

”Tosimiehen mittainen, vaikka millä sitten mittaan sen?”

Sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatioita Leevi & the Leavings -yhtyeen lyriikoissa

Pro gradu -työ

Maaret Launis

013752183

Kotimainen kirjallisuus

Humanistinen tiedekunta

Helsingin yliopisto

Toukokuu 2017

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos	
Tekijä – Författare – Author Launis, Maaret			
Työn nimi – Arbetets titel – Title ”Tosimiehen mittainen, vaikka millä sitten mittaan sen?” Sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatioita Leevi & the Leavings -yhtyeen lyriikoissa			
Oppiaine – Läroämne – Subject Kotimainen kirjallisuus			
Työn laji – Arbetets art – Level	Aika – Datum – Month and year	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages	
Pro gradu -tutkielmat	Toukokuu 2017	87 s. + liitteet 13 s.	
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Tutkin työssäni sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatioita Leevi and the Leavings -yhtyeen tuotannossa. Selvitän, miten sukupuoli ja seksuaalisuus yhtyeen sanoituksissa toimivat, ja miten ne eroavat populaarimusiikin muista nais- ja mieskuvista. Lisäksi tarkastelen yhtyeen tuotannon homoseksuaalisuutta kuvaavia kappaleita sekä kaksinaapaisen sukupuolijärjestelmän kyseenalaistavia representaatioita.</p> <p>Työni aineisto on yhtyeen studioalbumituotanto vuosilta 1980-2003, kaikkiaan 15 albumia. Aineistoni käsittää lähes yhtyeen koko tuotannon single-julkaisuja ja yhtä albumia lukuun ottamatta.</p> <p>Hypoteesini on, että yhtyeen lauluntekijän, Gösta Sundqvistin (1957–2003) lyriikoissa sukupuoli ja seksuaalisuus rakentuvat monitasoisesti ja vivahteikkaasti verrattuna populaarimusiikin valtavirtaan. Sukupuolen ja seksuaalisuuden edustuksia on laajan aineiston ja monilukuisten puhujien puitteissa runsaasti. Kappaleet käsittelevät valtaosin romanttisia ihmissuhteita, jotka toimivat kulttuurisesti sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämisen tärkeimpinä sosiaalisina näyttämöinä.</p> <p>Populaarimusiikki ja sen eri genret, kuten rock, tango ja iskelmä, muodostavat olennaisen kontekstin analyysilleni. Hyödynnän työssäni erityisesti populaarimusiikin tutkimusta. Työni teoreettinen viitekehys rakentuu pitkälti sukupuolentutkimuksen käsitteistöille ja feministisen tutkimusperinteen kysymyksenasettelulle. Stuart Hallin representaation käsitteen lisäksi pohjaan analyysiäni paljolti R.W Connellin hegemonisen maskuliinisuuden konseptille.</p> <p>Työni tuloksia on, että selvä enemmistö aineiston puhujista on miehiä, Sundqvistin määritelmää käyttäen ”onnettomia naissankareita”. Tragikoomiset mieshahmot parodioivat hegemonisen maskuliinisuuden ideaalia, jonka mukaan miehen tulisi olla aktiivinen, rationaalinen ja fyysisesti voimakas. Vaikka suurin osa kappaleista käsittelee heterorakkautta tai sen puutetta, ei aineisto silti ole täysin heteronormatiivinen. Työni keskeisin tulos on, että aineistoni sukupuolten ja seksuaalisuuksien representaatioiden ytimessä on inhimillinen kokemus, johon kuka tahansa voi samaistua. Näkökulma on tarpeellinen, sillä viime vuosikymmenten tasa-arvon edistysaskelista huolimatta sukupuolen representaatiot ovat populaarimusiikin sanoituksissa edelleen seksistisiä ja heteronormatiivisia.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Leevi and the Leavings, Gösta Sundqvist, representaatio, sukupuoli, seksuaalisuus, populaarimusiikki, laululyriikka			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

Sisällys

Johdanto	5
1.1 Tutkimuskysymys ja tavoitteet	5
1.2 Aineisto ja aikaisempi tutkimus	7
1.3 Keskeiset käsitteet ja teoreettinen kehys	9
1.4 Työn rakenne	11
2. Leevi & the Leavings populaarimusiikin kentällä	
2.1 Korkeaa vai matalaa?	13
2.2. Suomalainen populaarimusiikki	14
2.3 Aineisto pähkinänkuoressa	19
3. Moninaisia naiskuvia	22
3.1 Representaatio – heijastuksia vai silkkaa politiikkaa?	24
3.2 Nainen subjektina ja objektina	26
3.3 Ylistetty, solvattu nainen	29
3.4 Naisia yhteiskunnan marginaalissa	32
3.5 Miesesittäjän vaikutus naisrepresentaatioon	37
3.5.1 ”Kerro terveiset lapsille” ja ”Kiinalaisessa pesulassa”	38
4. Miehiä maskuliinisuuden miinakentällä	
4.1 Mieskuvia Cock Rockin ja Teenybopin maailmoista	42
4.2. Seksismiä ja seksismin parodiaa	43
4.3 Hegemoninen maskuliinisuus ja onnettomat naistenmiehet	47
4.4 Miehen pako haavemaailmaan	52
4.5 Kauneusihanteita vieroksuva mies	55

5. Kaksinapaisuus murtuu	60
5.1. Päivi sukupuolten dikotomiaa haastamassa	61
5.2 Homoseksuaalisuus maskuliinisuuden merkitsijänä	65
6. Lopuksi	70
Lähteet	75
Liitteet	89

1. Johdanto

1.1 Tutkimuskysymys ja tavoitteet

”Mä olen tosiaan rakentanut näitä tyyppisiä – jossain siellä täällä on tietysti sellaista, mitä olen itsekin kokenut, mutta en mä koskaan ollut niin onneton naistenmies kuin nämä mun laulujen sankarit. –Gösta Sundqvist, Soundi 4/1980”

(Luoto 2004, 12)

Tutkin tässä pro gradu -työssä Leevi & the Leavings -yhtyeen sanoittajan, säveltäjän ja sovittajan Gösta Sundqvistin (1957-2003) lyriikoissa esitettyä sukupuolta ja seksuaalisuutta. Sundqvistin vähälukuisista julkisista lausunnoista nousee sama monitulkintaisuus, joka Leevi & the Leavingsin lyriikoitakin luonnehtii. Yllä olevassa sitaatissa Sundqvist kiistää olleensa teksteistään tuttu ”onneton naistenmies”, mutta epäselväksi jää, ovatko laulujen puhujat naistenmieheydessään onnettomia vaiko epäonnistuneita naistenmiehiä. Sankareita he ovat, mutta eivät yksiselitteisesti eivätkä perinteisessä mielessä.

Romanttisen rakkauden kuvaaminen on kevyen musiikin lyriikoissa aihe ylitse muiden. Leevi & the Leavingsin lyriikoissa käsitellään myös paljon naisia, miehiä ja heidän välisiä suhteitaan, mutta toisin kuin esimerkiksi perinteisessä iskelmälyriikassa, Sundqvistin lyriikoiden puhujat ovat rivoja ja ruumiillisia. Lempi on vilpittöytä kuten rakkauslauluissa kuuluu, mutta se saattaa kohdistua esimerkiksi prostituoituun, samaan sukupuoleen tai liian nuoreen henkilöön. Lemmitylle halutaan tarjota koko maailma, mutta rahat riittävät harvoin edes välttämättömimpään.

Vaikka Leevi and the Leavingsin monitulkintaiset kappaleet pakenevat määrittelyä, ne ovat kiinteä osa populaarimusiikin traditiota. Populaarimusiikille on toisaalta ominaista tietty tyylipuhtauden vieroksuminen, ja hypoteesini onkin, että yhtyeen tuotannossa on havaittavissa parodista suhtautumista iskelmä- ja rock-genrejen konventioihin. Esimerkiksi iskelmäteksteissä sukupuoliroolit ovat itsestään selviä ja rakkaus heteronormatiivista: sanoitusten tehtävänä ei totisesti ole horjuttaa vallitsevia asenteita, vaan pikemminkin myötäillä niitä. Tällaiseen sovinnaisuuteen Sundqvistin teksteissä suhtaudutaan ivailen.

Mielestäni Sundqvistin lyriikoissa sukupuoli näyttäytyy huomattavasti valtavirtaiskelmän normatiivisuutta moninaisempana. Iskelmätradition keskeisin teema, romanttinen rakkaus, on Sundqvistin teksteissäkin keskiössä, mutta rakkauden kokijoiden kirjo on laaja. Tämä näkyy tuotannon särmikkäässä henkilögalleriassa. Vaikka nainen on Sundqvistin lyriikoissa usein passiivinen haaveilun ja halun kohde, Leevi and the Leavingsin naiskuva ei ole yksiselitteinen.

Myös onnettomien naistenmiesten viiteryhmässä on moninaisuutta, joka tekee lyriikoiden mieskuvan tutkimisen mielekkääksi.

Keskityn tässä työssä tarkastelemaan erityisesti sitä, millaisia sukupuolen kuvauksia teksteissä esiintyy. Laulutekstien minä on tyypillisesti naiselle puhuva mies, joten pohdin työssäni valtapuolisesti sitä, minkälainen naiskuva lyriikkojen miehellä on. Olen erityisen kiinnostunut sukupuolten välisestä dialogista, johon sisältyy paljon oletuksia ja vähän oikeita kohtaamisia. Onnettomien naissankarien silmissä nainen näyttäytyy suurena tuntemattomana. Lisäksi tulen työssäni selvittämään, millaista sukupuolen ja seksuaalisuuden kuvausta löytyy heteroseksuaalisen nais–mies -dikotomian lisäksi.

Tämän tutkimuksen lähtökohdat ovat feministisessä lähestymistavassa, jossa tarkastellaan kriittisesti kulttuurisia ja yhteiskunnallisia ilmiöitä. Kriittisyys on toki joka tapauksessa sisäänrakennettuna tieteellisen tiedon tuottamiseen (Ronkainen & al. 2011, 14–15), mutta feministisessä tutkimuksessa tutkitaan ja tehdään näkyväksi eriarvoisuutta luovia valtarakenteita. Feministisessä tutkimuksessa on siis kyse kriittisestä vallan tutkimuksesta. Ei ole kuitenkaan olemassa vain yhtä feminismiä, vaan feminismejä, joissa korostuvat erilaiset ideologiset painotukset. (Ackerly & True 2010.) Tässä työssä tutkin lyriikoita myös queer-tutkimuksen lähtökohdista eli yhteiskunnassa vallitsevaa heteronormatiivisuutta näkyväksi tehden ja kyseenalaistaen.

Feministinen kirjallisuudentutkija Pam Morris kirjoittaa: ”Kun naiset alkoivat tarkastella uudelleen kanonisoitujen kirjailijoiden teoksia, ei kestänyt pitkään ennen kuin he alkoivat myös käsitellä uudelleen noita teoksia koskevia tulkintoja. Tällöin ilmeni välittömästi monien miespuolisten tutkijoiden sukupuolisokeus. Miestutkijat olettavat yleensä, että kaikki lukijat jakavat heidän näkemyksensä, vaikka tarjottu tulkinta olikin rajoittuneen maskuliininen, jopa misogynistinen” (Morris 1993, 52).

