

Tampereen yliopisto
Johtamiskorkeakoulu
Politiikan tutkimuksen tutkinto-ohjelma

*”Mä arvostan näitä ihmisiä, mutta niiden pitäis
ymmärtää, että ne on vaan ihmisiä.”*

Juice Leskisen poliittinen toimijuus 1980-luvun Suomessa
esteettisen politiikan näkökulmasta

Aki Luoto
Pro gradu -tutkielma
Ohjaajat: Tapio Raunio ja Tiina Rättilä
Helmikuu 2015

Tampereen yliopisto
Johtamiskorkeakoulu
Politiikan tutkimuksen tutkinto-ohjelma

LUOTO, AKI: ”Mä arvostan näitä ihmisiä, mutta niiden pitäis ymmärtää, että ne on vaan ihmisiä.”
Juice Leskisen poliittinen toimijuus 1980-luvun Suomessa esteettisen politiikan näkökulmasta

Pro gradu -tutkielma, 88 sivua
Valtio-oppi
Helmikuu 2015

Tutkielmani käsittelee artisti Juice Leskistä poliittisena hahmona 1980-luvun suomalaisessa yhteiskunnassa ja poliittisessa julkisuudessa. Tarkastelen Leskisen asemaa ja roolia poliittisena toimijana sekä hänen musiikillisen tuotantonsa että julkisten esiintymistensä kautta. Tutkielman primääriaineistoja ovat Leskisen 1980-luvun laululyriikat, hänestä julkaistut teokset ja haastattelut sekä esiintymiset Yleisradion tv-ohjelmissa. Työn alkupuolella esittelen myös suomalaisen media- ja poliittisen julkisuuden muutosta erityisesti 1980-luvun alussa, ja tätä kautta hahmotan sitä julkista tilaa, jossa Juice Leskinen tuolloin toimi. Tutkimuksen metodologia pohjautuu narratologisiin analyysimenetelmiin.

Osoitan tutkielmassani edeltävään populaarimusiikin poliittisuuden tutkimusperinteeseen viitaten, että Leskistä on vaikea asettaa populaarimusiikin tutkimuksessa aiemmin luotuihin poliittisen toimijuuden kategorioihin. Tämä johtuu erityisesti siitä, että nämä teoretisoinnit ovat perustuneet populaarimusiikoiden tarkasteluun muualla asetettujen poliittisten tavoitteiden puolestapuhujina ja politikoinnina. Tutkimuksessani lähestyn Leskisen poliittista toimijuutta toisenlaisesta, esteettisen politiikan teorian näkökulmasta. Tulkitsen Leskisen toimintaa Jacques Ranciéren teorian mukaisesti yhteiskunnan ”poliisijärjestyksen” ulkopuolelle jätetyn ”näkymättömän osan” esiin tuojana. Tässä roolissa Leskinen toimi Pierre Rosanvallonin vastademokratian konseptiossa esitetyn ”valppaan kansalaisuuden” opettajana, jonka pääasiallisena poliittisena viestinä oli opettaa kansalaiset suhtautumaan kriittisesti yhteiskunnalliseen vallankäyttöön.

Jaan analyysin kahteen osaan, joista ensimmäisessä tarkastelen Leskisen poliittisia näkemyksiä ja toisessa hänen poliittista toimintaansa. Analyysini perusteella Leskinen näyttäytyy hyvin poliittisena hahmona, vaikka hän itse julkisesti kiistikin poliittisuutensa. Leskinen nousi 1980-luvun Suomessa merkittävään yhteiskunnallisen kommentaattorin asemaan erityisesti oman julkisen toimintansa seurauksena. Leskisen asemaa selitti kuitenkin myös se poliittisen julkisuuden muutos, joka Suomessa käynnistyi lopullisesti vuoden 1982 presidentinvaaleista.

Tutkielmani perusteella 1980-luvun Juice Leskistä voidaan pitää merkittävänä poliittisena toimijana. Leskisen asema arvostettuna yhteiskuntakriitikkona perustui suurelta osin hänen näennäiseen epäpoliittisuuteensa, joka teki hänestä yleisölleen helpon samaistumiskohteen. Myös tuolloin muotoutuneessa uudenaikaisessa mediajulkisuudessa syntyi kysyntää Leskisen kaltaiselle hahmolle, jota ei voinut helposti asettaa mihinkään valmiiseen poliittiseen lokeroon. Leskinen ei tavoitellut itselleen poliittista valtaa, vaan hänen tärkein opetuksensa oli yleisön kannustaminen kriittisen ajattelun harjoittamiseen.

Asiasanat: poliittinen toimijuus, Juice Leskinen, esteettinen politiikka, poliisijärjestys, Jacques Rancière, vastademokratia, 1980-luku, populaarimusiikin poliittisuus, mediajulkisuus.

Sisällysluettelo

Alkusanat	1
1. Johdanto	3
1.1. Tutkimuskohde	3
1.2. Tutkimuskysymykset	5
1.3. Edeltävä kirjallisuus	6
1.4. 1980-luvun suomalainen mediajulkisuus	7
1.5. Tutkielman rakenne	14
2. Tutkielman aineisto ja metodi	16
2.1. Aineisto ja sen rajaus	16
2.2. Narratologia tutkimusmetodina	19
2.3. Laululyriikka ja sen tutkimus	23
3. Tutkimuksen teoreettiset lähtökohdat	26
3.1. Populaarimusiikin poliittisuus	26
3.2. Populaarimusiikin esittäjät poliittisina edustajina	28
3.3. Esteettinen politiikka	32
3.4. Vastademokratia ja ”valpas kansalainen”	35
4. Juice Leskisen elämä ja musiikillinen ura	40
4.1. Lapsuus ja nuoruus Juankoskella	40
4.2. Aktivoituminen Tampereella – Coitus Int, Juice ja Välikausitakki	41
4.3. ”Suomirockin Kekkonen” – Juice Leskinen Slam & Grand Slam	42
4.4. ”Valtakunnanviisas” – useat lyhytikäiset kokoonpanot ja uran loppupuoli	43
5. Juice Leskisen poliittiset näkemykset	45
5.1. Yksilön ja yhteiskunnan välinen suhde	45
5.2. Johtajat ja alamaiset	51
5.3. Suomalaiset poliitikot ja puolueet	54

5.4. Suomi ja yhteiskunnalliset organisaatiot.....	60
6. Juice Leskisen poliittinen toiminta	68
6.1. Juice Leskinen yleisönsä äänenä	68
6.2. Juice Leskisen näkemys omasta poliittisuudestaan.....	73
6.3. Juice Leskinen poliittisena toimijana mediajulkisuudessa.....	76
7. Johtopäätökset.....	81
7.1. Juice Leskinen poliittisena toimijana 1980-luvun Suomessa.....	81
7.2. Tutkimuksen jatkokysymykset.....	86
Lähteet.....	89

Alkusanat

Tampereen Tuomiokirkossa järjestettiin seurakunnan ja paikallisten muusikoiden yhteistyönä keskiviikkona 20.11.2013 ”Juice-kirkko”, jossa tunnetut tamperelaiset taiteilijat esittivät Juice Leskisen musiikkia kirkon ylväissä puitteissa. Halusin itsekin osallistua tapahtumaan, sillä minua kiinnosti, miltä Juice Leskisen musiikki kuulostaisi kirkossa esitettynä ja kuinka paljon yleisöä tapahtumaan saapuisi. Sovimme ystäväni kanssa, että tapaisimme vartin ennen tapahtuman alkua kirkon ulkopuolella. Oletimme, että kirkossa olisi tilaa, koska Tampereen Tuomiokirkkoon mahtuu noin 2000 ihmistä. Yllätys olikin suuri, kun kirkkoon päästyämme havaitsimme sen olevan aivan täynnä ihmisiä. Onneksi kirkkosalin takaosassa oli vielä tilaa, ja pääsimme nauttimaan konsertista istumapaikoilta. Hyvissä ajoin ennen konsertin alkua myös kirkon käytävät ja seinänvierustat täyttyivät ihmisistä, joten emme olleet paikalla lainkaan liian aikaisin.

Juice-kirkon suosio yllätti meidän lisäksi myös monet muut, sillä seuraavan päivän lehden mukaan kaikki halukkaat eivät olleet mahtuneet sisälle Tuomiokirkkoon¹. Itse tilaisuus oli hieno ilta, jonka aikana kuultiin useiden tamperelaisten artistien ja kokoonpanojen esittämänä lähes kaksikymmentä kirkkoympäristöön sopivaksi katsottua Juicen kirjoittamaa kappaletta. Niiden välissä luettiin sekä Juicen kirjoittamia runoja että tilaisuuteen sopivia muita hengellisiä tekstejä. Tapahtuman tunnelma oli lämminhenkinen ja illan kohdetta arvostava. Oli myös mielenkiintoista huomata, että monet vanhemmat ja isovanhemmat olivat tulleet Juice-iltaan lastensa ja lastenlastensa kanssa. Lähes kahden tunnin konsertin lopuksi muusikoiden yhteiskuoro esitti Juicen kappaleen *Suloista ja haikeaa*, minkä jälkeen poistuimme tilaisuudesta marraskuiseen Tampereen iltaan miettien, kuinka hyvin Juicen musiikki sopi myös kirkkoon, vaikka artisti itse olikin tunnettu monista kirkollisista instituutioista kritisoineista lauluistaan.²

Poistuessamme konsertista aloin miettiä, millaista tapahtumaa olin juuri ollut todistamassa. Olin yllättynyt ja hämmentynyt siitä, kuinka paljon Juice ja hänen musiikkinsa edelleen kiinnostivat ihmisiä. Muistokonsertti todisti, että vielä lähes kymmenen vuotta kuolemansa jälkeenkin Juice Leskinen ja hänen musiikkinsa puhuttelivat niin monia suomalaisia³. Konsertin innoittamana halusin selvittää, mikä Juicessa oikeastaan kiinnosti ihmisiä. Olin erityisen kiinnostunut siitä, millainen julkinen hahmo ja poliittinen toimija Juice oli. Hänhän oli tunnettu siitä, että ”sanoi asiat

¹ Aamulehti.fi: ”Juice-kirkko kokosi 2000 tamperelaista yhteen ja tuotti tuhansia euroja vähävaraisille”.

² Esimerkiksi laulut *Kuinka jumalaa pilkataan?*, *Ekumeeninen jenka*, *Jeesus pelastaa*.

³ Juice-kirkko järjestettiin 4.9.2014 toista kertaa Tampereen Tuomiokirkossa – tällä kertaa myös kirkkopuistossa oli mahdollisuus kuunnella konserttia äänentoiston kautta. (Aamulehti.fi: ”Juicen laulut kaikuvat illalla koko Kirkkopuistossa | Aamulehti – Moro”).

niin kuin ne on”⁴, mikä vetosi suomalaiseseen kuulijakuntaan jo 1980-luvulla ja tuntuu vetoavan yhä edelleen lähtemättömällä tavalla.

Oletin aluksi vastauksen kysymykseen olevan yksinkertainen ja helposti selvitettävissä, mutta tutkimusprosessin aikana minulle selvisi, kuinka haastavaa on tutkia Juice Leskisen suhdetta julkisuuteen ja poliittiseen toimintaan. Hänen toimintansa poikkesi selvästi siitä, miten populaarimusiikin poliittisuuden tutkimuksessa yleensä ymmärretään artistien poliittisuus (tästä tarkemmin luvussa 3.2.), ja näin ollen Juicea täytyi tarkastella täysin erilaiselta teoreettiselta pohjalta. Olenkin edennyt tutkimuksessa yrityksen ja erehdyksen kautta, sovitellen Leskisellemilloin ’karnevalismin narrin’ viittaa, milloin anarkistin mustaa huivia, päätyen lopulta hyödyntämään tutkimuksessa esteettisen politiikan ja vastademokratian ideoita. Toki tutkimukseni ja siinä esitetty tulkinta ovat vain yksi mahdollinen, mutta mielestäni perusteltu, tapa tarkastella Juicen poliittista toimintaa.

Vuosi 2014 osoitti, että Juice Leskinen on tutkimuskohteena edelleen ajankohtainen. Juicesta julkaistiin uusi kirja ja useita uutisia pitkin vuotta. Huomio keskittyi kuitenkin useimmiten häneen yksityishenkilönä, joten koen, että oma tutkimukseni Juicesta julkisena, poliittisena hahmona tukee ja täydentää sitä, mitä hänestä ja hänen merkityksestään suomalaiselle kulttuurille ja yhteiskunnalle nykyisin tiedämme.

⁴ Tv-ohjelma: ”Kesämusiikkia I”, 28.6.1980.

1. Johdanto

1.1. Tutkimuskohde

Juhani ”Juice” Leskinen (1950–2006) oli merkittävä suomalainen muusikko ja kirjailija, jonka tunnetuimmat laulut⁵ ovat nousseet osaksi suomalaista kansanperimää. Leskinen oli suosittu artisti⁶, jonka merkitys suomalaiselle ja erityisesti suomenkieliselle rockmusiikille oli huomattava, mistä kertoo muun muassa lempinimi ”Suomirockin isähahmo”⁷. Leskinen oli tunnettu ja tunnustettu suomen kielen sanataituri,⁸ joka käytti niin rocklyriikoissaan kuin muussakin kirjallisessa tuotannossaan monipuolisesti suomen kieltä ja sen koukeroita. Musiikkinsa lisäksi taiteilija Leskinen oli elinaikanaan myös kysytty julkinen hahmo, joka kommentoi tiedotusvälineissä milloin mitäkin asiaa lähtemättömän omintakeisella tyyllillään. Leskisen yhteiskunnallisen aktiivisuuden ja julkisten mielipiteiden takia häntä kutsuttiin jo 1980-luvulla ”rockin Kekkoseksi”⁹. Hänen merkityksestään suomalaisessa yhteiskunnassa kertoo esimerkiksi kutsu ”ensimmäisenä rockmuusikkona” tasavallan presidentin itsenäisyyspäivän vastaanotolle vuonna 1986¹⁰.

Juice Leskinen lasketaan yleisesti osaksi tamperelaista niin sanottua ”Manserockia”, joka erityisesti 1980-luvulla oli hyvin suosittua koko maassa. Laajemmin ajateltuna Manserock toimii kokoavana terminä kaikelle tamperelaiselle rock-musiikille¹¹, mutta sen tunnetuin konnotaatio liittyy 1980-luvun puolivälissä erityisesti tamperelaisen levy-yhtiö Poko Rekordsin artistien ympärille muotoutuneeseen kollektiiviin, jonka tunnetuimpia yhtyeitä ja artisteja olivat Eppu Normaali, Popeda ja Juice Leskinen¹². Kirjailija Ilpo Rantanen näkeekin Leskisen toimineen tamperelaisen rockin keskeisimpänä hahmona yli 25 vuoden ajan – Rantasen mukaan ”Juice antoi Manserockille sen koko kasvot.”¹³ Tamperelaisten 1980-luvun artistien suosio nousi uudelleen 2000-luvulla muun muassa Manserock-ilmiöstä tehdyn musikaalin¹⁴ ja elokuvan¹⁵ kautta. Myös Juice Leskisestä on

⁵ Muun muassa kappaleet *Viidestoista yö*, *Syksyn sävel* ja *Kaksoiselämä*.

⁶ Leskisen albumeille on annettu myynnin perusteella kaikkiaan 16 kulta- ja kaksi platinal levyä. (Ifpi.fi: ”Musiikintuottajat – Tilastot – Kulta- ja platinal levyt”).

⁷ Kansallisbiografia.fi: ”Leskinen, Juice (1950 – 2006) | Biografiakeskus, Suomalaisen kirjallisuuden seura”.

⁸ Esimerkkinä Suomen runoilijaliiton myöntämä ”Vuoden runoilija” -palkinto 1994. (Kirjasampo.fi: ”Poeta Finlandiae | Kirjasampo.fi – kirjallisuuden kotisivu”).

⁹ Korpeinen 1987, 96–97.

¹⁰ Tv-ohjelma: ”Itsenäisyyspäivän vastaanotto Tasavallan presidentin linnassa”, 6.12.1986.

¹¹ Rantanen 2012, 13.

¹² Emt., 6, 17, 26–39. Huomionarvoista on, että Juice Leskisen albumeista ainoastaan vuoden 1980 ”Kuudessa ollaan” julkaistiin Poko Rekordsin kautta – muuten Leskinen oli uransa aikana erityisesti ensin Love Recordsin ja sittemmin Johanna Kustannuksen artisti.

¹³ Emt., 70.

¹⁴ Musikaali ”Vuonna ’85” esitettiin eri muodoissa Tampereen Työväen Teatterissa vuosina 2006–2012 yli 300 näytöksertaa. Näissä näytöksissä sen kävi katsomassa yli 250 000 katsojaa, jolloin kyseessä oli samalla teatterin kaikkien aikojen suosituin produktio. (Ttt-teatteri.fi: ”VUONNA 85 REMIX GTP | Tampereen Työväen Teatteri”).

2010-luvulla tehty useita musikaaleja¹⁶, ja yhtenä esimerkkinä Leskisen suosioista vielä lähes kymmenen vuotta hänen kuolemansa jälkeenkin ovat vuosittaiset tekijänoikeustulot, joita Juice Leskisen perikunta saa joka vuosi yli 150 000 euroa¹⁷.

Leskinen tunnettiin yleisesti ”Juicena” lempinimensä mukaan. Juice tuntuikin olevan hänelle julkisuushahmo, jonka hän tahtoen tai tahtomattaan oli pukeutut ylleen.¹⁸ Hahmo toimi eräänlaisena julkisivuna kaikelle Leskisen julkiselle toiminnalle. Tätä mieltä ovat myös Mikko Montonen ja Santtu Luoto, joiden mukaan Leskisellä ei ollut niinkään erillisiä ”lauluntekijän” ja ”mediahahmon” rooleja, vaan kaikki julkisuus oli luontevaa jatketta hänen musiikilliselle ja kirjalliselle tuotannolleen¹⁹.

Juice Leskisen julkista toimintaa selvitetessä voidaan nopeasti havaita mielenkiintoinen ristiriita, sillä vaikka Leskinen ei tuntunut pitävän itseään yhteiskunnallisena toimijana (eikä varsinkaan vaikuttajana)²⁰, saa Juicen lyriikoita kuuntelemalla ja julkisia esiintymisiä katselemalla hänestä saa huomattavan erilaisen kuvan. Niin Juicen teksteihin kuin hänen julkisiin esiintymisiinsäkin sisältyy runsaasti yhteiskunnallisia kannanottoja, joten olen kiinnostunut selvittämään, miten Leskiseen poliittisena toimijana suhtauduttiin, ja millaisena hän itse näki oman roolinsa.

Tarkasteltaessa poliittisen toimijan poliittista vaikuttavuutta, on tärkeää hahmottaa hänen toimintaansa suhteessa ympäröivään yhteiskuntaan. Tutkielmassani tarkastelen Juice Leskisen toimintaa erityisesti suomalaisen 1980-luvun yhteiskunnan kontekstissa, jolloin Leskinen oli noussut suosionsa huipulle. Myös suomalainen yhteiskunta, erityisesti poliittinen julkisuus, oli tuolloin muutoksen tilassa, ja pidän tarpeellisena pohtia Leskisen toimintaa suhteessa näihin muutoksiin. Tätä valintaa tukee myös Harri Rinteen näkemys, jonka mukaan Leskisestä tuli 1980-

¹⁵ Timo Koivusalon ohjaama ”Vuonna 85 – Manserock-elokuva” perustui samannimiseen musikaaliin ja sai ensi-iltansa vuonna 2013. (Vuonna85.fi: ”Vuonna 85 – Manserock-elokuva”).

¹⁶ Juice Leskisestä tehtyjä musikaaleja on viime vuosina esitetty muun muassa Tampereella Musiikkiteatteri Palatsissa ja Jyväskylässä Laajavuoren kesäteatterissa.

¹⁷ Iltasanomat.fi: ”Kuoli 2006 – Juice nakuttaa yhä hurjia vuosituloja – Viihde – Ilta-Sanomat”.

¹⁸ Tv-ohjelma: ”A-Studio kesävieras”, 23.7.2003: [Toimittaja]: ”Miten luonnehtisit sitä ’Juicena olemista’ – onko se sitä mitä sinä olet [...] vai onko se jokin sellainen rooli joka sinun pitää ensimmäiseksi aamulla vetää päälle?” [Juice Leskinen]: ”Ei mun tarvi vetää sitä päälle. Se puetaan mun päälle ensimmäisessä tapaamisessa. Se on semmoinen niinku ylimääräinen. Se on tavallaan rasite. En mä oo ikinä halunnut sitä. Mä oon halunnut vaan tehdä sitä duunia mitä mä teen.”

¹⁹ Luoto & Montonen 2007, 122.

²⁰ Esimerkkeinä tällaisesta oman laajemman toimijuuden ja vaikuttajuuden kiistämisestä haastattelut tv-ohjelmassa ”Kuka mitä häh (materiaalinauhat)”, 11.1.1995; sekä radio-ohjelmassa ”Muusikko Leskinen Juice 50v. osa 2.”, 19.2.2000.

luvun puolivälissä ”valtakunnanviisas”, jonka puheille hakeutuivat aikanaan niin kansanedustajat kuin muutkin yhteiskunnalliset vaikuttajat.²¹

Näistä lähtökohdista tarkastelen tässä tutkielmassa Juice Leskisen poliittista toimijuutta. Koska tutkimuskohteenani on nimenomaan suomen kieltä innovatiivisesti ja rikkaasti käyttävä toimija, pidän tarpeellisena sisällyttää työhön suhteellisen paljon suoria sitaatteja Leskisen lyriikoista, haastatteluista ja teoksista. Näin kiinnitän huomiota Leskisen omalaatuiseen kielenkäyttöön, joka on tärkeä aspekti hänen yhteiskunnallista vaikutustaan arvioitaessa. Suorat sitaatit erityisesti hänen haastatteluistaan ovat tarkoituksella jätetty suurimmaksi osaksi alaviitteisiin, jotta ne eivät pirstaloita liikaa itse tekstiä.

1.2. Tutkimuskysymykset

Tarkoitukseni tutkimuksessani on tarkastella Juice Leskisen poliittista toimijuutta 1980-luvulla. Haluan selvittää, millainen hänen asemansa tuolloisessa yhteiskunnassa oli, ja miksi juuri Juice Leskinen nousi artistina selkeän poliittiseksi toimijaksi? Pääasialliset tutkimuskysymykseni, joiden avulla tätä toimijuutta ja poliittista roolia tarkastelen, keskittyvätkin sekä Leskisen poliittiseen sanomaan että hänen rooliinsa osana tuon ajan yhteiskuntaa:

Millainen poliittinen toimija Juice Leskinen oli 1980-luvun Suomessa, eli mikä rooli Juicella tuon ajan yhteiskunnassa oli? Haluan työssäni selvittää, millainen poliittinen toimija Leskinen oli 1980-luvun suomalaisessa yhteiskunnassa niin omasta kuin muiden mielestä. Tarkastelen tätä Leskisen roolia ja hänen toimijuuttaan käymällä myös laajemmin läpi suomalaista 1980-luvun yhteiskuntaa sekä erityisesti tuon ajan mediajulkisuutta.

Miksi juuri Juice Leskinen nousi populaarimusikoista poliittiseksi toimijaksi, joka oli esillä myös muuten kuin pelkän musiikkinsa kautta? Pyrin selvittämään, miksi juuri Juice Leskinen nousi populaarimusikoiden keskuudesta eräänlaisen valtiomiehen rooliin, eli miksi juuri häntä kutsuttiin 1980-luvulla muun muassa ”rockin Kekkoiseksi”²²? Käyn analyysissäni tätä varten läpi Leskisen tuotannosta nousevia esiin nousevia yhteiskunnallisia teemoja ja näkemyksiä.

²¹ Rinne 2002, 118.

²² Korpeinen 1987, 96–97.

1.3. Edeltävä kirjallisuus

Juice Leskisestä on tehty useita yliopistollisia tutkielmia. Huomioitavaa näissä on, että meiltä puuttuu toistaiseksi kokonaan Leskisen tuotannon ja toiminnan tarkastelu politiikan tutkimuksellisesta näkökulmasta. Tähänastisista tutkielmista valtaosa käsittelee joko Leskisen laulusanoitusten rakennetta ja piirteitä²³ tai hänen musiikkinsa uskonnollisuutta²⁴. Useiden pro gradujen lisäksi Lasse Halme (1989) on analysoinut Helsingin yliopiston teologian alalla hyväksytyssä lisensiaatintutkimuksessaan Leskisen lyriikoiden sisältämää teologista sisältöä²⁵.

Halmeen analyysin kohteena olivat Leskisen 1974-1985 kirjoittamissa lyriikoissa esiin nousevat keskeiset näkemykset, joiden avulla hän tarkasteli, ”millainen kuva ihmisestä ja elämästä näin muodostuu”²⁶. Halme jakoi Leskisen musiikin neljään hänen itsensä aiemmin nimittämään pääluokkaan²⁷, joita Halme analysoi teologi Paul Tillichin kulttuuriteologian ajatusten pohjalta²⁸. Halme löysi tutkimuksessaan Leskisen lyriikoista myönteisen suhtautumisen yksityiseen elämänpiiriin ja kielteisen suhtautumisen julkiseen elämänpiiriin sekä ”unelman vapaudesta, rauhasta ja rakkaudesta”²⁹. Hänen mukaansa Leskisen yhteiskunnalliset kappaleet edustivat anarkistista ja pasifistista ajattelua, ja uskonnollisilta näkemyksiltään Leskisen laulut kannustivat kriittisyyteen ja epäilemiseen³⁰. Lasse Halme julkaisi tutkielmastaan vuonna 1992 omakustanteisen kirjan, jossa hän käsitteli tutkimuksensa tuloksia ja analyysia ”edelleen kehitellyssä muodossa ilman tutkimukseen liittyvää teoreettista ainesta”³¹. Käsittelen Halmeen näkemyksiä ja tutkimustuloksia tutkielmani analyysiosassa tarkemmin.

Huomionarvoista Juice Leskisestä tehdyissä tutkielmissa on sama puute, joka leimaa valtaosaa suomalaista populaarimusiikin tutkimusta. Tutkimuksia on tehty paljon, mutta ne perustuvat lyriikoiden sosiologiseen ja sosiaalitieteelliseen analyysiin eikä niissä aseteta populaarimusiikkia ja sen esittäjiä politiikan tutkimuksen kontekstiin.³² Käyn populaarimusiikin poliittisuuden tutkimukseen liittyvää kirjallisuutta tarkemmin läpi luvussa kolme.

²³ Tällaisia lyriikoiden rakenteeseen keskittyviä ovat muun muassa Seppälä 2001 (lyriikoiden metrinen analyysi) ja Veijalainen 1998 (lyriikoiden sanaston erityispiirteet).

²⁴ Esimerkiksi Hangasmaa 1997 (lyriikoiden raamatulliset alluusiot).

²⁵ Halme 1989.

²⁶ Emt., 27.

²⁷ Ibid.: luokat olivat ”Ihminen”, ”ihminen omassa yhteisössään”, ”yhteiskunta ja sen kritiikki” ja ”uskonto ja sen kritiikki”.

²⁸ Emt., 20: Halme jakoi rock-musiikin ”muotirockiin”, ”sanomarockiin”, ”kapinarockiin” ja ”ekstaasirockiin”.

²⁹ Emt., 200.

³⁰ Emt., 202–203.

³¹ Halme 1992, takakansi.

³² Esimerkkeinä yhteiskuntatieteellisistä kirjoista sosiologian oppialalle tehty: Saaristo 2003 ja laajemmin populaarimusiikin suomalaista perinnettä tarkasteleva Aho & Kärjä 2007.

Yliopistollisten tutkielmien lisäksi Juice Leskisestä on kirjoitettu vuosien varrella useita tietokirjoja ja muuta kirjallisuutta, joiden lisäksi hän itse julkaisi vuonna 2003 muistelmiensa ensimmäisen osan ”Siinäpä tärkeimmät”³³ (muistelmien toinen osa ei ehtinyt valmistua ennen hänen kuolemaansa). Näistä kirjoista olen tutkielmassani käyttänyt Leskisen muistelmien ohella kirjoja³⁴ Reijo Korpeisen ”Ekkös sää Juice oo? – dokumentti Juice Leskisestä”³⁵, Harri Rinteen ”Juice On / Juice Off”³⁶ sekä Mikko Montosen ja Santtu Luodon ”Juice”³⁷.

1.4. 1980-luvun suomalainen mediajulkisuus

Tarkastelen tutkielmassani Juice Leskistä poliittisena toimijana osana suomalaista 1980-luvun yhteiskuntaa ja sen mediajulkisuutta. Jotta suomalaista poliittista mediajulkisuutta ja sen muutosta 1980-luvulla pystyy hahmottamaan kunnolla, on ensin tarkasteltava suomalaisen poliittisen mediajulkisuuden ja ilmapiirin tilaa ennen 1980-lukua. Suomen poliittista julkista ilmapiiriä leimasi vielä 1970-luvulla pitkälti niin sanottu ”suomettumisen aika”, jolloin tiedotusvälineet harrastivat erityisesti Neuvostoliiton vaikutuksesta poliittisten uutisten itesesensuuria poliitikkojen ja valtiovallan rinnalla³⁸. Presidentti Urho Kekkosen pitkään kestäneellä valtakaudella (1956–1981) lehdistö toimikin vielä ensisijaisesti vallanpitäjien puolella uutisoiden poliittisista tapahtumista ja henkilöistä hyvin rajoitetusti ja häveliäästi. Kuitenkin 1970-luvun lopulta alkaen politiikan mediajulkisuus alkoi muuttua henkilökeskeisemmäksi, ja seuraavalle vuosikymmenelle tultaessa poliittinen mediajulkisuus muuttuikin selvästi kriittisemmäksi ja kyseenalaistavammaksi. Tämä

³³ Leskinen 2003. Muistelmateoksessaan Leskinen käy kronologisesti elämää ja uraansa vuoteen 1988 asti (kirjan piti olla ensimmäinen osa laajempia muistelmia). Kirja sisältää hyvin värikästä ja lennokasta kieltä niin sanottuihin ”perinteisiin” muistelmateoksiin verrattuna. Sen suurimmat ansiot ovat mielenkiintoisissa yksityiskohtissa ja tapahtumissa, jotka avaavat tiettyjä Leskisen toimia ja ajatuksia hänen uransa varrelta.

³⁴ Syksyllä 2014 tutkielmani viimeistelyvaiheessa ilmestyi Antti Heikkisen kirjoittama elämäkertateos Juice Leskisestä. Kyseinen laajaan haastatteluaineistoon perustuva kirja ei ole mukana tutkielmani aineistossa erityisesti sen tutkielmani kannalta myöhäisen ilmestymisajankohdan vuoksi.

³⁵ Korpeinen 1987. Reijo Korpeisen kirja koostuu Leskisen sanoitusten pohjalta tehdyistä Leskisen haastatteluista, jotka on sitten niputettu laajempien teemojen kautta ”luvuiksi”. Kirjassa ei juurikaan ole Reijo Korpeisen omaa analyysia tai pohdintaa Leskisen tuotannosta, vaan se koostuu hyvin pitkälti Korpeisen ja Leskisen välisten haastatteluiden litteroinneista. Sanoitusten pohjalta tehdyt haastattelut valaisevat Leskisen sanoitusten taustalla olevia viittauksia ja ajatuksia.

³⁶ Rinne 2002. Harri Rinteen kirjoittama kirja eroaa monilta osin muista Leskisestä kirjoitetuista kirjoista jo pelkästään kirjoittajansa takia, sillä Rinteen sosiologitausta ja yhteinen historia Leskisen kanssa (hän oli Leskisellemme tämän uran alkuaikoina merkittävä musiikillinen yhteistyökumppani) asettavat kirjan erilaiseen kontekstiin: Rinne punnitsee Leskisen toimintaa ja tuotantoa usealta kantilta, ja tarkastelee samalla Leskisen vaikuttavuutta ja asemaa muun muassa osana suomalaista yhteiskuntaa.

³⁷ Luoto & Montonen 2007. Santtu Luodon ja Mikko Montosen kirja Juice Leskisestä ilmestyi vuonna 2007 hieman taiteilijan kuoleman jälkeen. Toimittajien kirjoittama kirja käy kronologisesti läpi Leskisen uraa ja elämää keskittyen yksityiskohtaisesti tiettyihin tapahtumiin ja uran vaiheisiin. Kirja sisältää myös Mikko Alatalon muistotekstin ja kattavan Juice Leskisen diskografian.

³⁸ Ks. esim. Vihavainen 1991.

1980-luvun alkupuolella tapahtunut muutos kirvoitti poliitikoilta julkista kritiikkiä tiedotusvälineitä kohtaan, ja loi uusia muotoja ja tapoja politiikan mediajulkisuuteen ja uutisointiin Suomessa.

Timo Vihavainen on tutkinut Suomen suhdetta Neuvostoliittoon toisen maailmansodan jälkeen, ja hänen mukaansa jo 1950-luvulla suomalaisessa lehdistössä alkoi esiintyä selkeää itsesensuuria Neuvostoliittoon liittyvää uutisointia kohtaan. Tällainen sota-ajan jälkeisen valtiollisen sensuurin muuttuminen lehdistön itsesensuuriksi oli seurausta Neuvostoliiton johdon ja suomalaisten poliittisten tahojen ankarasta ja jatkuvasta kritiikistä suomalaista lehdistöä kohtaan. Tällainen itsesensuuri yleistyi siinä määrin, että 1970-luvulla itsesensuuri oli jo hyvin vakiintunut käytäntö suomalaisessa lehdistössä. Itsesensuuria toki tukivat muun muassa presidentti Kekkonen esittämät vaatimukset lehdistön totaalisesta neuvostomyönteisyydestä aina yleisönosastoja myöten, joten oli ymmärrettävää että valtiollisessa ”talutusnuorassa” ollut media olikin äärimmäisen varovainen kannanotoissaan. Tämänkaltaiset presidentin esittämät suorat vaatimukset olivat Vihavaisen mukaan jopa ainutlaatuisia ”demokraattisten maiden historiassa.” Presidentti Kekkonen uhkaili ja ”ohjeisti” muutenkin mediaa Neuvostoliittoon liittyvässä uutisoinnissa läpi 1970-luvun. Tämän lisäksi myös useat ministerit kokivat tehtäväkseen puuttua tiedonvälitykseen silloin, kun näkivät sen haitallisena Suomen ulkopoliitikalle. Tällaisessa kriittisessä ilmapiirissä syntynyt itsesensuuri tunnetaan yleisesti ”suomettumisena”, jossa yleinen mielipide tuki edellä mainitun kaltaista lehdistön ja kirjankustantamojen omaksumaa itsesensuuria.³⁹

Vallalla ollut suomettumisen ilmapiiri itsesensuureineen heijastui myös muualle suomalaiseen journalismiin ja poliittiseen mediajulkisuuteen. Niinpä tuohon aikaan myös poliitikkoihin henkilöinä suhtauduttiin hyvin kunnioittavasti. Ville Pernaan ja Erkkä Railon mukaan vielä 1970-luvun lopulla suomalaiselle sanomalehdistölle oli ominaista arvostava, kunnioittava ja etäinen suhtautuminen poliitikkoihin. Lehdistössä kyllä julkaistiin tällöin säännöllisesti poliitikkojen haastatteluja, mutta niissä toimittajien kysymykset ja poliitikkojen vastaukset kirjoitettiin lähes sanatarkkaan ”kysymys–vastaus”-muotoon ilman, että toimittaja olisi analysoinut sen tarkemmin poliitikkojen vastauksia tai esille nousseita ongelmia. Pernaan ja Railon mukaan tämänkaltaisia toimittajien suoria arvioita ja kommentteja poliitikoista tai heidän näkemyksistään esiintyi lähinnä ainoastaan silloin, kun tiedotusvälineissä haluttiin tuoda esille poliitikkojen yhteiskunnallisia saavutuksia erilaisissa poliittisissa toimielimissä. Tällöin poliitikkojen yksityiselämä jäi vielä mediajulkisuuden ulkopuolelle, sillä journalismi keskittyi ainoastaan poliittiseen toimintaan.⁴⁰ Tämänkaltaisen politiikan journalismi piti Pernaan, Pitkäsen ja Railon mukaan samalla epäsuorasti

³⁹ Vihavainen 1991, 119–142.

⁴⁰ Perna & Railo 2006, 19–20.

yllä laajemminkin Suomessa tuolloin vallinnutta hyvin hierarkkista näkemystä politiikasta: koettiin että politiikkaa harjoittivat ainoastaan ammattipoliitikot poliittisissa organisaatioissa ja instituutioissa toimiessaan.⁴¹

Suomalainen mediajulkisuus alkoi kuitenkin muuttua 1980-luvulle tultaessa. Kekkonen presidenttikauden päättymiseen ja sitä seuranneisiin presidentinvaaleihin ajoittunut muutos teki hyväksyttävämmäksi käsitellä poliitikkoja ja politiikkaa kriittisemmin ja henkilökeskeisemmin. Tällaiseen kehitykseen, joka jatkui ja vahvistui 1980-luvun edetessä, vaikuttivat vahvasti muun muassa niin sanotun ”vahvan presidentin” siirtyminen sivuun, kaupallisten tiedotusvälineiden laajempi leviäminen sekä ihmisten ja median puoluesidonnaisuuden heikkeneminen. Mediajulkisuudessa ja tiedotusvälineissä tapahtunut kehitys oli omiaan avaamaan samalla tilaa poliittiseen mediajulkisuuteen myös muille kuin ammattipoliitikoille.

Aiempi toimittajien kiltti ja lempeä suhtautuminen poliitikkoihin ja politiikkaan alkoi muuttua 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa huomattavasti aiempaa kriittisemmäksi. Toimittajat eivät nähneet enää tarvetta ja halua niinkään kaveerata poliitikkojen kanssa, vaan he pyrkivät hankkimaan tietonsa aiempaa itsenäisemmin, ja myös toisaalta kirjoittamaan juttunsa vähemmän kunnioittavaan ja enemmän kyseenalaistavaan sävyyn. Tämän muutoksen perimmäiseksi käynnistäjäksi voidaan nähdä Urho Kekkonen sairastumisen ja siitä seuranneet ennenaikaiset presidentinvaalit vuonna 1982. Perna ja Railo nostavat tämän näkemyksen tueksi esiin Maria Kaisa Aulan 1980-luvulla tekemät toimittajien haastattelut; toimittajien mukaan nimenomaan presidentin vaihtuminen Kekkosesta Koivistoon oli se merkkipaalu, joka merkitsi poliittisen journalismin vapautumista ja muutosta.⁴²

Presidentinvaaleja vuonna 1982 voidaankin siis pitää selkeänä muutoskohtana suomalaisessa poliittisessa kulttuurissa; Kekkonen ajasta siirryttiin tuolloin poliittisessa ilmapiirissä uuteen tilanteeseen, joka mahdollisti aiempaa henkilökeskeisemmän ja kriittisemmän journalismin. Perna ja Railo kuitenkin toteavat, että vaikka Urho Kekkonen eron sinänsä voi katsoa merkinneen uuden aikakauden alkua suomalaisessa poliittisessä journalismissa, oli tämä muutos alkanut jo ennen Kekkonen presidentinvarsinaista eroa. Tämän muutoksen oli pannut liikkeelle Kekkonen heikentynyt terveydentila, jonka perusteella presidenttiä lähellä olleet toimittajat pystyivät päättämään hänen virkakautensa olleen loppumassa.⁴³

⁴¹ Perna, Pitkänen & Railo 2006, 274–275.

⁴² Perna & Railo 2006, 17–20.

⁴³ Emt., 25.

Helsingin Sanomien politiikantoimittajien salanimellä ”Lauantaiseura” kirjoittama tulevia presidenttiehdokkaita ruotiva kirja nimeltä ”Tamminiemen pesänjakajat”⁴⁴ vuodelta 1981 nousi yhdeksi tämän ”uuden ajan” symboleista. Kyseinen kirja oli merkittävä muun muassa siksi, että siinä käsiteltiin uudenaikaisella ja monin tavoin aikaansa nähden raadollisella tavalla Urho Kekkosen mahdolliset seuraajaehdokkaat presidentin virkaan. Kirjan esipuheessa kirjoittajat kertovat motiivikseen tuoda kansan tietoon ehdokkaiden inhimilliset puolet kaikkine puutteineen⁴⁵. Hyvänä osoituksena kirjan raflaavuudesta osana tuon ajan mediajulkisuutta on kirjan kirjoittajien esiintyminen pseudonyymillä ”Lauantaiseura” takana. Vaikka kirja näyttäytyykin jopa hieman kilttinä nykyiseen mediajulkisuuteen verrattuna, oli sen merkitys tuolloin hyvin merkittävä. Esimerkiksi Lasse Lehtinen näkee ”Tamminiemen pesänjakajat” selkeänä uuden aikakauden alkuna, jonka vaikutus korostui hieman sattumankin kautta; kirja julkaistiin lähes samanaikaisesti Kekkosen sairastumisen kanssa, vaikka kirjoittajat itse olettivat käsittelevän vasta vuonna 1984 aikataulun mukaisesti järjestettäviä presidentinvaaleja⁴⁶.

Vahvan presidentin siirtyminen sivuun oli itsessään toki yksi merkittävistä tekijöistä poliittisen mediajulkisuuden muutoksessa, mutta siihen vaikuttivat myös tiedotusvälineiden ja median muuttuminen puoluevetoisesta markkinavetoisemmaksi sekä ihmisten puoluesidonnaisuuden heikkeneminen. Myös markkinavetoisuuden yhteydessä tapahtunut mediakentän laajeneminen vaikutti muutokseen, sillä ennen 1980-lukua suomalaisen mediakentän kapeus ja kilpailutilanteen puuttuminen heijastui Risto Uimosen mukaan poliittiseen journalismiin ja poliitikkoihin suhtautumisessa rauhallisuutena ja hillitsemisenä⁴⁷. 1980-luvulle tultaessa median rakennemuutos näkyi myös Jukka Kortin mukaan markkinavetoisen median esiinmarssina ja puoluelehdistön surkastumisena, ja tätä kautta median todellisen itsenäisyyden lisääntymisenä⁴⁸. Myös Rauli Mickelssonin mukaan aikakausi 1980-luvulta lähtien on merkinnyt puolueen omille medioille alasajoa ja marginalisoitumista⁴⁹.

Juha Herkman toteaaakin, että myös laajemmin tarkasteltuna aina 1980-luvulle saakka suomalaiset olivat varsin selkeästi jaettavissa erilaisiin puolueideologisiin ryhmittymiin, joiden puolesta asioista päättivät näiden ryhmittymien edustajat. Valtio osaltaan osallistui vahvasti ryhmittymien päätöksentekoon tukemalla yhteistä konsensusta. Kuitenkin 1980-luvulle tultaessa kilpailutalous alkoi syrjäyttää valtiollista ohjausta, ja yksilölähtöiset valinnat alkoivat nousta politiikan keskiöön.

⁴⁴ Lauantaiseura 1981.

⁴⁵ Emt., 5.

⁴⁶ Lehtinen 2002, 627.

⁴⁷ Uimonen 2011, 24.

⁴⁸ Kortti 2012, 38.

