miehet puhuvat seksistä julkisesti avoimemmin kuin naiset – rockin miehillä seksin oletetaan kuuluvan imagoon. Viriili seksuaalisuus nousee esiin jo seksiä, huumeita ja rock n’ rollia -sloganista, ja bändärien määrästä vedetään usein suoria yhteyksiä suosion määrään. Miesten suhteen rajanveto ei ole kovin tiukkaa, mutta aineiston perusteella naisartistien täytyy tasapainoilla toisaalta liian vähäisen ja toisaalta liiallisen seksuaalisuuden välillä:

Suloisuus ja viattomuus uhkaavat jo alkaa etoa, mutta onneksi Neuvonen lopulta paljastaa olevansa jo aikuinen nainen ja laulaa myös rakkauden loppumisesta, pettämisestä ja yhden yön hekumasta. (Anu Neuvonen, 11/08)

Äkkiseltään on vaikea keksiä mitään haukotuttavampaa musiikillista ilmiötä kuin Peachesin ja Princess Superstarin edustama törkyturpainen bitch-elektro. Hienoja naisia ja varmasti kovia panemaan, ei siinä mitään, mutta eipä heidän irstailukeskeisiä bailubiisejään jaksa kuunnella kuin muutaman biisin kerta-annoksina. (Yo Majesty, 17/08)

Naisten ja miesten ”törkyturpaisuuteen” suhtaudutaan eri tavoin – yleensä miehiä kohtaan ollaan sallivampia. Tunnetuista valtavirta-artisteista Madonna on moneen otteeseen kohahduttanut seksikkäällä imagollaan ja seksuaalisilla kappaleilla ja musiikkivideoillaan, kun taas miehistä yksikään ei ole yltänyt samanlaiseen shokeeraamiseen – esimerkiksi haaroväliliään kourinutta Michael Jacksonia pidettiin ennen lapsiseksiskandaaleja harmittomana ja lapsillekin sopivana esiintyjänä. Lucy O’Brien (2009) listaa Madonna-elämäkerrassaan tapauksia, joilla Madonna on kohahduttanut. Tällaisia ovat olleet esimerkiksi ”Justify My Love”-kappale, jonka video kiellettiin MTV:llä sen uskaliaan luonteen vuoksi ja *Blond Ambition* -kiertue, jolla hän simuloi masturbointia lavalla. Madonna on myös tuonut esimerkiksi fetissikulttuuria valtavirtaan. *Blond Ambition* -kiertueella hän käytti korsettia, joka symboloi sekä alistumista että voimaa – sitä käyttämällä hän esitteli tavallaan kahta kehoa: toisaalta aktiivista, lihaksikasta vartaloa, joka oli harjoittelun muovaama, toisaalta passiivista, korsetin sisällään pitämää ja kontrolloimaa kehoa. Samalla kiertueella Madonna myös rikkoi sukupuolten välistä perinteistä valta-asetelmaa: hänen

lavashow'ssaan nähtiin esimerkiksi kahlittuja, puolialastomia miestanssijoita. Voimakkaiden seksi- ja uskontokohtausten vuoksi Madonna uhattiin jopa pidättää Pohjois-Amerikan-kiertueellaan siveettömyydestä. Sex-kirjassaan Madonna rikkoi tabuja esittelemällä itseään esimerkiksi lesboutta, sadomasokismia ja masturbaatiota käsittelevissä kuvissa, ja seurauksena oli mediamyrsky – toisten mielestä Sex meni liian pitkälle, toiset taas olisivat halunneet Madonnan menevän vielä pidemmälle. (O'Brien 2009, 195–200, 216–224.) Madonna oli itse ylpeä Sex-kirjasta – hän piti sitä ennakkotapauksena, joka antoi naisille vapauden ilmaista itseään – ja pioneerin asemasta, jonka hän sillä saavutti. (Madonnan haastattelu teoksessa St Michael 2004, ref. O'Brien 2009, 212). Ei olekaan yllätys, että Madonna on itse kertonut tavoitteekseen antaa naisille valtaa ja herättää keskustelua (O'Brien 2009, 214). On huomattavaa, että käytännössä kaikki Madonnan kohua herättäneet tempaukset liittyvät tavalla tai toisella seksiin. Tällä on yhteys kaksoisstandardiin, joka sallii miehille suuremman seksuaalisen vapauden kuin naisille.

6.2 Eläimellistäminen

Jos pyytäisin ystäviäni selittämään ihmistä, yksi kuvailuista menisi varmasti näin: ihminen on ei-eläin. Kulttuuriantropologi Claude Lévi-Straussin (1969) mukaan pyrkimys luonnon ja kulttuurin erotteluun on eri ihmiskulttuureissa se kaikkein perustavanlaatuisin vastakohtapari, johon kaikki muut jaottelut palautuvat (Lévi-Strauss 1969).

Siinä missä luonnonlait ovat ehdottomia, luonnon oliot toimivat vaistojensa varassa ja tiedostamattomassa ohjauksessa, ovat kulttuurioliot vapaita, järkeään käyttäviä ja oman kohtalonsa herroja (Kunelius 1997, 149).

Jaottelu ei jäänyt ihmisten ja eläinten erotteluun kulttuuriin ja luontoon, vaan Lévi-Strauss jakoi myyttejä tutkiessaan vielä ihmisetkin eri luokkiin: naiset luontoon ja miehet kulttuuriin (Lévi-Strauss 1969). Tätä samaa jaottelua on sittemmin käytetty esimerkiksi ajattelussa, jonka mukaan miehet ovat rationaalisia ja naiset tunteellisia. Naisten liittämistä luonnon piiriin ja heidän vertaamistaan eläimeen on käytetty perinteisesti oikeuttamaan heidän sortamisensa – luonto on nähty järjen alempana kontrastina ja sen piiriin on mielletty muun muassa tunteet, intohimo, keho, eläimellisyys ja irrationaalisuus (Plumwood 1993, 19–20). Tämä järjen sulkeminen määrittelystä pois on hyvä pitää mielessä, kun naisia verrataan luontoon. Lévi-Strauss ei ollut ensimmäinen, joka esitti naiset pikemminkin osana luontoa ja eläinkuntaa kuin sivistystä:

Naisen historiaa tutkinut [Sir James] Donaldson (ei tarkkaa lähdeviitettä) on huomauttanut, että määritelmät ”mies on miespuolinen ihminen” ja ”nainen on naispuolinen ihminen” on

väännetty epäsuhtaan; varsinkin psykoanalyttikot määrittelevät miehen ihmiseksi ja naisen naaraaksi. Aina, kun nainen käyttäytyy ihmisen tavoin, hänen väitetään jäljittelevän miestä. Psykoanalyttikojen mukaan pikkutyttö tai nuori nainen, jota houkuttaa samastuminen sekä isään että äitiin, kokee ristiriitaa ”miehisten” ja ”naisellisten” taipumustensa välillä. Omasta puolestani katson hänen harkitsevan, mukautuuko hänelle osoitettuun objektin eli Toisen rooliin vai vaatiako vapautta. (De Beauvoir 1949/2009, 120–121, sulkeet alkuperäistekstissä.)