Vaikka pidän itse Morrisin epäluuloisuutta miespuolisia kirjallisuudentutkijoita kohtaan jopa hieman asenteellisena, hänen huomionsa kanonisoitujen tekstien uudelleentulkinnasta on kiintoisa. Leevi and the Leavingsin lyriikoita tulkitaan usein melko yksipuolisesti: joko ei huomioida lyriikoiden musiikillista kontekstia, tai ei tarkastella kappaleiden mahdollisia parodisia aineksia. Toisaalta Sundqvistin lyriikoita tulkitaan toisinaan klassisen rock-auteurin hengentuotteina, jolloin niiden katsotaan heijastelevan biografisessa hengessä Sundqvistin taiteilijapersoonaa. En usko Morrisin tavoin, että miestutkijoiden tutkimusote olisi suorastaan misogynistinen, vaikka sukupuolisokeus luonnehtii mielestäni osuvasti niin kirjallisuudentutkimuksen kaanonina kuin nykypäivän julkisen keskustelun luonnetta. Sitä vastoin pidän mahdollisena, että populaarimusiikin

ja eritoten rockin maskuliinisessa maailmassa maskuliiniset äänenpainot korostuvat, ja että vaihtoehtoisille näkökulmille voi olla tässä suhteessa tilausta.

Hypoteesini on, että sukupuoli on Sundqvistin lyriikoissa erityisen monitasoinen ja vivahteikas verrattuna kevyen musiikin valtavirtaan. Väitän myös, että Leevi and the Leavingsin lyriikat eivät ole yhtä heteronormatiivisia kuin aikalaisensa. Itse asiassa Sundqvist on aihepiirin käsittelyssä jopa pioneeri, joka hakee kaltaistaan jopa nykymusiikin kontekstissa. Aineistoni kirjava henkilögalleria, monilukuiset puhujat ja kontrastoituminen populaarimusiikin eri genreihin tekevät yhteestä mielenkiintoisen tarkastelun kohteen juuri sukupuolen ja seksuaalisuuden näkökulmasta.

Representaatioita on laajan aineiston puitteissa lähtökohtaisesti runsaasti, ja kappaleet käsittelevät valtaosin romanttisia ihmissuhteita, jotka toimivat kulttuurissamme sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämisen tärkeimpinä sosiaalisina alustoina. Lisäksi tyylimukaelmia, parodisointia ja intertekstuaalisuutta näyttäisi löytyvän niin musiikin kuin lyriikoiden tasolta. Uskon, että nämä tekijät luovat hedelmällisen pohjan sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatioiden analyysille.

1.2. Aineisto ja aikaisempi tutkimus

Työni aineisto on Leevi & the Leavingsin studioalbumituotanto 1980-2003, kaikkiaan 15 albumia. Olen valinnut kappaleita tarkemman analyysin kohteeksi sillä perusteella, että niissä sukupuoli ja seksuaalisuus on kohosteisesti esillä. Näin ollen joulumarkkinoille julkaistu teemaalbumi *Varasteleva joulupukki* (1990) jää aineistoni ulkopuolelle. Yhtye on myös tehnyt useita singlejulkaisuja, mutta studioalbumituotannon laajuuden vuoksi jätän singlet ja niiden B-puolet aineistoni ulkopuolelle. Leevi and the Leavingsin instrumentaalikappaleet eivät luonnollisesti kuulu myöskään tämän työn piiriin. Esittelen ja havainnoin aineistoa ja sen mahdollisia säännönmukaisuuksia syvällisemmin luvussa 2.3.¹

Leevi & the Leavingsin lyriikat ovat olleet akateemisen mielenkiinnon kohteena aikaisemminkin. Toni Lahtinen on tutkinut Gösta Sundqvistin lyriikkojen karnevalistista groteskia artikkelissaan ”Sika, joka osasi lentää siivillään”. Lahtinen kysyy, tehdäänkö Sundqvistin sanoituksissa traaginen koomiseksi vai päinvastoin. Artikkelissa Leevi and the Leavingsin tekstejä käsitellään rockin

¹ On myös syytä lisätä, etten käsittele tässä työssä lainkaan Sundqvistin laajaa uraa käsikirjoittajana esimerkiksi Yleisradiolla. Leevi & the Leavingsin kokoonpanon sivuprojektit, kuten The Crinolettes tai Suurkaupungin kansa, eivät kuulu tämän työn aineistoon.

sisäisenä kapinana, jossa usein yhteiskunnan marginaaliin jääviä henkilöitä kuvataan bahtinilaisen karnevalistisen groteskin keinoin. (Lahtinen 2006.)

Mikko Vuoristo jatkaa Lahtisen pohdintoja Tampereen yliopiston Suomen kirjallisuuden gradutyössään *Huumorin keinot Leevi & the Leavings -yhtyeen Gösta Sundqvistin sanoituksissa*. Vuoriston työn tuloksia on, että yhtyeen lyriikoissa on komiikkaa, sekä iloista ja synkempää groteskia. Lyriikat muodostavat Vuoriston mukaan ambivalentin dikotomian, jossa huumori on väliin puhtaimmillaan ilottelevaa mutta toisaalta hyvinkin vakavaa. (Vuoristo 2010.)

Anna Sara on kirjoittanut sanoitusten mieskuvasta kandidaatintyössään *Se vituttaa ei saa!* Sara peilaa Sundqvistin mieskuvaa hegemonisen maskuliinisuuden käsitettä vasten (Connell & Messerschmidt 2005) ja tarkastelee miesten häiriökäyttäytymistä, kuten alkoholin yletöntä käyttöä ja väkivaltaisuutta sosiologisen tutkimuksen valossa. Saran yö on temaattisesti hyvin lähellä omaa näkökulmaani, mutta hypoteesini eroavat osittain Saran työn tuloksista. Hänen työnsä tuloksissa Sundqvistin lyriikoiden nainen on jokseenkin passiivinen ja miehelle alistainen, jos kohta aihetta on sivuttu varsin lyhyesti. (Sara 2014.) Itse näen naiskuvissa paikoin jopa voimaannuttavia sävyjä.

Edellämainitut työt ohjaavat tutkimukseni kulkua ja vaikuttavat sen teoreettiseen kehykseen. Lahtisen ja Vuoriston töiden lajiteoreettinen lähestymistapa on kiinnostava, sillä hypoteesini on, että karnevalistinen groteski kuuluu olennaisesti aineiston sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatioihin. Groteski ruumiillisuus tuo sanoituksiin sellaisia sävyjä, joita esimerkiksi iskelmäteksteissä ei ole totuttu kuulemaan. Huumorilla ja koomiseksi tekemisellä on tärkeä rooli teksteissä, sillä ne mahdollistavat vaikeiden ja epäsovinnainten teemojen, kuten seksuaalisuuden avoimen käsittelyn.

Vuoristo käsittelee omassa gradutyössään muun muassa seksististä huumoria huumorintutkimuksen valossa. Omassa työssäni keskityn pohtimaan, mitä seksistisellä huumorilla peitetään ja paljastetaan. Oman tulkintani mukaan moni Sundqvistin seksuaalisesti häpeilemätön sanoitus ei ole pelkästään koomista, vaan seksistä kertova kappale herättää ihmisissä naurureaktion, koska kyseessä on intiimi asia, josta kulttuurissamme ei ole totuttu viestimään avoimesti. Toisaalta monet kappaleista naurattavat traagisuudessaan, kuten Vuoristokin esittää (Vuoristo 2010, 99–101). Nauru ja koomisuus ovatkin kaksi eri asiaa.

Vuoriston ja Lahtisen tutkima karnevalistinen groteski on feministisen kirjallisuudentutkimuksen ja queer-tutkimuksen kannalta mielenkiintoinen laji, sillä siihen liittyy olennaisesti ajatus valta-asetelmien kääntämisestä pääläelleen. Siitä on kyse myös feministisessä tutkimuksessa usein käytetyssä vastakarvaan lukemisen tekniikassa. Judith Fetterleyn mukaan lukemisen lisäksi

”kirjallisuus on poliittista” (Fetterley xi, 1978) – miksei siis myös populaarimusiikin lyriikat ja niiden tutkiminen.

Santtu Luodon *Raparperitaivas* (2004) on yleisteos Leevi & the Leavingsin musiikillisesta taipaleesta suomalaisen 1900-luvun lopun populaarimusiikin kontekstissa, ja teoksessa sivutaan myös lyhyesti yhtyeen lyriikoita. Tämän tutkimuksen kannalta se on mielekäs ennen kaikkea kokonaismusiikillisen ja kulttuurisen viitekehänsä kautta.

1.3 Keskeiset käsitteet ja teoreettinen kehys

Käsittelen työssäni laululyriikoita, jotka on tarkoitettu ensisijaisesti kuunneltavaksi ja esitettäväksi. Tästä syystä työssäni korostuvat esittäjyys ja kuulijuus. Tähän ovat päätyneet työssään myös Mikko Vuoristo ja Anna Sara. Vuoristo tutkii sanoituksia kerrottuna tarinoina ja korvaa kertojan runon puhujalla. Omassa työssäni käytän käsitteitä puhuja ja sanoituksen minä.

Laululyriikoita ei voi suoraan rinnastaa perinteiseen runouteen. Ensinnäkin kappaleiden sanoitukset ovat lähtökohtaisesti tehty esitettäväksi, jolloin musiikilliset tekijät ja esittäjyys antavat sanoille oman merkittävän panoksensa. Populaarimusiikkiin olennaisesti kuuluva toisto, esimerkiksi kertosaäkeistöt, erottavat pop-tekstit muista nykyrunouden muodoista. Kirjallisessa runoudessa liiallinen toisto voidaan nähdä tekstin laatua heikentävänä tekijänä, mutta populaarimusiikin lyriikoiden voidaan sanoa suorastaan rakentuvan toistolle (Oksanen 2007, 168). Heikki Salon mukaan kielen sointuisuus, äänteiden pituus, kesto sekä painollisuus yhdessä toiston kanssa ovat elimellinen osa laululyriikkaa. Niiden avulla sanoitus yhtyy musiikkiin (Salo 2006, 42).

Tulen käyttämään aineistosta nimityksiä sanoitus, lyriikka ja teksti. Ensiksi mainittuihin on sisäänkirjoitettuna se, että ne ovat yhtä musiikin ja kappaleen esityksen kanssa. Lyriikan etymologia vie antiikin Kreikkaan, jossa lyriikalla tarkoitettiin lyyran säestämää laulua (Leiwo 2012, 33). Laululyriikan tutkimuksessa on toisaalta olennaista ymmärtää sen yhteys globaaliin että lokaaliin suulliseen kansanperinteeseen. Nykyaikaisessa populaarimusiikissa hyödynnetään samoja kerronnan keinoja kuin esimerkiksi kalevalaisessa kansanrunoudessa, jossa toistolla varmistetaan sanoman välittyminen kuulijalle (Westersund 1995, 209).

Koska työni käsittelee sukupuolta ja seksuaalisuutta, muodostaa sukupuolentutkimuksen terminologia ja analyysi työni keskeisen teoreettisen kehyksen. Käsitteistöä avaan lyhyissä teoriaosuuksissa kunkin luvun alussa. Sukupuolentutkimuksen terminologia on jatkuvan keskustelun, neuvottelun ja uudelleen järjestelyn kohteena, joten teen selkoa välttämättömmistä

käsitteistä seuraavaksi. Tuija Saesman, Leena-Maija Rossin ja Tuula Juvosen toimittama artikkelikokoelma *Käsikirja sukupuoleen* (2003) on esimerkki käyttämästäni tutkimuskirjallisuudesta.