⁴⁹ Mickelsson 2007, 271.

Kansalaisista tuli tuolloin kuluttajia ja asiakkaita, ja samalla erilaiset poliittisen aktivismin muodot alkoivat kasvattaa suosiotaan puoluepolitiikan kustannuksella. Tällainen samanlainen muutos koski Herkmanin mukaan myös mediakenttää, jossa ideologinen sääntely alkoi korvautua taloudellisella sääntelyllä; mediajulkisuutta alkoivat määrittää yhä useammin markkinat politiikan ja poliitikkojen sijasta.⁵⁰

Osasyynä poliittisen mediajulkisuuden muutokseen olivat useat tuon ajan poliitikkoja koskeneet poliittiset skandaalit, joita Suomessa 1970-luvun lopulla ja 1980-luvun alussa nousi julki. Näitä taloudellisia epäselvyyksiä käsiteltiin 1970-luvun lopulta laajalti julkisuudessa – tunnettuja skandaaleja olivat muun muassa valtion omistamaan kuvaputkitehdas Valcoon ja sen johtajistoon liittyvät rikosepäilyt (sekä tässä tutkinnassa paljastunut Valcon ja elektroniikkavalmistaja Saloran tarjoama lainvastainen taloudellinen tuki suurimmille puolueille); sekä tamperelaisen rakennusyhtiön Nopan suuntaama laitton puoluerahoitus keskustapuolueelle.⁵¹ Pernaan ja Railon mukaan tyytymättömyyttä tuon ajan poliitikkoihin lisäsi juuri heidän välttymisensä syytteiltä näiden talousrikostutkimusten yhteydessä. Tällöin syntyikin käsitys niin sanotusta ”Rötösherrajahdistista”, jota silloinen oikeuskansleri Kai Korte⁵² alkoi käydä selvittäessään poliitikkojen sekaantumista edellä mainittuihin rikosepäilyihin.⁵³

Vuoden 1983 eduskuntavaalit leimautuivatkin tähän Rötösherrajahtiin, jota erityisesti Suomen Maaseudun Puolueen Veikko Vennamo käytti vaaliteemanaan sitomalla Kortteen tutkimukset oman puolueensa vaalimenestykseen todeten Kortteen aloittaman toiminnan jatkumisen ehdoksi SMP:n vaalivoiton⁵⁴. Tämä retoriikka tuplasikin vuoden 1983 vaaleissa SMP:n kannatuksen lähes kymmeneen prosenttiin (9,7 %). Vennamo kommentoikin heti tuloksen selvittyä puolueensa menestyksen olevan ”Suomen kansan voitto, eikä SMP:n voitto” – hänen mukaansa SMP:n menestys perustui kansan haluun saada ”rötösherrat kuriin” ja turvata toimeentulo ”tavallisille ihmisille.” Vennamon mukaan heidän äänestäjänsä olivat tulleet muista puolueista ”näyttämään valtaapitäville” SMP:n kautta että ”muutos ja korjaus on välttämätön.”⁵⁵ SMP siirtyi vuoden 1983

⁵⁰ Herkman 2011, 14–15.

⁵¹ Perna & Railo 2006, 28.

⁵² Oikeuskansleri Kai Korte oli tuolloin näkyvä ja suosittu hahmo Suomessa, hänet muun muassa valittiin Ilta-Sanomien äänestyksessä vuoden 1982 ”Suosituimmaksi suomalaiseksi” (Lähde: Koivisto 1994, 94).

⁵³ Perna & Railo 2006, 28–29.

⁵⁴ Perna & Railo 2006, 29.

⁵⁵ Tv-ohjelma: ”83 eduskuntavaalit”, 21.3.1983: [Toimittaja 1]: ”Kansanedustaja Veikko Vennamo miltä teistä tuntui kun tuo ensimmäinen ennuste tänä iltana tuli ruutuun?” [Veikko Vennamo]: ”Tuntui hyvin hyvältä, ja jälleen minä huomasin että kyllä on oikein kun luottaa Suomen kansaan. Tämä on Suomen kansan voitto, eikä SMP:n voitto.” [Toimittaja 2]: ”Pystyttekö erittelemään, mistä tämä valtava voittonne johtui?” [Veikko Vennamo]: ”Se johtuu siitä, että Suomen kansa haluaa rötösherrat sivuun, ja haluaa että eläkeläiset pelastetaan ja että toimeentulo turvataan tavallisille ihmisille, ja silloin murtuivat puoluerajat. Me kunnioitamme poliittista vakaumusta, oli se

vaalien jälkeen hallitukseen, ja seuraavissa vuoden 1987 vaaleissa heidän kannatuksensa (6,3 %) olikin palannut lähes edeltävälle vuoden 1979 tasolle (4,6 %).

Siitä huolimatta, että vuoden 1982 presidentinvaaleja voidaan pitää monilla tavoin käännekohtana suomalaisessa mediajulkisuudessa, ei käänne toimittajien ja poliitikkojen välillä tapahtunut tuolloin kuitenkaan kitkattomasti, sillä sekä presidentti Koivisto että pääministeri Sorsa kritisoivat 1980-luvun alkupuolella julkisesti kovin sanoin muuttunutta ja kärjekkäämpää mediaa. Niinpä vaikka Mauno Koiviston virkaanastuminen koettiin Esko Salmisen mukaan Suomessa ilmapiirin avautumisena, muuttui tilanne nopeasti kun toimittajille paljastui Koiviston kriittinen suhtautuminen mediaan. Poliitiikan toimittajat olivatkin uudessa tilanteessa vallanvaihdoksen jälkeen, sillä heidän piti radikaalisti muuttaa käsitystään itsestään ja roolistaan. Johtavia poliitikkoja alettiin arvostella huomattavasti kärkkäämmin, ja niinpä aiemmin lämpimät välit toimittajien ja poliitikkojen välillä viilenivät. Salminen näkee asian myös sukupolvikysymyksenä, sillä presidentti Koivisto kyllä ”laskeutui” toimittajien käytettäväksi, mutta ei siinä määrin kuin toimittajat olisivat halunneet.⁵⁶

Presidentti Koivistolla olikin tapana lähestyä tiedotusvälineitä suoraan erilaisilla kirjeillä ja yhteydenotoilla sekä päätoimittajille että tiedotusvälineiden päälliköille⁵⁷. Näiden lisäksi Koivisto järjesti presidentin ja päätoimittajien välillä myös useita keskusteluja, joiden tarkoituksena oli selventää ulkopoliittisia linjauksia sekä presidentin ja lehdistön suhteita,⁵⁸ mutta jotka tuolloin enemmänkin hämmensivät ja aiheuttivat kyräilyä presidentin ja tiedotusvälineiden välille.⁵⁹ Tunnetuimman julkisen mediakritiikkinsä, eli niin sanotun ”sopulihaastattelun”, Mauno Koivisto antoi ”Åbo Underrättelser” -lehdelle vuonna 1984. Tässä haastattelussa hän kutsui toimittajia sopulilaumaksi, joista ”yksi keksii kysymyksen, ja muut toimittajat seuraavat kuin sopulilauma tätä mielipidejohtajaa.” Haastattelussa Koivisto myös kysyi, saako lehdistöä ja oikeuslaitosta kritisoida ja arvostella samoin, kuin presidenttiä Koiviston mielestä arvosteltiin.⁶⁰

Koiviston lisäksi toinen tunnettu mediajulkisuuden muutosta kritisoinut johtava poliitikko oli vuoden 1982 presidentinvaalien jälkeen pääministeriksi palannut Kalevi Sorsa, joka vuonna 1984 kritisoi mediaa kahteen eri otteeseen julkisesti. Hänen tunnetuin kritiikkinsä oli SDP:n

sosiaalidemokraatti tai kokoomuslainen, mutta myös kunnioitamme järkeä, kun he ovat tulleet meidän kauttamme näyttämään valtaapitäville, että muutos ja korjaus on välttämätön.”

⁵⁶ Salminen 2006, 16–17.

⁵⁷ Koivisto 1994, 116–119 & 131.

⁵⁸ Uimonen 2011, 127.

⁵⁹ Suomi 2005, 554.

⁶⁰ Koivisto 1994, 122–123.

puoluekokouksessa pidetty niin sanottu ”infokratiapuhe”⁶¹. Tässä puheessaan Sorsa totesi tiedotusvälineiden vallan kasvun olevan nähtävissä parlamentaarisen demokratian ja puoluelaitoksen haastajana. Tällaiselle ”tiedotusvallalle” oli hänen mukaansa ominaista ”suuri epä-älyllisyys, yhteiskunnallisten ja muidenkin ongelmien pohdiskelun välttäminen, poliittisten kysymysten kääntäminen henkilökysymyksiksi sekä omaan toimintaan kohdistuva täydellinen kritiikittömyys.”⁶² Puhettaan ennen Sorsa oli huhtikuussa 1984 syyttänyt Yleisradiota kovasanaisesti: hänen mukaansa Yleisradio ei ollut ”totuuden asialla” leimatessaan puolueet ”rikollisiksi” ja jättämällä kokonaan huomiotta hallituksen tekemät onnistuneet uudistukset, kuten tuolloisen tulopoliittisen kokonaisratkaisun synnyn⁶³. Vaikka pääministerinä toimineen Kalevi Sorsan esittämä kritiikki tiedotusvälineitä kohtaan oli hänen asemassaan olleelta poliitikolta huomattavan julkista ja kärkevää, ei Sorsan kritiikillä pääministereiden julkisuuskuva tutkineen Risto Uimosen mukaan kuitenkaan ollut havaittavaa vaikutusta politiikan journalismiin. Uimosen mukaan Sorsan ”infokratiakritiikki jäi ilmaan roikkumaan”, sillä tiedotusvälineet pitivät tiukasti kiinni oikeudestaan päättää siitä, mitä he julkaisivat ja mitä jättivät julkaisematta.⁶⁴

Mauno Koiviston ja Kalevi Sorsan tiedotusvälineisiin kohdistama kritiikki 1980-luvun alkupuolella osoittaa hyvin sen, miten suomalainen poliittinen mediajulkisuus tuolloin muuttui, ja miten useilla poliitikoilla oli vaikeuksia sopeutua tähän toimittajien ja poliitikkojen suhteen muutokseen. Muutokseen oli kuitenkin pakko sopeutua, sillä markkinavetoinen ja vähemmän poliittisiin puolueisiin sidoksissa ollut mediakenttä oli tuolloin tullut jäädäkseen Suomeen. Uutisoinnista ja julkisuudesta tuli tuolloin ”raaempaa”, ja poliittisen mediajulkisuuden henkilökeskeisyys kasvoi siinä määrin, että puolueiden piti alkaa muuttaa omaa asennoitumistaan julkisuuteen⁶⁵. Mediajulkisuuden muutos kävi läpi koko poliittisen uutisoinnin kentän, sillä myös muun muassa ulkopoliittikan uutisointi muuttui 1980-luvulla – hyvänä esimerkkinä kommunististen maiden tapahtumien uutisointi, joka oli kaukana Kekkonen aikakauden ylivarovaisesta linjasta⁶⁶.

Tällainen mediajulkisuuden muutos, jossa poliitikkoja ja politiikkaa ei enää käsitelty silkkihansikkain, laajensi samalla koko suomalaista tuolloista mediajulkisuuden kenttää: samalla kun mediajulkisuus astui poliitikkojen yksityiselämän alueelle, aukesi mediajulkisuuteen tilaa uudentalaiselle poliittiselle julkisuudelle. Tämän uuden tilan voi nähdä muodostaneen samalla kysyntää myös uudentalaisille poliittisille hahmoille, jotka pystyivät vastaamaan entistä kriittisemmin

⁶¹ Salminen 2006, 21 & 53.

⁶² Kalevi Sorsa SDP:n puoluekokouksessa 10.6.1984 (Tv-ohjelma: ”Tv-uutiset”, 10.6.1984).

⁶³ Tv-ohjelma: ”A-Studio”, 4.4.1984.

⁶⁴ Uimonen 2011, 57.

⁶⁵ Salminen 2006, 31.

⁶⁶ Salminen 2006, 41.

poliitikkoihin suhtautuneen median tarpeisiin. Tällaisiin uudenlaisten poliittisten kommentaattoreiden rooleihin kelpuutettiin myös politiikan ja median alan ulkopuolisia hahmoja – tarkastelenkin Juice Leskisen asemaa tuon ajan poliittisena kommentaattorina luvussa seitsemän.

1.5. Tutkielman rakenne

Tutkielmani jakautuu pääpiirteissään kolmeen osaan: tutkimusaineiston, -metodin ja teoreettisen viitekehysten esittelyyn, tutkimusasetelman kuvaamiseen sekä analyysin ja johtopäätökset sisältävään tutkimusosaan. Nämä kokonaisuudet on jaettu useampaan alalukuun, joita esittelen seuraavassa läpi tarkemmin.

Tutkielman luku kaksi esittelee käyttämäni aineiston ja metodin. Koska tutkimuksessani analysoidaan Leskisen merkitystä Suomessa 1980-luvulla, myös aineisto on pääosin peräisin tältä ajanjaksolta. Käyn luvussa tarkemmin läpi Juice Leskisen tuotantoa sekä hänestä tehtyjä haastatteluja ja kirjallisuutta tuoden samalla esille lähdemateriaalin laajuuden aiheuttaman ongelman sekä perusteluni niille rajauksille, joita olen työssäni tehnyt. Samassa luvussa esittelen myös tutkimuksen narratologisia lähtökohtia. Narratologisessa tutkimusmetodissa keskitytään sekä tekstien sisäisiin diskursseihin että tekstin päällekkäisiin kertojasuhteisiin. Omassa tutkimuksessani mielenkiintoisia ovat erityisesti Leskisen tuotannosta ja haastatteluista löytyvät viittaukset niin sanottuun implisiittiseen sisäistekijään ja hänen lyriikoissaan erilaisten kertojasuhteiden avulla luodut asemoinnit suhteessa yhteiskunnallisiin vallankäyttäjiin. Luvun kaksi lopussa tarkastelen myös laululyriikan tutkimusta pohtien hieman samalla, miten narratologia sopii laululyriikan tutkimukseen.

Tutkielmani kolmannessa luvussa käyn läpi työni teoreettiset lähtökohdat. Käyn ensin luvussa 3.1. läpi musiikin ja populaarimusiikin poliittisuuden tutkimusperinnettä ja sitä, minkälaisin tavoin niiden on nähty vaikuttavan osana poliittista toimintaa ja kommunikointia. Seuraavassa alaluvussa (3.2.) käyn läpi populaarimusiikoiden merkitystä yhteiskunnallisina toimijoina eri oppialojen aiempaa tutkimusta tarkastellen, sekä populaarimusiikoiden poliittisen toimijuuden vaatimuksia erityisesti John Streetin kirjoituksiin perustuen. Näiden populaarimusiikin poliittista tutkimusperinnettä tarkastelleiden alalukujen jälkeen hahmotan luvun kolme lopussa oman tutkielmani teoreettisena pohjana toimivia esteettiseen politiikkaan kuuluvaa Jacques Ranciéren poliisijärjestyksen käsitettä sekä Pierre Rosanvallonin demokraattiseen vastustukseen liittyvää vastademokratian konseptiota. Ranciéren ja Rosanvallonin näkemysten kautta luon kuvan

sellaisesta poliittisesta toimijasta ja poliittisuudesta, jonka puitteissa Juice Leskistä tutkielmassani tarkastelen. Tätä hahmotelmaa ja esteettisen politiikkaa avaavan muun muassa Tuija Lattusen ja F.R. Ankersmitin kirjoitusten kautta. Ymmärrän tutkimuksessa Juice Leskisen Jacques Ranciéren ajatuksen mukaisesti esteettisen politiikan ”näkyttömän” edustajana.

Luvussa neljä käyn lyhyesti läpi Juice Leskisen elämän ja musiikillisen uran keskeisimmät käännteet. Keskityn erityisesti hänen uransa merkittävimpiin vuosiin, jotka sijoittuivat 1970-luvun lopulta 1990-luvun puoliväliin. Näiden tutkimusta taustoittavien ja teoreettista viitekehystä luoneiden lukujen jälkeen siirryn tutkielmani varsinaiseen analyysiin. Ensimmäinen analyysiluku jakaantuu neljään alalukuun erilaisten Leskisen tuotannosta nousevien poliittisten teemojen perusteella. Nämä alaluvut käsittelevät Leskisen näkemyksiä yksilön ja yhteiskunnan välisestä suhteesta (5.1.), johtajien ja alamaisten suhteesta (5.2.), suomalaisista poliitikoista ja puolueista (5.3.) sekä suomalaisista yhteiskunnallisista instituutioista ja organisaatioista (5.4.). Teemat osoittavat Leskisen poliittisten kannanottojen keskittyneen lähinnä vallan, erityisesti vallan kasautumisen ja institutionalisoitumisen, kritiikkiin. Viidennen luvun teemojen kautta luon myös kuvaa Leskisen poliittisesta ”sanomasta”, johon palaan vielä tarkemmin tutkimuksen johtopäätöksissä.

Tutkielman toinen analyysiluku (luku 6) keskittyy Juice Leskisen poliittiseen toimintaan, sen muotoihin ja erityisesti hänen poliittisen toimijuutensa saamaan vastaanottoon. Jaan analyysin kolmeen alalukuun, joissa tarkastelen Leskisen poliittista toimintaa kolmesta näkökulmasta: Leskistä yleisönsä äänenä (6.1.), hänen näkemystään omasta poliittisuudestaan (6.2.) ja Leskisestä rakentunutta kuvaa julkisena toimijana (6.3.). Näiden alalukujen sisällä analysoin Leskisen poliittista toimintaa 1980-luvulla ja sitä, miten eri tahot siihen suhtautuivat.

Analyysilukujen jälkeen käyn vielä johtopäätöksissä läpi tutkimuksen tuloksia ja vastaan kootusti tutkimuskysymyksiin. Johtopäätösten ohessa pohdin myös potentiaalisia jatkotutkimuksen aiheita.

2. Tutkielman aineisto ja metodi

2.1. Aineisto ja sen rajaus

Kun halutaan tarkastella Juice Leskistä ja hänen poliittista toimintaansa 1980-luvulla, vastaan tulee välittömästi aineiston laajuuteen liittyvä ongelma. Leskinen oli tuolloin muusikkona suosionsa huipulla, ja sekä hänen omaa musiikillista ja kirjallista tuotantoaan (esimerkiksi kymmenen albumia ja useita singlelevyjä) että hänestä tehtyjä haastatteluita ja muita kirjoituksia on tuolta ajalta olemassa enemmän kuin yhdessä opinnäytetyössä on mahdollista tutkia. Tarkoitukseni ei olekaan käsitellä kaikkea Leskisestä julkaistua ja kirjoitettua materiaalia, mutta hänen poliittisen toimintansa ja sen muotojen tutkimuksen kannalta monimuotoisen aineiston läpikäynti on kuitenkin perusteltua, tarkastelenhan Juicea nimenomaan julkisuuden hahmona. Tällöin pelkkä Leskisen oman tuotannon analysointi ei olisi riittävää sen tutkimiseksi, millaista julkista kuvaa hän halusi itsestään luoda, ja miten häneen julkisuudessa suhtauduttiin.

Miksi tutkimuksen keskiössä on sitten juuri 1980-luku ja erityisesti vuosikymmenen alku? Leskisen koko uran tarkastelu olisi liian suuri tehtävä yhdelle tutkimukselle. Mutta koska aikomukseni on tutkia Leskistä nimenomaan poliittisena toimijana, 1980-luvun alku on oivallinen aikarajaus. Leskinen oli jo vakiinnuttanut asemansa yhtenä Suomen tunnetuimmista artisteista⁶⁷ ja esiintyi tiuhaan julkisuudessa niin musiikillisten kuin yhteiskunnallistenkin aiheiden tiimoilta. Myös Harri Rinteen mukaan Leskisen tuotannon yhteiskunnallisin vaihe ajoittuu juuri 1980-luvun alkuun⁶⁸.

Tätä rajausta perustelee myös se, että 1980-luvun alku oli tärkeä ajanjakso suomalaisen yhteiskunnan ja poliittisen julkisuuden kehityksen näkökulmasta. Kuten edellä on jo esitetty, tiedotusvälineiden ja poliitikkojen suhde alkoi muuttua Kekkonen presidenttikauden päättymisen myötä. Tiedotusvälineet ryhtyivät suhtautumaan aiempaa kriittisemmin poliitikkoihin ja puolueisiin, jolloin Leskisen kaltaiselle virallisen politiikan ulkopuoliselle poliittiselle hahmolle syntyi muuttuneella julkisuuden ”pelikentällä” uudenlaista tilaa ja kysyntää.

Rajaukseen vaikuttaa myös se, että vuoden 1986 lopussa Leskinen ja hänen silloinen taustayhtyeensä Grand Slam vetäytyivät tauolle, eikä Leskinen enää vuosikymmenen lopulla juurikaan keikkailut. Leskinen julkaisi vielä vuonna 1987 omalla nimellään albumin ”Minä” mutta vetäytyi sen jälkeen pitkäksi aikaa julkisuudesta. Syynä tähän oli etenkin Leskisen terveys, joka oli

⁶⁷ Esimerkiksi albumi ”XV Yö (Tauko III)” ilmestyi vuonna 1980. Albumi sisälsi kappaleen *Viidestoista yö*, joka nousi pian yhdeksi suomalaisen rockmusiikin soitetuimmista ja arvostetuimmista sävellyksistä.

⁶⁸ Rinne 2002, 126.

heikentynyt kasvavien julkisuuspainneiden⁶⁹, hajonneen avioliiton ja runsaan alkoholinkäytön seurauksena⁷⁰. Lokakuussa 1988 Leskinen joutui sairaalahoitoon. Hänen itsensä mukaan lääkäreiden mielestä henkinjäämisen mahdollisuus oli ”fifty-fifty”, hänessä oli ”30 litraa liikaa painoa”, ja kaikissa muissa elimissä paitsi munuaisissa oli vikaa.⁷¹ Tämä sairastelujakso ja sitä seurannut julkinen hiljaiselo jatkuikin aina vuosikymmenen vaihteeseen asti.

Vuonna 1990 Leskistä vastaan nostettiin rikossyyte huumausainerikoksesta tuomitun rikollisen tekemän ilmiannon perusteella. Syytteen ja sitä seuranneen oikeudenkäynnin yhteydessä Leskistä pidettiin useita päiviä vangittuna. Lopulta syyte hylättiin, mutta tapaus sai paljon julkisuutta, ja se on itsessään mielenkiintoinen ajanjakso tutkimuksen näkökulmasta sekä siihen liittyvän uutisoinnin että eri yhteiskunnallisten toimijoiden reaktioiden takia. Harri Rinne pohtii kirjassaan huumeoikeudenkäynnin vaikutusta Leskisen uraan ja asemaan ja näkee Leskisen käyttäneen seuraavana vuonna ilmestynyttä albumiaan ”Taivaan kappaleita” eräänlaisena tapauksen ”purkautumislevynä”.⁷² Olen kuitenkin rajannut oikeudenkäyntiin liittyvän aineiston tämän tutkimuksen ulkopuolelle. Myöhemmin 1990-luvulla Leskisestä tuli salonkikelpoinen ”joka paikan kommentaattori” ja hänen julkinen roolinsa muuttui.⁷³ Tässä tutkimuksessa keskityn tarkastelemaan Leskisen toimintaa erityisesti 1980-luvun alussa, jolloin hänen yhteiskunnallisesti kantaaottava toimintansa oli aktiivisimmillaan ja jolloin suomalainen poliittinen julkisuus koki merkittävän muutoksen.

Materiaalin runsauden takia olen rajannut tutkimuksen aineiston myös aineistotyypeittäin. Tutkimuksen keskeisimpiä aineistotyypejä ovat Leskisen oma musiikillinen tuotanto sekä Yleisradion tuottamat tv-ohjelmat, joissa hän esiintyi. Näiden lisäksi tuen analyysiani Leskisestä kirjoitetuilla teoksilla ja haastatteluilla, joissa hän pohtii omaa poliittista toimijuuttaan ja asemaansa

⁶⁹ Leskinen 2003, 185: ”[...] julkisuus oli kasvanut sellaisiin mittoihin, että mikä tahansa suhteellisuudentaju olisi ollut liian vähän sen käsittelemiseen. Keväällä 1987 rekisteröitiin 40 puhelinsoittoa yhdessä tunnissa, eräänä tavallisena iltapäivänä. Selvää on, ettei mistään tule mitään, jos joka tunti on keskityttävä vastaamaan 40 kertaa puoleksitoista minuutiksi joutaviin kysymyksiin.”

⁷⁰ Emt., 185: ”Juopottelu jatkui; täytyy muistaa, että pitkälti olin kannissa sen takia, ettei minulla ollut aikaa krapulaan. Jotta pystyin suoriutumaan joka päivä ympärillä ja kintereillä kieppuvasta karusellista, minun oli aamu aamun jälkeen saatettava itseni jotakuinkin turraksi.”

⁷¹ Emt., 187–188.

⁷² Rinne 2002, 122–123.

⁷³ Juice Leskinen alkoi muuttua 1990-luvulla eräänlaiseksi ”salonkikelpoiseksi” yhteiskunnalliseksi kommentaattoriksi samalla, kun hänen levyjensä myyntimääränsä ja hänen keikkailutahtinsa laski. Esimerkkeinä tällaisesta asemasta vuonna 1990 perustettu eduskunnan ”Kulttuurikerho”, johon Leskinen kutsuttiin mukaan (Tv-ohjelma: ”Tv-uutiset”, 20.3.1990); tv-ohjelma ”Ajankohtainen kakkonen: Sana sanasta”, 14.9.1991, jossa Juice Leskinen esiteltiin ”Suomalaisen yhteiskunnan ahdistuksen tulkiksi” keskustelemaan muun muassa poliitikkojen ja pankinjohtajien kanssa maan taloustilanteesta; sekä tv-ohjelma ”Zoo. Eläimellistä menoa. Anarkiaa”, 22.10.1991, jossa Leskinen keskusteli natsismista Pekka Siitoimen ja tutkija Heikki Paloheimon kanssa.

1980-luvulla. En kuitenkaan käy läpi Leskisen 1980-luvun omaa kirjallista tuotantoa⁷⁴ – tämä myös siksi, että tutkimukseni kohteena on erityisesti muusikko Juice Leskinen.

Analyysini Leskisen poliittisista näkemyksistä ja toiminnasta perustuu valtaosin hänen 1980-luvun musiikilliseen tuotantoonsa. Leskinen julkaisi vuosikymmenen aikana kaikkiaan yhdeksän studioalbumia, yhden englanninkielisen EP:n⁷⁵ ja yhden konserttinauhoitteista julkaistun tupla-albumin⁷⁶. Näiden lisäksi hän julkaisi useita sävellyksiä, jotka eivät päätyneet yhdellekään albumille⁷⁷. Huomionarvoisia ovat myös muille artisteille ja yhtyeille kirjoitetut sanoitukset, joista osasta tuli hyvin tunnettuja⁷⁸. Tutkimustani varten olen käynyt läpi satoja Leskisen sävellyksiä ja lyriikoita ja nostanut esiin niissä esiintyviä yhteiskunnallisia teemoja. On selvää, että tämänkaltaisessa laadullisessa tutkimuksessa ei ole tarkoituksenmukaista laatia tilastoja eri termien tai aiheiden esiintymistiheyksistä vaan käsitellä lyriikoiden teemoja esimerkkien kautta. Olen jakanut teemat tutkimuksen analyysiosiossa selkeiksi alaluvuiksi⁷⁹, joissa niitä käsitellään lyriikoista tehtyjen poimintojen kautta. Koen Leskisen lyriikoiden lainaamisen tarpeelliseksi, jotta analyysi ja tulkinta olisivat mahdollisimman läpinäkyviä ja jotta yksittäiset havainnot olisi mahdollista sitoa helpommin osaksi laajempaa tulkinnallista kontekstia. Lyriikoiden lainaaminen on perusteltua myös siksi, että Leskinen on arvostettu ja tunnustettu suomen kielen taitaja, jonka ilmaisuilla on ollut huomattavaa merkitystä suomalaiselle nykykulttuurille, myös sen poliittisessa merkityksessä.⁸⁰ Tämän luvun lopussa käsittelen rocklyriikan merkitystä ja yhteiskunnallista roolia aiemmassa populaarimusiikin poliittisuuden tutkimuksessa ja osoitan, miten tärkeää populaarimusiikin tutkimuksessa on tiedostaa kappaleiden konteksti ja niiden musiikillinen ulottuvuus. Niinpä kiinnitän myöhemmässä analyysissä huomiota myös niihin.

Juice Leskisen julkista yhteiskunnallista toimijuutta tutkin käyttäen aineistona erityisesti Yleisradion tv-ohjelmia, joissa Leskinen esiintyi 1980-luvulla. Yleisradion tv-ohjelmat muodostavat loogisen aineistokokonaisuuden, kun tarkoituksena on tutkia, miten Leskinen esitettiin

⁷⁴ Hän julkaisi muun muassa vuonna 1984 novellikokoelman ”Päivää”.

⁷⁵ EP ”Deep Sea Diver”, 1983. EP:llä tarkoitetaan niin sanottua ”minialbumia”, eli singleä pidempää mutta albumia lyhyempää äänitettä.

⁷⁶ Albumi ”Kuopio-Iisalmi-Nivala”, 1984.

⁷⁷ Tutkielmani kannalta huomionarvoisia näistä albumien ulkopuolisista kappaleista ovat muun muassa *Ilomantsi*, *Arkadianmäen ongelmajätelaitos*, *Ollaan ihmisiksi* ja *MCMLXXXIV*.

⁷⁸ Tällaisia 1980-luvulla julkaistuja muille artisteille ja yhtyeille laadittuja lyriikoita oli useita, esimerkkeinä mainittakoon kappaleet *Balladi elokuvasta Klaani*, muun muassa Sakari Kuosmasen ja Jonna Tervomaan levyttämä *Rakkauten haudalla*, ”Apua! Orkesteri” -hyväntekeväisyyskokoospanolle kirjoitettu *Maksamme velkaa* sekä Kojon Eurovision laulukilpailuissa vuonna 1982 ilman pisteitä jättänyt *Nuku pommiin*.

⁷⁹ Luku viisi ja alaluvut: ”Yksilön ja yhteiskunnan välinen suhde”, ”Johtajat ja alamaiset”, ”Suomalaiset poliitikot ja puolueet” sekä ”Suomi ja yhteiskunnalliset organisaatiot”.

⁸⁰ Leskisen kielellisestä arvostuksesta ja tunnustuksesta voi mainita esimerkkinä ”Vuoden runoilija” -palkinnon vuonna 1994 (Ks. alaviite 8).

mediassa, ja millaista julkisuuskuvaa Leskinen itse pyrki itselleen luomaan. Olen käynyt läpi kymmeniä Yleisradion tv-arkistosta löytyviä ohjelmia, joissa Juice Leskinen esiintyy ja keskustelee. Näistä olen valinnut tarkempaan analyysiin vuosien 1980 ja 1986 väliltä seitsemän tv-ohjelmaa, joita avaam ja tulkitsem narratologisin menetelmin esteettisen politiikan teoriaa soveltaen. Tv-ohjelmien ja Leskisen oman tuotannon lisäksi hyödynnän analyysin syventämiseksi Leskisestä 1990–2000-luvulla tehtyjä haastatteluita ja kirjoja, joissa hän muun ohessa muistelee ja tulkitsee 1980-luvun uraansa ja suosiotaan.

Juice Leskisen kaltaisen suosituksen populaarimusiikin artistin toimintaa tutkittaessa tulee huomioida, että potentiaalista tutkimusaineistoa on tarkallakin kronologisella rajauksella olemassa todella paljon. Tämän takia on tärkeää huomioida, että myös tämän tutkimuksen materiaali on vain yksi mahdollinen otos laajemmasta aineistokokonaisuudesta. Niin ikään on syytä huomauttaa, että 1980-luvulle ajoittuu monia Leskisen poliittisen toimijuuden analyysin kannalta mielenkiintoisia tapahtumia ja ilmiöitä⁸¹, joiden tutkiminen osoittautui kirjallisten lähteiden perusteella liian haastavaksi. Niiden tutkiminen vaatisi aikalaistoimijoiden haastattelemista. Tätä tutkimusta varten ei ole tehty teemahaastatteluja, mutta tarkastelen niiden soveltuvuutta ja mahdollisuuksia luvussa 7.2., jossa käyn läpi mahdollisia jatkotutkimuksen aiheita.

2.2. Narratologia tutkimusmetodina

Puran ja tulkitsem tutkimusaineistojani narratologisella menetelmällä. Pidän narratologiaa tutkielmani kannalta käyttökelpoisimpana menetelmänä, sillä analyysini kohdistuu nimenomaan siihen, miten Leskinen itse ja miten muut toimijat positioivat hänet poliittisena toimijana. Narratologian ”sisäistekijän” ja ”sisäislukijan” käsitteet mahdollistavat tekstin sisäisten diskurssien tarkastelun ja Leskisen poliittiseen asemointiin käytettyjen termien ja käsitteiden analysoinnin. Leskisen ”asemoinnin” tutkimisen ohella analysoin narratologian avulla myös Leskisen poliittisen sanoman sisältöä (televisio-ohjelmat, haastattelut, Leskisen oma tuotanto).

Narratologia on alun perin kehitetty kirjallisuustutkimukseen hahmottamaan kaunokirjallisen tekstin rakennetta, mutta sittemmin sitä on käytetty monilla muillakin tieteenaloilla hyvin erilaisten aineistojen tutkimiseksi. ”Teksti” onkin tässä yhteydessä ennen kaikkea sateenvarjotermi, joka Veijo Hietalan määritelmän mukaan voi tarkoittaa ”mitä tahansa semioottista systeemiä, kirjaa,

⁸¹ Esimerkkinä tällaisesta ilmiöstä vuoden 1981 ”Juice presidentiksi” -kampanja (ks. esim. Leskinen 2003, 82), josta on niin sanottuja ”sivulausemerkintöjä” useassa lähteessä mutta jonka tieteellisesti validi analyysi vaatisi useita aikalaistoimijoiden haastatteluja.

kuvaa, elokuvaa, musiikkia jne.”⁸². Narratologinen analyysi keskittyy erityisesti kertomuksen tai tekstin rakenteeseen eli sen sisältöön ja ilmaisun muotoon. Narratologia pyrkii eristämään kertomusten rakenteellisista yhtäläisyyksistä niiden keskeisimmät piirteet ja luomaan kaikkiin kertoviin teksteihin käyvän yleisen mallin.⁸³ Yksi narratologisen mallin tunnetuimmista kehittäjistä on Seymour Chatman, joka jakaa tutkimuksen kohteena olevan kertomuksen *tarinaan* ja *diskurssiin*. Tarina on kertomuksen niin sanottu sisällöllinen aines (kertomuksen tapahtumat, henkilöt, tapahtumapaikat ja teot), kun taas diskurssilla viitataan ilmaisun muotoon eli tapaan, jolla kertomus esitetään, itse ilmaisijaan (*tekijä* ja *sisäistekijä*) sekä ilmaisun kohteena olevaan yleisöön (*lukija* ja *sisäislukija*).⁸⁴ Sama tarina voidaan periaatteessa esittää erilaisin tavoin, hyödyntämällä erilaisia diskursiivisia keinoja.⁸⁵

Narratologiaa ryhdyttiin Suomessa kehittämään 1980-luvulla myös tiedotusopillisista lähtökohdista. Esimerkiksi Veikko Pietilä on tutkinut narratologisin menetelmin erilaisia ei-fiktiivisiä kirjoituksia, kuten sanomalehtien uutistekstejä⁸⁶. Narratologian laajentaminen kirjallisuuden tutkimuksesta muihin oppiaineisiin herätti kritiikkiä, ja muun muassa Pekka Tammi kritisoi uutta suuntausta siitä, ettei sen piirissä tutkittuja tekstejä voitu luokitella narratologisesti kiinnostaviksi⁸⁷. Myöhemmin Seija Ridell vastasi kritiikkiin painottamalla narratologisen menetelmän joustavuutta (”kontekstualismi”) ja soveltuvuutta hyvin erityyppisten tekstien analysointiin⁸⁸. Ridellin mukaan kirjallisuudentutkijoiden oletus ei-fiktiivisten tekstien narratiivisesta yksinkertaisuudesta ei ole kestävä, koska kaikista kielellisistä esityksistä on mahdollista erottaa myös ”narratologian tarkoittama sisäistekijän/sisäislukijan taso”⁸⁹.

⁸² Hietala & Koivunen 1997, 119.

⁸³ Närhi 1990, 37.

⁸⁴ Chatman 1986, 19.

⁸⁵ Närhi 1990, 36.

⁸⁶ Esimerkiksi Pietilä 1991.

⁸⁷ Tammi 1988, 181.

⁸⁸ Ridell 1994, 17.

⁸⁹ Emt., 20: “[...] Voidaan kysyä, onko ’edes’ arkipäivän ”autenttisessa” puheessa – kirjoitetuista ei-fiktiivisistä esityksistä puhumattakaan – ennakoitu vastaanottaja koskaan identtinen puhujan/kirjoittajan aktuaalisen ’keskustelukumppanin’ kanssa. Riippumatta siitä, kuinka ’yksinkertaisesta’ tai ’välittömästä’ kielellisestä esityksestä on kysymys, siinä on nähdäkseen erotettavissa – ja järkevää erottaa – narratologian tarkoittama sisäistekijän/sisäislukijan taso, jota Tammi pitää vain fiktioteksteille ominaisena.”.



Kuvio 1: Tekstin yksinkertaistettu narratologinen jaottelu⁹⁰

Ridellin hahmottelema yksinkertaistettu narratologinen malli koostuu (Kuvio 1) kahdesta tekstiin⁹¹ suhteessa olevasta tasosta: *tekijän ja lukijan* tasosta sekä toisaalta *sisäistekijän ja sisäislukijan* tasosta. Yksinkertaisesti ajateltuna tekstillä on aina aito, reaalin tekijänsä, joka tuottaa tekstin aidolle, reaaliselle lukijalle – tästä on periaatteessa kyse mallin ylimmällä tasolla. Todellisuudessa kuitenkin kaikkiin teksteihin liittyy aina odotuksia niin sen tekijästä kuin vastaanottajastakin sekä tekstin muodosta. Täytyy myös muistaa, että tekijän ja lukijan tasot eivät ole niin yksinkertaisia kuin ensin voisi ajatella. Kuviossa tekijän ja lukijan ja tekstin välissä on kaksisuuntainen nuoli kuvaamassa mallin (ja koko narratologian) poikkeavaa käsitystä kommunikaation luonteesta. Ridellin mukaan *tekijä* luo tekstinsä aina suhteessa vallitseviin generisiin konventioihin (silloinkin, kun tekijä pyrkii niitä rikkomaan), sillä hänellä on aina oletus tekstin lukijoiden odotuksista, riippumatta siitä, miten hän oman tekstinsä näihin odotuksiin suhteuttaa. Samojen odotusten takia myös *lukijan* ja tekstin välillä on kuviossa kaksisuuntainen nuoli, sillä lukija syventyy tekstiin aina tiettyjen geneeristen oletusten pohjalta.⁹²

Oman tutkimukseni kannalta mielenkiintoisempi taso ovat juuri nämä mallin ”kaksisuuntaiset nuolet”, eli edellä mainittu *sisäistekijän ja sisäislukijan* taso, koska tutkin, miten Leskinen asemoi itsensä ja miten Leskinen asemoitiin julkisuudessa poliittisena toimijana. Tällöin tutkimukseni kannalta onkin mielenkiintoista selvittää, millaisille *sisäislukijoille* (eli millaiselle oletetulle yleisölle) Leskinen suuntasi poliittiset ajatuksensa ja millaisena hänen tuotantonsa *sisäistekijä* (eli se kuva, millaisena tekijä haluaa tuotantonsa kautta personoitua) tällöin näyttäytyy. *Sisäistekijän* ja *sisäislukijan* tasoa voi tarkastella tekstissä purkamalla sen sisäisiä kertojasuhteita (kuka puhuu ja kenelle). Tähän tasoon liittyy myös retorinen ”*me/ne*”-jaottelu, jonka avulla sisäislukija positoidaan suhteessa tekstin tarinaan ja hahmoihin. Ridell käsittelee lisensiaatintyössään myös tätä narratologian keinoin tv-uutisissa usein tuotettavaa ”*me/ne*”-jakoa, jolla katsoja asemoidaan

⁹⁰ Emt., 28.

⁹¹ Huomioitavaa, että Ridellin määritelmässä ”tekstillä” tarkoitetaan Veijo Hietalan määritelmässä mainittua ”mitä tahansa semioottista systeemiä” (Ks. sivu 15) eikä ainoastaan kirjoitettua tekstiä.

⁹² Ridell 1994, 28.

kulloisenkin jaottelun ”me”-osapuolen kannalle. Hän analysoi uutisissa rakennettavaa ”juonta”, joka luodaan syy-seuraussuhteiden esittelyllä.⁹³

Vaikka edellä esitetyt narratologian metodiset kehitelmät ovat peräisin enimmäkseen tiedotusopista ja erityisesti tv-uutisten tutkimuksesta, koen että niitä voi soveltaa myös muunlaisten tekstien ja tv-ohjelmien analysointiin. Käytän narratologista käsitteistöä, kun analysoin, mitä Leskinen lyriikoissaan ja televisioesiintymisissään sanoo, ja kuka tai ketkä ovat se yleisö, jolle hän puheensa ja toimintansa osoittaa. Koska Leskisen poliittisen toimijuuden tarkastelussa keskeisin aineistoni ovat televisio-ohjelmat, pidän perusteltuna ottaa analyysissä huomioon myös Leskisen non-verbaalinen kommunikaatio (asut, eleet, yms.), silloin kun sillä on tulkinnan kannalta merkitystä. Selvitän myös, millaista julkista roolia Leskinen itse rakentaa itselleen, ja miten hänet televisio-ohjelmissa asemoidaan. Ridellin esittämä tv-uutisten *me/ne*-jaottelu on toimiva myös omassa tutkimuksessani. Käsittelemissäni tv-ohjelmissa on tutkielmani kannalta erityisen mielenkiintoista tarkastella Leskisen ja niin sanottujen perinteisten poliittisten toimijoiden (muun muassa poliitikot) välille luotuja vastakkainasetteluja. Tähän liittyen minua kiinnostaa myös se, mitä Leskisestä ohjelmassa sanotaan ja miten hänet esitellään (esimerkiksi missä roolissa ja millä nimikkeellä hänet esitetään). Otan analyysissäni huomioon myös kameran merkityksen kertojana, mikäli kameran toiminnassa on jotakin huomionarvoista.

Käytän tutkielmassani myös tiettyjä merkitsemisen tapoja helpottamaan käsittelemieni aineistolajien erottamista. Populaarimusiikin kappaleet merkitsen kursivilla, muut aineistolajit (albumit, tv-ohjelmat, kirjat) merkitsen lainausmerkkien sisään. Termeillä ”lyriikka” ja ”sanoitus” tarkoitan sävellyksiin tehtyjä sanoituksia. On myös tutkimukseni kontekstin kannalta selkeämpää, että käytän narratologisen *sisäislukijan* sijasta analyysissäni *sisäiskuulijan* käsitettä, sillä analyysini keskittyy erityisesti populaarimusiikin laulettuihin sanoituksiin sekä televisio-ohjelmien puheakteihin.