Naaras-sanaa käytettäessä naista siis eläimellistetään, hänet liitetään luontoon eikä kulttuuriin. Samalla hän seksualisoituu ja objektoituu. Aineistossani naaras-sana oli vahvasti esillä yhdessä artikkelissa:

Tahi Isaac Hayesia, jolla oli lavalla mukanaan yksi naaras pelkästään täyttelemässä flyygelin päällä nököttävää konjakkilasiasia. --- Tällä hetkellä Duracell-pupu-palkinnonkin Femmagaalassa napanneella artistilla on tuotannossa soulnaaras Jannan toinen levy. --- Entäs ne naaraat sitten? Pukinpartaisella soul-miehellähän luulisi riittävän sarkaa kynnettäväksi? (Rumat vaatteilla koreilee, 16/08)

Naaras-sanan käyttö ei tässä Tuomo Prättälää koskevassa artikkelissa jäänyt kerran käytetyksi tehokeinoksi, vaan sitä käytettiin säännönmukaisesti nainen-sanan sijaan. Prättälä esittää soul-musiikkia, jota pidetään seksikkäänä ja siten jopa eläimellisenä. Ajattelua voidaan pitää myös rasistisena, onhan soul leimallisesti mustien musiikkia. Vertailukohtana voidaan pitää sitä, että 1950-luvulla rock ’n’ rollia pidettiin vaarallisena, koska se sai fanit käyttäytymään kuin ”eläimet”, mikä ajan retoriikassa viittasi mustiin (Grossberg 1990, 114). Eläimellistäminen koskeekin paitsi naisia, myös mustia. Eräskin Rytmin levyarvostelija kannatti aikoinaan ”Little Richardin sulkemista häkkiin” (Bruun et al. 1998, 21). Samantapaisesta, joskin toki hieman poliittisesti korrektimmasta retoriikasta käy esimerkiksi tämä levyarvostelu, jonka kohteena on tummaihoisen Lenny Kravitz:

Rockinsa rockannut retrohörhö kammottavimmillaan. --- Siinä missä Let Love Rule (1989) ja Mama Said (1991) esittelivät kiiman raateleman soulrockmiehen, jonka käsissä Jimi Hendrixiltä lainatut riffit ja John Lennonin balladikaavat saivat mielenkiintoisia ulottuvuuksia, uusi It’s Time for a Love Revolution -albumi junnaa tylsänä samoja latuja. (Lenny Kravitz, 4/08)

Eläimet ovat vahvasti kiimansa orjia – melkeinpä lajista riippumatta ne keskittyvät kiima-aikana lähinnä suvun jatkamiseen tai sen yrittämiseen jopa nääntymisen uhalla. Ihmisillä ei ole kiima-aikaa eivätkä he yleensä ole samalla tavalla viettiensä vietävissä. ”Kiiman raatelema” sijoittaakin Kravitzin siis eläinten joukkoon.

New York Timesin (2004) artikkeli nostaa esiin mielenkiintoisen huomion: Niin sanotut vähemmän arvostetut musiikin lajit, joiden arvostuksen puutteen sanotaan johtuvan siitä, että ne ovat myös naisten – faneina ja esiintyjinä – suosimia, ovat myös mustien – edelleen sekä faneina että esiintyjinä – suosiossa; pop, disco ja musiikkivideo ovat vähemmän arvostettuja kuin rock, punk, grunge ja lavashow. Niin sanotut ”oikeat”, vanhat rocktähdet, joita on ”sallittua” arvostaa ja ihaila, ovat miltei kaikki valkoisia miehiä ja heidän tuotoksensa ovat klassikkoalbumeita, kun taas pop-tähdet tekevät singlejä, joista ei saisi myöntää pitävänsä. Vuosikymmenten toistelun jälkeen näistä väitteistä on vähitellen tullut maalaisjärkeä. Tätä ilmiötä kutsutaan rockismiksi (rockism) ja sen harjoittajia rockisteiksi (rockists). (New York Times, 30.10.2004.) Rockismi on kuitenkin yhtä ristiriitaista kuin itse rockmusiikkikin:

”---se voi tarkoittaa sitä, että rakastaa The Strokesia (epäsiisti kitarabändi!) tai että vihaa niitä (imagotietoisia poseeraajia!) tai että sivuuttaa ne täysin (koska jokainen tietää, että musiikki ei ole yhtä hyvää kuin se oli ennen).” (NYT, luettu 4.1.2011, WWW-dokumentti)

Nauhan päälle laulaminen (lipsync) on rockistille kauhistus – lyriikoiden epäselvä mumiseminen taas ei – mutta pop-tähtikin voi saada synninpäästön, jos hän tekee itse omat kappaleensa ja osaa soittaa kitaraa (New York Times, 30.10.2004). Rockistit asettavat usein valkoiset heteromiehet muuta maailmaa vastaan ja kysymys ei välttämättä olekaan siitä, millaista musiikkia pitäisi tehdä, vaan siitä, kenen sitä pitäisi tehdä, ja kenen musiikkimaulla on väliä; oliko naisten, mustien ja homoseksuaalien kiinnostus discoon syy siihen, että se aiheutti niin rajua vastustusta, huipentumana 1970-luvun lopun anti-disco-marssit ja discolavyjen polttamiset? Rasismi rockissa on kuitenkin niin laaja aihe, että en puutu siihen tässä tutkimuksessa tämän enempää.

On huomattava kuitenkin ero esimerkiksi edellä mainitun Lenny Kravitz -arvostelun ja valkoisten artistien käsittelyn välillä., samoin naisten ja miesten välillä. Kun aineistossani puhuttiin valkoisista miehistä, eläin-sanalla oli erilainen konnotaatio:

Nämä neljä häiriintynyttä eläintä sen kun parantavat osaamistaan. (Black Lips, 4/08)

Tässä yhteydessä eläin on positiivinen nimitys, tavallaan kuten lauseessa ”Jätkä on eläin!”. Yhtyeen jäseniä nimitetään arvostelussa neroiksi ja albumi sai neljä tähteä viidestä. Artisteihin viitattaessa käytetään myös spesifimmin tiettyjä eläimiä. Naisille oli aineistossani useampi lintuun viittaava termi:

Levy roikkui viikkotolkulla Suomen virallisen listan 20 myydyimmän joukossa, mutta Chisun kohdalla ei voi puhua mistä tahansa levy-yhtiön tuotteistamasta laululinnusta. Hän paitsi säveltää, sanoittaa ja sovittaa myös tuottaa ja mikkaa musiikkinsa itse. (Vuoden Duracell 08, 23/08)

Kolminännisen brittitipusen ääntely on tähän vuodenaikaan suhteellisen ilahduttavaa: höttöpoppia, jossa on silti särmää. (Lily Allen, 22/08)

Ashanti erottuu muista r&b-tipusista omapäisyydellään; hän kirjoittaa kappaleet osin itse eikä ratsasta vierailevilla äänillä. (Ashanti, 15/08)

Uuden-Seelannin laululintu kujertaa kuin Cut Copy. (Ladyhawke, 20/08)

Brittien laululintu Mariah Careyn jalanjäljissä. (Leona Lewis, 11/08)

Naisten ja lintujen liittäminen yhteen saattaa tulla englanninkielestä (chick) tai naisten (yleensä) korkeasta lauluäänestä. Tipu on samanlainen, naisista käytetty hellittelysana kuin hani, kulta tai muru (Cameron 1996, 132). Termi viittaa läheisyyteen, eli vieraasta ihmisestä käytettynä se on loukkaava. Sana laululintu yhdistyy mielestäni ilolintuun eli prostituoituun, ja ylipäätään lintupäätteellä viedään ajatukset keveään ja jokseenkin aivottomaan ja sisällöttömään objektiin, jolla on arvoa vain muiden ilona. Lintu-viittauksella on mahdollista johtaa ajatuksia myös levy-yhtiön kultahäkkiin. Mieheen viittaavia lintutermejä aineistostani löytyi yksi:

Göteborgilaiset ovat loihdineet suurisiipisen retrohuuhkajansa Ebbot Lundbergin johdolla 24 kappaleen kattauksen hifi-psykedeliaa, joka hakee vapautuneessa vaivattomuudessaan vertaistaan. (The Soundtrack of Our Lives, 23/08)

Tässä yhteydessä huuhkajalla viitattaneen enemmän Lundbergin ulkonäköön kuin lauluääneen – hän käyttää lavalla usein isoa harmaata kaapua. Eläinallergiaa käytettiin aineistossani myös naisista koostuvasta laulu-tanssiryhmästä ja skotlantilaisesta (mies)yhtyeestä:

Eikö neitolauma tiedä, että poseerauspopin yliannostus voi koitua kuolemaksi? (The Pussycat Dolls, 19/08)

Ilosaarirockissa tänä kesänä esiintynyt Mogwai hämmentää olemuksellaan: kuinka pubista repäistyltä sonnilaumalta näyttävä skottiorkesteri pystyy loihtimaan niin komeita äänimaailmoja? (Ylämaan pubimajesteetit, 16/08)