Tässä työssä puhutaan sekä seksuaalisuudesta että sukupuolesta. Ne ovat monissa yhteyksissä yhteen nivoutuneet, mutta eivät tarkoita automaattisesti samaa asiaa. Useissa kielissä biologiselle ja sosiaalis-kulttuuriselle sukupuolille on omat sanansa (ransk. *sexe–genre*, engl. *sex–gender*, ruots. *sex–genus*). Suomen kielessä sukupuoli kattaa molemmat merkitykset. Kuten Leena-Maija Rossi kirjoittaa, ”Sex-termin korvautuminen (englannin kielessä) osin genderillä on edesauttanut sukupuolen ja seksuaalisuuden jonkin asteista analyttistä erottamista toisistaan. Vaikka sukupuoli ja seksuaalisuus monin tavoin kietoutuvatkin toisiinsa, ne on hyvä pystyä tarpeen tullen jollain tapaa erottamaan. Kaikki sukupuoleen liittyvä ei liity seksuaalisuuteen. Voisiko ajatella vastaavasti myös toisin päin, että kaikki seksuaalisuuteen liittyvä ei välttämättä liittyisikään sukupuoleen?” (Rossi 2010, 22).

Rossin esittämä ajatus on keskeinen oman tutkimuskysymykseni kannalta. Pohdin analyysissäni muun muassa sitä, milloin lyriikan puhujat olettavat toisilleen seksuaalisia ominaisuuksia sukupuolen perusteella, ja milloin tällaista sukupuolen ja seksuaalisuuden hedelmätöntä yhteen nivomista pyritään mahdollisesti purkamaan.

Sukupuolella ja seksuaalisuudessa on myös aina kyse vallasta (Rossi 2010, 22–25). Vaikka olisi helppoa unohtaa seksuaalisuuteen liittyvät valtasuhteet ja hierarkiat ja tarkastella aineistoa yksittäistapauksina, on myös tämän tutkimuksen pyrkimyksenä korostaa sukupuolta vallankäytön välineenä. Populaarimusiikkia on helppo tarkastella ja kuluttaa harmittomana viihteen muotona, jolla ei ole mitään tekemistä yhteiskunnassa vallitsevien hierarkioiden kanssa. Silti esimerkiksi ikivihreän statuksen saanut ”Teuvo, maanteiden kuningas” -kappale sisältää runsaasti representaatioita sukupuolesta (Paasonen 2010, 40–41). Stuart Hallin luoma käsite representaatio merkitsee esitystä tai uudelleenesitystä, jolla aktiivisesti rakennetaan, uusinnetaan tai puretaan sitä, miten näemme ja koemme sukupuolen ja seksuaalisuuden. Siksi populaarimusiikin lyriikoiden tarkastelu voi antaa tietoa paitsi lyriikoista itsestään, myös niitä säätelevistä valtasuhteista. Tässä työssä haluan tehdä näkyväksi sitä, miten Leevi and the Leavingsin lyriikat toimivat sukupuolen esityksinä. Palaan käsitteeseen syvällisemmin luvussa 3.1.

Toinen sukupuolentutkimuksen keskeinen käsite tässä työssä on R.W. Connellin hegemoninen maskuliinisuus sekä hegemoniset maskuliinisuudet. Yksikkö-muodossa käsite kuvaa pakottavaa ideologista, kulttuurista ja sosiaalisesti rakentuvaa hierakista valtajärjestelmää, jossa ylimpänä on hegemonisen maskuliinisuuden ideaali. Sen ytimessä ovat Connellin mukaan aktiivisuus, fyysisen

voima sekä rationaalisuus. Järjestelmä perustuu kaikkien suostumukseen, eli sekin enemmistö, joka ei saavuta ihannetta, pyrkii ihannetta kohti. Naiset täydentävät järjestelmää vahvistetun feminiinisyyden keinoin. Kun puhutaan hegemonisista maskuliinisuuksista monikossa, otetaan huomioon Connellin saama kritiikki ja sen pohjalta käsitteen määrittelyyn tehdyt tarkennukset. Hegemoninen maskuliinisuus ei siis ole pakottavuudestaan huolimatta ylihistoriallinen konsepti, vaan se elää ja muotoutuu kulttuurisesti ajassa paikassa; voidaan siis puhua maskuliinisuuksista. (Connell, 2005.) Connellin teoretisointia maskuliinisuudesta on suomalaisessa viitekehyksessä jatkanut kriittisen miestutkimuksen uranuurtaja Arto Jokinen, jonka teokset toimivat myös analyysini pohjana.

Aineistoni musiikilliset seikat tulevat tässä työssä jäämään pitkälti paitsioon, sillä kokonaisuuden hallittavuuden ja rajallisen osaamiseni valossa on järkevämpää keskittyä sanoitusten sisältöön. Vaikka musiikki on ollut minulle elämän pituinen harrastus, muodollinen kompetenssini tutkia Leevi and the Leavingsin laululyriikoita perustuu ennen kaikkea kotimaisen kirjallisuuden ja sukupuolentutkimuksen opintoihini. Musiikillisen tietouden osa-alueista minulla on siis lähinnä Philip Taggin jaottelun mukaisesti *kompetenssia vastaanottamisessa*, eli osaamiseni pitää sisällään ennen muuta ”kulttuurisesti määrittyneiden oheismerkityksien ja sosiaalisten merkitysten tunnistamisen” (Aho & Kärjä 2007, 23). Tagg puhuu metamusiikillisesta tiedon kontekstuaalisesta metadiskurssista, jossa tarkastellaan ”musiikillisia käytäntöjä, kulttuuria sekä yhteiskuntaa” (ibid) eri tieteenalojen lähtökohdista (Tagg 2002, 827). Tässä työssä musiikkia tutkitaan ennen kaikkea sukupuolentutkimuksen ja populaarimusiikin lyriikantutkimuksen lähtökohdista.

Tästä johtuen Leevi and Leavingsin tuotanto on syytä paikantaa Suomen musiikilliselle ja musiikkiteolliselle kartalle. Yhtyeen musiikki ja artistikuva ei tee määrittelystä helppoa, mutta luon aiheeseen katsauksen luvussa 2.

1.4. Työn rakenne

Aloitan tutkimukseni luvussa 2 asettamalla tutkimuskohteeni kontekstiin, siis paikantamalla Leevi and the Leavingsin populaarimusiikin kentälle. Sen jälkeen tarkastelen aineistoa kokonaisuutena ja tutustun sen säännönmukaisuuksiin luvussa 2.3. Kun aineistosta ja sen taustoista on tehty kattavasti selkoa, siirryn itse analyysiosioon.

Luvussa 3 analysoin sanoitusten naisesityksiä. Aloitan representaatiosavottani tarkastelemalla kuitenkin hetken Stuart Hallin käsitettä ja sitä ympäröivää keskustelua. Sen jälkeen siirryn pohtimaan kappale-esimerkkien kautta, ovatko naiset objekteja, subjekteja vai kenties molempia.

Luvussa 3.3 käsittelen miespuhujien kaksijakoista suhtautumista naiseen, häntä yhtäältä ylistetään, toisaalta solvataan. Seuraavassa alaluvussa luon silmäyksen Sundqvistin marginaalisiin naisiin ja siihen, miten sosiaalinen huono-osaisuus risteää naissukupuolen kanssa. Viimeiseksi tarkastelen Sundqvistin esittäjyyttä suhteessa kappaleiden naishahmoihin. Uskon esittäjyyden tuovan sanoituksiin huomattavia painotuseroja, sillä voisi väittää olevan sama rytmittävä ja kohostava merkitys kuin painetun lyriikan typografialla tai säejaolla.

Neljännessä luvussa siirryn tutkimaan Sundqvistin monilukuista miesjoukkoa. Miehet ovat pääsääntöisesti Leevi and the Leavingsin kappaleiden puhujia, joten heidän asenteissaan, toiveissaan ja peloissaan riittää tarkasteltavaa. Aloitan mieskuvaston käsittelyn erittelemällä populaarimusiikista tuttuja seksuaalisen ilmaisun strategioita. Miten Sundqvistin miehet ilmaisevat seksuaalisuuttaan suhteessa rock-esikuviin? Hypoteesini onkin, että mieheyden representaatiot parodioivat rockin ultramaskuliinista miesihannetta, toisinaan myös teinipopin passiivista mieshaaveilijaa, joka esiintyy taajaan myös suomalaisessa iskelmälyriikassa. Luvussa 4.2 pohdin puhujien seksistisyyttä esimerkkikappaleiden kautta. Seuraavassa alaluvussa syvennyn hegemonisen maskuliinisuuden käsitteeseen ja pohdin, miten Sundqvistin tekstit heijastelevat yhteiskunnan miehiin kohdistamia odotuksia. Samalla kiinnitän myös huomiota miesten passiiviseen tunteellisuuteen. Kun puhuja ei saavuta maskuliinisuuden ideaalia, sitä kompensoidaan erilaisilla tavoilla. Luvussa 4.4 tarkastelen miesten unelmien ja todellisuuden välistä suhdetta. Mielenkiinnon kohteenani on, miten miehet näkevät itsensä ja mahdollisuutensa elämässä, ja miten haaveita, kuten rakkautta, tavoitellaan. Uskon tämän antavan tuloksia Sundqvistin miesten minäkuvasta. Viimeiseksi tarkastelen miesten suhtautumista kauneusihanteisiin ja naisen kulttuuriseen representaatioihin. Yritän selvittää, asettuvatko miespuhujat poikkiteloin suhteessa vallitseviin kauneusihanteisiin, ja jos asettuvat, miten tämä tehdään.

Luvussa 5 luon silmäyksen Leevi and the Leavingsin sanoitusten queerimpään puoleen neljän aihetta sivuavan kappaleen kautta. Sundqvistin sanoituksissa on myös homoseksuaalisuuden, liikkuvan halun ja määrittelemättömän sukupuoli-identiteetin representaatioita. Niiden tarkastelu rockin vahvaa heterokontekstia vasten on koko sukupuolen ja seksuaalisuuden kuvaston hahmottumisen kannalta erityisen kiintoisaa. Mitä romantiikalle käy, kun sitä ei määritelläkään sukupuolten kautta? Luvussa tutkitaan myös sitä, minkälaisia sävyjä intertekstuaalisuus tuo sanoitusten sukupuoleen ja seksuaalisuuteen. Moni Leevi & the Leavingsin kappale on nimittäin musiikillinen kommentti. Luvussa 6 kokoan tiiviisti tekemäni tulokset aineistostani ja hahmottelen mahdollisia jatkotutkimuksen aiheita.

Yleisenä huomiona todettakoon, että olen litteroinut ne kappaleet, joita käsittelen toistuvasti pelkkää yksittäistä mainintaa perusteellisemmin. Tämä aineisto löytyy numeroituina liitteinä työn lopusta. Päädyin ratkaisuun siksi, että aineistoni on laaja, ja siten kaikkien kappaleiden kuunteleminen tai lyriikoiden hakeminen olisi lukijalle liian haastava ja aikaa vievä prosessi.

2. Leevi & the Leavings populaarimusiikin kentällä

2.1 Korkeaa vai matalaa?

Joillekin nää mun laulut tuo ehkä lohtua, toisille jumalatonta päänsärkyä.

- Gösta Sundqvist, 21.10.1985 (Yle Elävä Arkisto, 1985)

Tämän luvun tarkoituksena on paikantaa Leevi & the Leavingsin musiikki suomalaisen populaarimusiikin kentälle. Populaarimusiikki on tässä työssä käyttämäni yleisilmaus musiikille, jolle ominaista on vastakkaisuus länsimaiselle klassiselle taidemusiikille, kaupallisuus ja laajalle levinneisyys.