⁹³ Emt., 128–129. Esimerkkinä tällaisesta juonesta Ridell nostaa esiin Hartleyn ja Montgomeryn tutkimuksen vuodelta 1985, jossa he erittelivät narratologian keinoin BBC:n uutisointia julkisen alan lakosta vuodelta 1979. Tässä uutisessa rakennettiin *syyksi* lakon laajeneminen ja *seuraukseksi* sairaalan palveluiden rajoittaminen enää hätätapauksiin. Tätä kerrontaan vahvistettiin erilaisilla visuaalisilla ja verbaalisilla keinoilla osoittamalla lakkolaiset kielteisen tilanteen syyllisiksi (”ne”), ja kärsiväksi osapuoleksi sairaalahenkilökunta ja potilaat (”me”). Tämän juonen rakentaminen katsojille toteutettiin erilaisin tavoin esimerkiksi kameran avulla – siinä missä kärsiviä potilaita kuvattiin läheltä vahvasti heitä personoiden, näytettiin lakkolaisia vain etäältä kuvattuna yhtenä isona joukkona. Tämän lisäksi ainoastaan sairaalan henkilökunnan ja potilaiden toimintaa ”myötäiltiin” kameran toimesta, kun taas lakkolaisia kuvatessa näin ei menetelty. Tällöin katsojalle tarjottiin vahva samaistumismahdollisuus henkilökuntaan ja potilaisiin, kun taas lakkolaiset hahmottuivat katsojalle ainoastaan ulkopuolisen näkökulmasta tarkkailtavana joukkona.

2.3. Laululyriikka ja sen tutkimus

[...] Rocklyriikka on tiiviisti sidoksissa siihen musiikkiin jonka mukana esitettäväksi se on tarkoitettu. Kari Peitsamon tekstit eivät sovi Parnasson sivuille, eivät edes Suosikkiin, mutta levyllä ja Kuopion Kaupunginhotellin estradilla ne kuulostavat varsin käyttökelpoisilta.

Ja tästä lopulta onkin kysymys. Rocklyriikka ei ole lyriikkaa, se ei ole proosaa, se ei ole asiakirjoitusta eikä sanomalehtitekstiä. Rocklyriikka on draamaa, näytelmäkirjoitusta. Rocklyriikka on käsikirjoituksia esitystilannetta varten. [...] ⁹⁴

Edellä olevassa tekstissä Juice Leskinen itse pohdiskeli rocklyriikan olemusta Ydin-lehdessä vuonna 1985. Hänen näkemyksensä oli, että rocklyriikkaa ja laululyriikkaa ei pitäisi rinnastaa kirjallisuuden lajeista esimerkiksi runouteen tai proosaan, vaan se pitäisi nähdä enemmänkin aina yhdessä siihen sidoksissa olevan musiikin kanssa. Myöhemmin hän omissa muistelmissaan seisoi tämän näkemyksen takana, mutta tarkensi sitä runouden osalta; olihan hänen mukaansa entisaikoina tapana nimenomaan laulaa runot eteenpäin. Siihen verrattuna ”painettu kirjallisuus, runous siinä ohessa, on itse runouteen verrattuna vielä vaippaiässä.” ⁹⁵ Leskisen näkemyksen kautta voikin kysyä: onko todella näin? Voidaanko laululyriikkaa verrata esimerkiksi runouteen tai muihin kirjallisuuden lajeihin, vai onko kyseessä enemmänkin täysin oma taiteenlajinsa? Mikäli näin on, niin mitä erikoishuomioita laululyriikkaa tutkiessa täytyy tekstin osalta ja sen ohessa ottaa huomioon?

Muusikko Heikki Salo toteaa laululyriikan olevan täysin oma genrensä. Hänen mukaansa sitä ei voi laskea kirjallisuuden lajiksi, koska laululyriikka vaatii toimiakseen siihen tarkoitettun ja sitä tukevan musiikin. ⁹⁶ Atte Oksanen mukaan rocklyriikkaa voi toki tutkia osana kirjallisuudentutkimusta, mutta se voidaan nähdä myös osaksi niin musiikin- kuin kulttuurintutkimustakin. Niinpä tutkijan täytyykin hänen mukaansa tekstuaalisen analyysin ohella ottaa huomioon jossain määrin myös kappaleiden musiikki ja erityisesti rocklyriikoiden esittämiseen ja julkaisuun liittyvät kontekstit. ⁹⁷

Simon Frithin näkemyksen mukaan populaarimusiikin lyriikoita voidaan analysoida joko kirjallisina tuotoksina (*literary objects*) kirjallisuudentutkimuksen välinein, tai enemmänkin verbaalisena toimintana (*speech act*), jolloin ne pitää nähdä osana performanssia. Frith itse pitää jälkimmäistä näkemystä oikeana, sillä hänen mukaansa kuulemme kappaleiden lyriikoita kuunnellessamme itse asiassa kappaleen kolme eri tasoa: *sanat*, *retoriikan* ja *laulun*. *Sanat* kertovat meille kappaleen narratiivin ja semanttisen sisällön, *retoriikka* ilmenee esimerkiksi riittelyinä ja

⁹⁴ Leskinen 1985, 21.

⁹⁵ Leskinen 2003, 117.

⁹⁶ Salo 2006, 35-42.

⁹⁷ Oksanen 2007, 160.

sanavalintoina, joilla painotetaan tiettyjä kohtia sanoituksissa; ja *laulu* (eli esittäjän ääni) on väline, jonka avulla hän esityksessään korostaa ja merkityksellistää lyriikoita omalla äänellään ja persoonallaan.⁹⁸ Vaikka Frith suosii kappaleiden laajempaa tarkastelua, myöntää hän kuitenkin lyriikoiden vahvan merkityksen populaarimusiikin kappaleissa: lyriikoiden kautta ihmiset usein omaksuvat ja arvostelevat kuulemiaan kappaleita – siksi on hänen mukaansa ymmärrettävää, että lyriikoiden sisällöllinen analysointi on perinteisesti ollut suosituin kappaleiden tutkimusmetodi. Hän kuitenkin muistuttaa, että sanat jäävät muistiin erityisesti musiikin kautta⁹⁹, ja pelkkien lyriikoiden analyysi ilman musiikkia ja kontekstia saattaa aiheuttaa ylitulkintaa.¹⁰⁰

Näkemystään vahvistaakseen Frith osoittaa kirjassaan, että lyriikoiden merkitys ei ole niinkään niiden sisällössä, vaan (aivan kuten Juice Leskinen ja Heikki Salo edellä toteavat) niiden esityksissä. Frithin mukaan hyvä todiste tästä ovat monet poliittiset laulut, jotka eivät niinkään toimi ideoiden ja argumenttien esitysalustana, vaan niissä on kyse enemmänkin erilaisten ”iskulauseiden” esittämisestä. Paradoksaalisesti lyriikoiden sisällöllä ja niiden tarkoitetulla sanomalla ei tarvitse olla mitään yhteyttä toisiinsa – Frithin mukaan kantaaottavissa populaarimusiikin kappaleissa käytetäänkin usein ironiaa sanoman välittämisen tehokeinona¹⁰¹. Hän nostaa esimerkeiksi muun muassa Pink Floydin *Another Brick on the Wall – Part 2:n*¹⁰² ja Bruce Springsteenin *Born in the U.S.A:n*¹⁰³, joista jälkimmäinen on hyvin selkeä osoitus siitä, miten kappaletta voidaan käyttää poliittisesti myös tavalla, jota artisti itse ei ole tarkoittanut. Springsteenin kappaleen lyriikat itsessään kertovat karun tarinan Vietnamin sodasta palaavasta veteraanista, joka kotiuduttuaan joutuu tyhjän päälle. Kappaleen avulla Springsteen pyrki tuomaan esille veteraanien kokemia karuja kohtaloita Vietnamin sodan jälkeen. Kappaleen kertosäkeessä lauletaan voitonriemuisesti Yhdysvalloissa syntymisestä (Springsteen pyrki tällä tavoin ironisoimaan ”amerikkalaista unelmaa”), joten republikaaninen puolue ottikin kappaleen kertosäkeen tunnusmusiikikseen vuoden 1984 presidentinvaaleissa korostaakseen Yhdysvaltojen erinomaisuutta. Tämä konteksti oli täysin vastakkainen Springsteenin tarkoittaman näkemyksen kanssa (ja hän myös julkisesti kritisoi

⁹⁸ Frith 1996, 158–159.

⁹⁹ Frith ottaa esimerkiksi tv:n musiikkivisailut, joissa kilpailijoiden on vaikea jatkaa kappaleiden sanoituksia, jos ne näytetään pelkkänä tekstinä, kun taas kappaleen kaikki lyriikat saattavat tulla mieleen vain muutamasta musiikin tahdistista. (Emt., 160).

¹⁰⁰ Emt., 159–164.

¹⁰¹ Emt., 165.

¹⁰² Albumilta ”The Wall”, 1979. (Frith 1996, 165: Kappaleessa toistettava virke ”We don’t need no education” otettiin Frithin mukaan Etelä-Afrikan tummaihoisilta nuorilta, jotka käyttivät virkettä iskulauseena protesteissaan afrikaanereille taattuina parempina koulutusmahdollisuuksina kohtaan).

¹⁰³ Albumilta ”Born in the U.S.A.”, 1984.

republikaanista puoluetta tästä), mutta tapaus Frithin osoitti miten kontekstisidonnaista populaarimusiikki ja sen tulkinta on.¹⁰⁴

Edellä mainitut esimerkit osoittavat, että populaarimusiikkia ja sen vaikuttavuutta ei voi tutkia kattavasti pelkästään tekstiin keskittyen, koska populaarimusiikin kappaleiden lyriikoihin ja niiden vastaanottoon vaikuttaa aina niiden yhteydessä esitetty musiikki, tulkinta ja kappaleeseen liitetty konteksti. Samalla on kuitenkin tiedostettava lyriikoiden erikoislaatuinen asema populaarimusiikissa: niiden kautta yleisö hahmottaa populaarimusiikkia, ja ne toimivat myös viestinvälittäjinä muusikoiden ajatuksille ja ideoille. Käytän oman tutkielmani tutkimusmetodina narratologiaa, jonka *sisäistekijän* ja *sisäiskuulijan* käsitteiden kautta pystyn nostamaan analyysissäni esille laululyriikan tutkimukseen liittyviä erikoispiirteitä. Narratologia mahdollistaa sanoitusten tasojen ja tekijän asemointien tarkastelun; narratologian avulla pystyn ”me/ne”-jaottelun sekä sisäistekijän ja -kuulijan tasoja käyttäen tarkastelemaan, miten Juice Leskinen itse asemoi itsensä suhteessa yleisöönsä ja vallankäyttäjiin omilla sanoituksissaan.

¹⁰⁴ Frith 1996, 165–166.

3. Tutkimuksen teoreettiset lähtökohdat

3.1. Populaarimusiikin poliittisuus

Poliittisen vaikuttamisen näkökulmasta katsottuna voidaan todeta, että musiikilla on läpi historian ollut suuri rooli yhteiskunnallisena vaikuttajana ja valistajana. Musiikin avulla on muun muassa ennen lukutaidon kehittymistä laulettu perimätietoa eteenpäin¹⁰⁵, ja musiikilla on kautta aikain pönkitetty poliittisia aatteita ja regiimejä. Esimerkkinä voidaan mainita vaikkapa kansallislaulut, jotka tunteisiin vetoamalla pyrkivät herättämään kansalaisissa patrioottisuutta ja kansallista yhteenkuuluvuuden tunnetta¹⁰⁶. Musiikin muotoon on myös verhottu poliittisia kannanottoja, jotka ovat olleet julkisesti kiellettyjä, ja näin musiikki on usein ollut tärkeä väline itsensä sorretuksi kokeneiden kansojen itsetunnon kohottamisessa¹⁰⁷.

John Street on jaotellut musiikin ja populaarimusiikin¹⁰⁸ käytön poliittisen vaikuttamisen välineenä neljään tyyppiin niiden tarkoituksen mukaan. Näitä ovat musiikin käyttäminen (erityisesti valtioiden) propagandatarkoituksiin, musiikin sensurointi vallan välineenä, musiikki opposition äänenä ja musiikki identiteetin vahvistajana.¹⁰⁹ Propagandavälineenä musiikki toimii yksinkertaisimmillaan silloin, kun sitä soitetaan vaikkapa vaali- tai joukkokokouksissa, jolloin tarkoituksena on herättää kuulijoissa haluttuja tunnetiloja ja mielikuvia - aivan kuten elokuvien tai mainosten taustalla soivan musiikin kohdalla.¹¹⁰ Esimerkkinä voidaan mainita kansallislaulu *God Save the King*, jolla pyrittiin aikanaan vahvistamaan monarkian asemaa Iso-Britanniassa¹¹¹, tai Richard Wagnerin musiikki, jolla oli merkittävä rooli natsien antisemitistisessä propagandassa¹¹².

¹⁰⁵ Esimerkkinä ”Kalevalan” pohjana toiminut runonlaulanta Itä-Suomessa.

¹⁰⁶ Oed.com: ”national anthem, n. : Oxford English Dictionary”.

¹⁰⁷ Esimerkkinä Sibeliuksen ”Finlandia”, joka sai ensiesityksensä 4.11.1899 nuorsuomalaisten juhlassa venäläisten sortovaltaa vastaan.

¹⁰⁸ Termin ”populaarimusiikki” sisältö on hankalasti määritettävissä oleva, ja niinpä sitä on määritelty monin eri tavoin: Theodor Adorno (Adorno 1941) näki populaarimusiikin vastakohtana ”vakavalle musiikille”; tietosanakirja ”Encyclopædia Britannica” (Britannica.com: ”popular music | Encyclopædia Britannica”) määrittelee modernin populaarimusiikin kaikeksi sellaiseksi musiikiksi, joka on kaupallisesti orientoitunutta ja tarkoitettu laajojen yleisöjen kuultavaksi ja arvostamaksi; Joseph Kotarba ja Phillip Vannini (Kotarba & Vannini 2009, 1–2) laskevat populaarimusiikiksi kaiken suosittun musiikin. Gaynor Jonesin ja Jay Rahnin mukaan termin määrittely onkin vaikeaa erityisesti siksi, että se ei ole luonteeltaan tekninen termi vaan osa elävää ja muuttuvaa kieltä (Jones & Rahn 1977, 81). Määrittelen populaarimusiikin tutkimuksessani hyvin lavasti käsittämään kaikkea sellaista musiikkia, jonka levittämiseen on käytetty äänitallenteita, ja jonka esittäjä on tiedossa riippumatta sen edustamasta musiikkityylistä. Tällaisella määrittelyllä kaikki tutkielmani analyysiosiossa tarkastelun kohteena oleva musiikki voidaan laskea populaarimusiikiksi. Juice Leskisen musiikista puhuttaessa termi ”rock-musiikki” tulee usein esiin, mutta kyseisellä termillä kuvataan populaarimusiikin määrittelyn alle kuuluvaa 1950-luvulta kehittynyttä kitaravetoista musiikkityyliä (Britannica.com: ”rock | music | Encyclopædia Britannica”), jonka tutkimukseen ja analyysiin sopivat esittelemäni populaarimusiikin tutkimuksen menetelmät ja määritelmät.

¹⁰⁹ Street 2003, 114– 124.

¹¹⁰ Emt., 114.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Spiegel.de: ”Richard Wagner: A Composer Forever Associated with Hitler | SPIEGEL ONLINE”.

Erityisesti toisen maailmansodan aikana monet maat valjastivat muusikot ja musiikin tukemaan tavoitteitaan ja sotilaallisia päämääriään.¹¹³

Musiikin poliittinen voima voidaan nähdä myös toisin päin. Mikäli musiikilla on mahdollista vaikuttaa kansalaisiin, jotta nämä tukisivat hallitsevaa regiimiä, sitä voidaan käyttää myös opposition äänitorvena hallitsevia voimia vastaan. Jälkimmäisen kaltaisessa tilanteessa vallan edustajien tavoitteena on tyypillisesti sensuroida musiikin levittämistä ja rajoittaa muusikoiden toimintaa. Tästä on historiassa lukuisia esimerkkejä. Esimerkiksi Neuvostoliitossa ja muissa itä-blokin maissa monien länsimaisiksi luokiteltujen artistien musiikin levittäminen kiellettiin, ja Nigerian hallitus kielsi 1980-luvulla Fela Kutin musiikin vangitsemalla samalla itse artistin.¹¹⁴ Vastaavanlaisia esimerkkejä löytyy myös Länsi-Euroopasta – esimerkiksi Iso-Britannian ”Public Order Act”¹¹⁵ ja Sex Pistolsin 1978 Suomessa peruttu esiintyminen¹¹⁶ voidaan nähdä musiikin poliittisena sensurointina.

Musiikkia on niin ikään käytetty myös vastustamisen ja vastarinnan välineenä. Musiikki on voimaannuttanut poliittisia oppositioliikkeitä ja sorrettuja väestöryhmiä ja tarjonnut niille välineen levittää vallitsevan poliittisen järjestyksen vastaisia ajatuksia. Yhdysvalloissa orjat tulivat aikoinaan tunnetuksi lauluistaan, joilla he pyrkivät irrottautumaan vaikeasta arjestaan ja joihin sisältyi myös vastarinnan elementti¹¹⁷. Musiikkiin sisältyvän protestin ei tarvitse olla välttämättä verbaalista. Street antaa esimerkiksi Hitler Jugendin järjestämät tanssiaiset, joissa järjestön pukeutumissääntöjä protestoineet nuoret ottivat kantaa vaatetuksellaan, ja aiheuttivat näin pahennusta järjestön johtajien keskuudessa¹¹⁸.

Mark Mattern on luokitellut kolme muotoa, joilla musiikki potentiaalisesti vaikuttaa kuulijajoukkoihin: vastakkainasettavan (*confrontational*), deliberatiivisen (*deliberative*) ja pragmaattisen (*pragmatic*) muodon. Vastakkainasettavasta muodosta on kyse silloin, kun kahdesta yhteisöstä toisen jäsenet käyttävät musiikkia omien etujensa ajamiseen toisen yhteisön kustannuksella. Mattern mainitsee esimerkkinä protestilaulut, joissa luodaan vastakkainasetteluja. Näin luodaan Matternin mukaan mustavalkoisia yksinkertaistuksia, koska vastakkainasettelun vahvistaminen luo jyrkkiä poliittisia rajalinjoja ja jättää huomiotta niiden väliin jäävät mielipiteet.¹¹⁹

¹¹³ Street 2003, 115.

¹¹⁴ Emt., 117.

¹¹⁵ Vuoden 1994 laki kielsi tiettyntyyppisen rave-musiikin julkisen esittämisen turvallisuuden nimissä.

¹¹⁶ Sex Pistolsin piti esiintyä vuonna 1978 Suomessa, mutta ulkoasiainministeriö kielsi esiintymisen vedoten jäsenten rikosrekistereihin. Yleisemmin peruminen nähtiin poliittisen painostuksen tuloksena.

¹¹⁷ Street 2003, 120.

¹¹⁸ Emt., 120.

¹¹⁹ Mattern 1998, 25–27.

Matternin mukaan musiikin poliittisen vaikuttamisen *deliberatiivisesta* muodosta on kyse silloin, kun musiikin avulla pyritään tuomaan ilmi omia näkemyksiä ja muokkaamaan julkisen debatin kautta yhteisön sisäisiä näkemyksiä ja kollektiivista identiteettiä¹²⁰. Pragmaattisella muodolla taas tarkoitetaan musiikin käyttämistä tietoisuuden kasvattamiseksi ja tiettyjen tärkeiksi koettujen intressien edistämiseksi. Esimerkkinä voidaan mainita vaikkapa Stingin ilmastonmuutoksesta kertovat laulut, joiden avulla hän pyrkii levittämään tietoa ilmiöön liittyvistä uhista¹²¹. Matternin jaottelu ei kuitenkaan ole poissulkeva, vaan mainitut poliittisen vaikuttamisen muodot todellisuudessa usein risteävät. Hän myös huomauttaa, että muodot vaihtelevat riippuen siitä, millaisessa ympäristössä ja tilanteessa musiikkia käytetään.

Ron Eyerman ja Andrew Jamison ovat tarkastelleet musiikin roolia yhteiskunnallisissa liikkeissä ja muutosvoimissa 1900-luvulla. Heidän näkemyksensä on, että musiikki toimii yhteiskunnallisten liikkeiden ja kollektiivien eräänlaisena ajatusten ja näkemysten siirtovälineenä, ja tätä kautta se saa aikaan yhteiskunnallista liikehdintää ja vahvistaa yhteisön identiteetin perustana olevaa kollektiivista muistia¹²². Sekä Matternin että Eyermanin ja Jamisonin määritelmien ongelmana kuitenkin on, että molemmissa musiikki nähdään vain muun toiminnan äänitorvena, ikään kuin muualla luotujen tavoitteiden eteenpäin siirtämisenä. Tällöin musiikin rooli näyttäytyy helposti vain politikoinnin instrumentaalisenä välineenä. Määritelmissä ei myöskään viitata siihen, miten musiikki todellisuudessa vaikuttaa, ja miten tämä vaikutus on mahdollista.

3.2. Populaarimusiikin esittäjät poliittisina edustajina

Populaarimusiikin ja sitä edustavien artistien poliittista vaikuttavuutta on tutkittu eri oppiaineissa. Erityisesti sosiologian alalla on käsitelty runsaasti musiikin merkitystä eri yhteisöille ja aatteille. Poliitiikan tutkimuksessa musiikkiin kytkeytyvä tutkimusperinne on suppeampi. Suurin osa tutkimuksista käsittelee tiettyjä poliittisia tapahtumia¹²³, joissa populaarimusiikilla nähdään olleen merkittävä rooli. Näkökulma on tässäkin perinteessä nimenomaan instrumentaalinen, ja populaarimusiikki nähdään lähinnä politikoinnin välineenä. Yksi tunnetuimmista ja tutkituimmista ilmiöistä populaarimusiikin poliittisuuden tutkimuksessa on Bob Geldofin Etiopian nälänhädän takia vuosina 1984–1985 järjestämä ”Band Aid/Live Aid” -liike ja siihen liittyneet oheistapahtumat.

¹²⁰ Emt., 28–30.

¹²¹ Emt., 30–31.

¹²² Eyerman & Jamison 1998, 7–8.

¹²³ Tällaisia populaarimusiikin artistien järjestämiä tapahtumia ovat esimerkiksi ”Band Aid / Live Aid”, ”Live Eight”, ”Rock Against Racism”, ”Civil Rights Movement” yms.

Tätä kaksi jättimäistä konserttia ja muutaman singlen sisältänyttä prosessia on tutkittu eri näkökulmista niin angloamerikkalaisessa tutkimusperinteessä¹²⁴ kuin Suomessakin¹²⁵.

Populaarimusiikin poliittisuuden tutkimus on enimmäkseen keskittynyt käsittelemään edellä mainitun kaltaisia poliittisia liikkeitä ja tapahtumia. Niinpä tutkimuksissa ei ole yleensä pyritty rakentamaan teoreettisia malleja artistien poliittisesta toiminnasta, artistien kehityksestä poliittisiksi toimijoiksi tai artistien konstruoiman poliittisen legitimitietin perusteista. Muutamia poikkeuksia kuitenkin löytyy. Esimerkiksi John Street on tutkimuksissaan¹²⁶ hahmotellut artistien poliittisen toimijuuden lähtökohtia. Streetin näkemykset ovat relevantteja myös tämän tutkielman kannalta, mutta joiltakin osin hänen ideansa ovat Juice Leskisen tapauksessa ongelmallisia, koska ne perustuvat liian kapealle ja konventionaaliselle käsitykselle politiikasta. Tästä syystä nojaudun F.R. Ankersmitin ajatuksiin poliittisesta representaatiosta¹²⁷, joiden avulla Leskisen poliittista toimijuutta voidaan hahmottaa osana ”esteettisen politiikkaa” tavanomaisen politiikkakonseption sijasta.

Street on pohtinut tutkimuksissaan populaarimusiikoiden poliittisuutta, heidän toimintaansa ja sen legitimaatiota¹²⁸. Streetin mukaan artisti ei voi olla todellinen poliittinen toimija, mikäli hän ei toimi jonkin asian tai ihmisryhmän edustajana. Pelkkä poliittisten ajatusten esiin nostaminen ei vielä tee artistista poliittista toimijaa, vaan tähän vaaditaan aina jotakin, jonka edustajana artisti toimii. Hänen mukaansa tämänkaltainen virallisten järjestelmien ulkopuolella muodostuva edustuksellisuus on mielenkiintoinen tutkimuskohde ja nostaa esiin kysymyksiä sekä siitä, miten ja miksi tietyistä artisteista tulee eri asioiden ja ihmisryhmien edustajia, että siitä, millaisissa olosuhteissa tällainen edustuksellisuus mahdollistuu.¹²⁹

Artistit voivat Streetin näkemyksen mukaan ryhtyä poliittisiksi toimijoiksi kahdella eri tavalla: he voivat keskittyä joko poliittiseen aktivismiin tai poliittiseen argumentointiin. Poliittisesta aktivismista on kyse silloin, kun artisti käyttää omaa asemaansa ja tunnettuuttaan jonkin asian tai henkilön tukemiseen. Poliittisesta argumentoinnista taas on kyse silloin, kun artistit hyödyntävät musiikkiaan omien poliittisten näkemystensä esille tuomiseen. Tällainen jaottelu on kuitenkin Streetin mukaan kapea, sillä artistit voidaan yleensä laskea sekä osaksi poliittista aktivismia että poliittista argumentointia¹³⁰. On kuitenkin huomattava, että on myös olemassa poliittisesti aktiivisia

¹²⁴ Esimerkkeinä Regan 1986; Hague & Street & Savigny 2008.

¹²⁵ Esimerkiksi Riina Yrjölä on väitösteoksessaan (Yrjölä, 2014) tutkinut U2 -yhtyeen Bonon ja Band Aid/Live Aid -liikkeen perustajan Bob Geldofin retoriikkaa ja Afrikan representaatioita heidän hyväntekeväisyystyössään.

¹²⁶ Esim. Street 2012.

¹²⁷ Ks. Ankersmit 1996 ja Ankersmit 2002

¹²⁸ Muun muassa Street 1986, Street 1997, Street 2003, Street 2007, Street 2012.

¹²⁹ Street 2012, luku 3. kappale kolme.

¹³⁰ Street käyttää teoksessaan esimerkkeinä tällaisista artisteista Stingiä ja Bruce Springsteenia.

artisteja, jotka eivät tuotannossaan käsittele poliittisia kysymyksiä¹³¹, ja artisteja, jotka eivät ole poliittisesti aktiivisia, vaikka heidän tuotannostaan niin voisi päätellä¹³². Streetin mukaan artistien poliittista toimijuutta tarkasteltaessa tuleekin ottaa huomioon sekä heidän toimintansa musiikillinen että poliittinen ulottuvuus.¹³³

Street tuo esiin useita käsityksiä siitä, miten populaarimusiikin artistien on koettu politisoituvan. Musiikin on koettu toimivan vaihtoehtoisena historiankirjoituksena, artistien poliittisuuden on tulkittu olevan heidän oman historiansa perua, tiettyjen tapahtumien on nähty toimivan sytykkeenä poliittiselle toiminnalle, ja joihinkin musiikkityyleihin on ajateltu luonnostaan kuuluvan tietynlainen poliittinen agenda. Näiden kaikkien selitysten ongelmana Streetin mukaan on kuitenkin se, että ne helposti yksinkertaistavat artistien ja musiikin poliittisuuden syntymisen syitä ja piirtävät helposti kausaalisuhteita sinne, missä kyse on enemmän vain sattumasta¹³⁴. Hänen mukaansa vähintään yhtä tärkeää kuin artistien poliittisen tietoisuuden syntyminen, on myös heidän toimintansa uskottavuuden tarkastelu – sen, miten heidän toimintansa koetaan.¹³⁵

Vaikka artistien kohdalla uskottavuus syntyykin usein tiedotusvälineiden representaatioiden kautta, sitä voidaan Streetin mukaisesti¹³⁶ hahmotella John Kanen esittelemän ”moraalipääoman” (*moral capital*) käsitteen kautta. Kane tarkoittaa moraalisella pääomalla poliittisen toimijan edustajuudelleen tarvitsemää hyväksyntää niiltä tahoilta, joita hän edustaa. Tällaisesta hyväksynnästä on Kanen mukaan kyse silloin, kun jokin toimija näyttäytyy edustamiensa tahojen silmissä tarpeeksi uskolliselta ja tehokkaalta intressien puolustajalta. Hyväksynnän ja arvostuksen myötä toimijan poliittinen toiminta helpottuu, ja näin hänen moraalipääomansa kasvaa. Kanen mukaan on tärkeää erottaa toisistaan moraalinen pääoma ja suosio, sillä tietty toimija saattaa olla hyvinkin suosittu, vaikka hän ei omaisikaan moraalista pääomaa, ja päinvastoin. Suosiota on Kanen mukaan mahdollista hankkia huomattavasti helpommin kuin moraalista pääomaa. Hän myös erottaa moraalipääoman poliitikkojen ”poliittisesta pääomasta” (*political capital*). Poliittisella pääomalla hän tarkoittaa ”politiikan areenoilla” hankittua mainetta ja kykyä saada edistettyä poliittisia

¹³¹ Esimerkkeinä tällaisista artisteista teoksessa mainitaan Elton John ja Coldplayn Chris Martin.

¹³² Streetin mukaan englantilainen artisti Morrissey on hyvä esimerkki tämänkaltaisesta artistista, joka tuotannossaan käsittelee poliittisia aiheita ilman, että hänet liitetään poliittiseen aktivismiin.

¹³³ Street 2012, luku 3.2. kappaleet 1–3.

¹³⁴ Street mainitsee useita tällaisia esimerkkejä, kuten blues-musiikin, jonka suosio laski aikanaan Yhdysvalloissa tummaihoisten työttömyysprosentin noususta huolimatta, vaikka sen suosion nähtiin liittyvän juuri tummaihoisten tilanteen kurjistumiseen (Emt., luku 3.4. kappale viisi). Toinen tällainen esimerkki ovat Streetin mukaan erilaiset poliittisten liikkeiden tunnusmusiikkiseen ottamat kappaleet, joita ei ole tehty aikanaan millään tavalla poliittisiksi (Emt., luku 3.4. kappaleet 2 & 3).

¹³⁵ Emt., luku 3.3.–3.10.

¹³⁶ Emt., luku 3.10. kappale kaksi.

päämääriä, kun taas sen kanssa osin yhteen limittyvä moraalipääoma on vaikeammin mitattavissa, koska se liittyy toimijoiden toiminnan legitimaatioon ja julkiseen poliittiseen uskottavuuteen.¹³⁷

Streetin mukaan moraalisen pääoman käsitettä voidaan käyttää myös tarkasteltaessa populaarimuusikoiden poliittisen toimijuuden potentiaalia ja vaikuttavuutta (Kane itse ei viittaa muusikoihin). Street ymmärtää populaarimuusikoiden moraalisen pääoman syntymisen osittain PR-toiminnalla rakennetun julkisuuskuvan aikaansaannokseksi, mutta toisaalta myös muusikoiden omalla poliittisella luovuudella on siinä suuri merkitys. Tällaisessa luovuudessa on Streetin mukaan kyse ”toiminnan tyylistä”¹³⁸. Tutkittaessa populaarimuusikoiden poliittista toimijuutta on tärkeää kiinnittää huomiota poliittisen toiminnan tyyliin, koska koko populaarimusiikki perustuu hänen mukaansa julkisille representaatioille (*business of 'representation'*). Tällä Street tarkoittaa populaarimusiikin (toisin kuin esimerkiksi klassisen musiikin) perustumista tunnettuihin esittäjiin, joiden tyyliin ja esiintymistapaan kuulijoiden on mahdollista yhdistää kuulemansa musiikki. Tällöin myös toiminnan estetiikalla – tyyllillä – on väistämättä poliittisen sanoman ohella vaikutusta moraalisen pääoman muodostumiseen.

Estetiikan ja toiminnan tyylin merkitys liittyykin juuri tämänkaltaisen poliittisen edustamisen eroon verrattuna perinteiseen edustamiseen, jossa edustajan ajatellaan yksinkertaisesti toimivan jonkin intressin tai tahon puolesta. Tyyliin perustuvalla esteettisellä edustamisella ei ole samanlaisia vastuu- ja valvontajärjestelmiä kuin perinteisellä poliittisellä edustamisella (esimerkiksi edustuksellisen politiikan äänestysmekanismit), mutta silti siinä kyse on eräänlaisesta poliittisesta edustamisesta.¹³⁹ Street ajautuukin esteettisen politiikan alueelle pohtiessaan populaarimuusikoiden poliittisen edustajuuden perustaa. Tässä hän viittaa F.R. Ankersmitin ajatuksiin poliittisesta edustajuudesta demokratian historiallisessa kontekstissa. Samankaltaisia pohdintoja muusikoiden ”moraalipääoman” käyttämisestä politikoinnin välineenä ovat esittäneet muutkin tutkijat¹⁴⁰. Esimerkiksi aiemmin mainituissa vuosien 1984 ja 1985 ”Band Aid/Live Aid”¹⁴¹ -konserteissa artistit käyttivät omaa moraalipääomaansa tietoisuuden lisäämiseksi Etiopian nälänhädästä.

¹³⁷ Kane 2001, 10–11.

¹³⁸ Street 2012, luku 3.10. kappale kaksi.

¹³⁹ Emt., luku 3.10. kappaleet 3–4.

¹⁴⁰ Esimerkiksi Kotarba & Vannini 2009, Waldman 2003, Frith 1988.

¹⁴¹ Vaikka en tutkielmassani käsittele Bob Geldofin alulle laittamaa ”Band Aid / Live Aid” -liikettä, on kuitenkin tarpeellista osoittaa, miksi Juice Leskisen poliittista toimijuutta ei ole hedelmällistä verrata tästä liikkeestä tehtyihin tutkimuksiin. Argumenttini on, että Leskinen oli Geldofin kaltaista muusikkoa huomattavasti kriittisempi ja auktoriteettivastaisempi poliittinen toimija. Selkeä esimerkki tästä voidaan nähdä, kun vertaillaan ”Band Aidin” vuonna 1984 julkaiseman hyväntekeväisyssinglen *Do They Know It's Christmas* (sävellys ja sanoitus Bob Geldof ja Midge Ure) ja Suomessa vuonna 1985 julkaistun ”Apua! Orkesterin” hyväntekeväisyssinglen *Maksamme velkaa* (sävellys ja sanoitus Juice Leskinen) lyriikoita. Siinä missä *Do They Know It's Christmas* kehottaa ihmisiä auttamaan hädänalaisia vetoamalla laulun sisäiskuulijan parempaan taloudelliseen asemaan afrikkalaisiin verrattuna, on *Maksamme velkaa*

Ankersmit määrittelee edustajuuden myös nykyaikaisessa poliittisessä todellisuudessa tapahtuvan poliittisen toiminnan edellytykseksi. Hänen mukaansa toimija ei ole kunnolla poliittinen ilman kykyä representoida todellisuutta edustettavilleen. Tämän representoinnin kautta poliittinen voima aktualisoituu.¹⁴² Näissä näkemyksissään Ankersmit on osin samoilla linjoilla kuin John Street ja hänen ajatuksensa populaarimusiikin esittäjien poliittisuuden edellytyksenä olevasta poliittisesta edustuksellisuudesta.

3.3. Esteettinen politiikka

Edellä esitetyt populaarimusiikin artistien poliittisen toiminnan tutkimukset ovat ongelmallisia muun muassa siksi, että niissä politiikan käsitteen sisältö jää usein kapeaksi. Niinpä myös artistien poliittisuus ja poliittisen toiminnan muotojen tarkastelu tyypistyy lähinnä artistien toiminnan tarkasteluun osana konventionaalaisia politiikan rakenteita. Edellä esitelty populaarimusiikin poliittisuuden tutkimus ei olekaan kovin hyödyllistä tämän tutkimuksen kannalta, koska Juice Leskistä on vaikeaa lokeroida osaksi perinteisiä rakenteita ja konventionaalista politiikkaa. Tällöin myös tutkimuksen teoreettisessa viitekehyksessä on pyrittävä luomaan kokonaisvaltaisempi kuva sellaisesta suomalaisesta yhteiskunnasta, jossa Leskinen löysi oman paikkansa ja jossa hänen toiminnalleen syntyi kysyntää. Tarkastelenkin 1980-luvun Suomea *esteettisen politiikan* teorian kautta järjestelmänä, jossa politiikka oli kamppailua yhteiskunnan ”näkyvän” ja ”näkymättömän” välillä ja jossa Leskisen roolina oli toimia tämän näkymättömän edustajana vallitsevaa järjestelmää kritisoiden ja kyseenalaistaen. Tässä luvussa hahmotan kuvaa siitä, mitä on esteettisen politiikka,

kirjoitettu anteeksipyyntöön muotoon eurooppalaisten siirtomaa-aikana afrikkalaisille tekemistä vääryyksistä ja tähän historiaan kytkeytyvästä nälänhädästä.

Do They Know It's Christmas -kappaleessa kertoja kehottaa sisäiskuulijaa näkemään ”toisenlaisen maailman”, jossa kaikkialla on vain surua ja pelkoa ja jossa ainoa virtaava vesi ovat valuvat kyyneleet (“[...] There's a world outside your window, and it's a world of dread and fear. [...] Where the only water flowing is the bitter sting of tears [...] Feed the world, let them know it's Christmas time [...]”). Tällä tavoin kappaleen kertoja pyytää tunteikkaasti kappaleen sisäiskuulijaa osallistumaan nälänhädän torjuntaan Afrikassa.

Maksamme velkaa -kappaleessa kertoja sitä vastoin suuntaa puheensa avustamisen kohteille, eli etiopialaisille. Kappaleessa kertoja pahoittelee sisäiskuulijalle, miten länsimaalaiset aikanaan väkisin käännyttivät ja köyhdyttivät afrikkalaiset maat: ”Tuli mies länsimainen sua käännyttämään. Olla sait apulainen hänen systeemissään [...] Älä käsitä väärin, että almu se ois, jos entistä velkaa maksamme pois [...] Niin on vallalle perso rotu meidän kenties. Missä ruoho ei verso, kävi valkoinen mies. [...]”

Näiden kahden hyväntekeväisyssinglen vertaaminen osoittaa, miten erilainen poliittinen toimija Juice Leskinen oli esimerkiksi Bob Geldofiin ja moniin muihin hyväntekeväisyystyöstään tunnettuihin artisteihin verrattuna. Leskisen tavoitteena ei tuntunut olevan niinkään poliittisten tavoitteiden puolesta politikointi vaan laajempi kriittisyys valtaa ja vallanpitäjiä kohtaan. Tätä kriittisyyttä käsittelem ja tulkitsen tarkemmin luvuissa kuusi ja seitsemän.

¹⁴² Ankersmit 2002, 115–117.

millainen on Jacques Ranciéren näkemys yhteiskunnasta, jossa estetiikka on poliittisen kamppailun keskipisteenä¹⁴³, ja millaisena esteettis-poliittisena toimijana näen Juice Leskisen.

Tuija Lattusen mukaan esteettisestä politiikasta puhutaan perinteisesti silloin, kun viitataan taiteenkaltaiseen politiikkaan. Tällaiseksi voidaan laskea niin kansallissosialistien ajatus täydellisestä valtiosta ”taideteoksena”, kuin vaikkapa Otto von Bismarckin ajatus ”politiikasta mahdollisen taiteena”, tai englanninkielen fraasi ”The Art of Politics”¹⁴⁴. Taiteen ja politiikan suhde onkin ollut kautta historian hyvin kaksijakoinen. Lattunen mainitsee¹⁴⁵ esimerkkinä Platonin, joka teoksessaan ”Valtio” piti taiteita niin yksilön kuin yhteiskunnan kannalta rappeuttavina¹⁴⁶, mutta jolle toisaalta kaikkein älykkäimmät ja viisaimmat valtiofilosofit näyttäytyivät täydellistä valtiota suunnitellessaan ”taiteilijoina”, jotka loivat valtiosta ”kaikkein kauneimman kuvan”¹⁴⁷. Näkemys politiikan taiteenkaltaisuudesta laajentaakin käsitettä Lattusen mukaan siten, että enää ei ole kyse pelkästään jonkun toimijan kyvystä käyttää omia taitoja innovatiivisesti poliittisten päämäärien saavuttamiseksi vaan myös kyvystä representoida innovatiivisesti poliittista todellisuutta¹⁴⁸.

Esteettisessä politiikassa on kysymys poliittisen todellisuuden representaatioista ja siitä, kuka tai ketkä määrittelevät havaittavan todellisuuden rajat. Lattunen viittaa tässä¹⁴⁹ F.R. Ankersmitin jo edellä mainittuun käsitykseen poliittisesta edustajuudesta. Ankersmitin näkemyksen mukaan edustajuudessa on lopulta kysymys edustajien kyvystä representoida todellisuutta sellaisella tavalla, joka kiinnostaa kansalaisia, eikä niinkään kyvystä toistaa kansalaisten intressejä täydellisesti. Tämä johtuu siitä, että poliittinen todellisuus on aina siinä toimivien toimijoiden luomistyön tulos. Ei siis ole olemassa mitään objektiivista poliittista todellisuutta, jossa kaikkien kansalaisten kaikki intressit otettaisiin huomioon.¹⁵⁰ Tällöin politiikan kannalta tärkeintä onkin selvittää millä toimijoilla on valta havaittavan rajojen määrittämiseen ja representointien esittämiseen – Ankersmitin mukaan tämä on erityisen tärkeää siksi, että ei ole olemassa faktuaalisia ja universaaleja keinoja representaatioiden oikeellisuuden mittaamiseksi¹⁵¹. Wolfgang Welschin mukaan esteettisessä politiikassa on kyse aistittavan ja havaittavan rajojen määrittämisestä: jokainen havainto ja aistimus

¹⁴³ Lattunen 2007, 276.

¹⁴⁴ Emt., 275–277.

¹⁴⁵ Emt., 277.

¹⁴⁶ Platon, Valtio, 605b–607e.

¹⁴⁷ Emt., 501c.

¹⁴⁸ Lattunen 2007, 280.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ankersmit 1996, 47–48

¹⁵¹ Emt., 23

on aina spesifiä ja rajaavaa; samalla kun havaitaan joitakin asioita, toisia asioita jää havaittavan ulkopuolelle¹⁵².