Esimerkiksi joukko-sanana sijaan yhtyeitä on valittu kuvaamaan latautuneempi lauma-sana. Kyseisen sanan valinta kuvaamaan yhtyettä tuo mielikuvan eläinlaumasta, jossa ryhmän jäsenten yksilöllisyys häviää. Eläimillä tämä on turvakeino, mutta ihmisillä yksilöllisyyden poistaminen

suoritetaan yleensä ”toisille”, kuten vihollisotilaille. Voidaan jopa sanoa, että yksilöllisyys, se, että ihminen nähdään yksilönä eikä lauman jäsenenä, on ihmisyyden mitta. Toki myös sana ”joukko” painottaa ryhmää eikä yksilöä. Viitattaessa eläimiin lauma kuitenkin luo kuvaa myös tietystä vauhkoudesta, savannilla leijonia pakenevasta seepralaumasta, jossa yksilöt sekoittuvat toisiinsa. Toisen esimerkin sana ”sonnilauma” kantaa myös seksuaalista lautausta – sonniksi kutsutaan miestä, jolla on paljon (naispuolisia) seksikumppaneita. Eläimellistämistä voi tarkastella myös metaforatutkimuksen kautta. Metaforat jäsentävät ajatteluumme korostamalla käytetyn kohteen tiettyjä piirteitä ja piilottamalla toiset (Goatly 1997, ref. Woodside 2008, 480).

Olen antanut viholle nokkelan nimen: Anniepedia. Siellä jopa Annien kissa on saanut oman aukeamansa. Olen printannut netistä Joeyn kuvan. Katselen kissaa niin ajatuksissani, etten huomaa toisen kävelevän ihan edestäni. Annie! (Annieta mä metsästä, 15/08)

23-vuotias Duffy on vaalea sellaisella kissamaisella tavalla kuin vain 60-luvulla oltiin vaaleita. (Duffy, 2/08)

Kun naista kutsutaan kissaksi, hänen ominaisuutensa typistetään hänen seksikyyteensä ja seksuaalisuuteensa.

6.3 Seksuaalivähemmistöt hämmentävät

Tärkeimpiä, ikonisimpia naistähtiä – Madonnaa, Tina Turneria, Sadea, Cyndi Lauperia – yhdistää heidän kompleksinen, jopa ristiriitainen suhteensa feminiinisyteen (Frith 1990, 420). Lucy O’Brienin (2009) haastattelema kulttuurikommentaattori Peter York kuvaili Madonnaa näin:

Ei hän oikeastaan ole fag hag, vaan hänellä itsellään on homomentaliteetti – ei homoseksuaalisen naisen vaan homomiehen. Se välittyy hänestä... Hän tietää, mitä homopojat ajattelevat, ja on käyttänyt sitä hyväkseen armottomasti. (O’Brien 2009, 253.)

Miehen halu määrittää edelleen miehen ja naisen seksuaalisuutta. Homo-, bi- ja aseksuaaleilla miehillä on mahdollisuus käyttää hämmentyneisyyttään popmenestyksen pohjana, mutta lesbolaisuus säilyy edelleen mysteerinä (Frith 1990, 420). Seksuaalivähemmistöt ovat rockissa edelleen asia, joka nousee esiin poikkeamana normista.

Vanhan homon lohdutonta sooloilua. (Bob Mould, 2/08)

Bob Mould on avoimesti homoseksuaali, mutta kommentti tuntuu silti erikoiselta – en usko, että kukaan käyttäisi vastaavassa tilanteessa sanaa hetero. Myös ”vanha” tuntuu liioittelulta, sillä mies on 50-vuotias. ”Vanhan homon” yhdistäminen ”lohduttomaan sooloiluun” viittaa tässä surumieliseen soololevyyn, mutta se saa aikaan miellelyhtymän, että vanha homo on tuomittu elämään onnettomana yksin.

Vihjaus miestähden homoseksuaalisuudesta näyttää lisäävän tämän suosiota naisfanien keskuudessa, etenkin, jos sitä ei myönnetä muualla. Monien tähtien avoin biseksuaalisuus lisää heidän haluttavuuttaan. Syy homoseksuaalisuuden ajatuksen viehättävyydessä saattaa olla se, että se saa miehet tuntumaan turvallisemmalta – toisaalta nuorilla naisilla on omat ongelmansa yhteiskuntaan sopeutumisessa, joten heitä saattaa viehättää myös ajatus, että tähtikin on ulkopuolinen. Tähän liittyy myös viehtymys ”pahoihin poikiin”. (Garratt 1990, 402–403.)

Jos viikset ja muut rehottavat karvat on ajettu ja kaverit näyttävät nykyisin sukupuolivähemmistöön kuuluvilta hiushoitoalan ammattilaisilta, sama prosessi on viety läpi myös musiikin puolella. (Kings of Leon, 17/08)

”Sukupuolivähemmistöön kuuluvalla hiushoitoalan ammattilaisella” viitataan sliipatun näköisiin, homoseksuaalisiin kampaajiin ja partureihin. Virke antaa ymmärtää, että *Kings of Leonin* musiikista on karsittu kaikki rosoisuus ja särmät, jotka ”kuuluvat” rokkiin. Jokisen (2010) mukaan heteromiesten erottautuminen kaikesta mahdollisesti ”homoksi” leimattavasta on tapa rakentaa maskuliinisuutta. ”Homous” ei tarkoita vain seksuaalista suuntautumista vaan se voidaan yhdistää myös tunteellisuuteen, heikkouteen, pehmeuteen ja ylipäättään kaikkeen, mikä mielletään maskuliinisuuden puutteeksi. (Jokinen 2010, 133.)

Helsinkiläispojat Johnny, Janze, Hooligan ja Dennis ovat sen näköisiä, että äijämiehet antaisivat näille varmaan mieluusti yhtä ja puppelipojat toista. (Hellcity Punks, 17/08)

”Puppelipojat” on vähättelevä termi homoseksuaaleille. Toimittaja viittaa *Hellcity Punksin* jäsenten (hyvään) ulkonäköön, joka ilmeisesti saisi heteroseksuaalit ”äijämiehet” lyömään heitä ja homoseksuaalit ”puppelipojat” haluamaan seksiä heidän kanssaan.

6.4 Yhteenveto

Käsittelin tässä luvussa rockin seksuaalisuutta ja sitä, millaista seksuaalisuutta Rumba representoi naisille ja miehille. Rockissa usein esiin nouseva ryhmä on bändärit, eli miesmuusikoiden kanssa

seksiä harrastavat naiset. Sukupuolijakauma on käytännössä lukittu. Rumbassa miesartistin oletetaan varsin automaattisesti olevan kiinnostunut bändäreistä. Miehen seksuaalisuuteen suhtaudutaan muutenkin sallivammin, kun taas naismuusikot saavat tasapainoilla liiallisen ja liian vähäisen seksuaalisuuden välillä. Sekä naisia että miehiä eläimellistetään, mutta naisilla siihen liittyy usein seksualisoiva sävy. Seksuaalivähemmistöihin suhtaudutaan alentuvasti puhumalla esimerkiksi ”puppelipojista”.

Seuraavassa ja viimeisessä luvussa vedän yhteen tutkimukseni päätelmät.

7 JOHTOPÄÄTÖKSET

Palautetaan vielä mieleen tutkimusongelma, jota pyrin tällä tutkimuksella selvittämään. Kysyin siis, ovatko musiikkilehdet sukupuolittuneita eli esitetäänkö naiset ja miehet Rumbassa toisistaan poikkeavalla tavalla. Olen purkanut ongelmaa etsimällä vastauksia kolmeen kysymykseen: a) korostetaanko sukupuolta ja jos, miten, b) miten rockin aitouden vaatimus vaikuttaa sukupuolen representaatioon ja c) esittääkö Rumba erilaista seksuaalisuutta naisille ja miehille. Aineistonani on ollut Rumban vuoden 2008 vuosikerta

7.1 Mies on Rumbassakin normi

Keskeisin havaintoni on se, että vastaus tutkimusongelmaani on kyllä – aineistostani kävi ilmi, että naiset ja miehet todella esitetään Rumbassa toisistaan poikkeavalla tavalla ja että sukupuolten kohtelussa on vieläpä varsin selviä eroja. Mies on rockissa edelleen normi ja naismuusikkoja pidetään poikkeuksina.