Tutkimukseni eräitä lähtökohtia on, että Leevi & the Leavingsin musiikki on osa laajempaa populaarikulttuurin traditiota. Etenkin vanhemmassa tutkimuksessa korkeakulttuuri on asetettu usein vastatusten populaari- ja massakulttuurin kanssa. Korkeakulttuuri edustaa vakavaa, arvokasta, syvällistä ja sivistynyttä, kun taas populaari- ja massakulttuuri puolestaan matalaa, kevyttä, pinnallista ja jopa vulgaaria (Koistinen & al. 1995, 8, Söderholm 1995, 166. Ks. myös Hall 2, 1997b). On huomattava, että jako perustuu pitkälti maun käsitteeseen. Stig Söderholm kirjoittaa:

Erityisesti 1950-luvun rock 'n' roll ja sen pohjalta syntyneet populaarimusiikin lajit ja tyylisuunnat ovat olleet maku/mauttomuus-tyyppisten erottelujen kestäväää raaka-ainetta. Populaarimusiikin eräiden lajien, esimerkiksi heavy metalin tai punkin ja rapin, leimaaminen äänekkääksi, raa'aksi, sietämättömäksi ja vulgaariksi "meteliksi" (ei siis musiikiksi) on voitu tarvittaessa siirtää luonnehtimaan myös mainittujen musiikkilajien innokkaimpia kuuntelijoita. Sen sijaan jazz, progressiivinen rock tai ns. maailmanmusiikki on yleisissä mielikuvissa nostettu älyllisyyden, hienostuneisuuden tai suvaitsevaisuuden määreihin, jotka mielletään helposti myös näiden musiikinlajien harrastajien ominaisuuksiksi (Söderholm 1995, 167.)

Leevi and the Leavingsin tuotanto on mielenkiintoinen tutkimuskohde maun näkökulmasta, sillä sanoitukset sisältävät runsaasti vulgaarina pidettäviä elementtejä, kuten Mikko Vuoriston ja Toni Lahtisen tutkimuksissa esiintullutta karnevalistista groteskia. Toisaalta Gösta Sundqvistin tiedetään

säveltäneen myös klassista musiikkia ja kavahtaneen oman aikansa rappiollisia rock-piirejä (Liete, 2009). Makumieltymykset rakentuvat tyypillisesti erilaisten luokittelujen perusteella, mutta juuri kategorisoimisessa Leevi and the Leavings on osoittautunut erityisen hankalaksi kohteeksi.

Maun käsite on myös tullut näkyväksi useissa käymissäni epävirallisissa keskusteluissa. Leevi and the Leavingsin musiikkia on pidetty milloin sivistyneenä pop-tyylittelynä, milloin pelkkänä karaokelavojen humalaisena irstailuna. Molemmat näkemykset ovat osaltaan perusteltuja ja elimellisesti osa populaarimusiikin kuritonta luonnetta, tai kuten Marko Aho ja Antti-Ville Kärjä luonnehtivat: ”Yksi populaarimusiikin historian läpäisevä piirre on sen nivoutuminen korkean ja matalan, arvokkaan ja arvottoman määrittelyihin ja ideologisiin arvohierarkioihin” (Aho & Kärjä 2007, 15).

Tässä työssä tutkin Leevi and the Leavingsia populaarikulttuurin sateenvarjokäsitteen alaisena populaarimusiikkina, vaikka yhtyeen tuotanto sisältää myös korkeakulttuuriin ja taidemusiikkiin liitettyjä ominaisuuksia, kuten sovituksellista kompleksisuutta ja monitulkintaisuutta. Kuten sanottu, populaariuus määrittyy myös kaupallisuuden ja levinneisyyden perusteella. Levinneisyydellä tarkoitan radio- tai tanssilavasoittoa ja äänitallennemyyntiä.

2.2. Suomalainen populaarimusiikki

Popmusiikki-termin synty on Vesa Kurkelan mukaan kiinteässä yhteydessä pop-taiteen läpimurtoon. 1960-luvun Yhdysvalloissa oli meneillään taiteellisten ja moraalisten arvojen vallankumous, jonka yhtenä syntypesäkkeenä oli Andy Warholin edustama pop-taide. Suuntauksen saaman julkisuuden myötävaikutuksella kaikenlaista nuorekasta ja muodikasta rytmimusiikkia ryhdyttiin nimittämään popmusiikiksi (Kurkela 2003, 486).²

Vaikka iskelmän nuorekkuus ja muodikkuus ovat esimerkiksi rockiin verrattuna kyseenalaisia, sisällytän myös iskelmän tämän kattokäsitteen alle, sillä esimerkiksi yhdysvaltalaisista muotivirtauksista huolimatta perinteinen iskelmä on säilyttänyt paikkansa Suomessa näihin päiviin asti kansan suosimana kevyenä viihdemusiikkina.

² Populaarimusiikin läpimurto sijoitetaan Suomessa Vesa Kurkelan mukaan vuoteen 1963, joka oli myös Beatlesin läpimurtovuosi. Vaikka rock n’ roll oli villinnyt nuoria jo 1950-luvulla Yhdysvalloissa, se jäi Suomessa varsin vaatimattomaksi ilmiöksi niin levymyynnin kuin mediahuomionkin suhteen. Beatlesin myötä populaarimusiikki nousi myös Suomessa suuren yleisen tietoisuuteen (Kurkela 2003, 463–464).

Populaarimusiikille ominainen intertekstuaalisuus ja irrottautuminen tarkoista genererajoista näkyy myös iskelmässä, ja esimerkiksi Suomessa valtavan suosittu käännösiskelmä oli pitkään salonkikelpoinen väylä tuoda kiistanalaista musiikkia suomalaisiin radiovastaanottimiin. Esimerkiksi Rauli Badding Somerjoki (1947–87) hurmasi sekä perinteisen iskelmän että vaihtoehtoisemman rockin kuuntelijoita, ja Baddingin voidaankin sanoa olleen suomalaisen rock-iskelmän tyyliin keskeisimpiä edustajia. Esimerkiksi Chuck Berryn ”Reelin’ ja rockin’” - kappaletta versioiva ”Fiilaten ja höyläten” vuodelta 1973 rikkoi rohkeilla sanoituksillaan seksuaalitabuja samaan tyyliin kuin Sundqvistin sanoitukset vuosikymmentä myöhemmin (Kurkela 2003, 575–576).

Populaarimusiikin voi määritellä laajemminkin. Marko Aho ja Antti-Ville Kärjä lähestyvät käsitettä sen etymologiasta käsin: ”(...)latinankielinen *populus* tarkoittaa kansaa, ihmisiä, ja popularis nimenomaan kansalle kuuluvaa. Riippuen suurelta osin siitä, miten ’kansa’ on eri aikoina ymmärretty, populaarilla on viitattu yksityiskohtaisemmin alempiarvoisiin tai ’tavallisiin’ ihmisiin, mutta myös suosioon ja yleisyyteen” (Aho & Kärjä 11, 2007).

Ahon ja Kärjän huomio tuo mieleen populaarimusiikin väistämättömän yhteyden kansanmusiikkiin: populaarimusiikkia on ollut myös ennen sähköisiä viestimiä, digitalisaatiosta puhumattakaan. Kansanlauluista on voinut tulla aikansa hittejä esimerkiksi tanssilavoilla ja suullisen kansanperinteen muodossa. Illanistujaisissa ulkomuistista hoilatut kepeät laulelmat ovat olleet aikansa populaarimusiikkia.

Populaarikulttuurin vallankumouksen, kaupallisen musiikkiteollisuuden synnyn ja nousun myötä populaarimusiikki noudattaa omia standardejaan. Nykykuuntelija voi radiota kuunnellessaan havaita kaikkien kanavien selektiosta esimerkiksi rakkausballadeja, yhteisöllisiä ”bilebiisejä”, erotilityksiä tai houkutuslauluja.

Populaarimusiikkia onkin näkemykseni mukaan mielekkäintä tarkastella kansanmusiikin eräänä kehitysvaiheena. Se on kelpo lähestymistapa myös tutkimuskohteeni näkökulmasta, sillä Leevi and the Leavings ei täytä monia populaarimusiikin useita ilmeisimpiä tunnuspiirteitä, kuten live-esiintymistä. Keikkailemattomuus aiheuttaa myös sen, että yhtyeelle ei nähdäkseni myöskään muotoutunut selkeää kohdeyleisöä.

Suomalaisen rockin historian kokoelmateos *Jee jee jee* kuvailee Leevi & the Leavingsin tuotantoa iskelmäkliseitä hyödyntäviksi sävelmiksi, jotka seilaavat traagisen ja koomisen välimaastossa (Bruun & al. 2001, 357). Kyseessä ei kuitenkaan ollut pelkkä iskelmäkokoonpano. Ensinnäkin yhtye tunnetaan jo mainitusta keikkailemattomuudestaan (Luoto 2004, 33). Aikana, jolloin artistien

äänitteet eivät olleet äänilevyjen tai digitaalisten dokumenttien muodossa kuunneltavissa, iskelmätähdet tulivat tunnetuiksi tanssipaikkojen esiintyjinä. Tämä seikka ei ole juurikaan muuttunut vuosikymmenten saatossa, joskin iskelmän asema koko kansan musiikkina on horjunut. Populaarimusiikin läpimurtoon asti iskelmä oli kaikille suunnattua kevyttä yleismusiikkia, mutta populaarimusiikin kattokäsitteen alle muodostuneet moninaiset genret ja niiden ympärille syntyneet alakulttuurit ovat muuttaneet iskelmän asemaa keskeisesti. (Kurkela 2003, 463–464)

Joka tapauksessa keikkailemattomuus esti osaltaan Leevi & the Leavingsin nousun tanssiparkettien ja iskelmän ystävien suosikiksi. Myös kokoonpanon kiinnitys vaihtoehtomusiikin, rockin ja progressiivisen rockin äänitorvena tunnetun Love Recordsin listoille (Kurkela 2003, 556) ratkaisi yhtyeen paikantumisen ennemmin rock- kuin iskelmägenren edustajaksi. Vuonna 1979 Leevi & the Leavingsin ensimmäisen singlejulkaisun *Mitä kuuluu Marja-Leena?* spekuloidiinkin olevan rock-artisti Hectorin sivuprojekti.

Leevi & the Leavingsin artistikuvaan kuului olennaisella tavalla myös tietty rockille ominainen kurittomuus. *Jee jee jee* -teoksessa Seppo Bruun toteaaakin, että ”[...] Leavings oli osa samaa esteettistä murrosta kuin Eput, Pelle, Nurmio ja Peitsamokin –kaavojen rikkomisen, koruttomuuden, naurulle alttiiksi asettumisen ja pelleilyn suurta noususuhdannetta. [...] Sen kansallisromantiikassa oli aistivinaan parodiaa, mutta hyvin moni oli epävarma siitä, miltä kannalta koko touhu oikein pitäisi ottaa” (Bruun & al. 1998, 288-289.)

Toni Lahtinen puolestaan esittää, että ”Sundqvistin tekstejä tulkittaessa Leavingsien musiikkia on hedelmällistä kuunnella ainakin rockin genren sisäisenä kapinana, joka selittyy parhaiten syntyäikansa kontekstissa. 1970-luvun loppu oli Suomi-rockin murrosaikaa, jota on tulkittu kuusikymmenluvun symbolisiksi hautajaisiksi ja siirtymäksi yhtenäiskulttuurista monimuotoiseen musiikkikulttuuriin. Ajan esteettinen käänne hylki genren yhä ahtaita kaavoja ja rohkaisi leikkiin, asettumaan alttiiksi jopa naurulle.” (Lahtinen 2008, 172–173)

Sundqvist on todennut Ylelle antamassa haastattelussaan, että yhtyeen hankala määriteltävyys oli varmasti yksi selittävä tekijä sille, miksi vannoutuneita faneja kertyi lopulta verrattain vähän (Liete 2009). Yhtyeen tuotanto on sisäisesti varsin epäyhtenäinen niin musiikillisesti kuin sanoitusten puolesta. Hajanaisuus selittänee sen, miksi moni kuuntelija oli epävarma siitä, ”miltä kannalta koko touhu pitäisi oikein ottaa” (ibid.), mikä heijastui myös yhtyeen alkuaikojen vaatimattomaan levymyyntiin (Bruun & Co, 357). Mistä aineksista Leevi & the Leavingsin tuotannon moninaisuus ja hajanaisuus sitten oikein koostui, rockin ja iskelmän lisäksi?