Myös Jacques Rancière näkee estetiikan ”aistittavan rajoina”¹⁵³. ”Aistittavalla” hän tarkoittaa estetiikkaa laajassa mielessä, eli eräänlaisena maailman havaitsemisen ja hahmottamisen järjestelmänä¹⁵⁴. Esteettisyys määrittelee myös Rancièren näkemyksen politiikan luonteesta. Hänen mukaansa politiikka ei ole koskaan modernilla ajalla estetisoitunut, koska politiikka on luonteeltaan aina estetiikkaa¹⁵⁵ eli kamppailua aistittavan jaosta (*Le Partage du sensible*). Rancière kääntää samalla koko ajatuksen yhteiskunnasta ympäri. Hänelle yhteiskunta on järjestelmä, jossa vallanpitäjät määrittelevät, mikä on näkyvää ja mikä on näkymätöntä.¹⁵⁶ Tällöin politiikankin käsite muuttuu. Rancièrelle politiikka on ennen kaikkea kamppailua siitä, mitkä asiat ovat osa tätä ”aistittavaa”¹⁵⁷. Poliitiikka ei siis merkitse voimasuhteita tai taistelua erilaisten intressien välillä vaan pikemminkin erilaisten todellisuuksien (maailman näkemisen ja kokemisen tapojen) välisiä suhteita ja kamppailuja¹⁵⁸.

Rancière kutsuu tällaista aistittavan rajojen määrittelykamppailuun järjestelmää ”poliisiksi” tai ”poliisijärjestykseksi” (*La Police* tai *L’Ordre policier*). Poliisi on ennen kaikkea ”aistittavan jakoon” liittyvä hallitsemisen tapa, jossa sen toimijat määrittelevät ne olemisen, toimimisen ja kommunikoinnin muodot, jotka ovat näkyviä. Toisin sanottuna poliisi määrittelee yhteiskunnan näkyvän ja näkymättömän, kuultavan ja hiljennetyt, sanottavan ja ei-sanottavan – eli laajemmin sanottuna ”aistittavan” – rajat. On syytä ymmärtää, että vaikka ”poliisilla” ymmärretään perinteisesti niin sanottuja poliisivoimia, joiden tehtävänä on yhteiskunnallisen järjestyksen ylläpitäminen, poliisi on kuitenkin Rancièren mukaan vain yksi *poliisijärjestystä* ylläpitävistä organisaatioista. *Poliisin* pääasiallisena tehtävänä ei kuitenkaan ole Rancièren mukaan minkään tukahduttaminen vaan pohjimmiltaan ”aistittavan jaon” – ja samalla myös politiikan rajojen ja toimintatapojen – määrittelemine.¹⁵⁹

Politiikka (”La Politique”) on siis Rancièren näkökulmasta kamppailua aistittavan rajoista, eli siitä mitkä asiat, toimintatavat ja toimijat ovat osa näkyvää yhteiskuntaa. Poliitiikan tarve syntyy silloin, kun aistittavan jaosta vallitsee erimielisyyttä, jolloin sellainen toiminta, jolla ei ole paikkaa

¹⁵² Welsch 1997, 72.

¹⁵³ Lattunen 2007, 289.

¹⁵⁴ Rancière 2004, 82 & Lattunen 2007, 289–290.

¹⁵⁵ Rancière 1999, 58.

¹⁵⁶ Rancière 2004, 12 & 85.

¹⁵⁷ Emt., 90.

¹⁵⁸ Lattunen 2007, 289 & Rancière 1999, 42.

¹⁵⁹ Rancière 2004, 89.

poliisissa, konkretisoituu ja ryhtyy haastamaan vallitsevaa jakoa. Tällaisen poliittisen subjektiuden (”Le Sujet politique”) muotoutumisessa ei ole kyse omille intresseilleen hyväksyntää hakevasta toimijasta, vaan ennen kaikkea sellaisesta toimijasta, joka toiminnallaan haastaa ja kyseenalaistaa vallitsevaa *poliisijärjestystä*.¹⁶⁰ ”Poliittinen” on eräänlainen politiikan ja poliisin kohtaamispaikka eli ”taistelutanner” jossa näkymättömän edustaja haastaa näkyvän järjestyksen¹⁶¹.

Ranciéren hahmotteleman poliittisen toimijan käsite on tutkimukseni kannalta keskeinen. Tarkastelen Juice Leskisen poliittista toimijuutta nimenomaan esteettisen politiikan toimijana, joka pyrki nostamaan esiin suomalaisen yhteiskunnan ”näkymätöntä” ainesta haastamalla musiikillaan ja julkisilla esiintymisillään vallitsevaa poliisijärjestystä. Tällainen tulkinta Leskisen poliittisesta roolista on monilta osin yhteneväinen Ankersmitin poliittisen edustajuuden ymmärryksen kanssa, mutta eroaa kuitenkin selvästi John Streetin näkemyksistä populaarimusiikin artistien poliittisesta toimijuudesta (artistit jonkin asian tai tahon edustajina). Leskisen poliittisuus keskittyi näkemykseni mukaan nimenomaan yhteiskunnallisten toimijoiden ja rakenteiden haastamiseen ja kyseenalaistamiseen. Näin toimiessaan Leskinen edusti sellaisia tahoja, joiden asema vallitsevassa ”aistittavan jaossa” oli vallitsevien ”rajojen” ulkopuolella.

3.4. Vastademokratia ja ”valpas kansalainen”

Tähän mennessä olen tarkastellut populaarimusiikin luonnetta ja sen poliittisen vaikuttamisen muotoja, aiempaa tutkimusperinnettä populaarimusiikin poliittisuudesta, erilaisia tapoja, joilla artisteista tulee poliittisia toimijoita, sekä esteettisen politiikan käsitettä. Tämän lisäksi olen hahmotellut kuvaa poliittisesta toimijasta, jollaisena Juice Leskistä tässä tutkielmassa tarkastellaan. Populaarimusiikin ja artistien poliittisuuden tutkimuksen kautta olen osoittanut, miten artistin poliittista vaikuttavuutta voidaan tarkastella Leskisen tapauksessa ja luonut Ranciéren näkemysten pohjalta näkemyksen Leskisen asemasta yhteiskunnan poliisijärjestyksen poliittisena toimijana, joka nostaa esiin esteettisen politiikan keinoin niin sanottua ”näkymätöntä” kritisoimalla vallitsevaa järjestystä. Seuraavaksi tarkoitukseni on pohjata Leskisen toiminta tarkemmin politiikan tutkimuksen teoriakenttään. Tämä on haasteellinen tehtävä, koska Leskisen tuotannosta ei ole löydettävissä mitään kantavaa ”perinteistä” poliittista aatetta. Hänen julkiset esiintymisensä ja mielipiteensä vaihtelivat huomattavan paljon, jos niitä tarkastellaan perinteisillä politiikan ristiriitailottuvuuksilla. Suuri osa hänen poliittisesta kommentoinnistaan keskittyi lähes kaikkien

¹⁶⁰ Emt., 90.

¹⁶¹ Emt., 89.

poliittisten instituutioiden ja organisaatioiden ja niiden toimijoiden yleiseen kritisointiin puoluekannasta riippumatta.

Vaikka Leskinen kritisoi yhteiskunnan rakenteita voimallisesti, hän ei koskaan propagoinut niiden kaatamisen puolesta. Leskinen hyväksyi olemassa olevan yhteiskunnan¹⁶² eikä tarjonnut sille muuta vaihtoehtoa. Argumenttini on, että Leskisen poliittisen toiminnan tarkastelu edellyttää politiikanteoreettista tulkintaa, joka nojaa niin sanottuun demokraattiseen vastustukseen. Hyödynnän tässä Pierre Rosanvallonin konseptiota vastademokratiasta eli yksilöiden demokraattisessa yhteiskunnassa harjoittamasta vallankäytön valvonnasta ja kritisoinnista, jonka tarkoituksena ei ole yhteiskuntajärjestelmän kaataminen vaan, päinvastoin, järjestelmän luottamuksen ja legitimitetin vahvistaminen vastustuksen keinoin. Vastademokratian konseptiossa keskityn erityisesti *valvomisvallan* käsitteeseen. Tällaisen valvomisvallan esimuotona Rosanvallon pitää 1800–1900-luvun taitteessa vaikuttanutta ranskalaista filosofia Alainia. Seuraavassa paneudutaan tarkemmin Alainin poliittisiin näkemyksiin. Pidän Alainia eräänlaisena valvovan kansalaisen ”prototyypinä” tai mallina, jota voidaan soveltaa Leskisen kaltaiseen yhteiskuntakriittikkoon.

Rosanvallon toteaa teoksessaan ”Vastademokratia”, että demokraattisessa järjestelmässä edustajat saavat äänestäjiltä oikeutuksen omalle toiminnalle juridisesti äänestämisen kautta, mutta tämän lisäksi heidän toimintaansa ja vallankäyttöön yleensä sisältyy lähes aina epäluuloja. Hän jakeakin Max Weberin jaottelun mukaisesti¹⁶³ edustuksellisen demokratian sekä *juridiseen legitimitettiin* että kansalaisten luottamuksen kautta saavutettavaan vallan *tosiasialliseen legitimointiin*. Rosanvallon viittaa Kenneth Arrow’n määritelmään luottamuksen rakentamasta ”näkyvästä instituutiosta”¹⁶⁴, joka vahvistaa vallankäytön legitimointia tuomalla siihen moraalisen ja sisällöllisen vallankäytön ulottuvuuden, tehden siitä ajallisesti (vaaleista vaaleihin) jatkuvaa, ja rakentaen niin sanotun vakiintuneen oikotien edustuksellisen järjestelmän hallinnan vahvistamiselle. Luottamukseen ja sen puutteeseen on historiallisesti reagoitu esimerkiksi säätämällä edustajien vallalle rajoituksia (muun muassa rajoitetut valtakaudet), mutta myös erilaiset epäviralliset käytännöt ovat näissä tapauksissa olleet tärkeitä; kansalaiset kompensoivat heikentynyttä luottamusta organisoidulla epäluottamuksella. Rosanvallon ei näe organisoitua

¹⁶² Hyvä esimerkki tästä on poliisilaitos, jota Leskinen kritisoi ja pilkkasi monissa teksteissään (muun muassa *Poliisikouluun, Ilomantsi*) mutta jonka olemassaolon hän hyväksyi välttämättömänä osana yhteiskuntaa. Kts. Korpeinen 1987, 57–59.

¹⁶³ Weber 2009, 71–72.

¹⁶⁴ Arrow 1974, 26–27.

epäluottamusta niinkään epäpoliittisuutena vaan pikemminkin selkeänä osana edustuksellista demokratiaa – toimintana, joka samalla jopa vahvistaa järjestelmän legitimaatiota.¹⁶⁵

Epäluulon voi jakaa perinteiseen *liberaaliin* järjestelmänvastaisuuteen ja epäluuloon kaikkea järjestelmän vallankäyttöä kohtaan ja *demokraattiseen* epäluuloon, jossa itse järjestelmä hyväksytään ja siihen luotetaan mutta jossa toimijoihin suhtaudutaan kyseenalaistaen¹⁶⁶. Demokraattisen epäluulon Rosanvallon jakaa puolestaan *valvontaan* (kansalaisyhteiskunta valvoo, arvioi ja kontrolloi vallanpitäjiä), *torjuntaan* (kansalaisyhteiskunnalla on kyky käyttää veto-oikeutta, esimerkiksi torjua lakiehdotuksia yhden asian liikkeiden painostuksen avulla) ja *arvostelulle alistamiseen* (kansa käyttää tuomiovaltaansa ja vaatii vallanpitäjiltä selvityksiä eri kysymyksistä)¹⁶⁷. Seuraavassa keskityn valvontavallan käsitteeseen ja rakennan samalla mallia Juice Leskisestä vastademokraattisena poliittisena toimijana.

Valvontavallan käsitteen ymmärtämiseksi pitää Rosanvallonin mukaan muistaa, että historiallisesti ajatus kansa suvereeniudesta on ilmennyt kahdella tavalla: kansan oikeutena valita johtajansa äänestämällä ja kykyä valvoa johtajien toimintaa erilaisin ”vastavallan” välinein. Hänen mukaansa jo Ranskan vallankumouksesta alkaen koettiin tarve kansalaisten vaikutusvallan jatkamiseksi vaalien jälkeenkin. Ranskan vallankumouksen jälkeen valvonta nähtiin kansalaisten tärkeimmäksi välineeksi tavoiteltaessa yleistähtoon perustuvan hallinnan ihannetta. Vaikka tällaista valvontaa on hänen mukaansa sittemmin nimitetty ”kansan tyranniaksi”, on selvää, että kansalaisyhteiskunta on aina valvonut, kontrolloinut, toiminut asiantuntijana ja arvostellut yhteiskunnallista valtaa ja käytäntöjä monin eri tavoin. Rosanvallon jakaa valvomisvallan kolmeen tarkempaan päämuotoon, *valppauteen* (vallanpitäjien tarkkailu ja valmius toimia), *ilmiantamiseen* (vallanpitäjien toiminnan epäkohtien esilletuominen) ja *arviointiin* (vallanpitäjien toiminnan eri tavoin tapahtuvaan arviointiin). Nämä kaikki kohdistuvat hallitsevan regiimin mainepääomaan, ne ovat luonteeltaan pysyviä ja voivat kohdistua niin organisaatioihin kuin yksilöihin.¹⁶⁸ Valvontavallan merkitys demokraattisen epäluulon osana piileekin sen jatkuvassa käymistilassa; se saa oikeutuksensa juuri tästä jatkuvasta tehtävästä ja uusista muodoista, joita tämä demokraattisissa yhteiskunnassa tapahtuva valvonta edustaa¹⁶⁹.

Rosanvallonin mukaan 2000-luvun yhteiskunnassa vastademokratian valvontavallan toimijoita ja foorumeita ovat muun muassa internet, uudet yhteiskunnalliset liikkeet, puolueettomat

¹⁶⁵ Rosanvallon 2008, 23–24.

¹⁶⁶ Emt., 25.

¹⁶⁷ Emt., 29–33.

¹⁶⁸ Emt., 29–30 & 45–60.

¹⁶⁹ Emt., 102.

asiantuntijaorganisaatiot, organisaatioiden sisäiset tarkastuselimet sekä nykyinen monimuotoinen media¹⁷⁰. Rosanvallon näkee nykyisten toimijoiden eräänlaisena esimuotona ranskalaisen filosofi Alainin (1868–1951)¹⁷¹. Alain toimi Rosanvallonin mukaan kuin aito 1800-luvun tasavaltalainen, jolle demokraattinen yhteiskunta ei ollut ainoastaan tapa organisoida ja legitimoida valta vaan erottamaton osa kansalaisten moraalialue ja toimintaa. Alain näki ihanteena yhteiskunnan, jossa kansalaiset suhtautuisivat kriittisesti kyseenalaistaen kaikkiin hallitsijoihin ja vallankäyttäjiin ja loisivat näin jatkuvasti tarkkailun alla olevan yhteiskunnan. Alainin ajatuksissa demokratian ideaalin luonteeseen kuului sen alituinen alistaminen arvostelulle, koska vallankäyttöön aina liittyy sen väärinkäytön mahdollisuus. Alain ei tarjonnut kunnollista vaihtoehtoa demokraattiselle tasavallalle, ja niinpä hänen näkemyksensä mukaan ”viisas kansalainen” olikin yhteiskunnallisesta toiminnasta sivuun jättäytyvä ja kauempaa kriittisesti tarkkaileva. Hän ei uskonut vallan tai organisaatioiden muuttamiseen ja sitä kautta yhteiskunnalliseen edistykseen, vaan hänelle valta ja vallankäyttö tulivat aina olemaan luonteeltaan samanlaisia, joten niitä piti ainoastaan pyrkiä suitsimaan kriittisen tarkastelun kautta.¹⁷²

Philippe Forayn mukaan Alain ei uskonut klassiseen ajatukseen yhteiskunnasta rakenteena, jonka ihmiset olisivat perustaneet ottaakseen kohtalonsa omiin käsiinsä ja organisoidakseen kollektiivista päätöksentekoa. Hänelle yhteiskunnassa oli kyse erityisesti vallasta. Yksilöihin kohdistettu valta oli välttämätöntä järjestäytyneen yhteiskunnan toiminnan kannalta, mutta tällaisen vallankäytön ei pitänyt saada oikeutusta pelkästään siitä, että sitä harjoitettiin yhteiskunnan rakenteissa. Yhteiskunta itsessään ei ollut arvokas, vaan arvokkaita olivat ainoastaan sen tarjoamat puitteet ihmisten rauhalliselle yhteiselölle. Vallan ainut tavoite oli Alainin mukaan vahvistaa itseään, ja niinpä valta turmelee lopulta jokaisen sitä käyttävän yksilön (tässä päätelmässään Alain on samoilla linjoilla Lordi Actonin kuuluisan toteamuksen kanssa¹⁷³). Kansalaisten tehtävänä olikin vahtia ja kyseenalaistaa vallankäyttöä.

Vaikka Alain itse opetti oppilailleen kuuliaisuutta vallankäyttöä kohtaan (kuuliaisuus oli välttämätöntä, koska vallankäyttökin oli välttämätöntä), se ei silti tarkoittanut vallankäytön arvostamista, vaan valtaa ja vallankäyttöä tuli Alainin mukaan koko ajan kyseenalaistaa. Tällainen kansalaisten jatkuva kyseenalaistava suhtautuminen johtaisi Alainin näkemyksen mukaan lopulta

¹⁷⁰ Emt., 63–73.

¹⁷¹ Foray 2000, 1: Alain oli ranskalainen filosofi, joka toimi suuren osan elämästään filosofian opettajana ranskalaisissa toisen asteen kouluissa. Hänen yksityiselämästään ei tiedetä paljoa, sillä hän ei kokenut yksityiselämänsä kirjaamista tarpeelliseksi hänen filosofiansa ymmärtämiseksi. Hän toimi opettajan ammattinsa ohella myös journalistina, ja suuri osa hänen kirjoituksistaan onkin journalististen kommentaarien muodossa (näistä kommentaareista julkaistiin hänen elinaikanaan ranskaksi useita kirjoja).

¹⁷² Rosanvallon 2008, 61–62.

¹⁷³ Lordi Acton totesi vuonna 1887 kuuluisat sanansa: ”Valta turmelee, ja absoluuttinen valta turmelee absoluuttisesti.”.

vallan kutistumiseen yhteisöjen ja yhteiskuntien olemassaolon vaatimaksi välttämättömäksi pahaksi. Alainin pyrkimyksenä oli saada yhteiskunnalliset auktoriteetit toimimaan yhdessä yksilönvapauden ja kansalaisten kyseenalaistamis- ja valvontaoikeuden kanssa. Hän halusi antaa kansalaisille tuomiovallan suhteessa valtioon, eikä pakottaa heitä hiljaisiksi ja nöyriksi alamaisiksi.¹⁷⁴

Rosanvallon nostaa esiin Alainin ajattelun ongelmia nykyaikaisen yhteiskunnan kontekstissa. Hänen mukaansa Alainin avarakatseinen ideaali ”valppaasta kansalaisesta” yhteiskunnallisesta toiminnasta sivuun astuvana hahmona osoittaa Alainin suhtautumisen yhteiskuntaan ja sen toimijoihin jokseenkin yksinkertaistavaksi. Tämä johtuu Rosanvallonin mukaan erityisesti Alainin kyynisyyden puutteesta. Alain yhdistää Rosanvallonin mukaan ”valppaan kansalaisen” ideaalin ajatukseen kansalaisesta sivustaseuraajana, joka ei usko kykenevänsä itse (tai kenenkään muunkaan ulkopuolisen kykenevän) tekemään parempia päätöksiä vaan jonka tehtävänä on ainoastaan kyseenalaistaa olemassa olevaa valtaa. Rosanvallon toteaa Alainin olevan ongelmallisesti ”kahden maailman välissä: vanhan ja uuden, liberalismiin ja tasavaltalaisuuden, etäisyyden ottamisen ja osallistumisen, politiikan ja etiikan.” Vaikka Alain ei aikanaan saanut paljon seuraajia, on hän Rosanvallonin mukaan tämän päivän yhteiskunnalle merkityksellinen hahmo eräänlaisena edellä mainittujen nykyisten valvontavallan toimijoiden ja tavoitteiden esimuotona ja määrittäjänä.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Foray 2000, 3.

¹⁷⁵ Rosanvallon 2008, 62–63.

4. Juice Leskisen elämä ja musiikillinen ura

4.1. Lapsuus ja nuoruus Juankoskella

Juice Leskinen syntyi vuonna 1950 Juankoskelle, pieneen maalaiskuntaan Savoon, Kuopion lähistölle.¹⁷⁶ Leskisen isä menehtyi Leskisen ollessa 11-vuotias, ja äiti elätti yksinhuoltajana Juicen ja tämän kahdeksan vuotta nuoremman pikkuveljen. Suomen kieli ja kirjallisuus olivat nelivuotiaana lukemaan oppineelle Leskiselle tärkeitä jo pienestä pitäen¹⁷⁷. Leskisen synnyinkaupunki Juankoski oli pieni ja tiheästi teollisuuslaitosten ympärille rakennettu teollisuusyhteisö, joka sijoittui kahden järven väliselle koskiosuudelle¹⁷⁸. Puoluepoliittisuus jakoi Juicen kertoman mukaan Juankoskea vahvasti kahteen vastakkaiseen leiriin, ja poliittisuus olikin tuohon aikaan läsnä Juankoskella kaikkialla koulua myöten¹⁷⁹.

Leskinen oli sanojensa mukaan nuoruudessaan kiinnostunut yhteiskunnallisesta toiminnasta mutta ei tuntenut viihtyvänsä Juankoskella vallinneessa vasemmistolaisessa ilmapiirissä. Hän kertoi muodostaneensa jo tuolloin oman näkemyksensä yhteiskunnallisesta toiminnasta:

”60-luvulla innostuin yhteiskunnasta. Samalla muodostui se näkemys, jota en kauheasti ole joutunut oikomaan sittemmekään. Korostan, että se on nimenomaan näkemys, ei katsomus: turhan monet katsovat näkemättä.”¹⁸⁰

Leskinen ei nuoruudessaan innostunut laajemmin eri puolueiden toiminnasta vaan näki niiden olevan ”liian täynnä valehtelevia poliitikkoja puolueesta riippumatta”¹⁸¹. Leskinen muutti Juankoskelta kirjoitettuaan yhteiskoulusta ylioppilaaksi vuonna 1969, koska hän ei halunnut päätyä ”työhön tehtaaseen suoraan koulusta.”¹⁸² Vaikka Leskinen lähti Juankoskelta jo nuorena, oli hänen ja kaupungin suhde sittemmin merkittävä: Leskinen sijoitti useita laulujaan nuoruutensa maisemiin¹⁸³, ja Juankoski nimesi 1980-luvulla kaupungin torin ”Juicen toriksi”¹⁸⁴, jossa vuonna 1995 suuri kansanjuhla sai todistaa Juice Leskisen patsaan julkistamista.¹⁸⁵

¹⁷⁶ Bibliografia.kuopio.fi: ”Leskinen, Juice – LEI-LÖ – Kuopion kaupunki”.

¹⁷⁷ Leskinen 2003, 30.

¹⁷⁸ Leskinen 2003, 12.

¹⁷⁹ Korpeinen 1987, 154: [Juice Leskinen]: ”[...] Minä jopa kerran [lukiossa] uskaltauduin kokeilemaan sellaista, että kirjoitin niin kokoomuslaisen aineen kuin suinkin ja samalla tosi huonon, kielellisesti aivan onnetoman, niin: yhdeksän pistettä. Sitten minä kirjoitin tismalleen samanlaisen vasemmistolaisen ja yhtä huonon, niin siitä tuli nelonen. Ihan piruuttani kokeilin kaikkia juttuja. Äidinkielenopettaja ei ole tähän mennessä julkaissut vielä mitään, mutta minä olen.”

¹⁸⁰ Leskinen 2003, 55–56.

¹⁸¹ ”Per Vers, kansan runoilija” Artikkel. Ylioppilaslehti 8.5.1998.

¹⁸² Leskinen 2003, 53–55.

¹⁸³ Esimerkiksi kappaleet *Juankoski (Here I Come)* ja *Se oli jautaa*.

¹⁸⁴ Juankoski.fi: ”Nähtävyydet”.

¹⁸⁵ Tv-ohjelma: ”Tv-uutiset”, 11.11.1995.

4.2. Aktivoituminen Tampereella – Coitus Int, Juice ja Välikausitakki

Juice Leskinen muutti Juankoskelta vuonna 1970 Tampereelle opiskelemaan silloiseen kieli-instituuttiin. Hän ajautui heti opiskeluaikojensa alussa mukaan Tampereen yliopiston poliittisiin piireihin erityisesti asuintoverinsa Markku Luokkalan kautta, muttei kokenut oloaan näissä piireissä kotoisaksi.¹⁸⁶ Samainen Markku Luokkala oli henkilö, jonka kautta Leskinen tutustui ensin Mikko Alataloon¹⁸⁷ ja sittemmin Harri Rinteeseen¹⁸⁸. Heidän kanssaan Leskinen perusti vuonna 1972 ”Los Coitus Interruptus” -yhtyeen (sittemmin ”Coitus Int.”), joka teki kaksi albumia 1970-luvun puolivälissä¹⁸⁹. Yhtye saavutti mainetta heti ensimmäisestä singlestään¹⁹⁰ lähtien, ja yhtye keikkailikin ahkerasti noina aikoina. Yhtyeen kaksi julkaistua albumia olivat hyvin suoraviivaista suomenkielistä rockmusiikkia, mutta niistä löytyi jo muutamia Leskisen kirjoittamia yhteiskunnallisia lyriikoita¹⁹¹.

”Coitus Int” -yhtyeen jälkeen Leskinen, joka oli jo saavuttanut tuohon aikaan laajalti mainetta,¹⁹² jatkoi uraansa perustamalla ympärilleen ”Juice”-yhtyeen ja julkaisemalla sitä ennen Mikko Alatalon kanssa albumin ”Juice ja Mikko”. Kahdesta ”Juice”-yhtyeen kanssa tehdystä albumista erityisesti ensimmäinen (”Keskitysleirin ruokavalio”¹⁹³ vuodelta 1976) voidaan nähdä Leskisen uran ensimmäisenä selkeästi yhteiskunnallisesti kanta-aottavana levynä, jonka kappaleiden lyriikoissa käsiteltiin niin yhteiskunnan eriarvoisuutta, ihmisten ja johtajien suhdetta kuin Natsi-Saksan keskitysleirien vartijoiden elämää¹⁹⁴. ”Juice”-yhtyeen lopetettua kahden albumin jälkeen Leskinen vieraili ”Välikausitakki”-nimisen kokoonpanon (jossa soittivat muun muassa Veltto Virtanen ja Mikko Alatalo) ainoaksi jääneellä samannimisellä albumilla¹⁹⁵, jolle hän kirjoitti muun muassa median viihteellistymistä kritisoivan *Mutta onko siinä sanoma?* -kappaleen. Tämän albumin jälkeen Juice Leskinen perusti ”Juice Leskinen Slam” -yhtyeen, ensimmäisen kahdesta tunnetuimmasta taustayhtyeestään.

¹⁸⁶ Leskinen 2003, 60–61.

¹⁸⁷ Leskinen 2003, 61.

¹⁸⁸ Rinne 2002, 16.

¹⁸⁹ Albumit ”Juice Leskinen & Coitus Int” 1973 ja ”Per Vers, runoilija” 1974.

¹⁹⁰ Single *Marilyn / Einarin polkupyörä* (1974) nousi Suomen singlelistan kärkeen.

¹⁹¹ Esimerkiksi kappaleet *Jeesus pelastaa*, *Elämässä pitää olla runkkua* ja *Odysseus* voidaan tulkita yhteiskunnallisesti kanta-aottaviksi lyriikoiksi.

¹⁹² Leskinen 2003, 82: ”Kuusrokissa [1975] näkyi jo banderolleja, joihin oli spreijattu JUICE ON JUMALA. (Kuusi vuotta sen jälkeen kuvaan ilmestyi t-paitoja rinnoissaan teksti JUICE PRESIDENTIKSI. Hirveä arvonalennus minun mielestäni, jumaluushan on saletti juttu jo sinänsä, mutta pressaksi pääsee vain kampanjoimalla.)”.

¹⁹³ Love Records, 1976.

¹⁹⁴ Albumilta löytyvät esimerkiksi kappaleet *Osapäivänatsi*, *Keskitysleiriin* sekä nimikkokappale *Keskitysleirin ruokavalio*.

¹⁹⁵ Love Records, 1978.

4.3. ”Suomirockin Kekkonen” – Juice Leskinen Slam & Grand Slam

Leskisen vuonna 1977 perustama ”Juice Leskinen Slam” oli kasassa vuosina 1977–1981. Tuona aikana yhtye julkaisi kaikkiaan viisi albumia, joista kolme ensimmäistä olivat osa niin sanottua ”Tauko-trilogiaa”¹⁹⁶. Tämän lisäksi yhtye julkaisi yhden joululevyn¹⁹⁷ ja vuonna 1981 albumin ”Ajan henki”, joka sisälsi hyvin paljon poliittisia lyriikoita¹⁹⁸. Näitä samoja yhteiskunnallisia kaikuja oli myös muilla ”Juice Leskinen Slamin” julkaisuilla; Leskinen kirjoitti yhtyeelle muun muassa poliiseille irvailleen *Pilvee, pilvee*¹⁹⁹ sekä kriittisyyttä vallankäyttöä ja johtajia kohtaan opettaneen *Ei elämästä selviä hengissä*²⁰⁰. ”Juice Leskinen Slam” nosti Leskisen suureen tunnettavuuteen halki Suomen, ja Leskisen ja yhtyeen kuuluisiksi muodostuneet keikat muun muassa ensimmäisellä Tuuliajolla-kiertueella vuonna 1981²⁰¹ toivat yhtyeelle suurta mainetta. Harri Rinne pitääkin ajanjaksoa 1981–1984 Leskisen uran yhteiskunnallisimpana – hänen mielestään tällä ”Slamin loppuvaiheisiin ja Grand Slamin alkupuolelle” sijoittuneella ajanjaksolla Leskinen kirjoitti lähes kaikki kappaleensa yhteiskunnallisista aiheista²⁰². Juice Leskinen alkoikin tuolloin nousta poliittisena toimijana erityiseen asemaan suomalaisten artistien keskuudessa; tästä esimerkkinä vuoden 1981 ”Juice presidentiksi” -kampanja²⁰³.

”Juice Leskinen Slamin” hajottua Leskinen julkaisi vielä vuonna 1981 uransa ainoan soololevyn nimeltä ”Dokumentti”, joka oli myös täynnä yhteiskunnallisia tekstejä²⁰⁴. Kyseisen albumin jälkeen Leskinen kasasi ”Juice Leskinen Grand Slam” -yhtyeen, joka oli hänen taustayhtyeensä vaihtuvin kokoonpanoilla seuraavan kymmenen vuoden ajan²⁰⁵. Tämän yhtyeen kanssa Leskinen julkaisi yhteensä seitsemän albumia sekä konsertoi laajalti vuosien 1981 ja 1991 välillä. ”Juice Leskinen Grand Slamin” aikana Leskinen alkoi nousta tuotantonsa ja julkisuuskuvansa perusteella entistä poliittisemmaksi toimijaksi – yhtyeen albumeilla oli todella paljon yhteiskunnallisia lyriikoita²⁰⁶ ja

¹⁹⁶ Leskinen 2003, 97 ”[...] Kolmoisälppäriin markkinointi olisi toisaalta ollut jokseenkin mahdotonta, ja sen tekemiseen olisi kulunut niin paljon aikaa, että päädyttiin julkaisemaan osa kerrallaan.”

¹⁹⁷ Albumi ”Kuudessa ollaan”, 1980.

¹⁹⁸ Albumilta ”Ajan henki” löytyvät muun muassa yhteiskunnallisiksi tulkittavat kappaleet *Midas*, *Myrkytyksen oireet*, *Taivaan tuuliin* ja *Kone*, joita kaikkia käsitellään tarkemmin luvussa viisi.

¹⁹⁹ Albumilta ”Tauko I”, 1978.

²⁰⁰ Albumilta ”XV Yö (Tauko III)”, 1980.

²⁰¹ Leskisen organisoima kiertue, joka kiersi vuosien 1981–1985 välillä joka kesä viikon ajan laivalla Saimaalla. (Ks. esim. Leskinen 2003, 108–110).

²⁰² Rinne 2002, 126.

²⁰³ Ks. esim. Leskinen 2003, 82.

²⁰⁴ Johanna Kustannus, 1981. Levyllä muun muassa tässäkin tutkielmassa käsitellyt *Viimeinen kylähullu*, *Epäile vain*, *Kansanedustajien joulu* ja *Rauhaa*.

²⁰⁵ ”Juice Leskinen Grand Slam” oli kasassa vuodesta 1981 vuoteen 1991.

²⁰⁶ Suuri osa Juice Leskinen Grand Slamin kappaleista voidaan nähdä Leskisen kirjoittamina poliittisina lyriikkoina, ja siksi yhtyeen vuosina 1982–1986 julkaisemat kappaleet muodostavat suuren osan tämän tutkielman aineistosta. Albumien lisäksi Juice Leskinen Grand Slam julkaisi useita poliittisia kappaleita singleinä, jotka eivät sisältyneet

Leskinen alkoi esiintyä julkisuudessa myös muuten kuin musiikkinsa kautta oman yleisönsä edustajana²⁰⁷, ja häntä alettiin kutsua tuolloin ”rockin Kekkoiseksi”²⁰⁸. Vuoden 1986 ”Yöleno” -albumin (joka on Leskisen uran eniten myyty albumi²⁰⁹) jälkeen yhtye siirtyi saman vuoden jouluaatonaattona esiintymistauolle²¹⁰, jota jatkui 1990-luvun alkuun asti. Yhtyeen tauosta huolimatta Leskinen julkaisi vuonna 1987 omalla nimellään albumin ”Minä”²¹¹, jonka jälkeen hän vetäytyi julkisuudesta pitkäksi aikaa. Syynä tähän oli osaltaan Leskisen heikentynyt terveys, joka lisääntyneen julkisuuden ja erityisesti hajooneen avioliiton takia kasvaneen alkoholinkäytön takia vei Leskisen vuoden 1988 lokakuussa sairaalaan²¹².

4.4. ”Valtakunnanviisas” – useat lyhytikäiset kokoonpanot ja uran loppupuoli

Selviytyttyään vakavan sairastelun kourista Leskinen vietti rauhallista elämää. Tässä ohessa hän kirjoitti ja julkaisi vuoden 1990 alussa omalla nimellään albumin ”Sinä”²¹³, jonka yhteydessä hän ei kuitenkaan esiintynyt konserteissa. Vuosikymmenen vaihteen jälkeen tähän rauhallisuuteen kuitenkin tuli ikävä keskeytys, kun Leskinen joutui keskelle perättömästä ilmiannosta johtunutta huumesyytettä ja tästä seurannutta oikeusprosessia. Tapauksessa oli kyse tuomitun huumerikollisen tekemästä ”ilmiantoon”, jonka mukaan hän olisi myynyt Leskiselle huumeita. Oikeudenkäynti sai paljon huomiota osakseen, ja Harri Rinne vertaakin kyseistä oikeudenkäyntiä kommunistimaiden niin sanottuihin näytösoikeudenkäynteihin²¹⁴. Käräjäoikeus hylkäsi marraskuussa 1990 syytteen Juice Leskistä kohtaan, mutta oikeudenkäynti vaikutti Rinteen mukaan Leskisen tuottavuuteen siinä määrin, että vuoteen hän ei luonut juuri mitään.²¹⁵

Vuonna 1991 ilmestyi ”Juice Leskinen Grand Slam” -yhtyeen albumi ”Taivaan kappaleita”²¹⁶, joka voidaan Rinteen mukaan nähdä selvän yhteiskuntakriittiseksi albumiksi, joka näin toimi Leskisen

millekään yhtyeen albumeista, mutta jotka silti olivat hyvin tunnettuja (esim. *Ilomantsi, MCMLXXXIV, Ollaan ihmisiksi*).

²⁰⁷ Tästä esimerkkeinä tutkielman luvussa 6.3. tarkasteltava tv-ohjelma ”A-Studio – Nuorisovuoden päätapahtuma -85 FESTA (Tampere)” sekä luvussa 6.1. käsiteltävät vuoden 1986 Itsenäisyyspäivän juhlallisuudet. Näissä molemmissa tapauksissa Juice Leskinen näyttäytyy selkeästi oman yleisönsä edustajana.

²⁰⁸ Korpeinen 1987, 96–97.

²⁰⁹ 50 681 myytyä levyä, lähde: ”Musiikkituottajat – Tilastot – Kultra- ja platinalevyt”.

²¹⁰ Leskinen 2003, 185.

²¹¹ Johanna Kustannus, 1987.

²¹² Leskinen 2003, 185–188.

²¹³ Johanna Kustannus, 1990.

²¹⁴ Rinne 2002, 123.

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Johanna Kustannus, 1991.

vastineena oikeudenkäynnille ja aiheettomalle syytteelle²¹⁷. Tämän albumin jälkeen Leskinen perusti uuden ”Juice Leskinen ETC” -yhtyeen, jonka kanssa hän julkaisi ainoastaan yhden albumin²¹⁸, jossa oli mukana muun muassa silloista ulkopoliittista suuntausta ja ajatusmaailmaa pohtinut ja problematisoinut kappale *Eurooppaan*. Seuraavat albumit ja kokoonpanot eivät nousseet enää musiikillisesti niin suuren huomion kohteeksi. Leskinen muuttuikin 1990-luvulla entistä enemmän julkiseksi kommentaattoriksi ja hahmoksi, jonka uusi musiikillinen tuotanto ei ollut enää niin merkittävässä asemassa hänen suosiossaan, kuin aiemmin. Tällaisessa ”valtakunnanviisaan” roolissa hän oli usein muun muassa televisiossa puhumassa asiantuntijana yhteiskunnallisista aiheista²¹⁹. Juice Leskinen konsertoi ja julkaisi uutta musiikkia aina vuoteen 2004 asti, mutta hänen julkiset esiintymisensä harvenivat 2000-luvulle tultaessa. Leskinen kuoli vakavan sairastelun jälkeen Tampereen yliopistollisessa sairaalassa 24.11.2006.²²⁰

²¹⁷ Rinne 2002, 123. Albumilla on useita yhteiskunnallisina nähtäviä kappaleita, kuten *Action!!*, *Siniristoloppumme*, *Piru vie*, *Pikku nilkki* ja *Hallintamyymälän aamutoimet*. Kyseinen albumi ei kuitenkaan kuulu tämän tutkielman tutkimuskohteena olevaan ajanjaksoon.

²¹⁸ Albumi ”Simsalabim Jim” (Johanna Kustannus, 1992).

²¹⁹ Tätä roolia tarkastelen tarkemmin tutkielmani luvussa 2.1. sivulla 18.

²²⁰ Iltasanomat.fi: ”Sari-vaimo: Juice vain nukkui pois – Ilta-Sanomat”.

5. Juice Leskisen poliittiset näkemykset

Tässä luvussa tarkastelen Juice Leskisen 1980-luvun yhteiskunnallisia ja poliittisia kannanottoja analysoiden erityisesti hänen lyriikoitaan. Lyriikoiden ohien poimin Leskisen lausuntoja haastatteluista ja muista julkisista esiintymisistä. Narratologian keinoin, erityisesti sisäistekijän ja sisäislukijan käsitteitä hyödyntäen, analysoin Leskisen tuotannosta esimerkkejä, joissa tulee esiin hänen toimintansa Alainin kaltaisena vastademokratian valppaana, kriittisenä kansalaisena. Käytän analyysin tukena myös Harri Rinteen ja Lasse Halmeen näkemyksiä Leskisen poliittisista mielipiteistä.

5.1. Yksilön ja yhteiskunnan välinen suhde

[...]
Katso ulos. Näätkö sen: toiset tappaa toisiaan
Alla veristen vaatteiden loiset tappaa loisiaan
Ole minulle ihminen, kun toiset tappaa toisiaan
Rakasta minua, minä rakastan sinua
[...]

*Musta aurinko nousee*²²¹ on yksi Juice Leskisen tunnetuimmista lauluista ja hyvä esimerkki siitä, miten Leskinen käsittelee tuotannossaan yksilön ja yhteiskunnan välistä suhdetta. Tekstissä kertoja kohdistaa puheensa sisäislukijalle, joka on hänen kanssaan ”sisällä” turvassa ympärillä väkivaltaisena näyttäytyvältä tilanteelta. Tämä tilanne voidaan tulkita sekasortoiseksi yhteiskunnaksi, jossa kertoja ja sisäislukija (”me”) hakevat toisistaan turvaa yhteiskuntaa (”ne”) vastaan. Tällainen asetelma, jossa tekstin kertoja sitoo sisäislukijan omalle puolelleen samalla, kun vastapuolena toimii ”kasvoton yhteiskunta”, on Lasse Halmeen mukaan tyypillinen Leskisen tuotannolle – hänen lyriikoissaan ulkopuolinen maailma koetaan usein kielteiseksi ja ahdistavaksi paikaksi, jonka arkitodellisuuden keskeltä Leskinen pääsee sisäiskuulijan kanssa ”uuteen todellisuuteen”²²². *Musta aurinko nousee* kuvaa niin ikään hyvin Leskisen positiota Alainin kaltaisena valppaana kansalaisena; tekstin kertoja ohjeistaa sisäiskuulijaa asettumaan yhteiskunnan ulkopuoliseksi tarkkailijaksi ja kyseenalaistajaksi.

Yksilön vapauden ja sitä rajoittamaan pyrkivän yhteiskunnan suhde on Leskisen tuotannon kantavia yhteiskunnallisia teemoja ja hänen poliittisen toimijuutensa tärkeimpiä määrittäjiä. Tätä suhdetta hän käsittelee teksteissään huomattavasti muita teemoja laajemmin. Leskisen mukaan yhteiskunta

²²¹ Albumilta ”Pyromaani palaa rikospaikalle”, 1985.

²²² Halme 1989, 82.

tukahduttaa yksilön luovuuden ja itsenäisyyden. Hänen teksteistään onkin löydettävissä hyvin selkeää individualismin ihannointia, jonka avulla hän luo ja vahvistaa vastakkainasettelua yksilön ja yhteiskunnan välillä. Näin tehdessään hän tuo näkyviin ranciérelaisen esteettisen politiikan mukaisen yhteiskunnan poliisijärjestyksen, jossa hänen sisäislukijanaan toimiva yleisö on asetettu näkyvän järjestyksen ulkopuolelle ja hän usein sen edustajaksi.

Myös Harri Rinne pohtii Leskisen suhdetta yhteiskuntaan ja hänen itse luonnehtimaansa yksilönvapauden puolustamista ”henkeen ja vereen.” Tämä oli Rinteen mukaan ongelmallista, koska Leskiselä ei ollut olemassa muita toimijoita kuin yksilöt: ”Juice itse ei täysin ymmärrä olevansa yhteiskunnallinen eläin ja että – mikä pahinta – yhteiskunta on jo hänenkin sisällään kuin lehmä Arlan mainoksessa”.²²³ Rinteen mukaan Leskisen tuotannon yhteiskunnallisesti kriittisimmissäkin kappaleissa yksilöstä puhutaan ”jonakin ikaikaisena, historiasta ja omasta kulttuuristaan irrallisena olentona”, eikä oteta huomioon sen yhteiskunnan vaikutusta, jossa ”yksilö” elää²²⁴. Rinteen mukaan Juicelle yhteiskunta olikin ”pääasiassa yksilön vastapooli”, jossa kulttuurien väliset erot tai yhteiskunnissa toimivien yksilöiden toiminta eivät olleet näkyvissä²²⁵.