Sukupuolta korostetaan eri tavoin. Etenkin naisista koostuvien yhtyeiden ajatellaan ajavan kaikkien naisbändien asiaa ja edustavan jotain itseään suurempaa, kuten koko sukupuolta. Toisaalta naisia asetetaan toisia naisartisteja vastaan useammin kuin miehiä keskenään. Normia pidetään neutraalina ja samalla tavalla kuin valkoisilla ihmisillä ”ei” ole väriä, miehellä ”ei” ole sukupuolta, eikä mies rocklehdissä(kään) edusta miehiä joukkona, vaan vain itseään. Nainen on sen sijaan usein ensisijaisesti nainen. Naisista käytetään myös lapsiin viittaavia termejä. Naisen esittelyä miesten kautta pidetään tavanomaisena, kun taas se, että mies jää naisten varjoon, herättää epäilyjä, että sen täytyy olla miehelle erittäin epämieluisia.

Ulkonäkö on rock-kontekstissa keskeinen osa kokonaisuutta sekä naisilla että miehillä, joskin sen painotukset ovat hyvin erilaisia. Naisia kritisoidaan, jos he eivät kasvokkain tavattuna vastaa promootiokuvien vaikutelmaa – miehillä taas ulkonäkö saattaa olla liian hyvä ja jopa syödä heidän uskottavuuttaan. Lähtökohtaisesti naisella ulkonäkö nähdään oleellisempana ja siihen kiinnitettiin yksityiskohtaisemmin huomiota kuin miehellä, mutta miehellä väärä ulkonäkö on suurempi rike kuin naisella. On kuitenkin mahdollista, että naisten kohdalla ulkonäköön perustuva karsinta on suoritettu jo aiemmassa vaiheessa. Jos naisella on vääränlainen ulkonäkö, voi olla, että hän ei saa levytyssopimusta tai hänestä ei tehdä lehtijuttua. Naista määrittelevät termit liittyvät useammin ulkonäköön (herkkupeppu, kaunotar) tai mielikuvaan persoonasta (satutyttö, femme fatale, viaton

untuvikko), miehestä taas käytetään esimerkiksi hänen soittamaansa musiikkityyliin viittaavia sanoja (punkvaari, metallipeikko, jälkigrungen ruhtinas). Eläinvertauksia käytetään naisten kohdalla korostamaan heidän seksikkyyttään, miehillä taas heidän ruokkoattomuuttaan. Nainen määritellään usein jonkin muun asian kuin muusikkouden kautta – näitä ovat ulkonäön ohessa esimerkiksi äitiys ja naiseus. Miehillä muusikkous pysyy keskimäärin paremmin esillä ja pääasiana. Perhe nousee esiin sekä miehillä että naisilla, mutta miehellä sen ei ajatella vaikuttavan muusikon uraan samalla tavalla kuin naisella.

7.2 Aitous määritellään tarkasti

Analysoin sitä, miten rockin aitouden vaatimus vaikuttaa sukupuolen representaatioon – tutkimukseni perusteella mies representoidaan rockkontekstissa helpommin aidoksi kuin nainen. Aineistosta kävi ilmi, että miesten kokemusten ja niihin pohjautuvien kappaleiden koetaan olevan yleistettävissä, kun taas naisten nähdään kirjoittavan jokseenkin päiväkirjamaisesti omista, yksityisistä kokemuksistaan. Aitouden määritelmä on rock-kontekstissa tärkeä, ja siihen on monta lähestymistapaa. Aito rokkari näyttää oikealta, menestyy oikealla tavalla – raskaan työnteon kautta – ja välttelee ”vääriä” julkisuutta ja koulutusta. Koulutuksen kokeminen epäaidoksi voi liittyä siihen, että se mielletään feminiiniseksi ja elitistiseksi. Aitouden käsite on varsin joustamaton ja esimerkiksi roolihahmon taakse kätkeytymistä ei hyväksytä.

Miesten ”aitous” on riippuvaisempi ulkonäöstä kuin naisten – liian sliipattu tyyli mielletään helposti epäaidoksi. Toisaalta naisista käytetään miehiä useammin ulkonäköön liittyviä määreitä, kun taas miehet määritellään usein musiikkiin liittyvin käsittein. Tiukinta ero eri sukupuoliin suhtautumisessa oli faneissa; naisfanien kiinnostuksen ajatellaan helposti johtuvan ulkomusiikillisista seikoista. Rockissa näyttäisi tämän aineiston perusteella olevan myös varsin tiukat ikärajat, joiden ulkopuolella ikään kiinnitetään huomiota. Kaiken kaikkiaan rockmaailma osoittautui aineistoni perusteella varsin tiukkasääntöiseksi, kun otetaan huomioon, että se mielletään yleensä sääntöjä vastaan kapinoivaksi.

7.3 Seksuaalisuuden käsittely konservatiivista

Kolmas pohtimani kysymys oli, esittääkö Rumba erilaista seksuaalisuutta naisille ja miehille. Aineistostani kävi ilmi, että seksin suhteen rockjournalismi ylläpitää perinteistä jakoa, jossa

miehille sallitaan bändarit ja suurempi vapaus, kun taas naisten suhteen ollaan konservatiivisempia. Toisaalta pidetään selviönä, että mies on kiinnostunut bändäreistä. Sekä naisia että miehiä eläimellistetään, mutta naisilla siihen liittyy usein seksualisoiva sävy. Rock on kuitenkin paitsi miehinen maailma, ennen kaikkea heterosentrinen – seksuaalivähemmistöt ovat Rumban sivuilla vielä naisiakin näkymättömämpi ryhmä. Se saattaa johtua siitä, että artisteista ei löydy kovin monia julkihomoja tai -lesboja. Sen sijaan se, että etenkin homoa pidetään vielä alentavana käsitteenä – homoseksuaaleja voidaan esimerkiksi nimittää ”puppelipojiksi” – viittaa siihen, että nuorille suunnattu Rumba toteuttaa kohdeyleisöstään huolimatta vanhoillista maailmankuvaa. Rentoon puhetapaan pyrkiminen näkyy muinakin ylilyönteinä, kuten karkeina termeinä ja jopa vihadiskurssina.

Yleisesti ottaen artikkeleista nousi kuitenkin esiin musiikin merkitys. Hyvää musiikkia tekevä artisti saa kunniaa, vaikka hän olisi muuten ”vääränlainen”, oli syynä sitten ulkonäkö tai vaikkapa koulutus. Sen sijaan huonosta musiikista seuraa teilaus – joskin sen raakuus vaihteli esimerkiksi artistin ulkonäön mukaan.

7.4 Mitä seuraavaksi?

Kaiken kaikkiaan naisten ja miesten kohtelu on tämän aineiston perusteella siis varsin erilaista. Yksi oleellisimmista eroista on se, että naiset niputetaan yhteen sukupuolensa mukaan, miehiä ei. Naisten keskinäisessä vertailussa käytetään varsin vähän mielikuvitusta – vertailukohteena oli yleensä pari tiettyä, kanonisoitua naisartistia, mikä herättää miettimään, onko kyseessä jonkinlainen konventio. Minkä verran esimerkiksi musiikkilehtien toimittajat lukevat toistensa juttuja ja sitten toteuttavat syklisesti omissa artikkeleissaan esimerkiksi lukemiaan vertailuja? Mikä on joukkopaineen merkitys, ei vain Rumbassa, vaan koko (kotimaisen) musiikkilehtikentän laajuisesti? Kirjoittaako toimittaja juttuja paitsi lukijoille, myös toisille toimittajille? Näihin kysymyksiin on mahdotonta saada vastausta ilman toimittajahaastatteluja. Siinä voisi olla aihe toiselle tutkimukselle.

Tutkiessani Rumban artikkeleita huomasin, että naisten osuus lehdessä käsitellyistä artisteista on varsin pieni. Olisi mielenkiintoista selvittää syitä tähän – onko naisartisteja ja -muusikkoja musiikkimaailmassa samassa suhteessa vähemmän kuin miehiä, vai onko naisten vaikeampi päästä lehteen? Tätä voisi jossain toisessa tutkimuksessa selvittää esimerkiksi haastatteluiden avulla.