Vesa Kurkela kirjoittaa Suomen kevyen musiikin kiintoisasta asemasta itäisen ja läntisen musiikkiperinteen saumakohdassa: ”[Rautalangan ja letkajenkan] menestys heijasteli kotimaisen kevyen musiikin asemaa idän ja lännen, vanhakantaisen kansallisen tyylin ja ulkomaisen popmodernismin välissä. Rautalankayhtyeiden suurimmat hitit olivat venäläisvaikutteisia kansanlauluja ja romansseja twist-kompilla ryyditettynä.” (Kurkela 2003, 463)

Leevi & the Leavingsin tuotannossa on sekä slaavilaista melankoliaa matkivia pastisseja että amerikkalaisia rock-pastisseja. Albumien nimistöstä löytyy niin *Mies, joka toi Rock 'n Rollin Suomeen* että *Turkemenialainen tyttöystävä*. ”Matkamuistoja” -kappale hyödyntää venäläisen kansanlaulun kliseitä mollivoittoisuudellaan ja mandoliiniosuuksillaan, ja kertosaikessa lauletaan ”Oi Nadjani mun / olit patjani mun/ silloin kun mä sammuin hotellihuoneeseen/Oi Nadjani mun / tuskin koskaan onnistun / saamaan viisumia luokses uudelleen.” Itsemurhaa käsittelevä ”Rock on, Rudy” on sitä vastoin nimeään myöten kiinteässä yhteydessä Yhdysvalloissa 1950-luvulla syntyneeseen rock 'n rolliin.

Huomionarvoista on, että kumpikaan edellä mainituista kappaleista ei kumartele esikuvilleen, vaan slaavilainen rakkaus esitetään varsin irvokkaassa valossa, ja jälkimmäisessä kappaleessa eteenpäin vierivä Rudy on tehnyt itsemurhan kylpyammeessa, kuten monet angloamerikkalaisen rock-kulttuurin legendat. Sanoituksissa on siis aistittavissa parodisia sävyjä.

1960-luvulta lähtien Suomessa heräsivät rockin ohella monet muutkin populaarimusiikin genret. Ensinnäkin Yhdysvalloissa nousi suureen suosioon folk-musiikki jonkinlaisena vastaiskuna albumilistoille nousseiden kappaleiden kaupallisuudelle. Folk kantautuu protestilaululiikkeen myötä myös Suomeen, mutta jäi melko rajatun piirin ilmiöksi (Kurkela 2003, 486, 499). Folk eli kansanmusiikki synnytti kuitenkin suuren suomalaisen yleisön suosioon nousseita ilmiöitä, kuten kuplettiartistit Juha Vainion ja Irwin Goodmanin eli Antti Hammarbergin (Kurkela 2003, 506). Protestilaulun tapaan kuplettien lyriikoista on löydettävissä paljon suoria poliittisia viestejä, mutta, kuten Kurkela arvelee, ”Tabujen rikkominen ja karkeudet lisäsivät epäilemättä levyjen myyntiä” (Kurkela 2003, 506). Kupleteista siis puuttui protestilaulujen paatos.³

Kupletin kepeys on huomattava myös Leevi & the Leavingsin sanoituksissa. Vaikka tuotanto käsittelee kaunistelematta yhteiskunnallisia aiheita, kuten sosiaalista eriarvoisuutta, seksuaalisia tabuja ja ympäristökysymyksiä, siitä puuttuu protestilaululiikkeen paatoksellisuus ja

³ Sundqvistille myönnettiin Elvis ry:n Juha Vainio -sanoittajapalkinto vuonna 1996. Tällöin Sundqvist kertoi ottaneensa vaikutteita Vainion tyylistä (Säveltäjät ja Sanoittajat Elvis ry, Pomus). Molempien tekstejä yhdistää laaja, kuvitteellisten hahmojen henkilögalleria.

propagandistisuus. Toisaalta Sundqvistin ja Vainion lyriikat eivät ole omakohtaisia, toisin kuin Irwin Goodmanin, joka eli renttumaisten lyriikoidensa mukaisesti (Kurkela, 507). Vainio ja Sundqvist ovat siis tarinankertojia, joiden lyriikat olivat räävittömiä ja kaunistelemattomia, mikä oli omiaan karkottamaan konservatiivista iskelmäkansaa, vaikka molemmat hyödynsivät tuotannossaan runsaasti suomalaisilla tanssilavoilla suosittuja musiikkilajeja, kuten valssia, tangoa ja humppaa.

Leevi & the Leavingsin tuotannossa esiintyvät lähes kaikki 1960-luvulla Suomeen rantautuneet populaarimusiikin suuntaukset. Sundqvistin tuotannossa on runsaasti kansalaisuuden ja tavallisen ihmisen elämää ja arkisia ongelmia kuvaavia lyriikoita, jotka eivät ole niinkään ominaisia rockille tai iskelmälle.

Sundqvistin omista, varsin eklektisistä lausunnoista nousee vahvasti haluttomuus sijoittaa musiikkia tiettyyn karsinaan. Vaikka hän puhuu *Rumban* (1989) ja *Soundin* (1991) haastatteluissa paljon rock-musiikista, myös iskelmä ja kansanmusiikki nousevat keskeisesti esille: ”Minulla on puhtaat jauhot pussissa kun sanon tekeväni kansanmusiikkia. Kaikenlaiset Värttinät ja vinkuintiaanit väittävät soittavansa kansanmusiikkia jouhikkoineen ja hilipata-meininkeineen, mutta nehän väsäävät vain tekotaiteellista paskaa, jolla ei ole mitään tekemistä oikean kansan kanssa” (Soundi 7/1991, Luoto 2004, 62).

Totean siis kokoavasti, että Leevi & the Leavings on populaarimusiikkia esittävä yhtye, jonka tuotannossa on useiden musiikkityylien piirteitä. Levy-yhtiökiinnityksen puolesta yhtyettä on turvallista kutsua rockbändiksi, mutta tulevien mainintojen kohdalla lukijan on syytä pitää mielessä Leevi & the Leavingsin tuotannon hankala määriteltävyys. Kuten olen tässä luvussa todennut, yhtyeen kokonaismusiikillinen tuotanto herättää monia, jopa keskenään ristiriitaisia tulkintoja.

Lisää vielä Leevi & the Leavingsin tuotannon voi sanoa kuuluvan ”kuolemattomiin” tai ”ikivihreisiin”, kuten Mikko Vuoristo gradutyössään toteaa (Vuoristo 2010, 2). Jos populaarimusiikin katsotaan lyöneen läpi vuonna 1963 Vesa Kurkelan paikannusta mukaillen (ks. alaviite s.14), sen suomenkielistä historiaa voidaan hyvällä syyllä luonnehtia lyhyeksi. Merkittävä osa suomalaisista 1960- ja 1970-luvun hiteistä, jotka myöhemmin ovat saaneet ikivihreän tai kuolemattoman klassikkokappaleen statuksen, ovat olleet käännösiskelmiä.

1970-luvulla löivät läpi monet sellaiset ikoniseen asemaan nousseet suomalaiset sanoittajat kuin Hector, Juice Leskinen, Kauko Röyhkä ja Irwin Goodman. Leevi and the Leavingsin sanoituksissa on kuitenkin erityispiirteensä: puhujina on joukko eri-ikäisiä eri sosiaalisiin ryhmiin kuuluvia eri sukupuolia edustavia henkilöihahmoja. Laulun minä on milloin perheensä jättänyt nainen, milloin nuoruuden rakastetun perään haikaileva mies, lapsi tai ulkopuolinen kertoja.

2.3 Aineisto pähkinänkuoressa

Leevi and the Leavingsin tuotanto koostuu 16 studioalbumista, singleistä ja kokoelma-albumeista. Tämän työn aineistossa keskitytään selkeyden ja materiaalin saatavuuden vuoksi 15 studioalbumiin eli 175 sanoitukseen. Lähes jokaisella yhtyeen albumilla on myös instrumentaalikappaleita, jotka jäävät aineiston ulkopuolelle. Niitä on kaikkiaan 14, joten aineistooni kuuluu 161 sanoitusta.

Kuten Johdannossa selvitin, pyrin tässä työssä tarkastelemaan sukupuolen ja seksuaalisuuden esityksiä. Leevi and the Leavingsin tuotantoon kuuluu kuitenkin myös sellaisia kappaleita, joissa sukupuoli ja seksuaalisuus eivät erityisesti korostu. Tällaisia kappaleita ovat muun muassa ”Nigger Joonas”, ”Rei Ban Bombay” ja ”Tulilanka palaa”. Näissä kappaleissa sanoituksilla ei ole tulkintani mukaan keskeistä roolia, vaan pääpaino on musiikillisessa tyylyttelyssä.⁴

Albumeilla *Raparperitaivas* (1991), *Turkmenialainen tyttöystävä* (1993) sekä *Rakkauden planeetta* (1995) on sanoituksissa kuultavissa selviä ekokriittisyyden sävyjä. Haastatteluissa Sundqvist haukkui kulutuskulttuuria ja pröystäilyä ja esitti huolensa maapallon tilasta (Liete, 2009). Näitä teemoja käsitellään kappaleissa ”Raparperitaivas”, ”Tikapuut taivaaseen”, ”Kuudentoista vuoden yhtäjaksoinen sade”, ”Luonnollinen valinta” ja ”Rakkauden planeetta”. Tällaisissa kappaleissa ei ole erotettavissa kohosteista sukupuoli-identiteettiä tai henkilöähahmoja. ”Luonnollinen valinta” kappaleen ensimmäinen säkeistö on tästä kuvaava esimerkki: ”Minkä tähden kaikki hylkeet on lähes sukupuuttoon pyydetty/ Ja meri oksentaen sylkee/ kaiken paskan mitä sinne on syydetty/Kenen syytä ovat saasteet ja kohtapuoliin koditon delfiini/ Lajirikkaus on haaste, jos säilyä voi sokea pingviini” (Leevi and the Leavings, 1995). Ekokriittiset kappaleet ovat esimerkki temaattisesta ja tyyllillisistä sivupoluista, joita aineistossa esiintyy. Tällaiset kappaleet tulevat luonnollisesti jäämään analyysini ulkopuolelle.

Sukupuolen ja seksuaalisuuden esityksiä aineistossa on sivupoluista huolimatta yllin kyllin. Selkeimmin sukupuoli tulee näkyväksi, kun tarkastellaan sanoitusten puhujia. 161 sanoituksesta 109:ssä on tulkintani mukaan miespuhujia. Yleisimmin miespuhujat haikailevat menetettyä tai saavuttamatonta naista. Tuotannon edetessä myös miespuhujissa tapahtuu kehitystä: siinä missä alkupään tuotannossa haikaillaan poislähteneiden nuorten naisten perään, alkaa loppupään tuotannossa esiintyä enemmän pohdintaa pitkän parisuhteen arkistumisesta.