Tämä Rinteen mainitsema vastakkainasettelu saa tukea lukuisista Leskisen lyriikoista, joissa yhteiskunnan ja yksilön vastakkainasettelu näyttäytyy narratologisesti selkeänä ”me/ne”-asetelmana. Niissä kuulijalle tarjotaan samaistumiskohteeksi yhteiskunnan puristuksissa kovia kokeva yksilö tai ihminen samalla, kun yhteiskunnan rakenteet ja niiden toimijat jäävät hyvin persoonattomiksi ja etäisiksi. Tällöin yhteiskunnan *poliisijärjestyksen* näkyvä ”ne” asettautuu selvästi vastakkain Leskisen edustaman yhteiskunnan näkymättömän osan (”me”) kanssa.

Leskisen tuotannossa yhteiskunta ja yhteiskunnallinen vallankäyttö näyttäytyvät negatiivisena asiana, jotka ovat olemassa ja toimivat usein yksilön kannalta haitallisesti ja rajoittavasti. Kuten Alain, hän näkee yhteiskunnan ja siinä tapahtuvan vallankäytön yksilöä kaitsevana järjestelmänä, ja samoin kuin Alain, Leskinenkään ei tarjoa vaihtoehtoa vallitsevalle järjestelmälle. Yksi esimerkki tällaisesta yhteiskunnan ja yhteiskunnallisten toimijoiden representaatiosta on *Kuumaa tuhkaa*²²⁶, joka tarkastelee kielikuvien kautta yksilön ja rajoittavan yhteiskunnan välistä suhdetta. Laulun tekstissä pohditaan vallankäyttäjien roolia kansalaisten sortajina ja sitä, miten tällainen rooli muuttaa ihmisen omaa olemusta: yhteiskunta ja sen toimijat jätetään kaukaisiksi persoonattomiksi hallitsijoiksi samalla, kun kertoja ottaa sisäiskuulijan osaksi yhteiskunnan vangitsemaa

²²³ Rinne 2002, 116.

²²⁴ Emt., 126.

²²⁵ Emt., 127.

²²⁶ Alhumilta ”Ajan henki”, 1981.

”vähemmistöä”, johon kaikki ihmiset kuuluvat. Teksti on jälleen kuvaava esimerkki tavasta, jolla Leskinen representoi esteettisen politiikan poliisijärjestystä, jossa vallankäyttäjät esitetään negatiivisessa valossa (”ilkimys”) ja Leskinen itse edustamassa näkymätöntä:

[...]
*Kuka senkin sääsi, se sääntö mistä hankittiin,
kyyhkyt lentoon pääsi, ihmiset vangittiin,
vuodattaen ystävyyttä kohden vainajaa
Vihaan ilkimystä, sitä napin painajaa
Helppo oli olla kokijana ansojen,
leirinuotiolla kaikui marssi kansojen*
[...]
*Siihen ympäristöön sopeutunut koskaan en,
tähän vähemmistöön kuuluu meistä jokainen*
[...]

Toinen esimerkki samankaltaisesta negatiivisesta suhtautumisesta tukahduttavaan yhteiskuntaan voidaan nähdä kappaleessa *Aamu alkaa A:lla*²²⁷, jossa kertoja kuvailee omia tuntojaan luovuttuaan tavoitteistaan. Tekstissä kertoja asettaa vastakkain lannistuneen yksilön ja ”vastustajan”, joka identifioituu seuraavassa säkeistössä persoonattomaksi yhteiskunnaksi. Tämänkaltaisen kertojan epäonnistumisesta iloitseva näkyvä yhteiskunta näyttäytyykin kappaleessa kontrolloivana ja Leskisen sekä muiden siitä kärsivien yksilöiden toimintaa ja mahdollisuuksia rajoittavana järjestyksenä. Kappaleen yhteiskunta muistuttaa Alainin näkemystä yhteiskunnasta, jossa vallanpitäjien suurin pelko ovat itsenäisesti ajattelevat yksilöt, jotka eivät suostu vallitsevan järjestyksen kritiikittömiksi palvelijoiksi. *Aamu alkaa A:lla* -laulun yhteiskunta hyötyy kertojan olemassaolosta (”yhteiskunta auttaa, tukee, tekohengittää, antaa valjaat, kuolaimet ja vielä kengittää”), kunhan häntä voidaan ohjastaa kuin hevosta:

*Päin helvettiä menee, mutta ei voi valittaa
rima pysyy paikallaan, kun riman alittaa
tavoitteestaan luopuu silloin, kun sen tiputtaa
vastustaja havahtuu ja juhlan liputtaa*

*Kuinka täällä piipitetään, kuinka inistään
telkkarikin yöhön syytää tylsää sinistään
yhteiskunta auttaa, tukee, tekohengittää
antaa valjaat, kuolaimet ja vielä kengittää*
[...]

Tasapäistävä, kontrolloiva ja persoonaton yhteiskunta esitetään useissa Leskisen lyriikoissa selkeästi nimenomaan päähenkilön kohtelun kautta tarkasteltuna. Toinen kuvaava esimerkki on

²²⁷ Albumilta ”Pyromaani palaa rikospaikalle”, 1985.

*Viimeinen kylähullu*²²⁸, joka kertoo tarinan muita kyläläisiä pyyteettömästi auttavasta miehestä²²⁹, joka myös ärsyttää monia ihmisiä²³⁰. Kylähullun kohtaloksi koituu kylään saapuva ”valtio”, joka ottaa miehen silmätikukseen ja sulkee hänet erilaisuutensa takia hoitokotiin. *Viimeinen kylähullu* on vahvaa ja suorasanaista kritiikkiä tasapäistäväää valtiota kohtaan; yhteiskunta ja valtio esitetään tasapäistävänä pakkokoneistona, jossa ei persoonallisuuksille ole tilaa. Lasse Halme näkee kyseisen Leskisen lyriikan selkeänä ”ihmisten luonnolliseen kanssakäymiseen perustuvan yhteisön (kylä) ja valtion järjestykseen ja paktoon perustuvan toiminnan” vastakkainasetteluna²³¹. Päähenkilönä toimiva mies esitetään aina personoituna (”hän”, ”mies”, ”kylähullu”), kun taas yhteiskunnan toimijat tuodaan esiin vain virkoina tai persoonattomana passiivina:

*Hänet auto tuo uuden kodin luo, taivas vettä valuttaa
Kapuloiduin suin, ilmein masennetuin, häntä pitää taluttaa
Väki valloin viedään noihin ihmiskunnan arkistoihin
kylähullu viimeinen
[...]
Nyt on valtio kylään tullu, ja on siellä kuin kotonaan
Ja viimeinen kylähullu pois hoidetaan
[...]
Kun maailma tasapäistyy, niin persoonat sivuun väistyy
Hän on kylähullu viimeinen
[...]
Joskus paikka tää tulvi elämää, mut se kaatui paperisotiin
Se autioituu, kuolee puistossa puu, väki viedään hoitokotiin
Missä syy on moiseen vainoon, näin päästään tasapainoon,
pois viedään kylähullu viimeinen*

Viimeinen kylähullu on hyvin selkeä osoitus Leskisen esteettisen politiikan käytöstä omassa yhteiskuntakritiikissään ja oman poliittisen toimijan asemansa vahvistamisesta ”näkyttömän” edustajana: päähenkilö poistetaan hänen omasta kotikylästään, koska hän ei sovi uuden poliisijärjestyksen näkyväksi osaksi. Vallitseva näkyvä järjestys pyrkii Ranciéren ajatusten mukaisesti säilyttämään yhteiskunnallisen tasapainon poistamalla näkyvistä päähenkilön kaltaiset sopimattomat yksilöt. Tekstissä eritellään myös ”valtion” kyläläisille aiheuttamaa harmia ja mukanaan tuomia ongelmia, ja näin kuulijoista yritetään herätellä valppaita, yhteiskuntaa kriittisesti arvioivia kansalaisia.

²²⁸ Albumilta ”Dokumentti”, 1981.

²²⁹ “[...] Hän oli tärkeä mies, hän arvonsa ties, mies täynnä tarmoa. Aina ketään riensi auttamaan, eikä kerjännyt armoa. Aina kaikkensa hän antoi – lumet loi ja postit kanto. [...]”.

²³⁰ “[...] Kylän kahvilaan illoin istumaan hän saapui kaskuineen. Ja yhtenä, hyvää hyvyttään, toiset kiusas laskuineen. Ehkä oli hän liian viisas – se ihmisille piisas. [...]”.

²³¹ Halme 1992, 29.

Edeltävän kappaleen tavoin Leskisen lyriikoissa yhteiskunta ja valtio esitetään usein ihmisiä rajoittamana ja hyväksikäyttävänä pakkokoneistona. Tällaisiin kuuluvat muun muassa *Lääninmurhaaja*²³² ja *Kone*²³³. *Lääninmurhaaja* kertoo tarinan murhaajasta, joka on palkattu ja legitimoitu lääninmurhaajan virkaan eliminoimaan yhteiskunnan kannalta haitalliset henkilöt²³⁴; *Kone* taas kuvaa metaforan kautta yhteiskunnan ihmisiä polttoaineenaan käyttävänä koneena. Siinä kertoja samaistaa kuulijan yhdeksi ”koneen” ihmisistä, joiden toimilla ei ole mitään merkitystä ”ilman käyttäjää”. Tekstin mukaan kone tarvitsee ruoakseen lapsia, joista tulee myöhemmin koneelle tarpeettomia aikuisia:

*Kone käyntiin jää enkä pääse pois,
kuka pysäyttää tämän koneen vois
Kone yksin vain vaikuttaa koneen kulkuun,
aika ajoin se pamahtaa oikosulkuun
[...]
Tämä kone vielä meidät muusiksi hakkaa,
tämä kone aina käy eikä koskaan lakkaa,
tämä kone meidät jalostaa ja pakkaa,
on lapset ruokaa sen ja aikuiset on kakkaa
Kone käy, se käy ilman käyttäjää,
Riittää, vaikkei näy tankin täyttäjää
[...]*

Kuten edeltävistä esimerkeistä voidaan havaita, Juice Leskisen tuotannossa esiintyy runsaasti yhteiskuntavastaisuutta ja kritiikkiä. Toisaalta hän käsittelee teksteissään myös yksilöä, joka pystyy jättämään yhteiskunnan taakseen.²³⁵ Yksi selkeimmistä esimerkeistä on *Lentää*²³⁶, jossa kantavana teemana on myös yhteiskunnan sääntöihin sopeutumiseen ja asiantuntijavaltaan kohdistuva kritiikki yksilön kautta tarkasteltuna. *Lentää* kertoo lentotaitoisesta miehestä, joka kykynsä takia näyttäytyy yhteiskunnalle vaarallisena. Tarinassa eri auktoriteetit yrittävät kieltää mieheltä lentämisen, koska eivät sitä itse ymmärrä. Lopulta kaikkein kieltojen jälkeen mies päättää jättää yhteiskunnan, joka ei hyväksy hänen erilaisuuttaan:

*Kylän kuuluisin mies, hänen väitettiin osaavan lentää
Kylä tiesi, että hän lentää huvikseen
Tuli poliisi viimein ja kyseli: "Tuota, ken on tää,*

²³² Albumilta ”Dokumentti”, 1981.

²³³ Albumilta ”Ajan henki”, 1981.

²³⁴ ”[...] Nyt lääninvirastolla istun, ”self-made man”. Mietin murhaa jolla poistan rähinän. Päälliköksi suoraan murhaosaston! Haulikkoon ja nuoraan määrärahat on! Kato, tässä pistin! sillä eilen listin yhden anarkistin kesken riettaan twistin. Huomenna on vaali, (siinä) tavoite ja maali on uusi arsenaali – näin kuolee radikaali! [...]”.

²³⁵ Muun muassa lyriikoissa *Pieni kalmistosarja* (ihminen irtoaa kuoltuaan yhteiskunnan pihdeistä), *Taivaan tuuliin* (yksilö pyrkii pakoon maailmaa ja yhteiskuntaa) ja *Syvänmerensukeltaja* (sukeltaja irrottaa yhteytensä emäalukseen – tämä voidaan tulkita irrottautumisiksi yhteiskunnasta).

²³⁶ Albumilta ”Boogieteorian alkeet peruskoulun ala-astetta varten – lyhyt oppimäärä”, 1983.

tää tyyppi on jonka väitetään lentäneen?"

*Tiesi lapset että hän lentää, ne tahtoi mukaan
sanoi äidit: "Se hullu on, sitä varokaa"*

[...]

*Sanoi ilmailuhallitus: "Vaaraksi ilmailulle
on mies joka tuskin sääntöjä noudattaa"*

[...]

*Sanoi sosiologi: "Tuo on liian poikkeavaa,
ei yhteisö siedä jos mies tekee mitä haluaa"*

[...]

*Psykologi kommentoi: "Se on tahdonvoimaa,
mutta noin kevyesti ei ihminen lentää voi"*

[...]

*Sai fyysikon mielestä ihminen liian raskaan
muodon, ja vähän pintaa ja painavat luut*

[...]

*Sanoi vaimo pettyneenä: "Töitä oot tehnyt sen eteen,
mut pidä jalat maassa kun naapurit jo hermostui"*

[...]

Mies mietti aikansa, miten vois tämän selittää

Sitten hän lensi pois

Hän lensi pois

Tekstissä *Lentää* on nähtävissä selkeä esteettisen politiikan poliisijärjestykseen liittyvä jako näkyvän ja näkymättömän välillä. Kaikki miestä kieltävät tahot esitetään ainoastaan heidän ammatillisten statustensa kautta personoinnin sijasta, kun taas järjestyksen näkökulmasta sopimaton mies esitetään helposti samaistuttavana hahmona. Lentäminen voidaankin tulkita metaforaksi yksilön poikkeavuudelle, jota vallitseva yhteiskuntajärjestys ei hyväksy ja jonka se näin ollen pyrkii tukahduttamaan. Lasse Halme tulkitsee kappaleen kertovan erityisesti ”elämän rajoittamisesta sääntöjen, määräysten ja järjestyksen alle.”²³⁷ Myös tässä Leskinen nostaa esiin oman roolinsa yhteiskunnan näkymättömän edustajana ja esiintuojana.

Juice Leskisen lyriikoita tarkasteltaessa voisi helposti päätellä hänen olleen yhteiskuntavastainen artisti, jonka pyrkimyksenä oli levittää näkemystään myös kuulijoilleen. Hänen teksteissään usein esiintyvä selkeä ”me/ne”-jaottelu, jossa hän asemoi itsensä sekä sisäiskuulijana toimivan yleisönsä valtiollisten vallankäyttäjien kanssa vastakkain, näyttäisi puhuvan tällaisen jopa anarkistisen näkemyksen puolesta. Lähemmin katsottuna voidaan kuitenkin havaita, että Leskisen positio ei ole näin yksioikoinen; hänen tuotantonsa sisältää useita esimerkkejä yhteiskunnan ja sen perusrakenteet

²³⁷ Halme 1989, 129.

hyväksyvistä toimijasta. Leskisen toimijuus vastaa Ranciéren kuvausta vallitsevaa järjestystä kyseenalaistavasta, mutta ei sitä kaatamaan pyrkivästä kansalaisesta.

Leskisen kantaa selventää hänen haastattelunsa Reijo Korpeisen teoksessa. Haastattelussa hän toteaa, että yhteiskunnan pitää huolehtia kansalaisten palveluista, joita vaaditaan esimerkiksi työssä käyntiin. Leskinen kritisoi nykyistä järjestelmää mutta myöntää samalla, ettei hänellä ole tarjota sille vaihtoehtoa.²³⁸ Tällainen näkemys tukee tulkintaa Juice Leskisestä Alainin tapaan nimenomaan vastademokratian valvovana äänitorvena: hän ei halunnut sinänsä muuttaa yhteiskunnallisia rakenteita, vaan keskittyi kritisoimaan julkisesti vallankäyttäjiä ja yhteiskunnan toimijoita. Näin toimiessaan hän pyrki herättämään yksilöissä kriittisyyttä vallankäyttöä ja vallan kasautumista kohtaan.

5.2. Johtajat ja alamaiset

[...]

*Ketkä kaapanneet on äänen profeetan,
teidät parannan "Minä rakastan"
Mulle antoivat, lapset saatanan,
demokratian "Minä rakastan"*

*Tässä seison nyt, lailla miljoonan,
nuoren katkeran "Minä rakastan"
Olen orpo oon, lapsi vainajan,
lapsi maailman "Minä rakastan"*

[...]

*Myrkytyksen oireet*²³⁹ toimii hyvänä johdatuksena Juice Leskisen näkemyksiin johtajien ja alamaisten välisistä suhteista. Luonnonsuojelua ja ydintuhon jälkeistä maailmaa kuvaavassa tekstissä kertoja luettelee katkeroituneena, miten maailma on tuhoutunut johtajien toiminnan seurauksena – johtajien, jotka ovat demokratian avulla kaapanneet vallan yksilöiltä.

Johtajiin kohdistuva kritiikki liittyy Leskisen tuotannossa edellä käsiteltyyn yksilön ja yhteiskunnan suhteeseen mutta on selkeästi sitä laajempi. Leskisen kritiikki ei suuntautunut pelkästään poliitikkoihin, vaan myös muut johtajat ja auktoriteettihahmot joutuivat hänen tuotannossaan

²³⁸ Korpeinen 1987, 55: "[...] Busseja kolistelee. Hyvä että kolistelee. Tietty yhteiskunnan pitää järjestää perustarpeet, esimerkiksi julkisen liikenteen, joka on ehdoton edellytys sille, että tämä homma ylipäättään toimii. Jos homma järjestetään sille pohjalle, että ihmiset menee aamulla töihin, niin pitää järjestää jotain millä ne pääsee aamulla töihin. Se on ihan selvää, ei minulla ole mitään sitä vastaan. Totta on tietysti myöskin se, että sen voisi hoitaa järkevämmin. Mutta minulla ei ole eväitä lähteä ratkomaan sitä kysymystä."

²³⁹ Albumilta "Ajan henki", 1980.

kritiikin kohteeksi. Leskiseltä on löydettävissä vahva ajatus yksilön kannustamisesta vallan kyseenalaistamiseen ja omaehtoiseen ajatteluun, toisin sanoen valppaaseen kansalaisuuteen.

*Ei elämästä selviä hengissä*²⁴⁰ kuvaa erinomaisella tavalla valppaan kansalaisen auktoriteettikriittisyyttä. Sen teksti on selväsanaoinen opetus siitä, miten yksilöiden ei pitäisi kuunnella johtajia vaan ajatella itse. Tekstissä kertoja neuvoo selvää ”me/ne”-jaottelua käyttäen, kuinka kaikkien auktoriteettien ja johtajien toimintaa pitää kyseenalaistaa. Tässäkin hän toimii Alainin tavoin opettajana, joka ohjaa oppilaitaan kyseenalaistamaan vallankäyttäjien toimia:

[...]
*Sua järjestöt kytää ansoineen,
sua saarnaajat ajaa satimeen
Mutta jos otat johtajaks jonkun muun,
hänen puolestaan joudut sä tappeluun*
[...]
*Mut se on yhteistä pomossa ja rengissä:
ne ei elämästä selviä hengissä
(ei elämästä selviä hengissä)*
[...]
*Eikä kenenkään toisen kengissä
voi elämästä selvitä hengissä*
[...]
*Eikä ainakaan missään jengissä
voi elämästä selvitä hengissä*

Johtajien ja alamaisten suhde ja kriittinen suhtautuminen auktoriteetteihin nousee systemaattisesti esiin Leskisen tuotannossa. Auktoriteetteja kyseenalaistava tyyli on hyvin vahvasti esteettistä politiikkaa Ranciéren poliisijärjestystä ja poliittista toimintaa heijastellen: Leskisen edustamia yksilöitä (”näkömätöntä”) hyväksikäyttävä kasvoton yhteiskunta näyttäytyy metaforien ja suorien viittausten kautta pysyvänä järjestyksenä, jota pitää pyrkiä haastamaan ja muuttamaan.

Aiemmin mainitun *Ei elämästä selviä hengissä* -kappaleen ohella toinen esimerkki on vuoden 1981 ”Dokumentti”-albumilta löytyvä *Epäile vain*²⁴¹. Siinä kertoja opettaa kuulijalle suorasanaisesti, miten ”ne” (auktoriteetit ja johtajat) käyttävät kuulijaa hyväksi, ellei kuulija itse tiedosta tilannetta ja ryhdy kyseenalaistamaan auktoriteettien toimia. Tekstissä Leskinen asettaa yksilön vapauden ehdoksi auktoriteettien kyseenalaistamisen – mikäli vallankäyttöä ei epäillä ja kyseenalaisteta, on yksilön kohtalona toimia auktoriteettien ”riistomaana”:

²⁴⁰ Albumilta ”XV Yö (Tauko III)”, 1980.

²⁴¹ Albumilta ”Dokumentti”, 1981.

*Jotka osaa, ne tekee mitä vaan
Jotka ei, ne ryhtyy opettamaan
Kuinka kauan ne mellastaa
saavatkaan pellossain?*

*Ne muokkaa, tutkii ja lannoittaa;
ne hyödyntää kaiken minkä saa
Jos tahdo et olla niiden riistomaa,
Epäile vain
[...]*

Juice Leskisen tuotannosta voidaan löytää myös lauluja, joissa tämän kaltainen auktoriteettien ja johtajien kyseenalaistamiseen opettaminen on upotettu tekstiin hienovaraisemmin kielikuvien avulla. Esimerkiksi 1981 singlenä ilmestyneessä *Ollaan ihmisiksi*²⁴² -kappaleessa kertoja kuvaa eläinvertausten kautta, miten johtajat ja vahvemmat yksilöt helposti ohjailevat heikompia yksilöitä. Tekstin eläinasetelma vallankumouksineen oletettavasti viittaa George Orwellin kirjaan²⁴³. Teksti sisältää kielikuvien piirrettyä kritiikkiä auktoriteetteja kohtaan: poliitikko vie vaalimaansa ”lammaslaumaa” karsinaan, johtajilla sorkat ja sarvet, miehet jaetaan haukkoihin ja kyyhkyihin. Tekstissä tehdään jälleen selkeä ”me/ne”-jako vallankäyttäjien ja vallankäytön kohteiden välille, ja sisäistekijä ottaakin itselleen selkeästi esteettisen politiikan poliittisen toimijan roolin kritisoidessaan johtajia ja asettuessaan itse ”sorrettujen” puolelle:

*Olen väsynyt, kiellä en, kun särkyi lumous
Väsyttää tämä eläinten vallankumous
Ne hirnuu mulle, ne haukkuu mua, ne vetäytyy reviiriin
Ne on parempia kuin minä, ne kuuluu leijoniin
Jos oon heikko, ne hyökkää sutena kimppuun,
yksilöön kiinni kuin sika limppuun
Ja tädit kaikesta motkottaa, ne kanana kotkottaa*

*Katso armeijaa, ja katsot tylsään hanhiparveen
Katso johtajaa, ja katsot johtajan sorkkaan ja sarveen
On miehiä haukat ja miehiä on myöskin kyyhkyt nää,
vain äiti on äiti, ja lapsi on lapsi, ne yhdessä nyyhkyttää*

*Karsinaan vie lammaslaumaa poliitikko, ja sanoo hyvää saumaa,
se on pukki vahtina kaalimaan, se on pantu ihmistä vaalimaan
[...]*

²⁴² Albumien ulkopuolinen single, 1981.

²⁴³ Halme, Lasse 1992, 33: Halme viittaa George Orwellin kirjaan ”Eläinten vallankumous”.

Edellä esiteltyjen esimerkkien lisäksi Juice Leskinen käsittelee tuotannossaan paljon johtajien ja alamaisten suhdetta. Muun muassa *Svengaa kuin hirviö*²⁴⁴ esittää byrokraatit hirviöinä²⁴⁵, siinä missä *Ihmiskunnan jatkot*²⁴⁶ asettaa ihmiskunnan ja sen johtajat vastakkain, ja *Toisinajattelija*²⁴⁷ puolestaan on nimeään myöten terävää kritiikkiä siitä, miten ihmiset toimivat yhtenä joukkona kansan johtajien ohjaamina. Huomioitavaa on, että Leskisen kritiikki ja kyseenalaistaminen kohdistuu kaikkiin johtajiin (poliitikkojen lisäksi muun muassa kirkollisiin johtajiin²⁴⁸), mutta tutkielmani kannalta ne eivät ole relevantteja kohteita.

5.3. Suomalaiset poliitikot ja puolueet

Yleisemmän johtajia ja auktoriteetteja kohtaan kohdistetun kritiikin lisäksi Juice Leskisen kritiikki kohdistuu usein nimenomaan suomalaisiin poliittisiin johtajiin. Suomalaiset poliitikot ja puolueet ovatkin yksi Leskisen merkittävimmistä kritiikin kohteista. Leskinen julkaisi erityisesti 1980-luvun alkupuolella useita lauluja, joissa kritisoitiin kansanedustuslaitosta ja poliittisia päättäjiä. Niiden lisäksi Leskinen esitti 1980-luvun esiintymisissään selväsanaista julkista kritiikkiä poliitikkoja kohtaan. Hänen mukaansa päättäjistä ei ollut asioiden parantajiksi, eikä hän siksi muun muassa itse ollut käynyt koskaan äänestämässä²⁴⁹. Harri Rinne vertaa Leskisen politiikkakritiikkiä lehtien huumorikolumnistien tai pilapiirtäjien kritiikkiin: myös Leskinen tarkkaili politiikkaa ylhäältä päin, selvästi sivustakatsojana, eikä näin nähnyt itse ongelmia, vaan ainoastaan ihmisten käyttäytymisessä toteutuvan puolipäättömän toilailun, pienuuden, itsekkyyden jne.²⁵⁰

Nämä kaikki edellä mainitut seikat puhuvat jälleen vastademokratian piirteiden ja Alainin ajatusten puolesta. Leskinen ei tarjonnut toimijoihinkaan kohdistuneessa kritiikissään todellista vaihtoehtoa olemassa olevalle järjestelmälle, vaan asettautui itse ulkopuolelle toimien aivan kuten Alainin

²⁴⁴ Albumilta ”Ajan henki”, 1981.

²⁴⁵ ”[...] Hirviöt kun karkeloi, yksilöt ei mitään voi. Se on thanks ja moi, meidät viedään toimistoon. [...] Kasetin ahmii äänekäs pää, saa niitatut nivelet kipinää. Ja sitten aamulla oottamaan äänestäjää virastoon. [...]”.

²⁴⁶ Albumilta ”Sivilisaatio”, 1982: ”[...] Ja joku kertoo kaskujaan, ja kuinka niille nauretaan. On kansa tyhmää, kaikki myöntää sen – voi sille syöttää mitä vaan, vapaus-sanalla se myy vapauden. [...]”.

²⁴⁷ Albumilta ”Sivilisaatio”, 1982: ”[...] On helppoa olla samaa mieltä, on helppoa olla mieletön. Vaan enemmän löytää kun poikkeaa tieltä ja oikaisee läpi metsikön [...] On helppoa mennä joukon mukaan, on helppoa mennä minne vaan. Vaan kysyä sopii oppiiko kukaan siellä ajattelemaan? Miten ajattelen, jos en ajattele toisin? Mihin häkkiin lensinkään? Miten ajattelen, jos en ajattele toisin? Ajattelenko ensinkään? [...]”.

²⁴⁸ Kappaleita tästä ovat muun muassa *Jeesus pelastaa, Ekumeeninen jenka, Kuinka jumalaa pilkataan?*.

²⁴⁹ Korpeinen 1987, 60–61: ”[...] [Oletko koskaan käynyt äänestämässä?] En. Never. Ketä minä äänestäisin? [Tarkoitatko, ettei ehdokkaista löydy niitä piirteitä, joita sinä kaipaat vai onko koko äänestysysteemi mätä?] No, ei systeemi välttämättä mätä ole, parantamisen varaa siinä tietysti on. [Mutta parantajiksi äänestämällä valituista ei ole?] Ei, siihen minä en usko, en millään. Sitä paitsi minä nyt tietysti olen siitä onnellisessa asemassa, että minä kenties voin vaikuttaa muutenkin kuin äänestämällä kerran neljässä vuodessa. [...]”.

²⁵⁰ Rinne 2002, 117.

valvovan kansalaisen ideaali; hän ei haaveillut muutoksesta vaan vetäytyi päätöksenteon areenoilta ilman henkilökohtaisia tavoitteita tai pyrkimyksiä²⁵¹. Leskisen toiminta voidaan laskea myös poliitikoihin ja vallanpitäjiin kohdistuvan kritiikin osalta esteettisen politiikan saralla hyvin selkeästi ranciérelaiseksi vallitsevaa poliisijärjestystä kritisoivaksi ja kyseenalaistavaksi toiminnaksi, sillä tuotannossaan hän pyrki vallankäyttäjien kritisoinnilla samalla kyseenalaistamaan myös tätä poliisijärjestyksen näkyvää osaa.

Yksi selväsanaismista kritiikeistä suomalaisia poliittisia vallankäyttäjiä kohtaan on vuoden 1981 ”Dokumentti”-albumilta löytyvä *Kansanedustajien joulu*²⁵². Kyseinen kappale on joululaulun muotoon puettua hyvin selkeää ja iskevää kritiikkiä poliitikkoja sekä eduskuntaa kohtaan. Leskinen tekee kappaleen kritisoinnin jälleen narratologisella ”me/ne”-jaolla, jossa kappaleen kertoja asettaa vastakkain ”aivotoiminnottomat” kansan rahoilla elelevät ”tyypit” (kansanedustajat), jotka valitsevat eduskuntaan ”itse itsensä”, ja heidän huijaamisensa kohteena olevat normaalit ”kansalaiset”. Nämä valtaa käyttävät ”aivotoiminnattomat tyypit” lorottavat nesteitä kansan päälle – toisin sanottuna ”kusettavat” kappaleen kertojaa ja sisäiskuulijana toimivia muita kansalaisia.

Kappaleen lyriikat ovat hyvin selväsanaista ja hieman naiivia kritiikkiä yhteiskunnan vallanpitäjiä kohtaan samalla, kun Leskinen asemoi itseään osaksi vallanpitäjien vastakohtana toimivaa kriittistä kansaa. Tällä tavoin Leskinen vahvistaa asemaansa Alainin näkemysten mukaisena kriittisyyttä opettava ja julistava toimijana; Leskinen ei kyseenalaista kansanedustuslaitoksen olemassaoloa, mutta kritisoi silti sen toimintaa ja toimijoita heitä yksilöimättä:

*Tyypit joilla esiinny ei aivotoimintaa
tyypit jotka nukkuu sulountaan,
joille elämä on pelkkää karjanpoimintaa,
niitä valitsemme eduskuntaan
[...]
On hauskaa yhteen lyödä päät ja liksaa korottaa
On pirullisen hauskaa perkeleillä
Kansan päälle räystäältä voi kusta lorottaa
Vaan joulu, joulu on meillä
[...]
Voi, kun koskaan tarvitsis ei mennä kysymään,
koskaan ei voi luottaa äänestäjään.
Meteliä täytyy pitää ehdokkuudestaan
ja ansioistaan kansanvallan teillä
Ne kohta itse itsensä jo valkkaa uudestaan,
vaan joulu, joulu on meillä*

²⁵¹ Rosanvallan 2008, 63.

²⁵² Albumilta ”Dokumentti”, 1981.

Useissa muissakin Leskisen kappaleissa kansanedustajiin kohdistetaan tiukkaa arvostelua ilman, että kansanedustajia sinänsä yksilöidään. Tällöin kritiikki on väistämättä yksioikoista ja yleisluontoista, kuten kappaleessa *Paskaa*²⁵³. Sen merkittävin piirre poliittisen toimijuuden näkökulmasta on kertomuksessa esiintyvä jako kolmeen eri ihmisryhmään, maanviljelijöihin, kansanedustajiin ja taiteilijoihin, ja heidän suhteeseensa ”paskaan”. Maanviljelijä ”lapioi paskaa”, jotta siitä saadaan viljaa ja leipää, kansanedustaja ”parfymoi paskaa”, jotta hän saisi niistä ”konveheteja syntymään” (samalla hän pienentää maanviljelijän tekemää leipää), ja taiteilijan tehtävänä on ”luoda paskaa”, joka mahdollistaa muiden toiminnan. Tämänkaltaisen suhteellisen suoran ja yksinkertaisen kielikuvien käytön kautta Leskinen näyttää narratologisesti tarkasteltuna sanovan useita asioita, jos ”maanviljelijän” tulkitaan vertautuvan kansaksi, ”kansanedustajan” kaikenlaisiksi edustuksellisen demokratian vallankäyttäjiksi ja ”taiteilijan” kulttuurin toimijoiksi (mihin luokkaan Leskinen tuntuu myös itsensä asettavan, sillä ovathan taiteilijat niitä, jotka ”rällää ja viinaa juo tätien kauhistukseksi”).

Edellä mainitulla tavalla tarkasteltuna *Paskaa*-tekstin sisäistekijä näyttää jälleen toimivan vastademokraattisessa mielessä eräänlaisena kansan varoittajana ja opastajana. Vallankäyttäjää ja erityisesti kansanedustajia on kritisoitava, koska he eivät tee mitään hyvää kansalaisille vaan luovat ”parfymoitua paskaa”. Toinen huomionarvoinen suhde rakentuu kappaleessa taiteilijoiden ja kansan välille, sillä näyttäytyväthän taiteilijat ”paskan” ja ”leivän” kannalta välttämättöminä toimijoina. Tämän voi halutessaan tulkita Leskisen kannanotoksi kulttuurin ja taiteen merkityksestä kansakunnalle, mutta Ranciéren esteettisen politiikan kautta tulkittuna teksti esittää Leskisen ja taiteilijat yleensä vallan ulkopuolisena tarkkailijana ja kriitikkoina:

Kas maajussi paskaa talikoi ja virtsaa ammentaa

[...]

Ja ehkä ei paskasta ruusuja saa, mutta leipää kuitenkin

Kun viljan vie myllyyn niin leipää saa, ei tarvi käydä paskanjauhantaan

[...]

Kansanedustaja paskansa parfymoi sitä suustaan suoltaessaan

[...]

Ja jos kansan leipä siitä ei kasvakaan, niin reikä nyt kuitenkin

Ja se paska, se haise ei alkuunkaan, sen lehdet vie mennessään

Mutta paljon täytyy parfymoida paskaa, jotta saisi konveheteja syntymään

[...]

On taiteilija paskassa kaulaa myöten, aika ajoin hän paskaa luo

Tädit henkeä haukkoo kauhuissaan “se vain rällää ja viinaa juo”

²⁵³ Albumilta ”Yöleno”, 1986.

*Tekotapa ei kaikkia voi miellyttää, vaikka tulos miellyttäisikin
Syntyy ruusuja kenties toisinaan, mutta leipää nyt kuitenkin
Kato aina täytyy luoda paskaa, että mitään pääsee korjaamaan*

Osansa Leskisen tuotannossa saivat myös suomalaiset puolueet, kuten esimerkiksi vain singlenä julkaistussa kappaleessa *Arkadianmäen ongelmajätelaitos*²⁵⁴, jossa Leskinen yhdistää toisiinsa ympäristömyrkyt DDT:n ja PCB:n ja Suomen sosiaalidemokraattisen puolueen SDP:n²⁵⁵. Kappale on hyvä esimerkki tavasta, jolla Leskinen tekee ”me/ne”-erottelua kritisoimalla poliitikkoja. Tekstissä kertoja puhuu ”ihmisten töihin” kykenemättömistä henkilöistä termillä ”ne” vastineena ”ihmiselle”. Tässäkin tekstissä asetetaan vastakkain tavallinen kansa ja edustuksellisen demokratian eräänlaisena ”perusyksikkönä” nähtävä poliittinen puolue. Puolueet eivät todellisuudessa pyri parantamaan asioita, koska maailman epäkohdat (lama, saasteet) ovat puolueelle tapoja ”kaupata” omaa agendaansa äänestäjille²⁵⁶. Leskinen näyttää jälleen kriittisen ajattelun opettajana, sillä hän ei tarjoa vaihtoehtoa mutta rohkaisee kuulijoita kriittiseen ajatteluun:

*[...]
Ne, jotka ei pysty ihmisten töihin,
menee eduskuntaan ja ministeriöihin
Mitä ne puhuu, on Jumalan sanaa
Taivaalle vedämme paskaista vanaa*

*Se on heviä kamaa (SDP)
Ei ne torju lamaa, se myy
Ja ihminen kysyy: "Syy, kenen on syy?"*

Jotkut poliitikot saivat Leskisen tuotannossa huomiota selkeästi enemmän kuin toiset. Yksi tällaisista ”silmätikuista” on entinen ministeri ja kansanedustaja Paavo Väyrynen²⁵⁷. Väyrysen esilläolo Juice Leskisen teksteissä on toki ymmärrettävää, sillä toimihan Väyrynen 1980-luvulla näkyvästi erilaisissa julkisissa rooleissa. Reijo Korpeisen teoksessa Leskinen kiistääkin, että hänellä olisi mitään itse Paavo Väyrystä vastaan, vaan kyse oli hänen mukaansa enemmän kritiikistä niitä poliittisia virkoja kohtaan, joita Väyrynen oli jo pidempään hoitanut²⁵⁸.

²⁵⁴ Kappale julkaistiin ainoastaan vuoden 1984 live-albumilla ”Kuopio-Iisalmi-Nivala”.

²⁵⁵ Live-albumilla Kuopio-Iisalmi-Nivala. Leskinen juontaa kappaleen: ”Seuraava kappale kertoo ympäristömyrkyistä, joista tunnetuimpia ovat DDT, PCB ja SDP.”

²⁵⁶ *Arkadianmäen ongelmajätelaitos* -kappaleen tulkitseminen jollain tavalla nimenomaan SDP-vastaiseksi on helposti ylitulkintaa, sillä oletettavasti SDP on kritiikin kohteena siksi, että kappaleen julkaisemisen aikaan SDP oli jo pitkään toiminut pääministeripuolueena.

²⁵⁷ Väyrynen oli Leskisen kohteena muun muassa kappaleissa *Midas, Turvallisuus ja yhteistyö* ja *Mikä hätänä*.

²⁵⁸ Korpeinen 1987, 67–68: ”[Miksi Paavo Väyrynen on niin usein levyilläsi ja keikoillasi mukana?] Kyseessä ei ole Väyrynen, vaan ulkoministeri, Keskustapuolueen puheenjohtaja ja presidenttiehdokas. Se on ihan sama kuka se on. Tällä haastatteluhetkellä se nyt vain sattuu olemaan Väyrynen – se ei ole minun vikani. Mutta heti kun sanotaan ulkoministeri, niin kuvitellaan, että se on Väyrynen. Miksi? Eihän se ole ikuinen asiantila. Ulkoministerikään ei ole

Tällainen väite saa tukea myös kappaleesta *Mikä hätänä*²⁵⁹ vuodelta 1986, jonka päähenkilönä on tuolloinen ulkoasianministeri Paavo Väyrynen. Väyryseen viitataan muun muassa nostamalla esiin vuoden 1982 niin sanottu ”Jalasmökkikohu”²⁶⁰. Sanoituksessa Leskinen asemoi itsensä kertojana osaksi ”kansaa” kertoessaan ”meidän” ulkoministeristä, jonka suhteen ”Suomen kansa voisi tarkistaa makuaan”:

[...]

*Ulkoministeri on meillä aivan verraton,
katsoo yhtäkaa itään ja länteen*

*Mutta toipuuko maa, jos se pressaksi saa
runonlausujan äänijänteen?*

*Suomen kansa voisi tarkistaa makuaan
(Menköön sissiksi hän Nicaraguaan!)
Eihän Helsingissä luista mökin jalaskaan
(Menköön kirjoille hän vaikka Alaskaan!)
[...]*

Leskisen kritiikki suomalaisia poliitikkoja kohtaan ei jäänyt vain ”lyyriiseksi”, vaan hän esitti avointa kritiikkiä muussakin julkisessa toiminnassaan. Yksi esimerkki tällaisesta musiikillisen tuotannon ulkopuolella esitetystä kritiikistä ovat vuonna 1981 Yleisradiolle tehdyt musiikkipitoiset insertit Ylen jouluehjelmiin²⁶¹. Inserteissä esiintyi joukko muusikoita tulkitsemassa omalla tavallaan joulun teemaa. Esiintyjinä olivat muun muassa Juice Leskinen sekä Hassisen Kone yhdessä Eero ”Safka” Pekkosen kanssa. Leskinen oli mukana kaikkiaan neljässä insertissä, joissa hän laulaa ja lukee jouluun liittyviä tekstejä. Laulut ja tekstit oli kuvitettu suomalaisten poliitikkojen kuvilla ja videoilla. Ensimmäisessä Leskinen lukee jouluevankeliumia Helsingin rautatieaseman tornista alhaalla lumituiskussa kulkeville kansalaisille²⁶². Poliitikkoihin kohdistuvan kritiikin ja

mikään ikuinen asiantila, mutta Suomella on aina ollut, niin kauan kuin Suomi on ollut, ulkoministeri. Mutta se ei aina ole ollut Väyrynen. [...]”.

²⁵⁹ Albumilta ”Yöleno”, 1986.

²⁶⁰ Niin sanottu ”Jalasmökkikohu” liittyi vuonna 1982 Suomen Kuvalehden tekemään paljastukseen Väyrysen kansanedustajana nostamistaan päivärahoista. Jalasmökkillä viitataan Väyrysen ilmoittamaan asumukseensa Keminaalla, joka oli hänen kotitalallaan oleva pieni jalasmökki, ja jonka avulla hän sai nostettua päivärahoja edustajantoimissaan, vaikka samalla asui perheineen Helsingissä. Aiheesta lisää muun muassa Suomenkuvalehti.fi: ”Paavo Väyrysen oudot päivärahat – Suomenkuvalehti.fi”.

²⁶¹ Tv-ohjelma: ”Ykkösen jouluvieraat: Jouluilme – insertit”.

²⁶² Leskisen julkisen roolin kannalta on mielenkiintoista havaita, miten tuiskussa kävelevät kansalaiset toimivat selkeänä yleisönä kertojana toimivalle Leskiselle. Tätä asetelmaa korostetaan vielä kuvaamalla välillä pelkkiä kansalaisia, joita Leskinen katselee puheensa lomasta. Leskinen myös kääntyy yhdessä kohdassa inserttiä lukemaan suoraan kameralle, jolloin todellinen katsoja rinnastetaan näihin lumituiskussa tarpoviin kansalaisiin. Tällainen Leskisen asemointi kansalaisiin nähden esittää hänet selkeästi heidän (ja samalla ohjelman sisäiskatsojan) ”edustajanaan”.

esteettisen politiikan kannalta loput kolme inserttiä ovat huomattavasti kiinnostavampia – niissä Leskinen sitoo joulun tematiikan kärkevästi suomalaisiin poliitikkoihin.