Voi myös sanoa, että ehkä yllättävin aineistosta noussut seikka oli se, että Rumbassa vastakkainasettelu ei aina ole aina niinkään välillä mies-nainen artistien sukupuolen mukaan, vaan pikemminkin välillä toimittaja-artisti. Tässä asetelmassa toimittaja ottaa itselleen ylemmän aseman. Rumbassa pyritään nuorekkaaseen kielenkäyttöön, mutta välillä artikkeleissa esiintyi todellisia ylilyöntejä, jotka kohdistuivat useimmiten naisiin. Joissain esimerkeissä voidaan puhua jopa sovinismista. Rumba käyttää paljon avustajia ja artikkeleita kirjoittaa laaja ja heterogeeninen joukko, ja artikkeleista oli huomattavissa eroja eri kirjoittajien välillä. Ilmeisesti Rumbassa kirjoittajalla on varsin suuri vapaus toteuttaa haluamaansa tyyliä. Voisikin olla kiinnostavaa tutkia Rumbaa kirjoittajanäkökulmasta – aiheuttaako esimerkiksi pieni joukko seksistisiä kirjoittajia vinoutuman koko aineistoon? En tässä tutkimuksessa kiinnittänyt huomiota esimerkiksi kirjoittajan sukupuoleen, mutta huomasin aineistoa läpikäydessäni, että seksistisiä termejä näkyi myös naistoimittajien kirjoituksissa. Tämä ei sinänsä ole yllätys, sillä rocklehdissä kirjoittavien naistoimittajien täytyy sopeutua vallitseviin diskursseihin saadakseen mieskollegoidensa hyväksynnän (kts. Davies 2001, luvussa 2.2). Voidaan myös ehkä ajatella, että naisilla on tavallaan vapaammat kädet kirjoittaa naisista ronskimmin ilman pelkoa sovinismisyytöksistä.

Jatkotutkimuksella, esimerkiksi toimittajia haastatteleamalla, olisi mahdollista yrittää pureutua siihen, mikä rooli esimerkiksi sillä, että naiset haluavat olla ”hyviä jätkiä”, on juttujen tyyliin, ja mitkä muut seikat vaikuttavat lopputulokseen. Miten vaikeaa tai helppoa toimittajan on ylipäättään murtaa normit ja musiikkilehdistön konventiot – onko pelkona esimerkiksi, että lukija ei osaa lukea juttua, jossa kaava on rikottu, tai että hän asettuu vastahankaan? Odottavatko Rumban lukijat lehdeltä tietynlaista asennetta tai että se tarjoaa heille tietyn position?

On myönnettävä, että en esimerkiksi nuorempana Rumbaa silloin tällöin lueskellessani kiinnittänyt huomiota sivuilta pomppaavaan seksismiin. En usko, että lehti on niinkään muuttunut vaan luulen, että olen itse elämäkokemuksen ja yliopisto-opintojeni myötä herkistynyt huomaamaan esimerkiksi ronskiin kielenkäyttöön helposti kätkeytyvän sovinismin. Toisaalta on huolestuttavaa, että naisten trivialisointi ”hauskan” kielenkäytön varjolla on niin arkipäivää, että siihen ei tavallinen lukija edes tule kiinnittäneeksi huomiota. Eikö ole mahdollista kirjoittaa hauskaasti ja rennosti ilman sukupuolittunutta arvolatausta? Ja ennen kaikkea, miten tällaisen maailmankuvan normalisointi vaikuttaa esimerkiksi Rumbaa lukeviin teini-ikäisiin? Usein niin sanottujen kevyiden julkaisujen, joihin musiikkilehti epäilemättä kuuluu, sisällöllä ei ajatella olevan niin paljon väliä. Ne vaikuttavat kuitenkin lukijoidensa maailmankuvaan ja siihen mitä pidetään normaalina siinä missä muutkin lehdet, ainakin kumulaation kautta.

Huomioitavaa on, että rockin merkitysten tulkintoihin vaikuttavat aina myös tulkitsijan pohjatiedot rock-kulttuurista, eli päätelmät ovat enemmän tai vähemmän henkilökohtaisia.

LÄHTEET

Painetut lähteet

- Aho, Marko (2007) Populaarimusiikki ja kehon nautinnot. Teoksessa Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.): *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino. 242–267.
- Aslama, Minna (2006) Sukupuoli numeroina. Teoksessa Mäkelä, Anna & Puustinen, Liina & Ruoho, Iris (toim.): *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus Kirja. 47–61.
- Aslama, Minna & Wallenius, Jaana (2003) *Suomalainen tv-tarjonta 2002. Julkaisuja 40*. Helsinki: Liikenne- ja viestintäministeriö.
- Bayton, Mavis (1990) How Women Become Musicians. Teoksessa Frith, Simon & Goodwin, Andrew (edit.) (1990) *On the Record. Rock, pop and the written word*. London: Routledge. 238–257.
- de Beauvoir, Simone (1949/2009) *Toinen sukupuoli I. Tosiasiat ja myytit*. Suom. Iina Koskinen, Hanna Lukkari ja Erika Ruonakoski. Helsinki: Tammi.
- Brusila, Johannes (2007) Musiikkiteollisuus. Teoksessa Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.): *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino. 44–70.
- Bruun, Seppo, Lindfors, Jukka, Luoto, Santtu & Salo, Markku (1998) *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia*. Porvoo: WSOY.
- Butler, Judith (2006) *Hankala sukupuoli*. Alkuteos 1990: Gender Trouble. Feminism, and the Subversion of Identity. Helsinki: Gaudeamus Kirja.
- Cameron, Deborah (1996) *Sukupuoli ja kieli. Feminismi ja kielentutkimus*. Suomennos Riitta Oittinen ja työryhmä. Tampere: Vastapaino. (Alk.per. 1985, 1992)
- Christenson, Peter G. & Peterson, Jon Brian (1988) Genre and gender in the structure of music preferences. *Communication Research* 15(3): 282–301.
- Clawson, Mary Ann (1999a) Masculinity and skill acquisition in the adolescent rock band. *Popular Music* Vol. 18/1. Cambridge University Press. 99–114.
- Clawson, Mary Ann (1999b) When women play the bass. Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music. *Gender & Society*, Vol. 13 No. 2, April 1999. 193–210.
- Davies, Helen (2001) All rock and roll is homosocial: the representation of women in the British rock music press. *Popular Music*, vol. 20/3. Cambridge University Press. 301–319.
- Dyer, Richard (1993, 2002) *The Matter of Images. Essays on representations*. Toinen painos. London and New York: Routledge.
- Engelberg, Mila (2010) Kielten sukupuolet. Teoksessa Saresma, Tuija; Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula (toim.): *Käsikirja sukupuoleen*. Helsinki: Vastapaino. 167–169.
- Feigenbaum, Anna (2005) 'Some guy designed this room I'm standing in': Marking gender in press coverage of Ani DiFranco. *Popular Music*. Vol. 24/1. Cambridge University Press. 37–56.
- Frith, Simon (1983) *Sound effects. Youth, leisure and the politics of rock 'n' roll*. London: Constable and Company Ltd.
- Frith, Simon (1990) Afterthoughts. Teoksessa Frith, Simon & Goodwin, Andrew (edit.) (1990) *On the Record. Rock, pop and the written word*. London: Routledge. 419–424.
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford/New York: Oxford University Press.