⁴ Sundqvist on kertonut pitävänsä itseään laulajan, säveltäjän, tai sanoittajan sijaan ensisijaisesti sovittajana, jolla on suurin kiusaus tehdä tyylikokeiluja. ”Mulle on hirveä työ estää itseäni ylituottamasta meidän juttuja jatkuvasti, koska mulla on niin suuri määrä näitä melodianpätkiä. (...) Sovittajana mä pidän itseäni helvetin hyvänä, tai ainakin runsaana.” (Liete, 2009)

Tästä esimerkkinä voidaan tarkastella tuotannon ensimmäisen ja viimeisen albumin teemoja. *Suuteleminen kielletty* -debyyttialbumin 13:sta ei-instrumentaalista kappaleesta peräti 11:llä on selkeä miespuhujia. Kahdeksassa kappaleessa miespuhujat haikailevat menetetyn rakkauden perään: ”Ei se tyttö tule takaisin”, ”Sua rakastan”, ”Itke en”, ”Carolina”, ”En yksinäinen ollut silloin”, ”Ei tytöt sitä tietää saa”, ”Hevosella Helsinkiin” sekä ”Jos lähdet, Laila...”. Näissä sanoituksissa naiset ovat entisiä tyttöystäviä ja saavuttamattomia unelmanaisia. Kappaleessa ”Muotitietoinen” miespuhujia kiittelee ”tyttöjen” kiinnittäneen häneen enemmän huomiota muodikkaiden James-farkkujen hankkimisen myötä. Lisäksi kappaleessa ”Enää ei olla niin kuin ennen” miespuhujia valittaa läheisyyden puutetta parisuhteen arkistumisen myötä, joten aivan pelkkää nuoren rakkauden tuskaa ei miesten puhujuus tälläkään albumilla ole.

Kappaleessa ”Pikkutyttö” miespuhujia torjuu alaikäisen tytön lähestymisyriytykset. ”Neiti Nieminen” -kappaleessa käsitellään naimaiän ohittaneen naisen yksinäistä elämää sukupuolineutraalista puhujapositionista, ja kappaleessa ”Anna” sukupuolineutraali puhujia lohduttaa surullista ja masentuneen oloista naista. *Suuteleminen kielletty* näyttääkin kavalkadin pettymyksiä ihmissuhderintamalla.

Viimeisellä albumilla *Hopeahääpäivä* on sitä vastoin 11 miespuhujaa ja yksi kappale ”Sydän etsii kodin itselleen”, jossa on selvä naisnäkökulma, mutta sukupuolineutraali puhujia. Lapsuutta ja nuoruusvuosia muistelevat miespuhujat esiintyvät kappaleissa ”Toiveunta” ja ”Jani”. Jonkinlaiset parisuhteen nujertamat puhujat puhuvat kappaleissa ”Matkalla omiin hautajaisiin”, ”Liikaa sanoja” ja ”Karkkipäivä”. Kappaleissa ”Lahopää-Liisa” ja ”Sandy” kerrotaan kaksi synkähköä tarinaa, jossa puhujilla vaikuttaisi olevan osuus tekstien naisten tapaturmiin. ”Kaupungin tavoitelluin remonttimies” kertoo surkukupaisasta remonttimiehestä, joka päättyy muun muassa erehdyksessä puukottamaan itseään. ”Uusi sihteeri” -kappaleessa miespuhujia kertoo katkerin mielin viehättävästä sihteeriköistä, joka ennen pitkää päättyy suhteeseen esimiehensä kanssa. ”Käsipohjaa” -sanoituksessa miespuhujia on eristäytynyt pahasta maailmasta ja vetäytynyt yksinäisyyteen.

Albumin nimessä on jälleen avain tematiikan tulkintaan. Toisaalta kyseessä on viittaus yhtyeen 25-vuotiseen yhteiseen taivalleeseen, mutta nimi viittaa myös albumin musiikilliseen ja lyyriseen sisältöön. Ensinnäkin *Suuteleminen kielletty* -debyyttialbumin rouheat rock-pastissit ovat vaihtuneet pehmeämpiin sovituksiin. Sanoituksissa haikaillaan lapsuutta ja liikutaan remonttityömaan sekä toimistoympäristön kaltaisissa keskiluokkaisissa ympäristöissä rock-klubien sijaan. ”Sydän etsii kodin itselleen” -tekstin nainenkin on kolmen lapsen äiti, ja parisuhdekappaleissa käsitellään huoltajuuskiistoja ja urautunutta riitelyä. Aivan sisäsiisteiksi sanoitukset eivät silti ole muuttuneet, vaan muun muassa ”Käsipohjaa” -kappaleessa mies tulee kotiin ”aamulla nääntyneenä tripistä”.

Yhtyeen tuotannon särmät hioutuivat kuitenkin vuosien varrella, mihin saattaa liittyä myös suosion ja levymyynnin hiipuminen 2000-luvulla (Luoto 2004, 127). Leevi and the Leavingsin suurimmat hitit onkin tehty 1980- ja 1990-luvuilla.

Vaikka miespuhujat muodostavat aineiston keskeisen enemmistön, Leevi and the Leavingsin tuotannossa kuullaan muitakin puhujia. Kappaleessa ”Elämää ikkunan takana” (1986) puhujana on pieni lapsi. ”Poika nimeltä Päivi” -kappaleessa puhujan sukupuoli-identiteetti on ristiriidassa ympäristön odotusten kanssa. Naisnäkökulma on teksteissä niin ikään edustettuna, mutta useimmiten ulkopuolisen puhujan, vieläpä selkeän miesnäkökulman suodattamana. Selvä naispuolinen minä-puhuja esiintyy ainoastaan ”Kerro terveiset lapsille” -kappaleen kertosaikassa. Kappaleissa ”Onnelliset” ja ”En tahdo sinua enää” puhuja ja kappaleen esittäjä nivoutuvat yhdeksi, ja naisnäkökulman laulaa naisvokalisti. ”Pimeä tie, mukavaa matkaa” -sanoituksessa puhujana on ”me”, perheen vanhemmat, jotka taloudellinen ahdinko ajaa tappamaan perheensä.

Kun puhutaan sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatiosta, on tarkasteltava muitakin sanoitusten tasoja kuin puhujuutta. Vaikka varsinaisia naispuhujia on aineistossa vähän, naisen edustuksia on sitäkin enemmän. Kuten sanottu, useimmiten nainen on romanttisen rakkauden kohde, puoliso tai ex-puoliso. Kappaleissa ”Neiti Nieminen”, ”Amalia”, ”Sydän etsii kodin itselleen” ja ”Mary Jane” nainen kärsii itse yksinäisyydestä ja sydänsuruista. Hieman yllättävä löydös on, että aineiston kappaleissa nainen esiintyy huomattavan usein itsetuhoisena. Kappaleissa ”Baby Jane”, ”Rock on, Rudy”, ”Mary-Jane”, ”Miranda” ja ”Keltainen huivi” nainen tekee tai yrittää tehdä itsemurhan. Naiskehoa kuvataan kaupankäynnin välineenä kappaleissa ”Mene pois”, ”Uni joka pääty ei”, ”Kaukaisessa satamassa”, ”Ihmeiden kaupunki”, ”Tiina-Liisa”, ”Isojen tyttöjen yö” ja ”Rakkauden työkalu”.

Tulkitsen aineiston kappaleiden kuvaavan valtaosin heteroseksuaalisia, romanttisia ihmissuhteita. Joukkoon mahtuu kuitenkin myös normista poikkeavia esityksiä. ”Poika nimeltä Päivi”, ”Hubaa habaa”, ”Miesten kesken” sekä ”Tyttären vaimo” kuvaavat homoseksuaalista halua ja ihmissuhteita. ”Miesten kesken” on näistä neljästä ainoa, joka käsittelee ainoastaan kahden ihmisen välisiä tunteita, ei yhteisön suhtautumista homoseksuaalisuuteen.

Kaiken kaikkiaan aineiston kappaleista voi löytää selvää säännönmukaisuutta. Naista haikaileva mies on aineiston yleisin puhuja, ja nainen on yleisin puheen kohde. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että naisrepresentaatiot olisivat passiivisia ja miesrepresentaatiot aktiivisia. Päinvastoin: useissa sanoituksissa naisten kuvataan siirtyneen elämässä eteenpäin, kun taas miehet ovat jääneet muistelemaan nuoruuden rakastettua tai ex-vaimoa. Sitä, millaisia sukupuolen representaatioita aineistosta löytyy, ryhdyn selvittämään seuraavissa luvuissa.

3. Moninaisia naiskuvia

Tässä luvussa perehdyn naiseuden esityksiin Leevi and the Leavingsin lyriikoissa. Edellisessä luvussa havaitsin, että puhujuutta tarkasteltaessa nainen on useimmiten passiivinen puheen kohde. Tässä luvussa perehdyn kuitenkin tarkemmin siihen, millaisia aineistoni naiset ovat. Millainen on miespuhujien naiskuva, ja miten naiset lyriikoissa esitetään?

Kuten ”Johdannossa” totean, tiedostan analyysini jaon mies- ja naisrepresentaatioihin vahvistavan osaltaan binääristä sukupuolikäsitystä, jota en sosiaalis-kulttuurisessa mielessä pidä kovinkaan mielekkäänä jakona. Pyrkimykseni ei ole kuitenkaan vahvistaa sukupuolten binäärioppositiota, vaan jäsentää tutkimustani siten, että lukijan on mahdollisimman helppo seurata tekstiä. Tässäkin suhteessa saan huomata, että sukupuoli voi olla tarpeellinen kategoria muiden joukossa, kun halutaan järjestää ja luokitella asioita ihmisten ominaisuuksien, vaikkapa biologisten nimittäjien, perusteella. Nähdäkseni sukupuolta käytetään kuitenkin yhteiskunnassa ihmisten luokitteluun ja järjestämiseen silloinkin, kun se ei ole hedelmällistä tai tasa-arvoa edistävää. Jos esimerkiksi naisten katsotaan olevan tunteellisia hoivaajia ja miesten rationaalisia suorittajia (ajatus, jota arkipuheessa edelleen varsin usein kuulee käytettävän), ohitetaan se tosiasia, että tunteet ovat kaikille ihmisille yhteisiä, mutta niiden osoittamisessa on kulttuurisesti määräytyneitä sopivaisuussääntöjä. Samaten koko älykkyyden käsite on kulttuurisesti ja historiallisesti muotoutunut.

Analyysini mies-nais-queer -jako ei siis tarkoita, että lähestyisin tutkimuksessani sukupuolta siitä lähtökohdasta, että on olemassa miehiä, naisia ja queer-ihmisiä. Yhdyn pikemminkin sukupuolentutkimuksen piirissä yleiseen käsitykseen siitä, että sukupuoli on kulttuurisesti määrittävä ja performatiivinen (Butler, 1990) konstruktio, eikä alkuperäistä naisen tai miehen ydintä ole olemassakaan (esim. Jokinen 13, 2003). Tai kuten R.W. Connell esittää, ei ole olemassa tiettyä psykologista ominaisuutta, joka erottaisi feminiinisyydet maskuliinisuuksista (Connell 1987, 179), eikä liioin tiettyä ominaisuutta, joka yhdistäisi kaikki eri miehiä tai naisia (Jokinen, 12–13, 2003).

Feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa käytetään tutkimusmetodina usein niin sanottua vastakarvaan lukemista. Vastustavan lukemisen mekanismi perustuu Judith Fetterleyn *The Resisting Reader* -teoksessa esittämälle havainnolle siitä, että enemmistö amerikkalaisten miesten kirjoittamien klassikkoteosten naiskuvista on alentavia ja naisvihamelisiä (Fetterley, 1978). Havainto on samansuuntainen ”Johdannossa” siteeraamani Pam Morrisin ajatuksen kanssa (s. 6).