Toisessa insertissä Leskinen esittää eduskuntatalon portailla laulunsa *Kuusessa ollaan*²⁶³ soittaen kameralle ilmakitaraa. Esityksen taustalla näytetään videota poliitikoista istumassa ja puhumassa tiedotustilaisuudessa pitkän pöydän ääressä²⁶⁴. *Kuusessa ollaan* itsessään lisää insertin poliittisuutta, sillä se on hengeltään vahvasti individualistinen ”joululaulu”, jonka sanoituksissa kritisoidaan kontrolloivaa ja tasapäistävästä yhteiskuntaa²⁶⁵. Poliitikkojen ja esiintymispaikan²⁶⁶ voikin siis tulkita kuvastavan tässä ranciérelaisen poliisijärjestyksen näkyvän osan edustajia, joiden aseman Leskinen näkyvästi kyseenalaistaa.

Kolmannessa insertissä Leskinen esittää ensiksi Valtioneuvoston linnan portailla kappaleen *Tonttujen jouluyö*, laulaen suoraan kameralle kertojan ominaisuudessa. Taustalla esitetään videoita keskustapuolueen vaalikampanjoista ja kokouksista – kappaleen ”tonttunjoukon” voi siis nähdä vertautuvan tässä tapauksessa keskustapuolueen poliitikkoihin. Esityksen jälkeen Leskinen lukee kameralle loppuun Jouluevankeliumin, jonka taustalla näytetään videoita juhlivista poliitikoista eri puolueiden vaalivalvojaisissa. Tämäkin insertti näyttäytyy esteettisen politiikan kannalta tarkasteltuna selkeän poliittisena, sillä jälleen Leskinen esiintyy yhteiskunnan näkyvän poliisijärjestyksen yhdellä ”pääkallopaikoista” (Valtioneuvoston linnan portailla), esittäen silloiset keskustapuolueen poliitikot perinteisen joululaulun tonttuina, muuntaen näin laulun sanojen merkityksen tavalla, joka irvailee tonttumaisille poliitikoille (”tonttu” tarkoittaa puhekielessä myös ”hölmöä”, ”typerää”, ”hidasälyistä” jne.²⁶⁷). Leskinen jatkaa tätä joulun kuvaston ja yhteiskunnallisten vallankäyttäjien esteettistä vertaamista myös Jouluevankeliumin lukemisen osalta; evankeliumin lopussa kerrotaan erityisesti paimenten laumasta, jotka enkeleiltä merkin saatuaan lähtevät katsomaan Jeesus-lastaa, ja jotka tällä tavoin esitettynä vertautuvat silloisiin poliitikkoihin.

Neljännessä insertissä Leskinen esittää *Kuului laulu enkelten* -virren Helsingin Kauppatorilla presidentinlinnan edustalla. Leskinen esittää kappaleen jälleen suoraan kameralle kertojan roolissa,

²⁶³ Albumilta ”Kuusessa ollaan”, 1980.

²⁶⁴ Ohjelmasta ei käy ilmi mistä tiedotustilaisuudesta on kyse, mutta videolla esiintyvät kaikkien merkittävien puolueiden silloiset puoluejohtajat.

²⁶⁵ *Kuusessa ollaan*: ”Mene jouluaattona kaupungille, sano hyvää joulua poliisille. Poliisi sua pampulla lyö, on silmissäs joulun tähtivyö. [...] Mene jouluaattona hautuumaalle, huuda tervetuloa Messiaalle. Nousee kunnan ihmiset haudoiltaan, joudut jouluksi kuuseen roikkumaan. [...] Mene jouluaamuna joulukirkkoon ja sillä silmällä katsot Pirkkoon. Sua pastori tsiigaa kauhuissaan, kun häntä et vilkuile olleenkaan. Kuusessa ollaan, kuusessa ollaan. Härkä heinät ja lapsen syö kaukalollaan.”

²⁶⁶ Kansanedustajat ovat suomalaisen edustuksellisen vallankäytön näkyvimmit edustajat, joiden pääasiallisena toimintaympäristönä eduskuntatalo voidaan nähdä.

²⁶⁷ Urbaanisanakirja.com: ”tonttu | Urbaani sanakirja”.

ja laulun kuvituksena näytetään vuorotellen Suomen presidenttien kuvat aina ensimmäisestä presidentistä Ståhlbergista silloiseen presidenttiin Kekkoneseen. Tällainen esitystapa luo insertistä esteettisesti tarkasteltuna jälleen selkeän poliittisen, sillä valtiollisen vallan korkeimpina edustajina toimivat presidentit rinnastetaan kautta enkeleinä – ikään kuin eräänlaisina normaaleja ihmisiä korkeampina henkiolentoina. Samalla myös edellisessä insertissä paimeniksi rinnastetut poliitikot asetetaan esteettisesti selkeästi presidenttien alapuolelle. Tällaisella rinnastuksella oletettavasti viitataan presidentin asemaan tuon ajan Suomessa – presidentti oli huomattavasti merkityksellisempi ja vahvempi vallan käyttäjä kuin nykyisin²⁶⁸.

Poliittisen toiminnan näkökulmasta analysoituna Juice Leskinen tekee Ylen jouluohjelmiston inserttien kautta selkeää vastakkainasettelua itsensä ja poliitikkojen sekä valtiollisten instituutioiden ja organisaatioiden välille. Leskinen rinnastaa joulun tematiikan ja puoluepolitiikan keskenään, ikään kuin osoittaen, miten maalliset ja poliittiset voimat ovat omineet joulun itselleen ohi joulun perinteisten merkitysten. Tämä tulee selvästi esille joululaulujen tai jouluevankeliumin taustalla pyörivästä visuaalisesti kuvastosta, sekä näiden laulujen ja jouluevankeliumin esityspaikoista. Leskinen itse esitetään inserteissä ranciérelaisittain tarkasteltuna eräänlaisena näkymättömän edustajana, joka pyrkii haastamaan olemassa olevaa näkyvää järjestystä maallisen poliittisen vallan ja kirkollisen vallan limittämällä. Tämä edustajuus näkyy myös inserttien kuvauspaikoissa; Leskinen esiintyy sellaisissa paikoissa (Valtioneuvoston linna, presidentinlinnan edusta, eduskuntatalo), joihin normaalisti yhdistetään poliittisia vallankäyttäjiä, eli Ranciéren näkemyksen mukaan yhteiskunnan poliisijärjestyksen näkyvän osan määrittelijöitä.

5.4. Suomi ja yhteiskunnalliset organisaatiot

Juice Leskisen suhde suomalaisuuteen oli hyvin mielenkiintoinen ja moniulotteinen, sillä kuten edellä on jo osoitettu, Juice Leskisen poliittiseen toimijuuteen liittyi vahva suomalaisen yhteiskunnan rakenteiden ja toimijoiden kritisointi. Näiden lisäksi hän myös valjasti suomalaisuuteen liittyviä ikoneita ja kansallista symboliikkaa osaksi esteettistä poliittista toimijuuttaan. Selkein osoitus tällaisesta symbolien liittämistä omaan toimijuuteen oli Maammelaulu, johon lähes jokainen Leskisen yhtyeiden konsertti 1970-luvun puolivälistä eteenpäin päättyi²⁶⁹. Leskinen tuli niin ikään tunnetuksi ”Suomi-kitarastaan” (Suomen kartan muotoisesta

²⁶⁸ Presidentin asemaa 1970- ja 1980-lukujen suomalaisessa yhteiskunnassa tarkastelen luvussa 1.3.

²⁶⁹ Rinne 2002, 151: ”Maammelaulu keikoilla oli toisinto entisistä radio-ohjelmista: nehän loppuivat puolenyön aikaan Paciuksen säveliin. Josko sitten yleisö voisi rauhallisin mielin käydä nukkumaan. Yleisö lienee saanut erilaisen

kitarasta, josta tuli hänen tavaramerkkinsä²⁷⁰), ja hän viittaili tuotannossaan usein suomalaisen kirjallisuuden ja kulttuurin tunnustettuihin klassikkoihin²⁷¹. Olisi kuitenkin yksioikoista pitää Juice Leskistä erityisen patrioottisena, sillä hänen omien sanojensa mukaan ”suomi” merkitsi hänelle ennen kaikkea hänelle rakasta kieltä, ei niinkään Suomi-nimistä valtiota²⁷². Leskinen tiivistä tämän pohdinnan kielen, kansan ja valtion suhteesta 1998 antamassaan haastattelussa *Ylioppilaslehdelle*, sen jälkeen, kun hänet oli valittu kirjoittamaan juhlaruno Maamme-laululle²⁷³:

[Juice Leskinen]: ”Suomi merkitsee minulle lähinnä kieltä. Kielen varassa tämä kulttuuri on ollut olemassa ne muutamat tuhannet vuodet. Sen varassa se edelleen pyristelee. Ei meillä oikein mitään muuta ole. Valtiot ja laajemmat kulttuuriyhteydet ovat tulleet vasta myöhemmin.”

[...]

”Sanotaan, että Suomi on 81-vuotias. Se on paskapuhetta. Valtio on 81-vuotias. Mitä sitten.”

[...]

”Valtiot ovat ohimeneviä ilmiöitä, päänsärkyjä. Pitkäikäisimmätkin valtakunnat, kuten Rooma kesti ainoastaan 700 vuotta. Suomen kieli on nyt jo ylittänyt sen moneen kertaan. Sen takia en oikein jaksa uskoa juhlaan kansallisiin identifiointivälineisiin.”²⁷⁴

Haastattelu on jälleen yksi mielenkiintoinen osoitus Leskisen poliittisesta toimijuudesta, sillä näyttäytyyhän Suomi valtiona tämän haastattelun valossa Leskisen toiminnassa ja tuotannossa nimenomaan ranciérelaisena poliisijärjestyksenä, jota hän pyrki haastamaan. Hänelle Suomen valtio nykymuodossaan on vain nykyinen tapa järjestää kyseisellä alueella toimiva yhteiskunta, ja huomattavasti Suomen valtiota merkityksellisempää hänelle näyttääkin olevan suomen kielen ja kulttuurin asema nyt ja tulevaisuudessa – valtio ja yhteiskuntajärjestelmä ovat ikään kuin jatkuvassa muutoksessa, toisin kuin pysyvämpänä näyttäytyvä alueen kulttuuri. Tällaisesta näkökulmasta tarkasteltuna myös edellä mainitut suomalaisen valtiollisen kulttuurin symbolit²⁷⁵ voidaan nähdä

piiloviestin: jos tuo suuri rocktähti ja vaaliruhtinas laulaa Maammelaulua tällaisilla keikoilla, Suomi on sittenkin kova juttu, josta voi olla ylpeä, joten mekin siis olemme suomalaisina kova juttu ja meistä voi olla ylpeä.”

²⁷⁰ Suomen kartan muotoinen kitara kuvattuna muun muassa ”Maamme (Vårt Land)”-kokoelman (Love Records, 2000) ja ”Matka Suomeen”-kokoelman (Kasino Records, 1984) kansiin.

²⁷¹ Hyvä esimerkki tällaisesta intertekstuaalisuudesta on vuonna 1991 julkaistu kappale *Siniristoloppumme*, jonka lyriikoissa ja musiikissa viitataan hyvin moneen teokseen – muun muassa Pääkköset -yhtyeen kappaleeseen *Eläinräikkäystä* (säe: ”Tule apuun Vanja!”), *Amalia armas* -lastenlauluun (säe: ”Somalia armasta, kotikylän lapsia”), ja Martti Lutherin *Jumala ompi linnamme* -virteen (musiikki taustalla).

²⁷² Rinne 2002, 151 sekä Tv-ohjelma: ”Arto Nyberg”, 4.4.2004: [Sanaselitys: koti?] [Juice Leskinen]: ”Ainoa minkä puolesta voi taistella. Uskonnon ja isänmaan voi hukata, mutta kotia ei saa.”

²⁷³ Maamme-laulun 150-vuotis juhlakomitea tilasi Juice Leskiseltä tekstin Maamme-laulun 150-vuotis juhlakonsertissa kantaesitettyyn teokseen ”Mikä se Suomi on?” (Lähde: Helsinki.fi: ”Maamme 150”)

²⁷⁴ *Ylioppilaslehti*.fi: ”Per Vers, kansan runoilija | Ylioppilaslehti”.

²⁷⁵ Esimerkkeinä tällaisesta symbolien käyttämisestä *Maamme*-laulun rooli konserteissa, ja Suomen valtion rajoja kuvaavan kitaran soittaminen. Tämänkaltaiselle tulkinnalle löytyy myös Harri Rinteen kirjasta vahvistusta (Rinne 2002, 151): ”Kitarastakin Juice sanoo, että sen rajat eivät ole suinkaan Suomen valtion rajat, vaan hänen silloisen tietonsa mukaiset suomen kielen rajat.”

esteettisen politiikan poliittisen toiminnan välineinä, joiden avulla Juice Leskinen haastaa ja kyseenalaistaa olemassa olevaa poliisijärjestystä ja sen näkyvää osaa. Mikäli Leskisen suhtautuminen Suomen valtioon sitten oli tällaista, niin miten hän koki valtiolliset organisaatiot, jotka pitivät yllä tätä vallitsevan poliisijärjestyksen näkyvää osaa?

Seuraavassa tarkastelen esimerkkien kautta Leskisen suhdetta ja näkemyksiä suomalaisiin valtiollisiin organisaatioihin, joita hän käsittelee tuotannossaan ja julkisissa kommentoinneissaan huomattavan paljon. Tällaisia organisaatioita tarkastelussani ovat armeija, poliisi ja veroviranomaiset, jotka edustavat sekä fyysistä (armeija ja poliisi) että taloudellista (veroviranomaiset) valtiollista vallankäyttöä. Organisaatioista esitettävien näkemysten kautta pyrin syventämään Leskisen suhtautumista laajemmin suomalaisen yhteiskunnan valtiollisen vallan käyttäjiin.

On luonnollista aloittaa organisaatioiden tarkastelu armeijasta, sillä Leskisen tuotannossa armeija ja militarismi yleisemmin tuntuvat olevan yksi eniten ”hampaissa olevista” yhteiskunnallisen vallankäytön ilmenemismuodoista.²⁷⁶ Leskinen näyttäytyy näiden laulujen perusteella suhtautuvan hyvin kriittisesti armeijaan sekä pakolliseen asepalvelukseen, josta hän itse sai aikanaan vapautuksen²⁷⁷. Leskinen vaikuttaa kokevan armeijan yhtäältä erityisesti järjestäytyneeksi fyysisen vallankäytön ilmentymäksi²⁷⁸, toisaalta selkeäksi esimerkiksi organisaatiosta, jossa yksilön ei tarvitse harjoittaa itsenäistä ajattelua ja kyseenalaistamista. Nämä molemmat havainnot tukevat tulkintaa Leskisestä esteettisen politiikan poliisijärjestyksen näkyvän osan kritisoijana ja kyseenalaistajana, sekä samalla Alainin kaltaisena kriittisen ajattelun opettajana. Tällaisessa roolissa armeija edustaa selkeästi kaikkea sellaista, jota vastaan Leskinen tuntuu omalla poliittisella toimijuudellaan pyrkivän kamppailemaan.

Tällainen näkemys armeijasta kriittisen ajattelun tukahduttajana tulee esiin selkeästi esimerkiksi kappaleessa *KK*²⁷⁹, jossa päähenkilönä esiintyvä poika menee isänsä ohjeistuksesta armeijaan asiaa laajemmin kyseenalaistamatta. Armeijassa ollessaan poika pystyykin isänsä tavoin unohtamaan murheensa ja vastuunsa. Poika saa kappaleessa myös itselleen pojan, jota hän alkaa opettaa samoille tavoille kuin hänen isänsä aikoinaan, mutta hänen poikansa ei pystykään suhtautumaan armeijaan

²⁷⁶ Esimerkkejä tällaisista kappaleista on 1980-luvun tuotannossa useita, muun muassa *KK, Turvallisuus ja Yhteistyö, Rauhaa ja Vaasankin veri vapisee*.

²⁷⁷ Rinne 2002, 123 ja Korpeinen 1987, 76.

²⁷⁸ Korpeinen 1987, 87.

²⁷⁹ Albumilta ”Boogieteorian alkeet peruskoulun ala-astetta varten, lyhyt oppimäärä”, 1983.

sitä kyseenalaistamatta. Pojan kyseenalaistava ote armeijaa kohti onkin päähenkilölle liikaa, ja niinpä kappale loppuu päähenkilön suorittamaan joukkosurmaan:

*Isä poikaa löi hän kasvatti piesten. Pani lopulta kouluun miesten:
'Vaikka turpiin saa, ei saa valittaa. Aina vahvempi sortaa heikompaa'
[...]
Ei poika kestänyt harmejaan, hän meni kiltisti armeijaan
[...]
Univormu päälle ja vastuu pois, iltalomallakin naista saada vois
[...]
Askel seuraava sun on intti, jos kieltäydyt olet kommari tai hintti
[...]
Mielenrauhaa saanut ei armeijassa, kävi viisailta viisautta utelemassa
Filosofi sanoi, jos sotia ei sais, ei koskaan rauhoja solmittais
[...]
Jäi poika punniten harmejaan kuuliaisesti armeijaan
[...]
Konekivääri somasti papatti
Isä poikansa, appensa, vävyensä, äitinsä, siskonsa, itsensä tapatti*

Tämä karun brutaali laulu kuvastaa hyvin Leskisen ajattelua armeijaa kohtaan: armeijan voi tulkita edustavan hänelle paikkaa, jossa yksilöiden oma tahto ja vastuu ovat alisteisia komentoketjulle, ja sitä kautta johtajille. Armeijan kaltaisen vakiintuneen organisaation toiminta otetaan tällöin itsestäänselvyytensä, jonka toimintatapoja ja vallankäyttöä ei kyseenalaisteta. Näin armeijaa kyseenalaistaessaan ja sen asemaa haastaessaan Leskinen toimii hyvin vahvasti myös ranciérelaisen poliittisen toimijan tavoin kyseenalaistaessaan poliisijärjestyksen näkyvää osaa ylläpitävää organisaatiota. Tukea tämänkaltaisen tulkinta saa myös Reijo Korpeisen kirjasta, jossa Juice Leskinen pohtii armeijan merkitystä nimenomaan mainitun kaltaisena hierarkkisena organisaationa:

[Juice Leskinen]: ”[...] aina kun luodaan organisaatio, josta armeija on kenties ehjin esimerkki, niin ihmisiltä otetaan sen oma vastuu pois. Sen ei tarvitse funtsia mitään. Jos minä nyt lyön sinua kuoonon, niin minä olen rikollinen, häirikkö, rettelöijä, mitä tahansa. Mutta jos minulla on harmaat vaatteet päällä ja minä lyön sinua kuoonon, niin: 'Noinhan sen pitääkin mennä.' Minun ei tarvitse pohtia yhtään mitään, jos minä olen intissä.”²⁸⁰

Toinen valtiollista fyysistä valtaa käyttävä organisaatio, johon Juice Leskinen ei vaikuttanut tuotantonsa ja julkisten kommenttinsa perusteella suhtautuvan kovin myönteisesti, oli poliisi. Hänen tuotannossaan on useita sanoituksia²⁸¹, joissa poliisiin organisaationa ja poliiseihin kyseisen

²⁸⁰ Korpeinen 1987, 77.

²⁸¹ Esimerkkeinä aiemmasta tuotannosta *Pilvee, pilvee* vuoden 1978 ”Tauko I” -albumilta.

organisaation toimijoina suhtaudutaan kriittisesti ja jopa halveksuen. Yksi tämänkaltaisista poliisia ja poliiseja pilkkaavista lauluista on vuoden 1983 *Poliisikouluun*²⁸². Siinä laulun kertoja kertoo Poliisikoulun ja poliisin ammatin olevan hyviä vaihtoehtoja, mikäli sisäiskulija kokee olevansa kykenemätön parempiin toimiin. Laulu antaa hyvin pilkallisen kuvan poliiseista vihjaten implisiittisesti muun muassa miten poliiseiksi hakeutuvien henkilöiden tavoitteena on vain päästä hallitsemaan muita ihmisiä. Tällä tavoin Leskinen liittää poliisit aiemmin esillä olleisiin vallankäyttäjiin (poliitikot, virkamiehet, armeija, yms.), joiden ulkopuolelle Leskinen pyrkii itsensä asettamaan (”me/ne” -jako). Huomionarvoista kappaleessa on sanoituksen lisäksi kitarasoolo, joka on suora kopio Eppu Normaalin ensimmäisestä singlestä *Poliisi pamputtaa taas*²⁸³. Tällä tavoin Leskinen sitoo kyseisen poliisia ja poliisijärjestyksen näkyvää kritisoivan²⁸⁴ kappaleen omaan lauluunsa laajentaen samalla esittämäänsä kritiikkiä intertekstuaalisuuden keinoin:

[...]
”Jos sun faijas sua hakkaan yhtenään,
ja sanoo ettei susta ole mihinkään,
tule poliisikouluun, poliisikouluun!
Siellä ihmistä opetetaan palvelemaan

*Jos et mistään muualta duunia saa
ja osaat lukea tai osaat kirjoittaa,
tule poliisikouluun, poliisikouluun!*
[...]
*Jos vallankahvaan kovasti sua haluttaa,
mut ainoastaan osaat koiraa taluttaa –
tule poliisikouluun, poliisikouluun!”*

Leskisen suhtautuminen poliiseihin näyttää juontavan juurensa hänen kriittisestä suhtautumisestaan yhteiskunnan poliisijärjestyksestä kohtaan – onhan poliisi valtaa käyttävänä organisaationa olemassa nimenomaan tämän poliisijärjestyksen näkyvän ylläpitämiseksi. Leskinen suhtautuu kriittisesti erityisesti poliisille annettuihin vallankäytön muotoihin ja siihen, miten tämänkaltaisen valta hänen mielestään väistämättä muuttaa poliiseina toimivia²⁸⁵. Näin poliisiin suhtautuessaan Juice Leskisen rooli sekä esteettisen politiikan ranciérelaisena poliittisena toimijana että Alainin valppaan

²⁸² Albumilta ”Boogieteorian alkeet peruskoulun ala-astetta varten, lyhyt oppimäärä”, 1983.

²⁸³ Albumilta ”Aknepop”, 1978.

²⁸⁴ *Poliisi pamputtaa taas*: “[...] Systeeminvartija se poliisin on työ, poliisi hippejä pampulla lyö [...]”

²⁸⁵ Korpeinen 1987, 57: ”On hirveätä, että sellaista organisaatiota kuin poliisi on pidettävä yllä, jotta tämä homma toimisi. Yhteiskunta kaipaa sitä, minä en. Yhteiskunnalle se on jopa välttämätön. Kukaan, joka poliisin alalle ajautuu, ei varmaan ole niin vittumainen kuin hänestä siinä virassa tulee tai hän siinä virassa näyttäytyy. Poliisi on yksi instituutio, vahinko kyllä. Ihmiselle joudutaan antamaan liikaa valtaa siihen nähden mitä se pystyy hallitsemaan. [...] Ja totta helvetissä valtaa myös käytetään jos sitä on. Sehän on ihan luonnollista. Jos minä olisin poliisi, minä olisin yhtä vittumainen kuin ne.”

kansalaisen kaltaisena kriittistä ajattelua ja kyseenalaistamista opettavana hahmona näyttäytyy entistä selkeämpänä: Leskinen kritisoi niin yhteiskunnan poliisijärjestyksen ylläpitäjänä toimivaa poliisiorganisaatiota (Ranciére) kuin organisaatiossa toimivien yksittäisten poliisienkin toimintaa vallankäyttäjänä (Alain). Huomattavaa hänen kritiikissään on, että hän samalla kuitenkin hyväksyy poliisin yhteiskunnallisen olemassaolon välttämättömyyden opettaessaan kuulijoitaan suhtautumaan siihen kuitenkin mahdollisimman kriittisesti ja kyseenalaistavasti.

Juice Leskisen poliisia ja viranomaisia kohtaan tuotannossaan suuntaama kritiikki ei rajoittunut ainoastaan niiden institutionaalisen olemuksen kritisointiin, vaan Leskinen oli erityisesti 1980-luvun alkupuolella huomattavan aktiivinen ajankohtaisten poliittisten tapahtumien kommentaattori ja kriitikko tuotantonsa kautta. Hyvä esimerkki tämänkaltaisesta sanoitusten ja esitysten käyttämisestä omien näkemystensä esilletuomiseen on vuoden 1981 Eurovision laulukilpailujen Suomen karsintaan laadittu *Ilomantsi*²⁸⁶. Kyseisessä laulussa kritisoidaan sekä Metsähallitusta että poliisia (”virkavalta”) viittaamalla tuolloin jo pidempään pinnalla olleisiin Ilomantsin Hattuvaarassa tehtyihin vesakkomyrkytyksiin, jotka olivat hallinnon hyväksymiä, mutta kansalaisten vahvasti vastustamia muun muassa niiden marjasadoille aiheuttamien muutosten takia²⁸⁷, ja Hattuvaaran asukkaiden vastustus olikin jo tuolloin konkretisoitunut valtakunnallisesti tunnetuksi luonnonsuojelijoiden Hattuvaara -liikkeeksi²⁸⁸. Leskinen käyttikin näin Eurovision laulukilpailujen karsintaa foorumina kritisoidakseen julkisesti ”byrokraatteja” (poliisijärjestyksen näkyvän edustajat). Sanotuksessa byrokraatit toimivat kappaleessa paikallisten asukkaiden tahtoa vastaan (poliisijärjestyksen näkymätön), mutta esteettisen politiikan poliittisen toimijan kertomuksessa poliisijärjestyksen näkyvää saadaan lopussa muutettua ihmisten toimesta ihmisten voittaessa byrokraatit:

*Helikopterilla tuli kuolemaa,
voi hillasuota tuskan nuolemaa
Puupäät, puupäät Metsähallinnon,
tappaa vesakon niin kuin nuorison*

*Miksi kylmää tarjotaan vain kättä nyt?
Hoi, hoi, hoi, on äly jättänyt
Ei voi virkavaltaa muuten opettaa,
kuin viedä saunan taakse ja lopettaa
[...]*

²⁸⁶ Albumien ulkopuolella julkaistu single, 1981.

²⁸⁷ Radio-ohjelma: ”Varjo. Saasteeton Ilomantsi.”

²⁸⁸ Björn 2012, 22–23.

*Ilomieli nousee yli vaarojen,
Aina byrokraatin voittaa ihminen
[...]*

Valtiollisen fyysisen ja poliittisen vallankäytön edustajien lisäksi myös valtion taloudellinen vallankäyttö (erityisesti verotus) oli Juice Leskisen tuotannossa esillä kriittiseen sävyyn. Erityisesti verovelkoja ja muita saatavia perinyt ulosottovirasto oli usein kritiikin kohteena. Hänen kriittisyytensä vaikutti kumpuavan henkilökohtaisista kokemuksista, sillä hän koki maksavansa artistina aivan liian korkeita veroja²⁸⁹. Tämä kriittisyys näkyi myös hänen tuotannossaan 1980-luvulla, hyvänä esimerkkinä tästä vuoden 1985 *Inferno*²⁹⁰, jonka päähenkilönä on paikallinen ulosottomies²⁹¹. Ulosottomiehet kuvataan yhteiskunnan palveluksessa toimiviksi varkaiksi, joiden tehtävänä on kerätä mahdollisimman paljon Leskisen ja kaltaistensa omaisuutta itselleen. *Inferno* sisältää jälleen selkeän ranciérelaisen vastakkainasettelun yhteiskunnan poliisijärjestyksen näkyvän (ulosottomiehet ja näkyvää ylläpitävä veronkanto) ja näkymättömän (Leskinen ja kappaleen sisäiskuulija) välillä:

*"Ovi kumoon ja raamit kaulaan!" Hän hihkui innoissaan
"Taas Leskinen lähtee laulaan, ja sen keikat on hinnoissaan
Se ei äänestä, se on siis mäntti, siitä paskat me piitataan
Siitä jää vain märkä läntti, kun me kunnolla niitataan"
[...]
Ne hiipii nurkan takaa, ne kummasti piristää
Ne toisillensa jakaa, ja muilta kiristää
[...]
Hän on laillistettu varas, hän uhrinsa musertaa
[...]
Ne kassan täyteen haalii, ne lähettää noottejaan
Kuinka yhteiskunta vaalii idioottejaan*

Juice Leskisen suhde Suomen valtioon oli monin tavoin hyvin kriittinen. Hän näyttäytyy nopeasti katsottuna helposti hyvinkin isänmaallisena hahmona (Maamme -laulu, ”Suomi”-kitara yms.), mutta omien sanojensa mukaan kyse oli erityisesti arvostuksesta suomalaista kieltä ja kulttuuria kohtaan. Juice suhtautui kriittisesti sekä fyysisen että taloudellisen valtiollisen vallan käyttäjiin – näin hän näyttäytyi kriittisyydessään Alainin kaltaisena vastademokratian kyseenalaistajana, joka sinänsä hyväksyi näiden organisaatioiden olemassaolon, mutta opetti samalla kappaleidensa sisäiskuulijaa olemaan kriittinen näitä organisaatioita ja niiden toimijoita kohtaan. Leskisen

²⁸⁹ Radio-ohjelma: ”Juice Leskinen 50-vuotta. osa 1.”, 18.2.2000 [Lauluja tekemällä ei rikastu?] [Juice Leskinen]: ”Ei, ei sillä pääse kuin hyvätuloiseksi. Ja helvetin hyväveroiseksi. Ennen vanhaan kun Eino Leinolla oli ruhtinaalliset tulot ja suuriruhtinaalliset menot, niin mulla on ruhtinaalliset tulot ja suuriruhtinaalliset verot.”

²⁹⁰ Albumin ulkopuolinen single, 1985.

²⁹¹ Korpeinen 1987, 102.

toiminta ja kritiikki valtiollisia vallankäyttäjiä kohtaan puhuu myös vahvasti ranciérelaisen esteettisen politiikan poliittisesta toimijasta, sillä hän harjoitti hyvin usein vastakkainasettelua poliisijärjestyksen näkyvää osaa edustaneiden toimijoiden ja yhteiskunnan näkymättömän osan välillä sitoen samalla itsensä osaksi tätä ”sorrettua” näkymätöntä.

6. Juice Leskisen poliittinen toiminta

6.1. Juice Leskinen yleisönsä äänenä

Tässä luvussa analysoin Juice Leskisen 1980-luvun poliittista toimintaa. Kuten edellisessäkin luvussa, peilaan Leskisen toimintaa esteettisen politiikan ”näkyttömän” julkisena edustajana Ranciéren määrittelemässä yhteiskunnallisessa poliisijärjestyksessä. Erityisen mielenkiintoista Leskisen tapauksessa on tarkastella hänen asemointiaan julkisuudessa suhteessa niin sanottuihin perinteisiin politiikan toimijoihin. Analysoin Leskisen poliittista toimijuutta ja edustajuutta suhteessa hänen omaan yleisöönsä, Leskisen henkilökohtaista näkemystä ja suhtautumista poliittiseen toimijuuteensa sekä julkisuuden representaatioita tarkastelemalla tiedotusvälineiden esittämää kuvaa Leskisestä.

Millainen Juice Leskisen poliittinen rooli sitten oli, kun sitä tarkastellaan hänen yleisönsä näkökulmasta? Ensimmäiseksi voidaan havaita hänen olleen oman yleisönsä merkittävä edustaja ja ”äänitorvi”. Tällaisena hän näyttäytyy nimenomaan esteettisen politiikan ranciérelaisessa poliittisen edustajan mielessä, joka - kuten edellisessä luvussa on kuvattu - kyseenalaistaa yhteiskunnassa vallitsevan poliisijärjestyksen ja sen ylläpitämän ”näkyvän”. Yleisönsä edustajana Leskisen roolin näkee myös Harri Rinne, joka toteaa Leskisen muuttuneen jo varhain vahvasti sukupolvensa äänitorveksi – henkilöksi, joka kertoi mitä hänen ikäisensä (silloiset ja vähän myöhemmätkin nuoret) ajattelevat maailman menosta ja erilaisista yhteiskunnallisista kysymyksistä. Rinteen mukaan Leskisen yleisö koki hänet itsensä edustajaksi ja nosti hänet sellaiseen asemaan, vaikka Leskinen itse halusi Rinteen mukaan aina korostaa, ettei ”edustanut” ketään tai mitään.²⁹² Samoilla linjoilla on myös muusikko Dave Lindholm, joka pohti Yleisradion ”Rock-Suomi” -sarjassa Leskisen merkitystä suomalaiselle rock-musiikille. Lindholm totesi kokeneensa Leskisen ”valtiomiehenä”, vaikka Leskinen itse ei olisi tällaista nimitystä halunnut käyttää:

[Dave Lindholm]: ”[...] Siinä [Juice Leskisessä] oli aina jotain semmosta Churchillii, semmosta suurmiestä. Et niinku, vaiks se halus ite olla Sibelius, niin – täst me väiteltiin paljon – niin mä sanoin et enemmän sä oot Churchill, et jos joku on sun mielest oikein niin se on oikein, et sä et paljon piittaa näistä. Et ’hyökätään kun minä sanon, hyökätään.’”²⁹³

Tämän tulkinnan puolesta puhuu myös Yleisradion televisio-ohjelma ”Kesämusiikkia” vuodelta 1980²⁹⁴, jossa Leskinen esiintyy yhdessä ”Slam” -yhtyeensä kanssa Helsingissä Esplanadin lavalla.

²⁹² Rinne 2002, 191.

²⁹³ Tv-ohjelma: ”Rock-Suomi: Sanojen takana”, 6.12.2010.

²⁹⁴ Tv-ohjelma: ”Kesämusiikkia 1”, 28.6.1980.

Leskisen esiintyminen on ilmeisesti osa suurempaa konserttia, sillä kappaleiden välissä ohjelman juontaja Ulla Tapaninen haastattelee erästä yleisössä olevaa mieshenkilöä. Tapaninen kyselee mieheltä mielipidettä konsertin parhaasta esiintyjästä:

[Ulla Tapaninen]: *”Kuule, nyt kun täällä on ollut tällaisia erilaisia soittajia ja laulajia, niin kuka on ollut paras tänä iltana?”*

[Juice Leskinen lavalta]: *”Minä.”*

[Mies]: *”Se vei sanat suustani.”*

[Ulla Tapaninen]: *”Aha. Siis Juice on ollut. No mikä tossa Juicessa sua viehättää?”*

[Mies]: *”No kun se sanoo asiat niin kuin ne on.”*

Tämä lyhyt haastattelu ja erityisesti sen viimeinen lause tiivistää Leskisen poliittisen toimijan aseman suhteessa hänen yleisöönsä, muihin artisteihin ja erityisesti perinteisiin poliittisiin toimijoihin. Juice ”sanoo asiat niin kuin ne on”, Juicella on taito nostaa esiin ja puhua yhteiskunnallisista asioista tavalla, johon muut artistit eivätkä perinteiset poliittiset toimijat kykene. Tällainen asema ja suhde yleisöön näyttäytykin haastattelun perusteella juuri sellaisena toimijuutena, jollaiseksi Ranciére sen edellä määritteli.

Leskisellä vaikuttaa olleen hyvin ainutlaatuinen asema tuolloisessa suomalaisessa rock-musiikissa. Hän itse kirjoitti muistelmissaan, että jo vuonna 1975 hän näki ensimmäistä kertaa ”JUICE ON JUMALA” -banderolleja. Tämän lisäksi muun muassa vuonna 1981 painettiin ”Juice presidentiksi” -paitoja²⁹⁵ samannimisen kampanjan merkeissä²⁹⁶. Myös Rinne pitää ”Juice presidentiksi” -kampanjaa yhtenä osoituksena siitä, kuinka Leskisen yleisö otti hänet edustajakseen²⁹⁷. Nämä esimerkit avaavat osaltaan Leskisen asemaa mielipidejohtajana ja äänekkäänä yhteiskunnallisena kriitikkona.

Edellä esitellyn kaltainen asema esteettisen politiikan näkymättömän edustajana tulee hyvin esiin vuoden 1986 Suomen itsenäisyyspäivän juhlallisuuksissa. Juice Leskinen oli kutsuttu ensimmäisenä rock-muusikkona tasavallan presidentin itsenäisyyspäivän vastaanotolle, joten kyseessä oli monessa mielessä ainutlaatuinen tapaus niin Leskiselle kuin muillekin populaarimuusikoille. Kutsu voidaan tulkita eräänlaiseksi pyrkimykseksi sulauttaa Leskinen osaksi yhteiskunnan eliittiä – olihan kyseessä juhlatilaisuus, jossa yhteiskunnan vallanpitäjät juhlistivat itsenäisyyttä samalla, kun tavalliset kansalaiset (joista osa koki Leskisen edustajakseen) seurasivat tapahtumaa television

²⁹⁵ Leskinen 2003, 82: ”[...] Kuusrockissa näkyi jo banderolleja, joihin oli spreijattu JUICE ON JUMALA. (Kuusi vuotta sen jälkeen kuvaan ilmestyi T-paitoja rinnuksissaan teksti JUICE PRESIDENTIKSI. Hirveä arvonalennus minun mielestäni, jumaluushan on jo saletti juttu sinänsä, mutta pressaksi pääsee vain kampanjoimalla.) [...]”.

²⁹⁶ Kyseisestä kampanjasta ja sen toiminnasta on ollut hyvin haastavaa löytää tarpeeksi luotettavia painettuja lähteitä analyysin tekoon, niinpä tässä tutkielmassa ”Juice presidentiksi” -kampanja ei ole laajemman analyysin kohteena, mutta pohdin luvussa 7.3. mahdollisen jatkotutkimuksen näkökulmia kartoittaessani kampanjan laajempaa analyysia.

²⁹⁷ Rinne 2002, 191.

välityksellä. Ennen vastaanottoa Leskinen esiintyi Helsingin jäähallissa vaihtoehtoisissa itsenäisyyspäivän juhlissa. Jäähallista hän siirtyi Presidentinlinnan virallisiin juhliin ottaen selkeästi muista vieraista poikkeavan position esiintymällä linnassa yleisönsä edustajana ja vahvistaen tavallisen kansan ja eliitin välistä ”me/ne” -jakoa.

Vastaanottoa edeltänyt itsenäisyyspäivän konsertti jäähallissa oli Suomen Elävän musiikin yhdistysten liiton (Elli ry) järjestämä. Yleisradio televisioi konsertin ja koosti siitä tunnin ohjelman, joka esitettiin televisiossa seuraavana päivänä²⁹⁸. Leskinen esiintyi yhtyeensä Grand Slamin kanssa konsertin ensimmäisenä artistina esittäen kaksi kappaletta (*Rakkauden ammattilainen* ja *Kaksoiselämä*), joiden jälkeen hän piti yleisölle juhlapuheen. Puheen jälkeen yleisö nousi ylös laulamaan Maamme-laulua yhdessä yhtyeen kanssa²⁹⁹. Laulun jälkeen näyttelijä Matti Pellonpää saapui lavalle ojentamaan Juice Leskiselä kaksi mitalia:

[Matti Pellonpää]: *”Ainoa, kuka tältä keikalta lähtee linnaan, on Pauli Matti Juhani Leskinen. Sen takia haluamme ojentaa hänelle mitalit. Jos saan lähikuvan tästä, niin ne ovat kaksi pientä kultalevyä – Juice Leskiselä ja Grand Slamille Itsenäisen rock'n'rollin mitalit. Tässä maassa on jaettu Pro Finlandia -mitaleita, tää on Rock Finlandia -mitali.”*

Pellonpään ojentaessa Leskiselä mitalit, yleisö osoitti suosiota seisaaltaan. Leskinen poistui lavalta suosionosoitusten saattelemana, ja kamera seurasi Leskisen perässä koko matkan hänen kävellessään lavalta pukuhuoneeseen.

Elli ry:n konsertin voidaan nähdä rakentavan ainakin implisiittisesti vahvaa vastakkainasettelua perinteisen itsenäisyyspäivän vastaanoton ja vaihtoehtoisen tapahtuman välillä, mikä näkyy esimerkiksi muutamien vastaanoton symbolisten osien sisällyttämisenä konserttiin, selvimpänä tästä kaikkien vieraiden kättely³⁰⁰. Myös konsertin tv-taliointi on mahdollista ymmärtää eräänlaisena vastavoimana tasavallan presidentin vastaanotolle – vastavoimana, jossa Ranciéren esteettisen politiikan poliisijärjestyksessä yhteiskunnan näkyvän osan ulkopuolelle jäävät toimijat pyrkivät omimaan perinteisiä itsenäisyyspäivän juhlinnan symboleja, haastaen samalla vallitsevan järjestyksen. Leskinen itse voidaan tulkita tv-ohjelman ja konsertin perusteella tämän vastavoiman edustajaksi presidentin vastaanotolla. Tätä tulkintaa vahvistavat Leskiselä ojennettavat mitalit, Matti Pellonpään saatesanat sekä kamera, joka seuraa Leskistä lavalta ikään kuin seuraten ”meidän” edustajamme lähtöä ”heidän” juhliinsa.

²⁹⁸ Tv-ohjelma: ”Itsenäisyys ja rock”, ensiesityspäivämäärä: 7.12.1986.

²⁹⁹ *Maamme* -laulu oli tapa, jolla Grand Slam aikanaan lopetti jokaisen keikkansa. Katso esim. Rinne 2002, 151.

³⁰⁰ Tasavallan presidentin itsenäisyyspäivän vastaanotolla kaikki vieraat perinteisesti kätellään isäntäparin toimesta.

Juice Leskisen esiintyminen samana iltana linnanjuhlissa taltioitiin myös kattavasti, sillä Yleisradion TV1 lähetti ohjelman perinteisesti televisiossa suorana lähetyksenä³⁰¹. Yksi haastatelluista vieraista oli Juice Leskinen, joka esiintyi lähetyksessä silminnähden päihtyneenä yhdessä vaimonsa kanssa. Leskistä ja hänen vaimoiaan haastateltiin Presidentinlinnan parvekkeella samaan aikaan, kun vieraat tanssivat alhaalla täydessä tanssisalissa. Haastattelu on hyvä osoitus Leskisen itselleen ottamasta roolista myös visuaalisesti: siinä missä toimittaja Raija Massala oli pukeutunut iltapukuun ja käyttäytyi arvokkaasti haastateltaviaan kohtaan, Leskinen oli kietonut kravattinsa hikinauhaksi otsansa ympärille ja puhui epäselvästi ilmeisen humalatilansa takia. Vaikka haastattelu itsessään esitetäänkin keskellä hyvin suunniteltua ja tarkkaa formaattia noudattavaa ohjelmaa, Leskiselle annetaan vapaus esiintyä haluamallaan tavalla. Kysymykset ovat laajoja eikä hänen vastauksiaan keskeytetä. Leskinen myös erottaa itsensä selkeästi muista vieraista jo humalaisella olemuksellaan ja etiketin rikkovalla vaatetuksellaan³⁰². Haastattelussa Leskinen keskustelee toimittajan kanssa kutsun merkityksestä ja siitä, miten hän suhtautuu muihin juhlien vieraisiin:

[Toimittaja]: *”Sinä olet ensimmäinen rock-muusikko, joka on saanut linnaan kutsun. Arveletko yht... osaatko arvella syytä, miksi juuri sinut tänne kutsuttiin? Kelpaat molempiin paikkoihin: sekä vaihtoehtobileisiin että tänne.”*

[Juice Leskinen]: *”Hähä.. En mä tiää, mä luulen että se johtuu siitä että täällä on ihan samanlaista jengiä kuin meidän keikoilla.”*

[Toimittaja]: *”Mutta... No kummassa juhlassa sitten oli haus Kempaa, tai tähän saakka on ollut?”*

[Juice Leskinen]: *”Se on, näit kahta paikkaa on vähän vaikea verrata, koska nämä on puitteiltaan aivan erilaiset, mutta niinku keskimäärin meidän keikkojen yleisö on samanlaista kuin toi ryhmä, joka tuolla palleilee: ne on kaikki aivan lanttu hukassa ja hirveessä soseessa, ja hyvin arvokkaita niinku omasta asemastaan, niinkun meidän keikoillakin: ’Hei mä oon sun fäni’ – se on jo yks arvoasetelma. Mä kunnioitan noita ihmisii, mut niitten pitäis muistaa että ne on vaan ihmisii.”*

Leskisen haastattelu Yleisradion suorassa tv-lähetyksessä ei kestänyt kuin vajaat kaksi minuuttia, mutta sinä aikana hän osoitti selkeästi mihin ryhmään hän asemoi itsensä, ja miten hän suhtautui juhlien muihin vieraisiin. Hän rinnasti omien konserttiensa yleisön ja itsenäisyyspäivän vastaanoton vieraat, tasoittaen rinnastuksellaan vertikaalisia valtasuhteita eliitin ja tavallisen kansan välillä. Tämä tulee esiin muun muassa Leskisen korostuksessa, ettei toimittajan mainitsemia vaihtoehtobileitä ja itsenäisyyspäivän vastaanottoa voi verrata keskenään, koska tapahtumat ovat ”puitteiltaan aivan erilaiset”. Näin toimiessaan hän uusintaa eroa ranciérelaisen poliisijärjestyksen

³⁰¹ Tv-ohjelma: ”Itsenäisyyspäivän vastaanotto Tasavallan presidentin linnassa”, 6.12.1986.