- Frith, Simon (2002) Fragments of a sociology of rock criticism. Teoksessa Jones, Steve (toim.) (2002) *Pop music and the press*. Philadelphia: Temple University Press. 235-246.
- Frith, Simon & McRobbie, Angela (1978/79/ 1990) Rock and Sexuality. Teoksessa Frith, Simon & Goodwin, Andrew (edit.) (1990) *On the Record. Rock, pop and the written word*. London: Routledge. 371-389.
- Garratt, Sheryl (1990) Teenage Dreams. Teoksessa Teoksessa Frith, Simon & Goodwin, Andrew (edit.) (1990) *On the Record. Rock, pop and the written word*. London: Routledge. 399-409.
- Halme, Markku (2003) *Rumba. 20 vuotta rockin takahuoneessa*. Helsinki: Johnny Kniga Kustannus.
- Halonen, Irma Kaarina (2006) Sukupuolitettu uutishuone. Teoksessa Mäkelä, Anna, Puustinen, Liisa & Ruoho, Iris (toim.) *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus. 193-206.
- Harjunen, Hannele (2007) Lihavuus välitilana. Teoksessa Kyrölä, Katariina & Harjunen, Hannele (toim.) *Koolla on väliä! Lihavuus, ruumisnormit ja sukupuoli*. Helsinki: Like. 205-228.
- Hole, Anne (2003) Performing Identity: Dawn French and the Funny Fat Female Body. *Feminist Media Studies*, Vol. 3, No. 3. 315-328.
- Johnson-Grau, Brenda (2002) Sweet Nothings. Presentation of Women Musicians in Pop Journalism. Teoksessa Jones, Steve (toim.) (2002) *Pop music and the press*. Philadelphia: Temple University Press. 202-218.
- Jokinen, Arto (2010) Kriittinen mies- ja maskuliinisuustutkimus. Teoksessa Saresma, Tuija; Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula (toim.): *Käsikirja sukupuoleen*. Helsinki: Vastapaino. 128-138.
- Jokinen, Arto (2003) Miten miestä merkitään? Johdanto maskuliinisuuden teoriaan ja kulttuuriseen tekstintutkimukseen. Teoksessa Jokinen, Arto (toim.) *Yhdestä puusta. Maskuliinisuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. Tampere: Tampere University Press. 7-31.
- Jokinen, Arto (2000) *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere: Tampere University Press.
- Kallioniemi, Kari (1990) *Dandy, soul-mies ja rock-sankari*. Helsinki: Painoyhtymä.
- Katajala, Kimmo & Söderholm, Stig (1987) Rockkulttuuri ja kulttuurikonflikti – valtakulttuurin ja nuorisokulttuurin törmäys vuonna 1978. Teoksessa Söderholm, Stig (toim.): *Näkökulmia rockkulttuuriin*. Helsinki: Otava. 78-99.
- Kauppinen, Kaisa (2006) Lasikaton monet sävyt ja särmit. Teoksessa Lipponen, Päivi: *Akat aidan tekee, miehet käyvät mittaamassa. Nainen työelämässä*. Helsinki: Kirjapaja. 15-38.
- Kimmel, Michael (1996) *Manhood in America*. New York: The Free Press.
- Koivunen, Anu (1996) Sorto. Teoksessa Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.): *Avainsanat: 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Jyväskylä: Vastapaino. 35-75.
- Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (1996) Kriitikki, visiot, muutos. Teoksessa Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.): *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino. 9-34.
- Kroon Lundell, Åsa & Ekström, Mats (2008) The Complex Visual Gendering of Political Women in the Press. *Journalism Studies*, vol. 9, No 6, 891-910.
- Kunelius, Risto (1997) *Viestinnän vallassa*. Helsinki: WSOY.
- Kyrölä, Katariina (2006). Ruumis, media ja ruumiinkuvat. Teoksessa Mäkelä, Anna; Puustinen, Liina ja Ruoho, Iris (toim.): *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Tampere: Gaudeamus.
- Kyrölä, Katariina (2007) Lihavuusvaara! Pelon politiikka ja lihava ruumiillisuus Helsingin Sanomissa. Teoksessa Kyrölä, Katariina & Harjunen, Hannele (toim.): *Koolla on väliä! Lihavuus, ruumisnormit ja sukupuoli*. Helsinki: Like. 49-82.

- Laari, Jukka (2003) Popmodernisaatiosta. Nuortenlehdet Stump ja Intro rockdiskurssin kättilöinä. Teoksessa Saaristo, Kimmo (toim.): *Hyvää pahaa rock 'n' roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 62–90.
- Lahikainen, Johanna (2007) ”Ihmisiä oli oikeastaan vain kahdenlaisia: lihavia ja laihoja.” Syömisen ja laihtumisen ambivalenssi Margaret Atwoodin romaanissa Rouva Oraakkeli. Teoksessa Kyrölä, Katariina & Harjunen, Hannele (toim.): *Koolla on väliä! Lihavuus, ruumisnormit ja sukupuoli*. Helsinki: Like. 107–132.
- Lehtonen, Mikko (2000) *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Leppänen, Taru ja Rojola, Sanna (2004) Musiikki ja tutkimus. Feministisiä kytköksiä rakentamassa. Teoksessa Liljeström, Marianne (toim.) *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Tampere: Vastapaino. 70–89.
- Lévi-Strauss, Claude (1969) *Structural Anthropology*. Kolmas painos. [1963] Lontoo: Penguin Books.
- Liljeström, Marianne (1996) Sukupuolijärjestelmä. Teoksessa Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.): *Avainsanat: 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Jyväskylä: Vastapaino. 111–138.
- Luoti, Mira; Vesala, Paula; Ylönen, Hanna ja Kostiainen, Pasi (2008) *PMMP*. Helsinki: Like.
- Lähteenmaa, Jaana (1989) *Tytöt & rock*. Helsinki: Kansalaiskasvatuksen Keskus r.y.
- Lähteenmaa, Jaana (1992) Miten käy tytöiltä rock'n'roll? Teoksessa Näre, Sari & Lähteenmaa, Jaana (toim.): *Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa*. Tampere: Tammer-Paino Oy. 210–222.
- Martin, Christopher R. (1995), The Naturalized Gender Order Of Rock and Roll. *Journal of Communication Inquiry* 1995; 19; 53–74.
- McLaughlin, Lisa (1998) Gender, privacy and publicity in 'media event space'. Teoksessa Carter, Cynthia & Branston, Gill & Stuart Allan (toim.). *News, gender and power*. Lontoo & New York: Routledge. 71–90.
- McLeod, Kembrew (2001) '* ½': a critique of rock criticism in North America. *Popular Music*. Vol. 20/1. Cambridge University Press. 47–60.
- McRobbie, Angela (1990) Settling accounts with subcultures: A Feminist Critique. Teoksessa Frith, Simon & Goodwin, Andrew (toim.): *On the Record. Rock, pop and the written word*. London: Routledge. 66–80.
- Miettinen, Juha (2000) *Rauli Somerjoen imagon kehitys*. Tiedotusopin pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Millett, Kate (1971) *Sexual Politics*. London: Granada Publishing Limited.
- Mills, Sara (1995) *Feminist Stylistics*. London: Routledge.
- Mäkelä, Hanna (2008) *Rockin naisellisempi osapuoli. Rumba-lehden naiskuvat*. Suomen kielen pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Mäkelä, Janne (2004) *John Lennon Imagined. Cultural History of a Rock Star*. New York: Peter Lang.
- Nikunen, Kaarina (2005) *Faniuden aika. Kolme tapausta televisio-ohjelmien faniudesta vuosituuhannen taitteen Suomessa*. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy.
- Ojajarvi, Sanna (2004) Toistamisen politiikka. Judith Butler ja teoria sukupuolen tekemisestä. Teoksessa Mörä, Tuomo, Salovaara-Moring, Inka & Valtonen, Sanna (toim.) (2004) *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. Helsinki:Gaudeamus. 255–273.
- Ojajarvi, Sanna (1998) Sukupuolten representaatiot parisuhdevisailuissa. Teoksessa Kantola, Anu; Moring, Inka & Väliverronen, Esa (toim.): *Media-analyysi. Tekstistä tulkintaan*. Lahti: Helsingin yliopiston Landen tutkimus- ja koulutuskeskus. 170–199.