Ratkaisuksi Fetterley ehdotti vastustavaa lukutapaa, jossa sukupuolta luetaan tietoisesti vastoin oletusarvoista tulkintarekisteriä (Karkulehto 2011, 55).

Näkemykseni mukaan 2000-luvun suomalaisesta populaarimusiikista voi perustellusti tehdä Fetterleyn löydöstä mukailevan tulkinnan, mutta vastustava lukeminen asettaa vaatimuksia myös kohdetekstille. Kirjallisesti monitasoista klassikkoteosta on verrattain helpompi tulkita vastakarvaan lukien kuin sisällöllisesti usein varsin köykäisiä hittikappaleita. Miten esimerkiksi lukea vastakarvaan rap-artisti Skandaalin kappaletta *Äijät ja ämmät* (Palmgren, 2004), jonka kertosäkeessä lauletaan ”Äijät on äijii/ ja ämmät on ämmii/ kun äijät on kännis/ ni ämmät on pää kii”?

Tällaisissa kappaleissa tuskin tavoitellaan taiteellisesti monitasoista lyyristä kerrontaa, vaan tavoitteena on luoda mahdollisimman tarttuva kertosäe, joka kuuntelijan on helppo opetella ulkoa ja esimerkiksi laulaa mukana. Toisin sanoen kuulijan ei edes odoteta tulkitsevan tai kuuntelevan kriittisesti sanoituksen sisältöä. Skandaalin sanoitusta voi toki lukea vastakarvaan ja tulkita tekstiä naisvihamielisen ”äjäkulttuurin” parodiana, mutta sisällön yksioikoisuus ei houkuttele tarkastelemaan tekstiä sen lähemmin.

Vastakarvaan lukeminen on kelpo emansipatorinen väline, mutta tässä tutkimuksessa painopiste ei ole niinkään vaihtoehtoisen tulkinnan tuomissa mahdollisuuksissa, vaan siinä, millaisia representaatioita teksteistä löytyy. Tutkimukseni kannalta onkin mielekästä tarkastella tekstejä temaattisesti ja siten selvittää, millaista sukupuolisuuden ja seksuaalisuuden mosaiikkia Leevi and the Leavingsin sanoitukset ovat rakentamassa.

Aloitan naisrepresentaatioiden analyysin avaamalla hieman laajemmin representaation käsitettä. Sen jälkeen tutkin sitä, millaisia sävyjä Gösta Sundqvistin esittäjäyys tuo sukupuolen representaatioihin.

3.1. Representaatio – heijastuksia todellisuudesta vai silkkaa politiikkaa?

No, näistä asioista (sadomasokismi, perversiteetit) on laulettu melko vähän kaiken kaikkiaan ja tehty lauluja melko vähän ja kuitenkin mä koen että niistä pitäisi tehdä lauluja. Mä en ole missään nimessä lähtenyt parantamaan maailmaa tai muuttamaan tilannetta, se on tavallaan tosiasioiden toteamista. -Gösta Sundqvist

(”Gösta Sundqvist suomii toimittajia”, 21.10.1985)

Yllä oleva sitaatti on osa Gösta Sundqvistin vastausta toimittajan esittämään kysymykseen: ”sadomasokismi ja perversiteetit, mikä niissä oikein kiinnostaa?” *Raha ja rakkaus* -albumin tiimoilta. Toimittajan kysymyksenasettelu saa perustelunsa albumin kansikuvasta, jossa alusvaatteisiin pukeutunut Gösta Sundqvist poseeraa *Raha ja Rakkaus* -nimisen, kuvitteellisen sensaatiolehden kannessa lööppiotsikoiden lomassa. Sensaatiolehden aihepiirejä ja kohderyhmää selvittää alaotsikko ”Rehellisen rivo miesten lukemisto”, ja levynkannen otsikkoihin kuuluu muun muassa ”Pertin, 34, kauhujen yö: pesäpallomailakaan ei pysäyttänyt raiskaajahomoa!”, ”Sain nuorta humanoidityttöä”, ”Poika nimeltä Päivi, 22: Mitä päälle tänään?” sekä ”Liitteenä Bangkokin kartta!”.

Sitaattiin tiiviistyy tutkimusaiheeni kannalta mielenkiintoisia ajatuksia. Ensinnäkin hypoteesini on, että Sundqvist kuvaa ihmisen sukupuolisuutta ja seksuaalisuutta moninaisemmin ja kenties queerimmin kuin populaarimusiikissa on totuttu kuulemaan. Queerillä tarkoitetaan kriittistä suhtautumista seksuaalisuuksien ja sukupuolisuuden normeihin, erityisesti heteronormatiivisuuteen (Juvonen, Rossi & Saresma 2010, 11). Heteroseksuaalisuus esitetään niin suomalaisissa tangoteksteissä (Toivanen 2008, 100–101) kuin amerikkalaisessa Teenybop-lyriikoissa (Frith & McRobbie 1978, 375) itsestään selvänä, luonnollistuneena rakkauden muotona, ei valintana tai vaihtoehtona. Molemmissa tyyllilajeissa romanttinen heterorakkaus esitetään puhtaana ja ylevänä ihanteena. Leevi and the Leavingsin teksteissä heterorakkaus on sen sijaan varsin roisia ja ruumiillista, eivätkä sanoitusten sukupuolirolit ole aina kiveen kirjoitettuja. Palaan kuitenkin Sundqvistin mainitsemiin ”perversiteetteihin” eli heteronormia hylkiviin teksteihin luvussa 5.

Sundqvist kiistää sitaatissa lähteneensä parantamaan tai muuttamaan maailmaan, ja kertoo enemmänkin vain kuvaavansa lauluissaan, miten asiat ovat. Tämä sinänsä vähäpätöinen huomautus saattelee kuitenkin representaation käsitteen äärelle.

Länsimaista populaarimusiikkia kritisoidaan usein aiheellisesti seksistisyydestä. Representaatioiden näkökulmasta tämä tarkoittaa käytännössä esimerkiksi yksipuolista, erotisoitunutta tapaa esittää

nainen. Nainen esitetään usein pelkkänä vähäpukeisena seksiobjektina, johon liitetään lähinnä esteettisiä, ei niinkään taiteellisia tai älyllisiä ansioita. Kun puhutaan populaarimusiikin toimijuudesta, naiset ovat erityisesti kulttuurin ensimmäisten vuosikymmenten aikana olleet lähinnä artistien tyttöystäviä tai faneja, eivät musikkoja tai alan vaikuttajia (Ks. esim. Cohen 1997, 17).

Stuart Hallin mukaan seksismin kritiikkiin vastataan usein niin sanotulla heijastinargumentilla (Hall 2003a, 85), eli seksistisen tekstin, on kyseessä sitten kadunvarsimainos tai rap-lyriikka, olemassaoloa perusteellaan sen ominaisuudella pelkästään heijastaa todellisuutta. Laululyriikan ollessa kyseessä voitaisiin esimerkiksi väittää, että ”Sopivasti lihava” ei ole seksistinen kappale, sillä siinä yksinkertaisesti kuvataan monien miesten tosiasiallista viehtymystä tyhmiin mutta muodokkaisiin naisiin. Kappaleen siis argumentoitaisiin heijastavan passiivisesti todellisuutta, sen sijaan että se nähtäisiin aktiivisesti luovan merkityksiä sukupuolesta ja seksuaalisuudesta. Samaan tapaan Sundqvist kertoo ainoastaan ”toteavansa tosiasioita”, ei muuttavansa maailmaa.

Representaation, eli esityksen, edustuksen tai uudelleenedustuksen käsitteen valossa mikä tahansa teksti toimii kuitenkin todellisuuden tuottajana, ei ainoastaan sen heijastajana. Stuart Hall selvittää representaation merkitystä seuraavasti: ”Ennen kaikkea kulttuurilliset merkitykset eivät ole vain jonkun ’päässä’. Ne järjestävät ja säännöstelevät, vaikuttavat toimintaamme ja siten omaavat todellista, käytännön vaikutuksia” (Hall 1997b, 3.)

Toisin sanoen, kuten Susanna Paasonen kirjoittaa, nämä kulttuuriset merkitykset, joita esitetään tai tarkalleen ottaen uudelleenesitetään eli representoidaan, eivät ainoastaan heijasta arvoja ja ymmärryksiä – esimerkiksi sukupuolesta ja seksuaalisuudesta – vaan tuottavat niitä (Paasonen 2010, 41). Näin Sundqvistin kommentti siitä, että hän teksteissään yksinkertaisesti toteaa tosiasioita, on harhaanjohtava. Jos esimerkiksi Leevi and the Leavingsin lyriikat tuottavat stereotyyppistä kuvaa sukupuolesta tai purkavat stereotyyppioita, ne osallistuvat representaatioina sukupuolistereotyyppien purkamiseen tai uusintamiseen. Lisäksi representaatiot toimivat suhteessa toisiinsa: ”Representaatiot pohjaavat aina aikaisempien kuvien joukkoon – eli representaatiojärjestelmiin – muovaavat niitä ja samalla myös tapoja hahmottaa arkisen elämän ilmiöitä” (Paasonen 2010, 47).

Intertekstuaalisuuden käsitteessä on kyse tästä samasta tekstien ja kuvien linkittyneisyydestä. Tekstit, esimerkiksi sanotukset, eivät synny tyhjiöön, vaan vaikuttavat suhteessa toisiinsa. Intertekstuaalisuus voi olla tietoista keskustelua muiden tekstien kanssa tai että tekstin tiedostamatonta paikantumista erilaisten tekstien ketjuun (Dentith 2000, 5). Tämän

tekstienvälisyyden ymmärtäminen mahdollistaa sanoitusten tulkitsemisen suhteessa muihin teksteihin tai kulttuurisiin ilmiöihin. Kun aineisto tuodaan kontekstiin, kuten olen tehnyt luvussa 2 selvittämällä Leevi and the Leavingsin tuotannon musiikillista kehystä, voidaan tarkastella sanoitusten mahdollista parodisuutta. Eräs hypoteesini onkin, että lyriikoissa esiintyy parodisuutta vallitsevia sukupuolinormeja kohtaan. En siis tulkitse aineistoani irrallisina, itsenäisinä teksteinä, vaan tarkastelen niitä osana erilaisten tekstien kudelmaa.

Seuraavaksi analysoin Sundqvistin naisrepresentaatioita kolmen kohdekappaleen kautta. Vaikka olen tehnyt analyysijaon sukupuolikohtaisesti, ei yhtä voi analysoida ilman toista, tai kuten Veijo Hietala asian ilmaisee: ”naisen kulttuurista representaatioita ei voida analysoida tarkastelematta samalla miestä ja päinvastoin” (Hietala 1993, 124).

3.2. Nainen subjektina ja objektina

Suomalaista tangolyriikkaa tutkinut Kati Toivanen kuvaa tangon naiskuvaa seuraavasti:

”Suomalaisen tangolyriikan naiseuden representaatiot voi jakaa kahteen päätyyppiin: naiseen miehen määrittelemänä ja naisen itsensä kuvaamana. Koska suurin osa suomalaisista tangoista on miesten tangoja, on tangolyriikan nainen useimmiten nähty miesten silmin” (Toivanen 2003, 104.) Tämä pätee paitsi Leevi and the Leavingsin lyriikoihin, myös suomalaiseen populaarimusiikkiin laajemminkin: huomattava osa naisia kuvaavista lyriikoista on kerrottu miespositiosta käsin – joskaan Sundqvistin esittäjyys ei välttämättä automaattisesti tarkoita, että lyyrinen minä olisi mies.