³⁰² Juice Leskisen vaatetus eroaa haastatteluhetkellä normaalista etiketistä erityisesti kravatin osalta, jonka hän on sitonut päänsä ympäri hikinauhaksi.

näkyvän osan juhlien ja näkymättömän osan vaihtoehtobileiden välillä, toimien itse näkymättömän osan edustajana toisissa juhlissa. Leskinen haastaa esiintymisellään ja puheillaan monet niistä toimintamalleista, jotka ovat totuttuja itsenäisyyspäivän vastaanoton televisioinnissa nähyille haastatteluille. Hän ei tunnu alentavan ainoastaan juhlien vieraiden vaan koko juhlan merkityksen.

Jos Juice Leskisen kutsun taustalla oli halu jollakin tavalla sulauttaa hänet osaksi muuta juhliivaa eliittiä, haastattelun perusteella tässä epäonnistuttiin selvästi. Leskinen esiintyi juhlissa ja tv-lähetyksessä juuri sellaisena omaehtoisena ”näkymättömän” edustajana, jollaisena hänet juhliä edeltävässä konsertissa esitettiin.

Harri Rinne pohtii teoksessaan Leskisen merkitystä suomalaiselle yhteiskunnalle ja yleisölle sitä kautta, millainen oli hänen vaikutuksensa erityisesti suomen kieleen asemaan. Rinteen mukaan Leskinen yhdisti rock-musiikin ja suomen kielen uudella tavalla tehden kielestä jälleen suosittua ja vahvistaen näin kielen asemaa uusien ikäluokkien ja sukupolvien silmissä. Rinne liittää Leskisen samaan ketjuun monen muun merkittävän suomen kielen uudistajan kanssa:

Miksi Juicesta sitten pitäisi tietää ja mitä? Juicesta pitää tietää siksi, että hän on yksi merkittävä lenkki siinä ketjussa, joka alkoi Mikael Agricolasta (ainakin kirjoitetun sanan osalta), jatkui Lönnrotin, Snellmanin, Kiven, Leinon jne. kautta nykypäivään. Se, että ketju jatkui Juicen kohdalla enemmän rumpukompin säestyksellä, oli aikakauden sanelemaa enemmän kuin miehen itsensä.

Tämä oli nyt se tapa, jolla kieli pidettiin hengissä, uudistettiin, tehtiin kiinnostavaksi ja toimivaksi työkaluksi taas uusille suomalaisille.³⁰³

Rinteen näkemystä Leskisestä samassa sarjassa muiden suurten suomen kieltä kehittäneiden runoilijoiden ja kirjailijoiden kanssa, tukee myös aiemmin mainittu Donovan Leitchin näkemys³⁰⁴ populaarimuusikoista entisaikojen runoilijoiden työn jatkajana. Pohtiessaan syitä Leskisen nousulle tällaiseen asemaan, Rinne toteaa tärkeäksi tekijäksi yhteiskunnan 1980-luvun muutoksen. Ilman muutosta ei olisi hänen mukaansa ollut vastaanottavaista yleisöä kielen uudistamiselle, eikä tällöin myöskään tarvetta Leskisen kaltaiselle hahmolle³⁰⁵.

Edellä esitettyjen esimerkkien kautta voi Leskisen roolin suhteessa yleisöön tulkita ranciérelaisittain yhteiskunnan poliisijärjestyksen ulossulkeman näkymättömän osan äänitorvena. Rooli tulee esiin muun muassa hänen itsenäisyyspäivän vastaanotolla esittämässään lausunnoissa, joilla hän tasoittaa vertikaalista valtarakennetta rinnastamalla juhlien vieraina olleen yhteiskunnan eliitin omien keikkojensa yleisöön. Hänen vaikuttavuutensa tulee selkeästi esille nimenomaan

³⁰³ Rinne 2002, 179–180.

³⁰⁴ Leitch 2003, v–vi.

³⁰⁵ Rinne 2002, 190.

hänen julkisissa kommenteissaan – pitkälti on siis kyse siitä, miten Juice Leskinen ”sanoi asiat niin kuin ne on.”

6.2. Juice Leskisen näkemys omasta poliittisuudestaan

Vastaus kysymykseen ”tiedostiko Leskinen oman poliittisen roolinsa” on helppo: kyllä. Juice Leskinen ymmärsi oman merkityksensä poliittisena toimijana ja oman yleisönsä puolestapuhujana, vaikka hän ei sitä aikanaan juuri julkisesti myöntänytkään. Tämä voidaan havaita esimerkiksi kappaleesta *Dokumentti* vuoden 1981 samannimiseltä albumilta³⁰⁶. Siinä Leskinen kertoo dokumentaarisen ”tositarinan” miehestä, joka tamperelaisessa ravintola Messissä³⁰⁷ tulee hänen luokseen kertomaan surullisen elämäntarinansa, jotta Leskinen tekisi tarinasta kappaleen. Kappaleesta voi tulkita Leskisen tiedostaneen roolinsa eräänlaisena kansalaisten äänenä, sillä tekstissä Leskinen kuvailee, miten tarinan mies haluaa hänen ”ikuistavan” oman tarinansa. Mies kuvaillaan hiljaiseksi, vaatimattomaksi ja kaltoin kohdelluksi, eräänlaiseksi suomalaisen miehen stereotypiaksi. Leskinen kuuntelee miehen tarinan todeten kuitenkin lopuksi, ettei hän voi tehdä tämän elämästä laulua. Kappaleen nimi *Dokumentti* kuitenkin kuvaa hyvin sitä, mistä kappaleessa on kyse: vaikka Leskinen kieltäytyykin kirjoittamasta laulua miehen elämästä, ikuistaa hän tarinan kappaleeseen dokumentaarisessa muodossa. Näin toimiessaan Leskinen tuo esiin asemansa tarinan miehen kaltaisten kansalaisten äänenä:

*Mä menin Messiin juomaan kolpakon, hän tuli pöytään istumaan
Hän pysyi vaiti, imaisi lonkeron ja poltti tupakkiaan
Viimein lausui, ”Krhm, kuules Leskinen,
tota, ekkös sää Juice o-oo?
Meinaan nääs, teekkö laulun semmoisen, tai joo”
[...]
Kato semmosta miehen elämä on, se lyö päätään lattiaan
Kuule tarjookko yhden lonkeron? No, kippis vaan
Iso mies ja pienet kyyneleet, hän lähti ja sanoi moi,
tota, kai tästä sitten laulun teet, mä sanoin etten voi*

Leskisen voi siis päätellä olleen tietoinen merkityksestään yleisönsä ”poliittisena” edustajana. Tällaista näkemystä tukee esimerkiksi Reijo Korpeisen teoksessa julkaistu haastattelu, jossa Leskinen pohtii rooliaan suhteessa yleisöönsä. Haastattelu osoittaa Leskisen ymmärtäneen asemansa paljon kuunneltuna ja seurattuna hahmona. Alainin tavoin hän ymmärsi tehtäväkseen

³⁰⁶ Albumilta ”Dokumentti”, 1981.

³⁰⁷ ”Juicen Tampere” -pdf, sivu 3: ”[...] Hämeenkadun varrella vastapäätä Kauppahallia tuolloin sijainnut ravintola Messi. [...]”.

opastaa kuulijoitaan, jotta nämä eivät kääntyisi esimerkiksi poliitikkojen puoleen hakiessaan täydennystä elämäänsä, vaan oppisivat kyseenalaistamaan asioita ja ajattelemaan kriittisesti:

[Juice Leskinen]: *”Pitää muistaa, että yleisö on paikalla sen takia, että siltä puuttuu jotain. Se haluaa tietynlaista täydennystä. [...] ne haluaa jonkin kuvion ehyeksi, niiltä puuttuu palapelistä jokin pala ja ne tulee hakemaan sitä. Se on ihan sama mikä se on. Ja on helvetin hyvä, jos joku meikäläinen pystyy täyttämään sen osan. Koska muussa tapauksessa sinne tulee väyrynen [sic] ja sanoo, että tämä on se juttu, joka puuttuu. Yleisö on aika kritiikitöntä jengiä noin suurissa mitoissa ja käytännössä.*

Yksilöillä on taipumus olla yleisöä. Jotkut niistä on yksilöitä, mutta siinäkin tapauksessa ne taipuu enemmän siihen suuntaan, että ne on siellä vain osa sitä jengiä.”

[Reijo Korpeinen]: *”Onko tuo soittajan käsitys?”*

[Juice Leskinen]: *”Täytyy sanoa, että minä olen vähän analyttisempi kuin keskimäärin soittajat. Mutta kyllä se periaatteessa on aika lähellä oikeata.”*

[...] ³⁰⁸

Yllä oleva haastattelu on mielenkiintoinen myös siksi, että siinä Leskinen myönsi ja hyväksyi asemansa ”rockin Kekkosenä”, suomirockin niin sanottuna ”valtiomiehenä”. Tällainen kuva hänen asemastaan oli Leskisen mukaan helppo saada julkisuuden kautta. Leskinen myös hyväksyi haastattelussa olevansa ”instituutio”, olihan hän jo tuolloin kokenut ja menestynyt artisti. Huomionarvoista on myös hänen pohdintansa siitä, kuinka rock-musiikissa on luonnollista, että merkittävässä institutionalisoituneessa asemassa oleva muusikko siirretään syrjään tietyn ajan kuluttua. Näin hän sekä näkee oman merkityksensä linkittyvän musiikilliseen suosioonsa ³⁰⁹ että erottaa itsensä vaikuttajana ammattipoliitikoista:

[Reijo Korpeinen]: *”Mutta onhan sinunkin sanottu tekevän töitä asemastasi käsin. Mm. Riku Mattila totesi sinun olevan rockin Kekkonen?”*

[Juice Leskinen]: *”[...] Varmaan hyvin perusteltu ja täysin vailla mitään kränää tai sellaista. Sellainen kuva on helppo saada, eikä minulla ole mitään sitä vastaan. Minä nyt olen rockin Kekkonen. [...]”*

[Reijo Korpeinen]: *”Sinua on myös sanottu instituutioksi – otatko sen nimityksen vastaan?”*

[Juice Leskinen]: *”Tietyissä määrin joo. Siinä vaiheessa kun ihminen on tehnyt niin paljon kuin minä olen tehnyt ja on sellainen kuin minä olen, niin institutionalisoitumista ei voi välttää. Se on ihan vääjäämätön totuus.*

³⁰⁸ Korpeinen 1987, 90.

³⁰⁹ 1980-luvun lopulta ja erityisesti 1990-luvun alusta alkaen Leskinen alkoi muuttua yhä enemmän ”valtakunnanviisaaksi” (ks. esim. Rinne 2002, 118), jonka mielipiteitä alettiin tiedustella erilaisiin yhteiskunnallisiin asioihin riippumatta siitä, miten hänen levynsä myivät. Tämä Leskisen rooli yhteiskunnallisena kommentaattorina irrallaan hänen musiikillisesta tuotannostaan ja suosioistaan ei kuulu enää 1990-luvun osalta tämän tutkielman aihepiiriin, mutta pohdin luvussa 7.3. mahdollisten jatkotutkimuksen aiheiden kohdalla aihetta lisää.

[...] Rock'n'rollissa on se hyvä puoli, että siinä vaiheessa, kun alat olla instituutio, niin tulee joku joka tekee jonkin jutun paremmin kuin sinä. Sinulla ei ole mitään saumaa sanoa siihen mitään.

[...] jos Paavo Väyrynen ottaa Virolaisen paikan, niin siellä on sitten Virolainen JA Väyrynen. Mutta jos joku ottaa minun paikan, niin siellä on vain se joka on ottanut sen paikan. [...] En minä nyt nälkään kuole, saatana, vaikka minä en myisikään kymmentätuhatta levyä tai kahtakymmentä viittätuhatta tai kolmeakymmentä viittätuhatta. Se on selvä. Mutta minulla ei ole enää sitä asemaa, joka minulla on ollut. Virolaisella se on riippumatta siitä kuka sen jälkeen on missäkin. Siinä mielessä rokki on tervettä. Näin on hyvä.”³¹⁰

Myös Leskisen myöhemmät muistelut etenkin 2000-luvulla osoittavat, että hän tiedosti hyvin merkityksensä poliittisena vaikuttajana. Hänen julkinen tulkintansa omasta poliittisesta vaikuttavuudestaan oli kuitenkin edelleen kielteinen. Leskinen perusti näkemyksensä tulkintaansa poliittisen vaikuttavuuden luonteesta. Vaikuttaminen oli hänen mukaansa jotakin, jota tehtiin ainoastaan perinteisissä poliittisissa organisaatioissa ja instituutioissa, siinä missä hänen oma tehtävänsä ja tavoitteensa oli herättää ihmisiä ajattelemaan ja kyseenalaistamaan³¹¹. Tällainen näkemys viittaa suoraan Alainin vastademokraattisiin opetuksiin ja ideaan valppaasta kansalaisesta, joka ei tavoittele itselleen valtaa vaan ennemminkin pyrkii opettamaan muille yhteiskunnan vallankäytön kriittistä arviointia. Leskinen oli hyvin selvillä siitä jopa ongelmallisesta tavasta, jolla yleisö³¹² ja tiedotusvälineet³¹³ häneen suhtautuivat.

Leskisen näkemyksen taustalla tuntui olevan myös laajemmin hänen ajatuksensa populaarimusiikin merkityksettömyydestä poliittisena vaikuttajana. Vuonna 1995 Leskistä haastateltiin Yleisradion ”Kuka, mitä, häh” -ohjelmasarjaa varten. Tässä yhteydessä häneltä kysyttiin mielipidettä rock-musiikin vaikutuksesta yhteiskuntaan. Leskisen vastaus valaisee hyvin hänen käsitystään; hän tulkitsee rock-musiikin vaikuttaneen huomattavasti yksilöiden toimintaan, mutta ”yhteiskuntaan ei

³¹⁰ Korpeinen 1987, 96–97.

³¹¹ Radio-ohjelma: ”Muusikko Leskinen Juice 50v. osa 2.” : [Minkälaisena vaikuttajana pidät itseäsi?] [Juice Leskinen]: ”Jos mä olisin vaikuttaja, niin sodat olis loppunut jo ajat sitten, verotus olis inhimillistä, sotia ei ois missään, kansanmurhia ei olis, eikä junat putoilis kiskoilta. En mä oo mikään vaikuttaja, en mä oo saanu mitään noista aikaiseksi. [...]” [Mihinkä sinä pyrit niillä jutuillesi?] [Juice Leskinen]: ”Olis hyvä jos ihmiset ajattelis luetuaan minun jonkun pakinan tai kuunneltuaan jonkun laulun. Ajattelis. Ja jumalauta jos ne ajattelee samalla tavoin kuin minä niin minä vaihdan kantaani. Jos joku ajattelee samoin kuin minä, hän ei ajattele samoin kuin minä.”.

³¹² Tv-ohjelma: ”Arto Nyberg”, 4.4.2004: [Juice Leskinen]: ”Se [keikkailu] ei ollut enää silloin [vuonna 1986] kivaa. Musta alkoi tuntua että mä olin Hitler. Et jos mä olisin sanonut yleisölle ’Tappakaa toisenne’, niin ne olis tappanut. Äkkiä pakoon. [...] Se järjetön yleisön suosio alkoi riistäytyä käsistä, mä en pystynyt enää hallitsemaan sitä. Jos mä olisin ollut vittumaisempi äijä kuin mä oon, niin mä olisin käyttänyt sitä tilannetta hyväkseni, mutta mä en voinut. En kerta kaikkiaan, mun moraalii sotii sitä vastaan.”.

³¹³ Leskinen 2003, 175: ”[...] Noina aikoina [vuonna 1986] tiedotusvälineet alkoivat tietysti osoittaa suorastaan sairaalloista kiinnostusta persoonaani kohtaan. Tietysti koko 80-luvun alkupuoli – ja jo kappaleeni Ei elämästä selviä hengissä – oli aiheuttanut tuskastuttavaa repimistä suuntaan jos toiseen. Mutta kun olin pitkään mukana Riitta Väisäsen juontamassa Kymppitonissa, suuri kansa alkoi ajatella, että siinä se on viisas mies. [...]”.

yhtään”.³¹⁴ Tarkasteltaessa Leskisen poliittista toimijuutta Ranciéren määritelmän kautta, voidaan hänet nähdä omasta vastustuksestaan huolimatta nimenomaan poliittisena toimijana, sillä Leskinen pyrki selvästi edellä esitetyissä haastatteluissa, sanoituksissaan sekä muissa yhteyksissä kritisoimaan ja haastamaan näkyvän poliisijärjestyksen ylläpitämää todellisuutta.

6.3. Juice Leskinen poliittisena toimijana mediajulkisuudessa

Millainen Leskisen julkinen rooli sitten oli 1980-luvulla, eli millaisessa valossa hänet mediajulkisuudessa esitettiin? Mikko Montosen ja Santtu Luodon mukaan Juice Leskinen oli 1980-luvulla haluttu kommentaattori, joka lausui medialle mielipiteitään lähes mistä tahansa asiasta. Heidän mukaansa Leskisen kaltaiselle henkilölle, joka osasi löytää asioihin ”toisen näkökulman, sanoa sen hauskasti ja jos mahdollista, pilkata samalla herroja” oli tilausta ”yleensä niin tuppisuisesti mielipiteitään panttaavien suomalaisten keskuudessa.” Montosen ja Luodon mukaan Leskisen lausuntojen ”napakka verbaliikka oli kuin luotu niihin lehdistön tarpeisiin, joissa mielipide on tietoa tärkeämpi.”³¹⁵ Tällainen kuvaus tukee aiemmin esitettyä³¹⁶ näkemystä suomalaisen poliittisen mediajulkisuuden muutoksesta, jonka myötä poliitikkoihin ryhdyttiin suhtautumaan aiempaa tiukemmin ja joka avasi tilaa myös ei-poliitikkojen yhteiskunnallisille mielipiteille ja kritiikille. Suomalaiseen yhteiskuntaan oli syntynyt tilausta Juice Leskisen kaltaiselle värikkäin sanakääntein esiintyvälle julkisuuden hahmolle.

Tarkastelen seuraavassa Leskisen roolia mediajulkisuudessa kahden Yleisradion ajankohtaistoimituksen 1980-luvun ohjelman avulla. Näiden esimerkkien narratologisen analyysin kautta havainnollistan, millaisessa roolissa Leskinen esitettiin sekä verrattuna muihin muusikoihin (televisio-ohjelmassa ”Ajankohtainen kakkonen: Rock. Suomi-rockin juuret ja maailmankuva”) että poliitikkoihin (televisio-ohjelmassa ”A-Studio – Nuorisovuoden päätapahtuma -85 FESTA (Tampere)”).

³¹⁴ Tv-ohjelma: ”Kuka mitä hän (materiaalinauhat)”: [Axa Sorjanen]: ”[...] Miten sä näet, et näkyys suomalaisessa yhteiskunnassa rockin jälkiä?” [Leskinen]: ”Kyllähän siellä näkyy, mut ei ne mitenkään merkittäviä oo. Se... se miten taide ylipäättään vaikuttaa, niin se on tavallaan aina hyvin henkilökohtainen ilmiö – olkoonkin, että siitä saadaan varsin helposti jonkinnäköinen joukkoliikekin aikaan. Ja henkilökohtaiset asiathan vaikuttaa sitten taas yhteiskunnalliseen kehitykseen luvattoman hitaasti. Et kyl taiteen, jollaiseksi rockin kyllä kernaasti lasken, sen merkitys on enempi niinku ihmiseen kohdistuvaa kuin yhteiskuntaan. [...] Et jos rockille oli silloin (1970-luvulla) olemassa tilaus, ja sille ilmaantui laaja kannattajajoukko, niin kuitenkin siihen ihmisen sisimpään olemukseen se ei vaikuttanut muuta kun tietynlaista ajattelua herättävästi, ja tietyllä tavalla viihdyttävästi. [...] Et jos rockin vaikutusta haetaan, niin ihmiseen se on varmaan vaikuttanut hirveesti, mutta yhteiskuntaan ei yhtään.”.

³¹⁵ Luoto & Montonen 2007, 122.

³¹⁶ Ks. luku 1.3.

Vuonna 1981 Yleisradion Ajankohtainen kakkonen omisti kokonaisen ohjelman³¹⁷ niin sanotulle ”Suomi-rockille”. Ohjelmassa tarkasteltiin laajasti suomalaista rock-musiikkia ja niitä aiheita, joista sanoitusten aiheet kumpuavat. Ohjelmassa haluttiin selvittää, mitä muusikot pyrkivät musiikillaan sanomaan, ja oliko rock-musiikin yhteiskunnallisen kritiikin taustalla mitään suurempaa tavoitetta tai aatetta. Ohjelma koostui enimmäkseen haastatteluista, joissa asiantuntijat kertoivat Suomi-rockin synnystä ja merkityksestä erityisesti nuorisokulttuurille. Haastatteluiden välissä kuultiin muusikoiden näkemyksiä musiikistaan ja itse musiikkia. Esiintyjinä ohjelmassa olivat tutkija, musiikkitoimittaja ja useita muusikoita, mukaan lukien Juice Leskinen ja Ismo Alanko.

Kertojajäsenenä kuultava toimittaja on ohjelman pääkertoja, joka pysyy kasvottomana taustalla koko ohjelman ajan. Leskinen, tutkija ja musiikkitoimittaja ovat ohjelmassa sisäiskertoja suunnatessaan puheensa ohjelman toimittajalle. Myös muusikot toimivat ohjelmassa sisäiskertojina, mutta haastattelupaikoilla tehdään kuitenkin selvä ääneen lausumaton jako ”asiantuntijoihin” ja ”muusikoihin”; asiantuntijoita (tutkija, musiikkitoimittaja ja Juice Leskinen) haastatellaan yksittäin puhumassa lyriikoiden merkityksistä yleisellä tasolla, kun taas muut muusikot kertovat ainoastaan omasta musiikistaan esiintymispaikkojen takahuoneissa.

Leskinen näkee ohjelmassa rock-musiikin merkityksen vaihtoehtoisen kulttuurin tulkkina ja äänitorvena ja kommentoi samalla oman musiikkinsa yhteiskunnallisuutta. Hän myös myöntää oman poliittisuutensa, sillä hänen mukaansa yhteiskunnallinen kritiikki on osa hänen koko tuotantonsa:

[Juice Leskinen]: *”Se, että yhteiskunnassa ei oo mitään muuta kun kahden ihmisen suhde, jolta voi jotain odottaa ja joka voi toimia, niin ja että se näkyy sitten herkissä ja kauniissa rakkausballadeissa, niin se nyt on tietysti yks aspekti, mutta ei se oo mitenkään toisaalta ja toisaalta – kyllä mä oon ihan yhtä räiväsuinen niissä herkissä ja kauniissa, jos ajatellaan niinku yhteiskunnallisesti.”*

Ohjelmassa kertojana toimiva Yleisradion toimittaja esittää rock-kulttuurin eräänlaisena kaupungistuneen yhteiskunnan jäsenten yhteiskunnallisen tyytymättömyyden purkautumiskanavana, jolle tärkeintä on aiheuttaa pahennusta ilman suurempia tarkoituksia. Toimittajan kommentti asettaa koko rock-kulttuurin selkeästi osaksi vastademokratian demokraattista epäluuloa ja valvontaa:

[Toimittaja]: *”Juicen kauniit ja aidot rakkauslaulut kelpaavat monille, mutta kun Juice tai joku muu käyttää kovempaa kieltä herää myös vastustus. Rock-soittajat*

³¹⁷ Tv-ohjelma: ”Ajankohtainen kakkonen: Rock. Suomi-rockin juuret ja maailmankuva.”, 21.1.1981.

eivät kumarrakaan mihinkään suuntaan; osansa saavat poliitikot, uskovaiset, kirkko, luontoa pilaava teollisuus ja virkavalta. Eräs punk-lehti kirjoitti: 'Kerro meille mikä sinulle on pyhää, niin me teemme siitä pilkkua ensi numerossa.'"

Juice Leskinen esitetään ohjelmassa eräänlaisena sitovana voimana rock-kulttuurin ja muun yhteiskunnan välillä – tällainen rooli näkyy ohjelmassa muun muassa siinä, miten selkeä ero Leskisen ja muiden muusikoiden representaatioissa on. Muita muusikoita haastatellaan takahuoneessa, kun taas Leskistä haastatellaan ravintolassa irrallaan esitystilanteesta. Tällä tavoin hänet esitetään tasavertaisena hahmona tutkijan ja musiikkitoimittajan kanssa. Leskisen annetaan ohjelmassa määritellä suomalaisuutta ja sitä, mistä rock-muusikoiden teksteissä on laajemmin kyse, kun taas muut muusikot puhuvat ohjelmassa vain omasta musiikistaan. Vaikka ohjelmassa annetaankin ymmärtää rock-musiikin yhteiskunnallisen kantaottavuuden olevan sisällötöntä ja päämäärätöntä, on ohjelman tekeminen, ja erityisesti Leskisen representointi, itsessään merkittävä osoitus Leskisen erityisestä roolista suomalaisten muusikoiden ja heidän yleisönsä keskuudessa. Juice Leskinen esitetään hahmona, joka ranciérelaisittain sekä edustaa tätä yhteisöä että myös pyrkii toimillaan muuttamaan poliisijärjestyksen näkyvää osaa. Ohjelma myös vahvistaa olemassa olevaa poliisijärjestystä siltä osin kuin se pyrkii osoittamaan rock-musiikin kritiikin päämäärättömäksi, mutta kuitenkin samalla pyrkien sitomaan Leskisen osaksi näkyvää järjestystä. Näin syntyy vaikutelma Leskisestä ”sitovana voimana” näkyvän ja näkymättömän välillä.

Tällaisesta edellä mainitun yhteiskunnallisen vaihtoehtoisen toimijan roolista voi nostaa hyvänä esimerkkinä esiin Yleisradion A-Studio ohjelman vuodelta 1985³¹⁸, jossa Leskisen roolina on toimia poliitikkojen vastavoimana kritisoidessa ja kommentoimassa heidän näkemyksiä omaan kärkkääseen tyyliinsä. A-Studio syksyllä 1985 lähetetty ohjelma keskittyi kokonaisuudessaan vuonna 1985 vietetyn ”Nuorisovuoden” päätapahtuman ympärille. Ohjelmassa kuultiin tapahtumassa vierailleita nuoria ja silloisia kansanedustajia, sekä keskityttiin laajemminkin tarkastelemaan nuorison asemaa ja heidän tilannetta silloisessa yhteiskunnassa. Tähän liittyen ohjelmassa haastateltiin myös Suosikki-lehden Jyrki Hämäläistä sekä Juice Leskistä ja Pertti ”Velto” Virtasta. Leskisen ja Virtasen haastattelu oli nauhoitettu ravintolapöydässä, jossa haastateltavat esiintyivät olutpullot ja tupakat kädessä. Tämän itsessään voi nähdä selkeänä kontrastina poliitikkojen haastattelulle, joka oli kuvattu tapahtuman esiintymislavalla heidän osallistuessaan paneelikeskusteluun.

³¹⁸ Tv-ohjelma: ”A-Studio – Nuorisovuoden päätapahtuma -85 FESTA (Tampere)”, 3.10.1985.

Leskinen toimii ohjelmassa selkeänä sisäiskertojana³¹⁹ yhdessä Virtasen kanssa. Heidät voi nähdä Jyrki Hämäläisen ohella eräänlaisina poliisijärjestyksen näkymättömän edustajina, eli niin sanottuna vastavoimana poliitikoille. Ohjelma on editoitu siten, että poliitikkojen pohdintaa ja nuorisoon liittyviä väitteitä seuraa lähes aina Leskisen tai Hämäläisen kriittinen kommentti. Tällöin ohjelma luo selkeää ”me/ne” -vastakkaisasettelua näkyvän ja näkymättömän välillä, mitä vahvistetaan vielä edellä mainituilla haastatteluasetelmilla³²⁰.

Ohjelma on suunnattu selvästi aikuiselle yleisölle, koska nuorisoa ei tarkemmin eritellä vaan heistä puhutaan kokonaisuutena. Leskisen rooli poliitikoiden vastavoimana näyttäytyy monessa kohdassa, kuten esimerkiksi ohjelman alun haastattelussa, jossa Leskinen kritisoi koko juhluvuoden merkitystä. Puheenvuorossaan Leskinen käytännössä tyrmää sekä käsiteltävän juhluvuoden että monet muut vastaavat juhluvuodet vallanpitäjien tekopyhinä yrityksinä esiintyä todellisuutta parempina toimijoina ”näkyvätöntä” yhteiskunnan osaa kohtaan:

[Juice Leskinen]: *”Nuorisovuotta vietetään sen vuoksi, että kun se on vietetty niin nuorison voi taas unohtaa. Kun vietettiin vammaisten vuotta, niin seuraavana tammikuun ekana vammaiset roudattiin jokeen rullatuoleineen – niitä ei muisteta sen jälkeen niinkun ollenkaan; niitä ei oo olemassakaan. [...] Kun vietettiin naisten vuotta, niin sen jälkeen naisia ei oo niinku olemassakaan. Tätähän se on, koska eihän, ei tää vuosien viettäminen – se on ihan sama kun että joku viettää seiskytviisvuotisjuhlaansa niin perkele ei se ikinä enää sen jälkeen oo seiskytviis.”*

Tämän aloituspuheenvuoron jälkeen poliitikkojen pohdinta juhluvuoden tärkeydestä näyttäytyy huomattavasti kriittisemmässä sävyssä. Leskinen saa ikään kuin ohjelman aluksi määritellä koko ohjelman luonteen, ja ohjelman leikkauksella Leskinen positioidaan katsojan kanssa ”me” -puolelle samalla, kun poliitikoista tehdään ohjelmassa ”ne”, joiden vastavoimana Leskinen esiintyy. Samankaltainen tilanne on nähtävillä myös myöhemmin ohjelmassa kohdassa, jossa ensin näytetään poliitikkojen pohdintaa nuorten ongelmien syistä ja ratkaisuehdotuksista, minkä jälkeen kuullaan Leskisen mielipide:

[Juice Leskinen]: *”Nuorten ongelma on vanhemmat.”*

Leskisen rooli poliitikkojen kritisoijana ja vastavoimana näyttäytyy myös segmentissä, jossa pohditaan poliitikkojen kiinnostavuutta ja erityisesti sitä, miten puoluepolitiikasta saataisiin enemmän nuoria kiinnostavaa. Silloinen Suosikki-lehden päätoimittaja Jyrki Hämäläinen miettii

³¹⁹ Toimittaja on ohjelmassa pääkertojan roolissa, mutta hän jää lopulta varsin pieneen osaan, sillä hän ei ota kantaa ohjelmassa esitettyihin asioihin vaan ainoastaan johtaa ohjelmaa eteenpäin.

³²⁰ Poliitikot kuvataan yhtenä ryhmänä, kun taas muut haastateltavat on kuvattu huomattavasti lähempää ja yksilöllisemmin.

omassa haastattelussaan poliitikkojen julkisuuskuvaa asettamalla poliitikot ja Juice Leskinen vastakkain sekä julkisuuskvaltaan että kyvykkyydeltään:

[Jyrki Hämäläinen]: ”[...] Poliitikko on esiintyjä, ja poliitikko voi olla myös rock-tähti. Mä tiedän esimerkiksi vuorenvarmasti että jos Juice Leskinen pyrki eduskuntaan niin se saisi äänivyöryn, mutta en mä usko että Juice Leskinen pyrki, tai en mä tiedä.”

[Toimittaja]: ”Että mitä rajumpi show, niin sitä enemmän kansa diggaa?”

[Jyrki Hämäläinen]: ”Kyllä, mutta tässä esimerkiksi jonkun Juice Leskinen tapauksessa, niin Juicella on niin mielettömän teräviä oivalluksia ja ajatuksia, että joku Juice Leskinen pesis kymmenen tavallista kansanedustajaa koska tahansa.”

Näin representoimalla vahvistetaan Leskinen asemaa suhteessa perinteisiin poliitikkoihin, jotka esitetään kriittisessä valossa. A-Studio ohjelmassa Juice Leskinen näyttäytyy yhdessä Pertti Virtasen kanssa vastavoimana niin puheiden kuin visuaalistenkin seikkojen kautta. Heitä kuvataan epäformaalisti ja tuttavallisesti ravintolassa, kun taas poliitikot näytetään virallisen oloisena joukkona esiintymislavalla, jolla he muodostavat selkeästi erottuvan ”ne” -joukon, johon samaistuminen on huomattavasti Leskistä ja Virtasta vaikeampaa. Leskinen roolina ohjelmassa onkin kritisoida ääneen vallanpitäjiä ikään kuin toimittajan sijasta: kun poliitikkojen koukeroiset ja virallisen oloiset lauseet tyrmätään Leskinen toimesta, voi toimittaja itse jättäytyä taustalle ja esiintyä näennäisen neutraalina hahmona.

Leskinen näyttäytyy näiden esimerkkien valossa mediajulkisuudessa kahdessa erilaisessa roolissa; hän toimii sekä eräänlaisena linkkinä esteettisen politiikan poliisijärjestyksen näkyvän ja näkymättömän välillä että näkyvän osan ja perinteisten poliittisten toimijoiden kriitikkona. Kriittisyys järjestyksen näkyvää osaa ja sen toimijoita kohtaan on siinä mielessä erityislaatuista, että Juice Leskinen tuntuu saaneen ”vapaat kädet” kommentoinnilleen – hänellä vaikuttaa olleen legitimizeetti sanoa julkisuudessa hyvinkin kriittisiä asioita ilman seurauksia. Juicen kaltaiselle julkisuuden hahmolle näyttää olleen 1980-luvun yhteiskunnassa kysyntää, mistä A-Studio ohjelma on yksi osoitus.

7. Johtopäätökset

7.1. Juice Leskinen poliittisena toimijana 1980-luvun Suomessa

Lähdin tutkimuksessa liikkeelle kysyen, millainen poliittinen toimija Juice Leskinen oli, ja mitä hän halusi toiminnallaan ja musiikillaan viestittää. Olen hakenut kysymyksiin vastausta analysoimalla narratologian keinoin Juice Leskisen 1980-luvun tuotantoa ja julkisia esiintymisiä sekä niistä esiin nousevia toimijuuden muotoja, verraten häntä ranciérelaisen esteettisen politiikan mukaiseen poliittiseen toimijaan. Tämän lisäksi olen pyrkinyt luomaan kuvaa Leskisen poliittisesta sanomasta ja sen sisällöstä analysoimalla häntä Rosanvallionin vastademokratian konseptin valossa, erityisesti filosofi Alainin kaltaisena kriittisyyttä opettavana hahmona. Analyysini perusteella voidaan tehdä se johtopäätös, että Juice todellakin oli *poliittinen* hahmo ja oman yleisönsä edustaja. Tämä käy ilmi nopeasti hänen tuotantaan kuunnellessa ja julkisia esiintymisiään tarkastellessa. Juice Leskinen itse halusi korostaa omaa ei-poliittisuuttaan, ja näin tehdessään hän määritteli poliittisuuden rajoja omista lähtökohdistaan, mutta esteettisen politiikan poliittiseen toimijuuteen ja vastademokratian valvontavaltaan perustuvan analyysin näkökulmasta on todettava, että Juice oli ottanut itselleen poliittisen ”tehtävän”, myönsi hän sitä julkisesti tai ei.

Miksi sitten juuri Juice Leskinen nousi tällaiseen poliittisen toimijan rooliin? Millaisena hänen toimijuutensa näyttäytyi, kun sitä tarkastellaan 1980-luvun suomalaisessa yhteiskunnassa? Tutkimukseni pohjalta tarkasteluni aikajänteenä toimiva 1980-luku oli Suomessa myös laajemmassa poliittisessa kontekstissa hyvin erikoislaatuista aikaa; kyseessä oli merkittävä murroskohta 1970-luvulle asti vallinneen ”suomettumisena” tunnetun konsensuksen tilan ja uuden henkilökeskeisemmän politiikan välillä. Suomalainen poliittinen mediajulkisuus alkoi muuttua tuolloin selkeästi viihteellisempään ja henkilökeskeisempään suuntaan. Suomen mediakenttä alkoi kaupallistua; uusia markkinavetoisia lehtiä ja tiedotusvälineitä alkoi 1980-luvun alusta alkaen syntyä samaan aikaan kansalaisten puoluesidonnaisuuden laskeutumisessa. Media alkoi keskittyä poliitikkoihin ja heidän toimintaansa aiempaa kriittisemmin. Tämä muutos alkoi lopullisesti vuoden 1982 presidentinvaaleista sekä niihin liittyneestä uutisoinnista, mutta liikkeelle tämä uudistus oli lähtenyt jo edeltävän vuosikymmenen lopulla presidentti Urho Kekkosen sairastuttua. Tällaista yhteiskunnallista taustaa vasten olen tutkimuksessani tarkastellut narratologian avulla Leskisen asemaa ranciérelaisen esteettisen politiikan toimijana. Tämän tutkimuksen ja tulosten kautta Juice Leskisen poliittinen toimijuus avaa uutta näkökulmaa erityisesti suomalaisen populaarikulttuurin ja populaarimusiikin poliittisuuden tutkimukseen.

Edellä mainittu 1980-luku liittyy vahvasti Juice Leskisen rooliin poliittisena toimijana, sillä hänen asemansa vakiintuminen oli paljolti sidoksissa kyseiseen aikakauteen. Tuolloin mediajulkisuuden laajentuessa, sekä uutisoinnin muuttuessa aiempaa henkilökeskeisemmäksi ja kyseenalaistavammaksi, aukeni mediajulkisuuden kentälle huomattavasti uutta tilaa. Tämä tila synnytti kysyntää Leskisen kaltaisille poliittisille kommentaattoreille, joita tiedotusvälineet pystyivät käyttämään kriittiseen kommentointiin ilman, että he itse leimautuivat kritiikin esittäjiksi. Miksi juuri Leskinen sitten nousi tähän julkisen poliittisen kommentaattorin rooliin? Tutkimukseni perusteella yksi selkeä syy Juicen nousemiselle tähän asemaan oli hänen näennäinen epäpoliittisuutensa: Leskistä ei voinut helposti luokitella perinteiseksi poliittiseksi toimijaksi, sillä hän näyttäytyi kommenttiensa ja tuotantonsa kautta helposti hahmona, jolla ei ollut mitään suurempaa agenda tai sanomaa. Olisi kuitenkin yksinkertaistavaa todeta hänen olleen täysin epäpoliittinen, sillä tutkimukseni perusteella hän oli sanomansa ja ajatustensa osalta hyvin selkeästi Pierre Rosanvallonin vastademokratian konseptioon kuuluvan filosofi Alainin³²¹ kaltainen hahmo.

Leskinen toimi Rosanvallonin vastademokratiaksi määrittelemän demokraattisen epäluulon, ja etenkin valvontavallan edustajana ja puolestapuhujana. Hänen selkein ja vahvin sanomansa oli opettaa kuulijoitaan ”epäilemään vain” kaikkea vallankäyttöä ja erityisesti vallankäyttäjiä. Tämä näkemys tulee analyysini perusteella esiin vahvasti Leskisen tuotannossa; hän käyttää välillä metaforia, ja on toisinaan huomattavankin suorasanainen kritiikissään johtajia ja vallankäyttöä kohtaan. Juicen tuotannosta on löydettävissä selkeä auktoriteettivastainen toimija, mutta hän ei kuitenkaan missään vaiheessa osoittanut halua suoranaisesti muuttaa tai purkaa yhteiskunnan rakenteita. Niinpä Leskinen näyttäytyykin Rosanvallonin käsittelemän filosofi Alainin kaltaisessa julkisen valistajan roolissa. Valistajan, joka ei itse pyri tavoittelemaan valtaa tai muuttamaan rakenteita, mutta joka kannustaa kyseenalaistamaan ja kritisoidaan muiden harjoittamaa vallankäyttöä. Näissä näkemyksissään hänen opetuksensa ovat hyvin lähellä Alainin ideaalia ”valppaasta kansalaisesta”. Kansalaisesta, joka astuu sivuun poliittisesta ja yhteiskunnallisesta päätöksenteosta pyrkien tarkkailemaan yhteiskuntaa sivusta ja etäältä.

Juice Leskisen vallankäyttöön ja päättäjiin kohdistuvaa kyseenalaistamista ja kritisointia sisältävät opetukset siis asettavat hänet Alainin kanssa samaan lokeroon heidän toimijuuttaan tarkasteltaessa. Tällöin myös Leskisen ajattelussa ja sanomassa ovat läsnä samat ongelmat, joista Rosanvallon kritisoi filosofi Alainia: myös Leskistä voidaan kritisoida yksinkertaistavasta ajattelusta, jossa ei nähdä kansalaisten vaikutusmahdollisuuksia yhteiskunnan muuttajina. Tällä tavoin yhteiskunta ja

³²¹ Ks. luku 3.4.

sen toimijat keskinäisine suhteineen näyttäytyvät yksinkertaistetussa valossa, ja tätä kautta myös yhteiskuntajärjestelmä näyttäytyy ikään kuin pysyvänä ja muuttumattomana tilana. Tällaisessa tulkinnassa on kuitenkin Leskisen osalta ristiriita³²², sillä Leskinen kommentoi muun muassa useissa haastatteluissa Suomen valtion (aivan kuten kaikkien muidenkin valtioiden) olevan ohimenevä ilmiö; nykyinen tapa järjestää yhteiskunta.