- O'Meara, Caroline (2003) The Raincoats: Breaking down Punk Rock's Masculinities. *Popular Music*. Vol 22, No. 3, Oct. 2003, 299–313.
- Paasonen, Susanna (2010) Sukupuoli ja representaatio. Teoksessa Saresma, Tuija; Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula (toim.): *Käsikirja sukupuoleen*. Helsinki: Vastapaino. 39–48
- Perkkiö, Heli (2003) Kukkomunarockia ja virtuooseja. Hevi ja maskuliinisuus. Teoksessa Jokinen, Arto (toim.) *Yhdestä puusta: maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. Tampere University Press. 164–189.
- Pilcher, Jane & Whelehan, Imelda (2004) *50 Key Concepts in Gender Studies*. London, Thousand Oaks & New Delhi: SAGE Publications.
- Plumwood, Val (1993) *Feminism and the Mastery of Nature*. London and New York: Routledge.
- Pulkkinen, Tuija (2000) Judith Butler – Sukupuolen suorittamisen teoreetikko. Teoksessa Anttonen, Anneli & Lempiäinen, Kirsti & Liljeström, Marianne (toim.): *Feministejä – aikamme ajattelijoita*. Tampere: Vastapaino. 43–60.
- Puuronen, Anne (2007) Puhetta ”läskistä”. Bodyfitness-urheilijan, anorektikon ja viihdetaitelijan näkemyksiä ruumiistaan. Teoksessa Kyrölä, Katariina & Harjunen, Hannele (toim.): *Koolla on väliä! Lihavuus, ruumisnormit ja sukupuoli*. Helsinki: Like. 229–250.
- Puustinen, Liina, Ruoho, Iris & Mäkelä, Anna (2006). Feministisen mediatutkimuksen näkökulmat. Teoksessa Mäkelä, Anna, Puustinen, Liisa & Ruoho, Iris (toim.): *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus. 15–44.
- Ruoho, Iris (2006) Julkisuudet, naiset ja journalismi. Teoksessa Mäkelä, Anna & Puustinen, Liina & Ruoho, Iris (toim.): *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus Kirja. 171–192.
- Ruoho, Iris & Torkkola, Sinikka (2010) *Journalismin sukupuoli*. Journalismin tutkimusyksikkö. Tampereen yliopisto. Tampere: Vastapaino.
- Saarikoski, Helena (2001) *Mistä on huonot tytöt tehty?* Helsinki: Tammi.
- Straw, Will (1990) Characterizing Rock Music Culture: The Case of Heavy Metal. Teoksessa Frith, Simon & Goodwin, Andrew (edit.) (1990) *On the Record. Rock, pop and the written word*. London: Routledge. 97–110.
- Söderholm, Stig (1987) Rockmusiikki ja nuorisokulttuurien tyyli: modit, skinheadit ja punkkarit. Teoksessa Söderholm, Stig (toim.): *Näkökulmia rockkulttuuriin*. Helsinki: Kustannusyhtiö Otava. 13-77.
- Söderholm, Stig (1990) *Liskokuninkaan mytologia: rituaali ja rocksankarin kuolema: Jim Morrison -kultin etnografinen tulkinta*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Torkkola, Sinikka ja Ruoho, Iris (2009) *Tilauksessa naispäätoimittaja? Nais- ja miespäälliköiden näkemykset ja kokemukset sukupuolen vaikutuksesta uraan*. Journalismin tutkimusyksikkö. Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitoksen julkaisuja B 52.
- Vainio, Niklas (2003) Veikka ja vuoren arvoitus. Veikka Gustafssonin maskuliinisuus ja luontosuhde. Teoksessa Jokinen, Arto (toim.): *Yhdestä puusta: maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. Tampere University Press. 63–88.
- Viitamäki, Taina (2000) ”It is love, not rock stardom”. *Popartisti Morrissey'n julkisuuskuva lehdistössä*. Etnomusikologian pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Virkkunen, Henna (2001) *Öljyleidi ja rahamiehet. Sukupuolten representaatiot talouslehtien henkilöhaastatteluissa*. Journalistiikan pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto, viestintätieteiden laitos.
- Vähäsarja, Irina (2007) *Välähdyksiä Valosta. Rocktähti Ville Valo aikakauslehtien ja sanomalehtien liitteiden henkilöjuttujen aiheena*. Tiedotusopin pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Väliverronen, Esa (1998) Mediatekstistä tulkintaan. Teoksessa Kantola, Anu; Moring, Inka & Väliverronen, Esa (toim.): *Media-analyysi. Tekstistä tulkintaan*. Lahti: Helsingin yliopiston Landen tutkimus- ja koulutuskeskus. 13–39.

Wellings, Kaye; Field, Julia; Johnson, Anne M.; Wadsworth, Jane & Bradshaw, Sally (1994) *Sexual Behaviour in Britain: The National Survey of Sexual Attitudes and Lifestyles*. Lontoo: Penguin.

Wessels, Hans (2003) ”Let’s all meet up in the year 2000” – moni-ilmeinen mieheys ja pop-musiikki. Suomentanut Niklas Vainio. Teoksessa Jokinen, Arto (toim.): *Yhdestä puusta: maskuliinisuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. Tampere University Press. 190–208.

Whiteley, Sheila (2000) *Women and popular music. Sexuality, identity and subjectivity*. London and New York: Routledge.

Woodside, Arch G. (2008) Using the forced metaphor-elicitation technique (FMET) to meet animal companions within self. *Journal of Business Research*. 61. 480–487.

Sähköiset lähteet

CNN (1998) *Lilith Fair: Lovely, lively and long overdue*. 28.7.1998
[<http://edition.cnn.com/SHOWBIZ/Music/9807/28/lilith.fair/>] (haettu 7.11.2009)

The Independent (2004) *Alanis Morissette: Sweet Irony*. 24.4.2004
[<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/alanis-morissette-sweet-irony-560617.html>] (haettu 2.2.2011) (Independent1)

The Independent (2009) *Girl power rules as NME gets first female editor*. 30.7.2009
[<http://www.independent.ie/lifestyle/independent-woman/issues/girl-power-rules-as-nme-gets-first-female-editor-1847546.html>] (haettu 1.12.2009) (Independent2)

Kansallinen Mediatutkimus KMT (2010) *Painettu lehti suomalaisten suosiossa*. 9.9.2010
[http://www.levikintarkastus.fi/mediatutkimus/KMT_Lukijatiedote_syyskuu_2010.pdf] (haettu 15.2.2011)

NME (1979) *Love Sex, Hate Sexism? Rock Against Sexism gig*. 7.4.1979
[<http://www.punk77.co.uk/groups/rockagainstracism-no-fun-pt2.htm>] (haettu 15.2.2011) (NME1)

NME (2009) *New NME editor named*. 29.7.2009
[<http://www.nme.com/news/nme/46374>] (1.12.2009) (NME2)

New York Times (2004) *The Rap Against Rockism*. 30.10.2004
[<http://www.nytimes.com/2004/10/31/arts/music/31sann.html?pagewanted=all>] (haettu 4.1.2011)

Rumban internet-sivut (2011) Mediakortti.
[<http://www.popmedia.fi/pdf/rumba2011.pdf>] (haettu 10.3.2011)

Rytmin internet-sivut 1 (2004) *Rytmi-lehti 70 vuotta (1934–2004)*. 1.3.2004
[<http://www.rytmi.com/rytmi-lehti-70-vuotta-1934-2004-670/>] (haettu 20.12.2009) (Rytmi1)

Rytmin internet-sivut 2 (2004) *Rytmi-lehti 70 vuotta (1934–2004) – osa 2*. 1.2.2004
[<http://www.rytmi.com/rytmi-lehti-70-vuotta-1934-2004-osa-2-784/>] (haettu 20.12.2009) (Rytmi2)

Rytmin internet-sivut 3 (2004) *Rytmi-lehti 70 vuotta (1934–2004) – osa 1*. 1.1.2004
[<http://www.rytmi.com/rytmi-lehti-70-vuotta-1934-2004-osa-1-930/>] (haettu 20.12.2009) (Rytmi3)

Tilastokeskus (2009) *Miesten koulutustaso paranee hitaammin kuin naisten*. 30.9.2009
[http://www.stat.fi/artikkelit/2009/art_2009-09-30_001.html] (haettu 18.2.2010)

LIITTEET

Liite 1. Tutkimusaineisto

Rumba 1/08

Kiertämisen ilo ja hurjuus (Truckfighters), s. 12
Maltilla muhinutta mimmienergiaa (The Wrecking Queens) s. 13
Jesse tulee, ota koppi! (Jesse) s. 26–29
Vaikeuksista voittoon (Bullet for My Valentine), s. 24–25
Ikuisesti itselleen armoton Bob (The Curen Robert Smith), s. 20–21
Levyarvostelu Tom Petty and the Heartbreakers, s. 45
Live-DVD-arvostelu Bon Jovi s. 40
Levyarvostelu Mattafix, s. 39
Live-DVD-arvostelu Mariah Carey, s. 40
Levyarvostelu Irina Björklund & Peter Fox, s. 37

Rumba 2/08

Kylli-täti kynän varressa (Kylie Minogue & Hot Chip), s. 29
Yksin aina kaunihimpi (Herra Ylppö), s. 32–35
Dick Tracyn jalanjäljillä (Horrorpops), s. 20–21
Melkein yhtä seksikäs kuin Hynynen (Jenni Vartiainen), s. 26–27
Levyarvostelu Rivers Cuomo, s. 38
Levyarvostelu Herra Ylppö ja Ihmiset, s. 40
Levyarvostelu Brick & Lace, s. 37
Levyarvostelu Bob Mould, s. 37
Levyarvostelu Duffy s. 41

Rumba 3/08

Sitkeät elektrogootit (Angelica Kult), s. 24–25
Tahtilajien laskijat (Meshuggah), s. 17
Tervetuliaiset aseille (Astrid Swan) s. 30–31
Maailmankatsomus kohdallaan (Mikko Torvisen Viihdeorkesterin Mikko Torvinen), s. 12
Levyarvostelu Róisin Murphy, s. 52

Rumba 4/08

Kaksikymmenpäinen painajainen (Giant Robotin Arttu Tolonen), s. 32–33
Levyarvostelu Sheryl Crow, s. 45
Levyarvostelu Black Lips, s. 46
Levyarvostelu Lenny Kravitz, s. 45
Levyarvostelu Vampire Weekend, s. 46

Rumba 5/08

Huone kuntoon ja kuole! (Joose Keskitalo), s. 20
Syntinen sielu löysi rauhan (Jippu), s. 40–43
Sotaisa sivari panssarivaunun uumenista (KYPCK:in Sami Lopakka), s. 28–29
Levyarvostelu Janet Jackson, s. 47
Levyarvostelu Siiri Nordin, s. 49
Levyarvostelu Essentia, s. 46
Levyarvostelu Hanna Marsh, s. 44

Rumba 6/08

Puhdasveriset hippiveljekset (Von Hertzen Brothers), s. 34–37
Musta saven yksinäinen juhla (Black Bile), s. 26–27
Huutomerkillä on väliä! (Panic at the Disco), s. 12–13
Kuolettavat ankeuttajat (The Kills), s. 32
Karjalaisen karvapään raskaat huvit (MiiTri Aaltonen), s. 28–29
Himmaajat äityivät jammaamaan (Stephen Malkmus), s. 16
Lemmikkikaupan pojat – ja tyttö (Be Your Own Pet), s. 19

Levyarvostelu Movetron, s. 47
Levyarvostelu Year Long Disaster, s. 43
Levyarvostelu A Fine Frenzy, s. 42
Levyarvostelu Snoop Dogg, s. 41–42
Levyarvostelu Erykah Badu, s. 39–40
Levyarvostelu The B-52's, s. 41
Levyarvostelu Supergrass, s. 39
Levyarvostelu Flinch, s. 43
Levyarvostelu Matthau Mikojan, s. 39

Rumba 7/08

Herätys kymmenen vuoden koomasta (Portishead), s. 30–31
Entinen nuori Pentti Linkola (MattiP), s. 20
Tee se itse -tähti kohtaa valtavirtapunkkarit (Poets of the Fall ja Disco Ensemble), s. 36–39
Levyarvostelu Pegi Young, s. 44
Levyarvostelu Sarah Brightman, s. 42

Rumba 8/08

Levyarvostelu Kelis, s. 48

Rumba 9/08

Kolmikko jälleen yhdessä (Tindersticksin Stuart Staples), s. 20
Uhoten kohti klassikkosarjaa (Kooks) s. 16

Rumba 10/08

Ihanat naiset levyllä, Andreas Kleerup, s. 18
Ilmavana kohta vaarallisia vesiä (Sara), s. 34–35
Levyarvostelu Gossip, s. 59

Rumba 11/08

Edistyksellisen metallin arkkitehdit (Opethin Mikael Åkersfeldt), s. 36–37
Ongelmien ytimessä (Risto Ylihärtilä), s. 40–43
Suuri selviytyjä (Joan as Police Woman), s. 24–25
Soul-solisti ja joukkueenjohtaja (Miss Saana), s. 32–33
Levyarvostelu Leona Lewis, s. 49
Levyarvostelu Anu Neuvonen, s. 49
Levyarvostelu Kristiina Wheeler, s. 51

Rumba 12/08

Varautuneet viihdyttäjät (30 Seconds to Mars), s. 42–45
Pikkusiskollakin on tunteita (Martha Wainwright), s. 20
Levyarvostelu Alanis Morissette, s. 53
Levyarvostelu Lauren Harris, s. 51

Rumba 13+14/08

Kasvukivut vahvistavat (Paramore), s. 46
Tuhatkasvo vai työnarkomaani? (Mike Patton), s. 30–31
Levyarvostelu Gavin Rossdale, s. 58
Levyarvostelu Panu Larnos, s. 55

Rumba 15/08

Äiti, opiskelija ja kultakurkku (Emma Salokoski), s. 24–25
Annieta mä metsästä (Annie), s. 30
Levyarvostelu Ashanti, s. 41

Rumba 16/08

Rumat vaatteilla koreilee (Tuomo Prättälä), s. 30–33
Ylämaan pubimajesteetit (Mogwai), s. 28
Kiireetön työmyyrä (Egotripin Knipi), s. 24–25
Levyarvostelu Katy Perry, 42

Levyarvostelu Carla Bruni, s. 39

Rumba 17/08

Lastenlauluja helvetistä, Aurinko, s. 16

Peloton metallipeikko (Waltarin Kärtty Hatakka) s. 24–25

Levyarvostelu Eleanora Rosenholm, s. 40

Levyarvostelu Yo Majesty, s. 37

Levyarvostelu Norah Jones, s. 40

Levyarvostelu Million Dollar Beggars, 39

Levyarvostelu Hellcity Punks, s. 38

Levyarvostelu Kings of Leon, s. 38

Rumba 18/08

Viimeiset dinosaurukset (Metallica), s. 30

Nuori suomirock-sankari (Uniklubin Jussi Selo), s. 24–25

Rumba 19/08

Purkkapopin paha tyttö (Katy Perry), s. 17

Levyarvostelu The Tarjas s. 45

Levyarvostelu Lady Gaga s. 42

Levyarvostelu Kim Herold s. 43

Levyarvostelu Dead by Gun, s. 44

Levyarvostelu Jonna Tervomaa s. 49

Levyarvostelu The Pussycat Dolls s. 43

Rumba 20/08

Pottatukkien maailmanvalloitus (Le Corps Mince de Françoise), s. 28

Viimeinen Ramones-sankari (Ramonesin Tommy Ramone), s. 20

Levyarvostelu The Script, s. 65

Levyarvostelu Ladyhawke, s. 59

Levyarvostelu Kim Herold, s. 60

Rumba 21/08

Läskibasson lätinää ja melankolista unelmointia (Fatboy), s. 14

Nahkaliivit päälle ja satulaan (Black Label Society Zakk Wylde), s. 22

Viattomuuden jälkeen (Sturm und Drang), s. 20

Matalien taajuuksien rakastaja (Melissa Auf der Maur), s. 28–29

Rumba 22/08

Isoiksi tulleet teiniunelmat (Fall Out Boy), s. 32–35

Soulin suurlähettiläs (Janna Hurmerinta), s. 30–31

Levyarvostelu Lily Allen, s. 39

Rumba 23+24/08

Vuoden Duracell 08 (Chisu), s. 34

Olemme niin pop (Eleanora Rosenholm), s. 30

Levyarvostelu The Soundtrack of Our Lives, s. 47

Levyarvostelu Katie Melua, s. 51