Ristiriitaa Leskisen suhtautumisessa Suomen valtioon ei kuitenkaan voi pitää kovin merkittävänä hänen aatteidensa osalta, sillä kuten edellä on käynyt ilmi, hän ei kannustanut suoranaiseen yhteiskunnallisten rakenteiden muuttamiseen. Tämänkaltaiset näkemykset ja kommentoinnit yhteiskunnasta vahvistavat olemassa olevia rakenteita, koska kritisointi ja kyseenalaistaminen keskittyvät näissä yhteiskunnallisissa rakenteissa toimiviin vallankäyttäjiiin ja erityisesti heidän toimintaansa.

Miten Juice Leskinen sitten näyttäytyy 1980-luvun suomalaisessa yhteiskunnassa, kun häntä vertaa muihin poliittisiin toimijoihin? Vastaus tähän löytyy aiemmin mainitusta esteettisen politiikan poliittisesta toimijasta yhteiskunnan poliisijärjestyksessä. Leskinen asemoituu tässä Jacques Ranciéren määritelmässä tuota yhteiskunnallista poliisijärjestyksen näkyvää haastavana toimijana, joka pyrkii toiminnallaan tuomaan esiin sitä osaa yhteiskunnasta, joka on ikään kuin näkymättömissä, ja jolla ei omaa edustajaa. Tällöin hänen toimintansa on hyvin vahvasti esteettisen politiikan toimijuutta, sillä hän pyrkii teoillaan ja sanoillaan sekä haastamaan tuota näkyvää järjestystä kritisoidulla yhteiskunnan vallankäyttäjillä että pyrkimällä asettumaan itse tämän näkymättömän edustajaksi. Tämä asetelma ja yhteiskunnallinen näkökulma tulevat analyysissäni esille muun muassa hyvin monissa Leskisen sanoituksissa, joissa on selkeä ”me/ne”-jako siten, että Leskinen sitoo kertojan avulla itsensä ja kuulijansa samalle ”me”-puolelle samalla, kun päätöksentekijät ja vallankäyttäjät asetetaan vastakkaiselle puolelle (”ne”) kritisoitaviksi.

Leskisen kaltaiselle poliittiselle toimijalle, joka asemoi itsensä ”kansan” edustajaksi ohi valtaa käyttävien ”herrojen” (edellä mainittu ”me/ne”-jako), oli 1980-luvulla kysyntää myös laajemmin yhteiskunnassa perinteisen politiikan puolella. Selkeänä esimerkkinä tämänkaltaisesta edustajuudesta voi mainita luvussa 1.3. käsitellyt vuoden 1983 eduskuntavaalit, eli niin sanotut ”Rötösherravaalit”, joissa SMP Veikko Vennamon johdolla sai merkittävän vaalivoiton. Vennamo julisti tuolloin heidän voittonsa olleen ”Suomen kansan voitto, ei SMP:n voitto”, ja sen johtuneen erityisesti kansalaisten halusta näyttää SMP:n kautta ”vallanpitäjille, että muutos ja korjaus on

³²² Ks. luku 5.4.

välttämätön.”³²³ Tämänkaltaisen retoriikka on hyvin samanlaista Ranciéren yhteiskunnan poliisijärjestyksen näkyvän haastamista kuin Leskisen poliittinen toiminta. Tämä havainto osaltaan vahvistaa näkemystä yhteiskuntaan ja erityisesti poliittiseen mediajulkisuuteen 1980-luvun alussa syntyneestä tilasta, jossa myös Leskisen kaltaisella toimijalla oli kysyntää.

En kuitenkaan pyri väittämään tutkimukseni perusteella, että juuri Juice Leskisen nouseminen tämänkaltaiseen rooliin ja asemaan kuunneltuna poliittisena kommentaattorina ja kriitikkona olisi ollut sattumanvaraista. Leskinen näyttäytyy oman analyysini valossa hyvin taitavana julkisen tilan ottajana; hän kommentoi poliittisia aiheita ja asioita hyvin usein sekä tuotantonsa että julkisten esiintymistensä kautta tehden kommentoinnin niin, että hän ei näyttäytynyt selkeän poliittisena toimijana. Leskinen näyttää myös tiedostaneen asemansa oman yleisönsä, esteettisen politiikan poliisijärjestyksen näkymättömän, edustajana. Kuten edellä mainitsin, tämä edustajuus ja roolin tiedostaminen³²⁴ näyttäytyvät hyvin monessa kohdassa Leskisen tuotantoa selkeänä ”me/ne”-vastakkainasetteluna, joissa hän asemoi itsensä kuulijoidensa puolelle vallankäyttäjiä vastaan. Toinen selkeä viite tästä roolin tiedostamisesta ovat hänen sanoituksistaan ja haastatteluistaan löytyvät toteamukset, joissa hän kuvailee omaa rooliaan yleisönsä äänenä³²⁵. Hän näyttäytyy tällaisessa edustajuudessaakin ristiriitaisena hahmona, sillä vaikka Leskinen tiedosti oman asemansa ja tilanteensa, hän silti halusi usein korostaa miten hän ei halunnut edustaa ketään. Tällaisista kommenteista voikin päätellä Juice Leskisen olleen yleisönsä edustaja ainakin osittain sen takia, että hänen yleisönsä halusi hänet edustajakseen omia.

Juice ja hänen poliittinen toimijuutensa näyttäytyy hyvin erikoislaatuisena myös silloin, kun häntä vertaa muihin tuon ajan muusikoihin; hän selkeästi nousi ja hänet nostettiin myös kollegoidensa joukossa ”valtiomieheksi” ja poliittiseksi edustajaksi. Tästä osoituksena ovat niin Riku Mattilan kommentti ”rockin Kekkoesta” kuin Dave Lindholmin toteamus Juicesta ”Churchillina”³²⁶, sekä vuoden 1981 ”Juice presidentiksi” -kampanja, mitkä kaikki osoittavat Leskisen hankkineen toimintansa ja lausuntojensa kautta hyvin paljon John Kanen määrittelemää moraalipääomaa. Leskinen oli selkeästi monille muille tuon ajan artisteille ja muusikoille eräänlainen ”isähahmo”, joka nousi edellä mainitun kaltaiseen valtiomiehen rooliin juuri suuren moraalipääoman takia: Juicea haluttiin kuunnella ja tällöin hän myös toimi muiden artistien edustajana. Juice vahvisti tätä asemaansa omalla tuotannollaan, jonka kautta hän kävi erityisesti 1980-luvun alussa kommentaaria ajankohtaisista poliittisista asioista.

³²³ Ks. luku 1.3.

³²⁴ Ks. luku 6.1.

³²⁵ Ks. esim. kappale *Dokumentti*.

³²⁶ Ks. luku 6.1.

Miksi Juice Leskinen sitten nousi merkittävän poliittisen toimijan ja edustajan asemaan 1980-luvun Suomessa? Jos yhteiskunnallinen tilanne ja siinä vallinnut ”suotuisa maaperä” mahdollistivat Juicen erikoislaatuisen aseman, mitä erikoista juuri Juicessa oli; olihan Suomessa tuolloin monia muitakin poliittisiksi laskettavia artisteja? Yksi vastaus tähän kysymykseen liittyy edellä mainittuun Leskisen näennäiseen epäpoliittisuuteen. Hän ei toiminut perinteisen poliittisen toimijan tavoin, eikä häntä tällöin voinut sitoa minkään poliittisen puolueen tai asian edustajaksi. Leskinen kritisoi kaikkea vallankäyttöä ilman, että olisi tarjonnut sille vaihtoehtoja. Leskisestä tuli hyväksyty ja suosittu kansalaisten ”äänitorvi” ja edustaja juuri tällaisena toimijana, jonka tärkein poliittinen sanoma oli vallankäyttäjien kritisointi ja kyseenalaistaminen. Leskinen edusti samantyyppistä ”herravihaa” ja näkymättömän kansanosan esiin nostamista kuin Veikko Vennamo poliittisessa retoriikassaan.

Leskisen ”räyhäkritiikki” oli kuitenkin yksinkertaista ja helppoa saada hyväksytyksi julkisuudessa, sillä siinä käytetään hyväksi kansalaisten turhautumista ja piilevää auktoriteettivastaisuutta. En ole tässä tutkimuksessa pohtinut tarkemmin Leskisen poliittista aatetta, sillä hänen kommentistaan ja tuotannostaan on löydettävissä siinä määrin ristiriitoja, ettei niistä voida tehdä mitään yksinkertaisia aatepoliittisia johtopäätöksiä. Koen, että esteettisen politiikan toimijuus sekä Alainin kaltainen ”valppaan kansalaisen” opettaminen ovat tämän tutkimuksen kontekstissa mielenkiintoisempia ja toimivampia tulkintakehyksiä.

Juice Leskinen näyttäytyy tutkimukseni perusteella 1980-luvun suomalaisessa yhteiskunnassa merkittävänä poliittisena toimijana, jonka tehtävänä oli kritisoida ja kyseenalaistaa vallankäyttäjiä. Leskinen nousi tähän asemaan erityisesti omien julkisten kommenttiansa ja suosionsa kautta. Hänellä oli huomattavaa moraalipääomaa, jonka avulla yleisö otti hänet omaksi poliittiseksi edustajakseen. Leskinen myös itse vahvisti tätä asemaa julkisilla esiintymisillään. Moraalipääomansa ja oman aktiivisuutensa kautta hänestä tuli kysytty ja suosittu yhteiskunnallinen kommentaattori. Täytyy kuitenkin tiedostaa, että Leskisen kaltainen vastademokratian ja esteettisen politiikan toimija ei olisi voinut nousta sellaiseen asemaan, ellei myös yhteiskunnallinen tilanne olisi ollut siihen otollinen. Leskisen rooli rakentui 1980-luvun alun mediajulkisuuden muutoksen vanavedessä, jolloin hänen tyyppiselleen epäpoliittiselta vaikuttavalle mutta silti poliittista kommentointia ahkerasti harjoittaneelle toimijalle aukesi kysyntää. Sama muutos näkyi yhteiskunnassa ja perinteisen politiikan alueella tuohon aikaan myös laajemmin.

Leskisen todellinen poliittinen merkitys jääkin lopulta tulkintojen ja mielipiteiden varaan, sillä hänen toimintansa vaikutuksia on vaikeaa tai lähes mahdotonta mitata ja tulkita objektiivisilla mittareilla. Tutkimuksestani ja läpikäymästäni aineistosta välittyy kuitenkin kuva toimijasta, jonka

suurimmat meriitit olivat kriittisen ajattelun opettamisessa sekä yhteiskunnan *näkymättömän osan* näkyviin nostamisessa ja edustamisessa. Leskisen tavoitteena ei ollutkaan lakien ja säädösten muuttaminen, vaan erityisesti yksilöiden kannustaminen kriittisyyteen vallankäyttäjiä kohtaan; yhteiskunnallinen vallankäyttö näyttäytyi hänen opetuksissaan erillisenä kokonaisuutena, josta tavallisten kansalaisten oli parempi pysyä sivussa. Tällaisella demokraattisen epäluulon piiriin liittyvällä toiminnalla, jossa hän ei kritiikkinsä ohessa esittänyt vaihtoehtoisia toimintatapoja tai ratkaisuja, hän samalla vahvisti olemassa olevan yhteiskuntajärjestyksen legitimitettä toimimalla yleisönsä kritiikin äänenä.

Leskinen itse summasi oman poliittisen merkityksensä ja näkemyksensä yhteiskunnasta vuonna 1995 Axa Sorjasen haastattelussa, jossa hän pohti suomalaisen rock-musiikin yhteiskunnallista vaikutusta:

[Juice Leskinen]: ”[...] Kuitenkaan siihen ihmisen sisimpään olemukseen se [suomalainen rock-musiikki] ei vaikuttanut muuta kun tietynlaista ajattelua herättävästi, ja tietyllä tavalla viihdyttävästi. Et jos rockin vaikutusta haetaan, niin ihmiseen se on varmaan vaikuttanut hirveesti, mutta yhteiskuntaan ei yhtään.”³²⁷

7.2. Tutkimuksen jatkokysymykset

Juice Leskisen kaltaisesta pitkän uran tehneestä ja vaikutusvaltaisesta julkisuuden hahmosta ei yhden tutkimuksen puitteissa voi luoda täysin kattavaa kuvaa. Olenkin tutkimuksessani rajannut tarkasteluni Leskisen asemaan osana suomalaisen 1980-luvun yhteiskunnan sekä median ja politiikan välisten suhteiden muutosta. Rajaus jätti ulkopuolelle useita potentiaalisia tutkimusaiheita, ja pohdinkin näin lopuksi tutkimukseni pohjalta nousseita mahdollisia jatkokysymyksiä, joiden kautta Juice Leskisen poliittisuutta olisi jatkossa kiinnostavaa tutkia.

Henkilökohtaisesti kiinnostavin jatkotutkimuksen aihe olisi laajentaa tutkimusta Juice Leskisen poliittisesta toimijuudesta ajallisesti sekä alusta että lopusta lopusta ja tarkastella hänen toimintaansa yhtäältä 1970-luvulla (miten ja miksi juuri hän alkoi nousta esiin suomalaisten populaarimuusikoiden joukosta poliittisena toimijana?) ja toisaalta 1990-luvulla (miten hänen roolinsa muuttui ja miten hänestä tuli laajasti arvostettu poliittinen kommentaattori?).

³²⁷ Tv-ohjelma: “Kuka mitä häh? (materiaalinauhut)”, 11.1.1995.

Leskisen uraa tarkasteltaessa voidaan nähdä jo 1970-luvulla paljon poliittisia kannanottoja samoihin yhteiskunnallisiin teemoihin, joita olen tutkimuksessani 1980-luvun osalta käsitellyt³²⁸. Hänen uransa alkuvaiheen poliittista toimijuutta pohdittaessa on kuitenkin tärkeää huomioida aikalaiskertomusten merkitys, koska Leskinen oli vielä tuolloin huomattavasti vähemmän tunnettu. Leskisen poliittisuus tuli esiin lähinnä hänen konserteissaan ja suorassa kontaktissa yleisöön. Leskinen toimi vielä ikään kuin ”pinnan alla” verrattuna 1980- ja 1990-lukuihin. Tutkimusaineistoa olisi näin ollen perusteltua kerätä Leskisen bändikavereiden ja muiden aikaisten kertomusten avulla.

Myös tutkimusalueeni laajentaminen ajallisesti toiseen suuntaan olisi antoisaa, sillä Leskisestä tuli 1990-luvun alkupuolelta lähtien ”salonkikelpoinen” politiikan ja yhteiskunnallisten asioiden kommentoija. Hänet pyydettiin keskustelemaan ja kommentoimaan erilaisia poliittisia aiheita julkisuuteen täysin tasapäisenä hahmona asiantuntijoiden ja poliitikkojen seurassa³²⁹. Tämänkaltainen rooli näyttyy hyvin erikoislaatuiseksi, kun otetaan huomioon Leskisen tausta populaarimuusikkona. Olisikin jatkotutkimuksen kannalta hedelmällistä selvittää, miten Leskisen rooli poliittisena toimijana suomalaisessa yhteiskunnassa muuttui 1990-luvulla; samalla kun hänen asemansa julkisuuden henkilönä vaikutti vahvistuvan ja legitimoituvan suhteessa perinteisiin poliittisiin toimijoihin, laskivat hänen albumiensa myyntiluvut ja hän konsertoi aiempaa vähemmän. Tämän takia olisi mielenkiintoista sekä tiedotusvälineitä että aikaishaastatteluja käyttäen selvittää, miten Leskisestä itsestään tuli vähitellen ”instituutio”. Näin orientoitunut tutkimus toisi yleisemminkin selville suomalaisen julkisuuden ja poliittisen keskustelun rakenteisiin sekä populaarimuusikoiden (sekä muiden vaihtoehtoisten toimijoiden) asemaan niissä. Se myös avaisi yhteiskunnallisen ilmapiirin muutosta, ja mahdollistaisi vastaamisen usein esitettyyn kysymykseen siitä, voisiko Juice Leskisen tyyppinen hahmo syntyä nyky-yhteiskuntaan, vai oliko hänen asemansa tuolloisen ”yhtenäiskulttuurin” ansiota?

Merkittävää ja mielenkiintoista olisi niin ikään tarkentaa Leskisen roolia 1980-luvun suomalaisessa yhteiskunnassa. Hyvä esimerkki tällaisesta tutkimuksesta olisi vuoden 1981 ”Juice presidentiksi” -kampanja³³⁰, jonka validiin tutkimiseen tarvittaisiin aikaishaastatteluja. Nykyisestä

³²⁸ Tällaisia ovat esimerkiksi monet hänen aiempien yhtyeidensä kanssa tehdyt kappaleet. Näistä voi mainita esimerkiksi Juice-yhtyeen kanssa tehdyt *Keskitysleiriin*, *Keskitysleirin ruokavalio*, *Osapäivänatsi* ja *Snadisti sadisti*; ”Coitus Int.”:n kanssa tehdyt *Jeesus pelastaa*, *Elämässä pitää olla runkkua* ja *Odyseus*; ”Juice Leskinen Slam”-n kanssa tehdyt *Pilvee, pilvee*, *Slam, Slam* ja *Hittejä ja idoleita*; sekä koko yhden albumin julkaissut projektituotteen ”Välikausitakki” -yhtye.

³²⁹ Leskisen asemaa 1990-luvulla olen tarkastellut lyhyesti luvussa 2.1.

³³⁰ Esimerkiksi Leskinen 2003, 82 sekä Kansallisbiografia.fi: ”Leskinen, Juice (1950–2006) | Biografiakeskus, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura”. Aiheesta lisää luvussa 2.1.

tutkimuksestani, jonka aineisto keskittyi Leskiseen julkisena toimijana, jätin haastattelut pois, mutta jatkotutkimuksen kannalta ne toisivat lisää syvyyttä myös Leskisen toimintaan 1980-luvulla.

Toinen nykyistä tutkimusaluettani laajentava jatkotutkimuksen aihe olisi selvittää Leskisen ajatuksia myös sellaisilla aihealueilla, jotka eivät tähän tutkimukseen mahtuneet. Näitä olisivat muun muassa johtajuuden ja vallan käsitteiden ulottaminen myös Leskisen uskontoon ja kirkkoon liittyviin näkökantoihin³³¹, sekä kansainväliseen politiikkaan ja tapahtumiin liittyvät mielipiteensä ja kannanottonsa³³². Myös Leskisen laajan kirjallisen tuotannon analysointi olisi perusteltua. Tätä kautta olisi hedelmällistä tarkastella myös Juice Leskisen ajattelun ideologioita piirteitä, jotka tästä esteettiseen politiikkaan keskittyvästä tutkimuksesta jäivät pois.

Tutkimuksessani olen osoittanut Leskisen olleen aktiivinen ja merkittävä poliittinen toimija suomalaisessa 1980-luvun yhteiskunnassa. Koenkin tutkimukseni avaavan uusia mahdollisuuksia myös laajempaan suomalaisen populaarimusiikin tarkasteluun politiikan tutkimuksen näkökulmasta. Tällä tavoin populaarimusiikin ja sen artistien asemaa suomalaisen yhteiskunnallisen keskustelun toimijoina olisi mahdollista jatkossa tarkastella myös muiden artistien osalta monipuolisemmassa valossa niin 1980-luvulla kuin myös myöhemmin.

Olen tutkimuksessani piirtänyt kuvaa Juice Leskisestä erityislaatuisena poliittisena toimijana ja kommentaattorina osana suomalaista 1980-luvun yhteiskuntaa. Jatkokysymysten osalta olisi mielenkiintoista myös tarkastella Leskisen toimijuutta osana kansainvälistä kontekstia, eli miten Leskisen rooli osana suomalaista yhteiskuntaa näyttäytyy kansainvälisesti vertailtuna? Oliko Juice myös kansainvälisesti tarkasteltuna erikoislaatuinen artisti ja poliittinen toimija, vai löytyykö Leskisen kaltaisina poliittisina kommentaattoreina ja kriitikkoina toimivia artisteja myös muista länsimaisista yhteiskunnista viimeisten vuosikymmenten ajalta? Tällainen näkökulma laajentaisi myös kansainvälisesti populaarimusiikoiden poliittisuuden ja toimijuuden tutkimusta.

Nämä useat esille nousevat jatkokysymykset osoittavat, että oma pro gradu -tutkimukseni ei ole millään tavoin lopullinen vastaus Juice Leskisen poliittiseen asemaan suomalaisessa yhteiskunnassa, vaan pikemminkin kyseessä on pelinavaus tematiikkaan, jossa riittää paljon tutkittavaa myös politiikan tutkimuksen alalla.

³³¹ Lasse Halme käsitteli näitä tarkemmin vuoden 1989 liseniaatintyössään.

³³² Rajasin tutkimuksen ulkopuolelle kansainvälisen politiikan ulottuvuuden ja siihen liittyvät kannanotot Leskisen tuotannossa. Tällaisia kansainvälisepoliittisia sanoituksia olivat 1980-luvulla esimerkiksi *Itäisten maiden viisaat miehet*, *Öljyshake*, *Villi länsi*, *Turvallisuus ja yhteistyö* sekä vuoden 1982 Eurovision laulukilpailuihin artisti Timo Kojolle kirjoitettu *Nuku pommiin*, joka käsittelee ydinsodan uhkaa.

Lähteet

Äänitteet

Albumit

- Juice (1976), ”Keskitysleirin ruokavalio”, Love Records
- Juice Leskinen & Coitus Int. (1973), ”Juice Leskinen & Coitus Int.”, Love Records
- Juice Leskinen & Coitus Int. (1974), ”Per Vers, Runoilija”, Love Records
- Juice Leskinen (1981), ”Dokumentti”, Johanna Kustannus
- Juice Leskinen (1984), ”Matka Suomeen”, Kasino Records
- Juice Leskinen (1987), ”Minä”, Johanna Kustannus
- Juice Leskinen (1990), ”Sinä”, Johanna Kustannus
- Juice Leskinen (2000), ”Maamme (Vårt Land)”, Love Records
- Juice Leskinen Grand Slam (1982), ”Sivilisaatio”, Johanna Kustannus
- Juice Leskinen Grand Slam (1983), ”Boogieteorian alkeet peruskoulun ala-astetta varten, lyhyt oppimäärä”, Johanna Kustannus
- Juice Leskinen Grand Slam (1983), ”Deep Sea Diver”, Johanna Kustannus
- Juice Leskinen Grand Slam (1984), ”Kuopio-Iisalmi-Nivala”, Amulet wish
- Juice Leskinen Grand Slam (1985), ”Pyromaani palaa rikospaikalle”, Megamania Musiikki
- Juice Leskinen Grand Slam (1986), ”Yölento”, Johanna Kustannus
- Juice Leskinen Slam (1978), ”Tauko I”, Love Records
- Juice Leskinen Slam (1980), ”Kuudessa ollaan”, Poko rekords
- Juice Leskinen Slam (1980), ”XV Yö (Tauko III)”, Hi-Hat
- Juice Leskinen Slam (1981), ”Ajan henki”, Johanna Kustannus
- Välikausitakki (1978), ”Välikausitakki”, Love Records

Kappaleet

- Apua! Orkesteri (1985), *Maksamme velkaa*, Poko rekords
- Band Aid (1984), *Do They Know It's Christmas?*, Phonogram
- Eppu Normaali, (1978), *Poliisi pamputtaa taas*, Poko rekords
- Kojo, Timo (1982), *Nuku pommiin*, Digit digs
- Kuosmanen, Sakari (1984), *Rakkauden haudalla*, Amulet hope
- Leskinen, Juhani (1981), *Aamu alkaa A:lla*, Johanna Kustannus
- Leskinen, Juhani (1983), *Arkadianmäen ongelmajätelaitos*, Amulet wish
- Leskinen, Juhani (1981), *Dokumentti*, Johanna Kustannus

Leskinen, Juhani (1980), *Ei elämästä selviä hengissä*, Hi-Hat
Leskinen, Juhani (1974), *Einarin polkupyörä*, Love Records
Leskinen, Juhani (1981), *Ekumeeninen jenkka*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1974), *Elämässä pitää olla runkkua*, Love Records
Leskinen, Juhani (1981), *Epäile vain*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1979), *Hittejä ja idoleita*, Love Records
Leskinen, Juhani (1982), *Ihmiskunnan jatkot*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1981), *Ilomantsi*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1985), *Inferno*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1980), *Itäisten maiden viisaat miehet*, Poko rekords
Leskinen, Juhani (1973), *Jeesus pelastaa*, Love Records
Leskinen, Juhani (1974), *Juankoski here i come*, Love Records
Leskinen, Juhani (1986), *Kaksoiselämää*, Grand Slam
Leskinen, Juhani (1981), *Kansanedustajien joulu*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1976), *Keskitysleiriin*, Love Records
Leskinen, Juhani (1976), *Keskitysleirin ruokavalio*, Love Records
Leskinen, Juhani (1983), *KK*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1981), *Kone*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1983), *Kuinka jumalaa pilkataan*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1981), *Kuumaa tuhkaa*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1980), *Kuusessa ollaan*, Poko rekords
Leskinen, Juhani (1983), *Lentää*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1981), *Lääninmurhaaja*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1974), *Marilyn*, Love Records
Leskinen, Juhani (1983), *MCMLXXXIV*, Amulet wish
Leskinen, Juhani (1981), *Midas*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1986), *Mikä hätänä*, Grand Slam
Leskinen, Juhani (1985), *Musta aurinko nousee*, Grand Slam
Leskinen, Juhani (1980), *Myrkytyksen oireet*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1974), *Odyseus*, Love Records
Leskinen, Juhani (1983), *Ollaan ihmisiksi*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1976), *Osapäivänatsi*, Love Records
Leskinen, Juhani (1986), *Paskaa*, Grand Slam
Leskinen, Juhani (1980), *Pieni kalmistosarja*, Hi-Hat

Leskinen, Juhani (1978), *Pilvee, pilvee*, Love records
Leskinen, Juhani (1983), *Poliisikouluun*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1981), *Rauhaa*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1977), *Snadisti sadisti*, Love Records
Leskinen, Juhani (1975), *Se oli jautaa*, Love Records
Leskinen, Juhani (1991), *Siniristoloppumme*, Grand Slam
Leskinen, Juhani (1979), *Slam, Slam, Slam*, Hi-Hat
Leskinen, Juhani (1996), *Suloista ja haikeaa*, Grand Slam
Leskinen, Juhani (1981), *Svengaa kuin hirviö*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1975), *Syksyn sävel*, Love Records
Leskinen, Juhani (1982), *Syvänmerensukeltaja*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1981), *Taivaan tuuliin*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1982), *Toisinajattelija*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1985), *Turvallisuus ja yhteistyö*, Grand Slam
Leskinen, Juhani (1986), *Vaasankin veri vapisee*, Grand Slam
Leskinen, Juhani (1980), *Viidestoista yö*, Hi-Hat
Leskinen, Juhani (1981), *Viimeinen kylähullu*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1982), *Villi länsi*, Johanna Kustannus
Leskinen, Juhani (1981), *Öljyshake*, Johanna Kustannus
Malmsten, Georg (1960), *Amalia armas*, Scandia
Pink Floyd, (1978), *Another Brick In The Wall (Part 2)*, EMI
Portaankorva, Päivi (1984), *Balladi elokuvasta klaani*, Beta
Pääkköset (1989), *Eläinräökkäystä*, Epic
Springsteen, Bruce (1984), *Born In the U.S.A.*, Columbia

Televisio-ohjelmat

Yleisradio: ”83 eduskuntavaalit”, ensilähetyspäivämäärä: 21.3.1983

Yleisradio: ”Ajankohtainen kakkonen. Sana sanasta.”, ensilähetyspäivämäärä: 14.9.1991

Yleisradio: ”Ajankohtainen kakkonen: Rock. Suomi-rockin juuret ja maailmankuva.”, ensilähetyspäivämäärä: 21.1.1981

Yleisradio: ”Arto Nyberg”, ensilähetyspäivämäärä: 4.4.2004

Yleisradio: ”A-Studio – Nuorisovuoden päätapahtuma -85 FESTA (Tampere)”, ensilähetyspäivämäärä: 3.10.1985

Yleisradio: ”A-Studio: kesävieras”, ensilähetyspäivämäärä: 23.7.2003

Yleisradio: ”A-Studio”, ensilähetyspäivämäärä: 4.4.1984

Yleisradio: ”Itsenäisyys ja rock”, ensilähetyspäivämäärä: 7.12.1986

Yleisradio: ”Itsenäisyyspäivän vastaanotto Tasavallan presidentin linnassa”, ensilähetyspäivämäärä: 6.12.1986

Yleisradio: ”Kesämusiikkia 1”, ensilähetyspäivämäärä: 28.6.1980

Yleisradio: ”Kuka mitä häh (materiaalinauhat)”, haastattelupäivämäärä: 11.1.1995. Ylen Elävään arkistoon ladattu Juice Leskisen haastattelu.

Yleisradio: ”Rock-Suomi: Sanojen takana”, ensilähetyspäivämäärä: 6.12.2010

Yleisradio: ”Tv-uutiset”, ensilähetyspäivämäärä: 10.6.1984

Yleisradio: ”Tv-uutiset”, ensilähetyspäivämäärä: 11.11.1995

Yleisradio: ”Tv-uutiset”, ensilähetyspäivämäärä: 20.3.1990

Yleisradio: ”Ykkösen jouluvieraat: Jouluilme – insertit”, Yleisradion vuoden 1981 jouluohjelmistoa varten tehdyt insertit.

Yleisradio: ”Zoo. Eläimellistä menoa. Anarkiaa”, ensilähetyspäivämäärä: 22.10.1991

Radio-ohjelmat

Yleisradio: ”Juice Leskinen 50-vuotta. osa 1.”, Tampereen radio, 18.2.2000

Yleisradio: ”Muusikko Leskinen Juice 50v. osa 2.”, Tampereen radio, 19.2.2000

Yleisradio: ”Varjo. Saasteeton Ilomantsi.”, 23.6.1975

Kirjalliset lähteet

Adorno, Theodor (1941), ”On Popular Music”

Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville toim. (2007), ”Populaarimusiikin tutkimus”; Tampere: Vastapaino

Ankersmit, F.R. (1996), ”Aesthetic Politics – Political Philosophy Beyond Fact and Value”; Stanford: Stanford University Press

Ankersmit, F.R. (2002), ”Political Representation”; Stanford: Stanford University Press

Arrow, Kenneth (1974), ”The Limits of Organization”; Lontoo: W.W.Norton

Björn, Ismo (2012), ”Puuta, heinää metsästä... ja hyvinvointia”;

<http://www.uef.fi/documents/976466/1020574/IsmoBj%C3%B6rn.pdf>, luettu 12.11.2014

Chatman, Seymour (1986), ”Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film”; Ithaca: Cornell University Press

Connor, John (2003), ”Mediated Persona and Political Culture” Teoksessa Connor, John & Pels, Rick (toim.), ”Media and the Restyling of Politics”; Lontoo: Sage Publishing

- Eyerman, Ron & Jamison, Andrew (1998), "Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century"; Cambridge: Cambridge University Press
- Foray, Philippe (2000), "Alain (1868–1951)", <http://www.ibe.unesco.org/publications/ThinkersPdf/alaine.pdf>, luettu 7.12.2014
- Frith, Simon & Goodwin, Andrew (toim.) (1990), "On The Record"; Lontoo: Routledge
- Frith, Simon (1988), "Rockin potku – Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus"; Tampere: Osuuskunta Vastapaino
- Frith, Simon (1996), "Performing Rites: On the Value of Popular Music"; Oxford: Oxford University Press
- Hague, Seth & Street, John & Savigny, Heather (2008); "The Voice of the People? Musicians as Political Actors"; *Cultural Politics* 4 (1), s. 5-24
- Halme, Lasse (1992), "Onko siinä sanoma? Mitä Juice todella sanoi?"; Helsinki: omakustanne
- Herkman, Juha (2011), "Politiikka ja mediajulkisuus"; Tampere: Vastapaino
- Hietala, Veijo & Koivunen, Anu toim. (1997), "Kanavat auki! Televisiotutkimuksen lukemisto"; Turku: Turun yliopisto
- Jones, Gaynor & Rahn, Jay (1977), "Definitions of Popular Music: Recycled"; *Journal of Aesthetic Education* 11 (4), s. 79-92
- Kane, John (2001), "Politics of Moral Capital"; Cambridge: Cambridge University Press
- Koivisto, Mauno (1994), "Kaksi kautta – Muistikuvia ja merkintöjä 1982–1994"; Helsinki: Kirjayhtymä Oy
- Korpeinen, Reijo (1987), "Ekkös sää Juice oo? – dokumentti Juice Leskisestä"; Helsinki: WSOY
- Kortti, Jukka (2012), "Konsensus-Suomea härnäämässä – Ylioppilaslehti 1980-luvun suomalaisessa julkisuudessa"; *Media & viestintä* 35 (2), s.38–56
- Kotarba, Joseph & Vannini, Phillip (2009), "Understanding Society Through Popular Music"; New York: Routledge
- Lattunen, Tuija (2007), "Esteettinen politiikka: Hallitsemisen taiteenkaltaisuudesta esteettisen tietoisuuden ja todellisuuden politiikkaan" Teoksessa Kaakkuriniemi, Tapani & Mykkänen, Juri (toim.), "Politiikan representaatio"; Helsinki: Valtiotieteellinen yhdistys
- Lauantaiseura (1981), "Tamminiemen pesänjakajat"; Tampere: Kustannus-Vaihe KY
- Lehtinen, Lasse (2002), "Aatosta jaloa ja alhaista mieltä – SDP:n ja Urho Kekkosen suhteet 1944–1981"; Helsinki: WSOY

- Leitch, Donovan (2003), "Foreword" Teoksessa Waldman, Tom, "We All Want to Change the World: Rock and Politics from Eminem to Elvis"; Lanham: Taylor Trade Publishing
- Leskinen, Juice (1984), "Päivää"; Helsinki: Kirja-yhtymä
- Leskinen, Juice (1985), "Rocklyriikka vaatii musiikkia"; *Ydin-lehti* 7/85, s.20–21
- Leskinen, Juice (2003), "Siinäpä tärkeimmät"; Helsinki: Tammi
- Luoto, Santtu ja Montonen, Mikko (2007), "Juice"; Helsinki: Minerva Kustannus Oy
- Mattern, Mark (1998), "Acting In Concert – Music, Community and Political Action"; New Brunswick: Rutgers University Press
- Mickelsson, Rauli (2007), "Suomen puolueet"; Tampere: Osuuskunta Vastapaino
- Oksanen, Atte (2007), "Lyriikka populaarimusiikin tutkimuskohteena: esimerkkinä Joy Divisionin sanat tyhjyydestä" Teoksessa Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville toim. (2007), "Populaarimusiikin tutkimus"; Tampere: Vastapaino
- Platon (1981), "Valtio"; Helsinki: Otava
- Pernaa, Ville & Pitkänen, Ville & Railo, Erkki (2006), "Politiikan peleistä valtapeleihin" Teoksessa Pernaa, Ville & Pitkänen, Ville (toim.) "Poliitikot taistelivat – media kertoo"; Helsinki: Ajatus Kirjat
- Pernaa, Ville & Railo, Erkki (2006), "Valtapolitiikasta tunnepolitiikkaan" Teoksessa Pernaa, Ville & Pitkänen, Ville (toim.) "Poliitikot taistelivat – media kertoo"; Helsinki: Ajatus Kirjat
- Pietilä, Veikko (1991), "Sanoista tekoihin. 'Vieraan puheen' vastaanotosta lehti uutisessa."; *Tiedotustutkimus* 14 (4), s. 5–19
- Ranciére, Jacques (1999), "Disagreement: Politics and Philosophy"; Minneapolis: University of Minnesota Press
- Ranciére, Jacques (2004), "The Politics of Aesthetics"; London: Continuum
- Rantanen, Ilpo (2012), "Vuonna 85 – Manserockin lyhyt oppimäärä"; Helsinki: Siltala
- Regan, Colm (1986), "Live Aid: a challenge to the 'experts'?" *Trócaire Development Review* 1986, s. 68–75
- Rinne, Harri (2002), "Juice On [Juice Off]"; Helsinki: Like
- Rosanvallon, Pierre (2008), "Vastademokratia – Poliitiikka epäluulon aikakaudella"; Tampere: Vastapaino
- Saaristo, Kimmo toim. (2003), "Hyvää paha rock'n'roll – sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista"; Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura
- Salminen, Esko (2006), "Mediavallan aika"; Helsinki: Edita

- Salo, Heikki (2006), ”Kahle Kuningaslaji: laululyriikan käsikirja”; Helsinki: Like
- Street, John (1986), ”Rebel Rock – The Politics of Popular Music”; Oxford: Basil Blackwell Ltd
- Street, John (1997), ”Politics and Popular Culture”; Cambridge: Polity Press
- Street, John (2003), ”’Fight the Power’: The Politics of Music and the Music of Politics”; *Government and Opposition* 38 (1), s.113-130
- Street, John (2007), ”Striking a Chord: Musicians, Music and Non-Governmental Public Action: Full Research Report.” Swindon: ESRC
- Street, John (2012), ”Music and Politics”; Cambridge: Polity Press. Kindle Edition.
- Suomi, Juhani (2005), ”Pysähtyneisyyden vuodet: Mauno Koiviston aika 1981–1984”; Helsinki: Otava
- Tagg, Philip (1982), ”Analysing popular music: theory, method and practice”; <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>, luettu 10.11.2014
- Tammi, Pekka (1988), ”Esijälkinarratologisia huomautuksia”; *Synteesi* 1991 (1-2), s.165–190
- Uimonen, Risto (2011), ”Pääministerin puhuva pää”; Helsinki: WSOY
- Vihavainen, Timo (1991), ”Kansakunta rähmällään: Suomettumisen lyhyt historia”; Helsinki: Otava
- Waldman, Tom (2003), ”We All Want to Change the World: Rock and Politics from Eminem to Elvis”; Lanham: Taylor Trade Publishing
- Weber, Max (2009), ”Tiede ja politiikka – kutsumus ja ammatti”, Tampere: Vastapaino
- Welsch, Wolfgang (1997), ”Undoing Aesthetics”; Lontoo: SAGE Publications
- Yrjölä, Riina (2014), ”The Global Politics of Celebrity Humanitarianism”; Väitöskirja, Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto

Painamattomat lähteet

- Halme, Lasse (1989), ”ROCK ON RÄJÄHTÄVÄ VOIMA. Juice Leskisen laulutuotannon analyysi ja teologinen arviointi”, Lisensiaatintyö, Helsinki: Helsingin yliopisto
- Hangasmaa, Laura (1997), ”’Jerusalem urheilutalossa oli sellaiset rutiinibileet’ – Raamatulliset alluusiot Juice Leskisen rocklyriikassa”, Pro gradu, Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto
- Närhi, Ari (1990), ”Rocfestivaali uutisena – Ruisrock Helsingin Sanomissa 1970-1989”, Pro gradu, Tampere: Tampereen yliopisto
- Ridell, Seija (1994), ”Kaikki tiet vievät genreen: tutkimusretkiä tiedotusopin ja kirjallisuustieteen välimaastossa”, Lisensiaatintyö, Tampere: Tampereen yliopisto

Seppälä, Maria (2001), ”Railista rokaton Tarzanin kalsareihin: Juice Leskisen sanoitusten metrin, musiikin ja sisällön analyysia”, Pro gradu, Tampere: Tampereen yliopisto

Veijalainen, Katja (1998), ”Huomioita Juice Leskisen laulujen sanastosta”, Pro gradu, Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto

Internet-sivustot

”Juice-kirkko kokosi 2000 tamperelaista yhteen ja tuotti tuhansia euroja vähävaraisille | Aamulehti – Moro”, <http://moro.aamulehti.fi/2013/11/21/juice-kirkko-kokosi-2000-tamperelaista-yhteen-ja-tuotti-tuhansia-euroja-vahavaraisille/>, luettu 4.8.2014

”Juicen laulut kaikuvat illalla koko Kirkkopuistossa | Aamulehti – Moro”, <http://moro.aamulehti.fi/2014/09/04/juicen-laulut-kaikuvat-illalla-koko-kirkkopuistossa/>, luettu 15.10.2014

”Juicen Tampere”, http://www.tampere.fi/kulttuuripalvelut/material/raitit/6GblqtBPD/juicen_tampere.pdf, luettu 8.10.2014

”Kuoli 2006 – Juice nakuttaa yhä hurjia vuosituloja – Viihde – Ilta-Sanomat”, <http://www.iltasanomat.fi/viihde/art-1288759336503.html>, luettu 10.12.2014

”Leskinen, Juice (1950 – 2006) | Biografiakeskus, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura”, <http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/1014/>, luettu 7.8.2014

”Leskinen, Juice – LEI-LÖ – Kuopion kaupunki”, <http://bibliografia.kuopio.fi/lei-lo>, luettu 12.5.2014

”Maamme 150”, <http://www.helsinki.fi/maamme/juhlakonsertti.html>, luettu 5.12.2014

”Musiikkituottajat – Tilastot – Kulta- ja platinalevyt”, <http://www.ifpi.fi/tilastot/artistit/juice+leskinen/>, luettu 23.3.2014

”national anthem, n.: Oxford English Dictionary”, <http://www.oed.com/view/Entry/255442?redirectedFrom=national+anthem#eid>, luettu 7.9.2014

”Nähtävyydet”, <http://www.juankoski.fi/nahtavyynet/>, luettu 15.9.2014

”Paavo Väyrysen oudot päivärahat – Suomenkuvalehti.fi”, <http://suomenkuvalehti.fi/jutut/kotimaa/politiikka/paavo-vayrysen-oudot-paivarahat/>, luettu 9.9.2014

”Per Vers, kansan runoilija | Ylioppilaslehti”, <http://ylioppilaslehti.fi/1998/05/per-vers-kansan-runoilija/>, luettu 5.12.2014

”Poeta Finlandiae | Kirjasampo.fi – kirjallisuuden kotisivu”, http://www.kirjasampo.fi/fi/kulsa/saha%253AInstance_ID1242316706949#.VJ6Tu14ADo, luettu 10.12.2014

“popular music | Encyclopædia Britannica”,

<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/470261/popular-music>, luettu 19.8.2014

”Richard Wagner: A Composer Forever Associated with Hitler | SPIEGEL ONLINE”,

<http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/richard-wagner-a-composer-forever-associated-with-hitler-a-892600.html>, luettu 25.11.2014

“rock | music | Encyclopædia Britannica”,

<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/506004/rock>, luettu 22.8.2014

”tonttu | Urbaani sanakirja”, <http://urbanisanakirja.com/word/tonttu/>, luettu 12.12.2014

”Sari-vaimo: Juice vain nukkui pois – Ilta-Sanomat”, <http://www.iltasanomat.fi/viihde/art-1288335187912.html>, luettu 3.8.2014

”Vuonna 85 – Manserock-elokuva”, <http://www.vuonna85.fi/tarina.php>, luettu 4.1.2015

”VUONNA 85 REMIX GTP | Tampereen Työväen Teatteri”, <http://www.ttt-teatteri.fi/ohjelmisto/vuonna-85-remix-gtp>, luettu 5.1.2015