Toivasen mukaan miesten esittämissä tangoissa nainen on kerronnan objekti. Tangojen käsitellessä romanttista rakkautta naiseus rakentuu suhteessa mieheen ja miehisyteen myös silloin, kun puhuja on naispuolinen (ibid). Leevi and the Leavingsin kappale ”Isojen tyttöjen yö” (1989, ks. Liite 1) on esimerkki kappaleesta, jossa naiskuva rakentuu miespuolisen puhujan kautta. Ensimmäisessä säkeistössä sukupuolten välinen asetelma näyttää olevan kuitenkin epäselvä.

Sinä halusit mulle näyttää sun hotellihuoneen

Ja kaikki salaiset toiveet täyttää

Nyt isoa miestä kaivataan

kun on isojen tyttöjen yö.

Vaikka takuulla huomaitkin mun liikaa jo juoneen

kun olkapäätäsi vasten itkin, nyt vajoan melkein nirvanaan

kun on isojen tyttöjen yö (Leevi and the Leavings, 1989).

Yksikön toisessa persoonassa puhuteltava nainen johdattaa miehen hotellihuoneeseen.

Hotellihuoneen asiayhteydestä voi tulkita "kaikkien salaisten toiveiden" viittaavat seksuaaliseen kanssakäymiseen, ja kuulija voikin päätellä naisen olevan prostituoitu tai miehen rakastaja. Tässä yhteydessä "ison miehen" merkitys on ambivalentti: se voi tarkoittaa aikuista miestä pojan vastakohtana ja viitata miehen seksuaaliseen kyvykkyyteen sekä seksuaalisuuteen mieheyden mittarina.

Vastaavasti "isot tytöt" tuskin viittaa ainakaan pelkästään fyysisesti isokokoisiin naisiin, vaan enemmänkin sukupuolen aikuisiin edustajiin; kyseessä ei siis ole mikään "pikku tyttö". Iso mies ja isot tytöt ovat tässä yhteydessä toistensa vastapareja sen sijaan, että puhe olisi tyttöjen sijaan esimerkiksi "isoista naisista". Tulkitsen tämän olevan luonteva seuraus sille, että "iso nainen" herättää mielikuvan nimenomaan fyysisesti isokokoisesta naisesta, kun taas "iso tyttö" on ikään kuin alentuva nimitys aikuiselle naiselle.

Kyseessä on oiva esimerkki kielessä syntyvistä merkityksistä ja niille rakentuvasta representaatiojärjestelmästä: erityisesti viime vuosina onkin aiheellisesti käyty keskustelua työttelystä ja sanan 'tyttö' saamista alentuvista ja negatiivisista merkityksistä (ks. esim. Ojanen 2011, 12–13)⁵.

"Isojen tyttöjen yö" -kappaleessa isot tytöt tai kuvatun suhteen "iso tyttö" eivät jää passiiviseksi, ainakaan suhteessa lyriikan minään. Puhuja arvelee humalatilansa valjonneen naiselle itkiessään naisen olkaa vasten. Asetelma ei noudattele perinteistä sukupuolten kulttuurista roolijakoa, jossa miehelle hyväksyttäviä hetkiä kyynelehtimiseen on aniharvoin, kun taas naisille tunteiden avoin ilmaiseminen on hyväksytympää ja jopa suotavaa.

Raskaasta päihtymyksestä huolimatta jonkinlainen seksuaalinen kanssakäyminen näyttäisi onnistuvan, kun puhuja kuvaa vajoavansa tukevasta humalatilasta huolimatta melkein nirvanaan. Kertosäkeessä puhujaan kuitenkin iskee epävarmuus: "Reiden samettista sileää pintaa kuinka oikein koskettaa vois?/ kun on kädessäni talvikintaat, ne vaikka riisuisin pois?" Puhuja tuntee itsensä kömpelöksi: hienovarainen kosketus ei kintaat kädessä kunnolla onnistu. Talvikintaat ovat siis metafora seksuaalis-eroottiselle neuvottomuudelle: puhuja ei osaa koskettaa kumppaniaan

⁵ Populaarimpi esimerkki tästä keskustelusta on Always-terveysidevalmistajan #Likeagirl-kampanja, jonka mainoksissa käydään läpi tyttöyteen liitettyjä negatiivisia miellelyhtymiä. Mainoksessa kysytään esimerkiksi, miksi "juosta kuin tyttö" -sanonta herättää nuorissa naisissa mielikuvan laiskasta ja keikistelevästä juoksutyylisestä, kun taas alle 10-vuotiaat tytöt mieltävät saman asian tarkoittavan sitä, että juoksee niin nopeasti kuin pystyy.

oikein, vaikka riisuisi fyysiset kintaat pois. Kyseinen hotellihuoneen ”iso tyttö” näyttäytyykin ihmisenä, jonka mielihyvällä, tai vähintäänkin hyväksynnällä, on puhujalle väliä.

Toisessa säkeistössä ja sitä seuraavassa B-kertosäkeistössä annetaan viitteitä naisen ja miehen välisen suhteen sisällöstä:

Miksi sanoisit kaiken ääneen kun kosketus riittää
Sinä luulet mun yksin jääneen
En halua mennä nukkumaan, kun on isojen tyttöjen yö

Millä mitata sen unelman hintaa, mikä meille kalleinta ois
Suru puserossa puristi rintaa, sen vaikka riisuitkin pois (Leevi and the Leavings, 1989).

Puhuja toppuuttelee naista puhumasta, ”sanomasta kaikkea ääneen”. Tämä ”kaikki” voi viitata siihen, että osapuolten välillä on enemmänkin kuin kahden tuntemattoman ihmisen jakama hotelliyö. Kohtaamisen jälkeen mies valvoo unettomana Isojen tyttöjen yötä. Nimi voisi viitata prostituoituihin, jotka hakevat asiakkaita öisin kaupungin kaduilla.

B-kertosäkeessä puhuja siirtyy yksikön toisesta monikon ensimmäiseen, mikä voi merkitä kollektiivista kysymyksenasettelua myös kuulijan suuntaan siitä, mikä ihmisille todella on elämässä tärkeää. Humalainen ja itkuinen miespuhujaa kysyy, miten voisi koskettaa naista oikein ensin kirjaimelliset ja sitten vertauskuvalliset talvikintaat käsissään. Tulkitsen miehen surevan tai häpeävän omaa humalaista kömpelöyttyään sekä yleistä neuvottomuuttaan, ja toisaalta kaipaavan syvällisempää kontaktia naiseen, on kyseessä sitten uusi tai vanhempi tuttavuus. Viimeinen säe ”Suru puserossa puristi rintaa, sen vaikka riisuitkin pois” kertoo siitä, että läheinen kanssakäyminen naisen kanssa ei lievitä miehen tuntemaa ahdinkoa. Yksi yö hotellihuoneessa ei riitä hälventämään surua.

Sanoitus mahdollistaa kuitenkin erilaisia tulkintoja. Siinä missä esimerkiksi naisen ja miehen välistä seksuaalista kanssakäymistä käsittelevässä ”Sopivasti lihavassa” nainen on pelkkä fetisistisen halun kohde, jonka mielihyvä ja tunteet eivät kiinnostaa puhujaa, ”Isojen tyttöjen yössä” puhujan ja naisen välillä vallitsee monimutkaisempi dynamiikka, johon kuuluu myös puhujan huoli omasta seksuaalisesta suoriutumisen ja hyväksynnästä naisen silmissä.

Miespuhujan tapa kuvata naista joka tapauksessa kiintoisa. Nainen näyttäytyy aktiivisena eroottisena toimijana, jonka mielihyvällä ja tunteilla on miehelle väliä. On naisen ammatinkuva mikä hyvänsä, hänen eroottinen toimijuutensa ei sulje pois hänen emotionaalista toimijuuttaan: miespuhujaa mieltii tekstissä naisen unelmia ja hänen mielihyväänsä – asioita, jotka loistavat

poissaolollaan prostituution kulttuurisissa representaatioissa. Lisäksi nainen kuvataan seksin aktiivisena osapuolena, kun taas yleensä asetelma representoidaan päinvastaisena (ks. esim. Hietala, 1993). Sanoituksessa nainen ei näyttäydy uhrina, jota mies hyväksikäyttää tai dominoi. Säällittävässä valossa esiintyy sen sijaan miespuhujia, joka ei onnistu säätelemään tunneimpulssejaan tai on seksuaalisesti osaamaton. Enemminkin naisen voi tulkita ”hoitelevan” miehen tämän alennustilasta huolimatta. Sanoituksessa poiketaan perinteisten sukupuoliroolien asetelmasta, jossa nainen on emotionaalinen ja mies rationaalinen toimija. Naisen tunneilmaisua ei kuvata kappaleessa lainkaan, vaan hän on emotionaalisesti etäinen hahmo, jonka olemusta kuvataan pelkän toiminnan kautta. Tämä tosin voi olla loogista seurausta siitä, että mies on tukevassa humalassa eikä siten erityisen vastaanottavainen häntä ympäröiville tapahtumille. ”Isojen tyttöjen yö” istuu hyvin Sundqvistin käyttämään luonnehdintaan ”onnettomista naissankarista”, jonka tarina kerrotaan yhtyeen sanoituksille ominaiseen surkukupaisaan tyyliin. Nainen sen sijaan jää kappaleessa taustahahmon asemaan, mutta on yhtä kaikki mieshahmoa aktiivisempi toimija, joka selvästi määrää tapahtumien tahdin.

3.3. Ylistetty, solvattu nainen

Vaikka olen ottanut tulkinnallisia vapauksia käsitellessäni ”Isojen tyttöjen yö” -kappaletta prostituution näkökulmasta, naisten harjoittama seksityö on Leevi and Leavingsin tuotannossa selvästi esillä, kuten luvussa 2 esitän.

Huomattavasti ekplisiittisempi kuvaus tästä ilmiöstä on ”Rakkauden työkalu” (1994), jossa miespuolinen kertoja puhuu pietarilaiselle prostituoidulle Helenalle (Ks. Liite 2). Kati Toivasen mukaan tangolyriikassa esiintyvä nainen voi olla prostituoitu, kunhan on samaan aikaan myös ulkomaalainen (Toivanen 2008, 106). Tämä liittyy tangon rooliin myös 1960-luvun suomalaisena yleismusiikkina, jossa rakennettiin kuvaa suomalaisesta naiseudesta ja sen sopivista olomuodoista, joihin seksityö ei lukeutunut.

Huomattavaa on, että naisten harjoittaman seksityön kuvaukset risteävät myös Sundqvistin lyriikoissa juuri etnisyyden ja kansallisuuden kanssa. Esimerkiksi kappaleessa ”Turkmenialainen tyttöystävä” (1993) naista lähdetään hakemaan lehti-ilmoituksen perusteella, ja kappaleessa ”Kaukaisessa satamassa” (1998) anonyymiin kaukaiseen tropiikkiin seksituristiksi lähtenyt mies kyselee paikallisilta naisilta, ”Ootko huono nainen/ ehkä hetken sua hyväksikäyttää saan?” (Leevi and the Leavings, 1998). Kappaleessa ”Ihmeiden kaupunki” (1985) mieskertoja selittää naiskumppanilleen kuulleensa kaupungista, jossa ”rahalla saa mitä haluaa/ olen uneksinut naisista kauneimmista/ jotka itseään auliisti tarjoaa” (Sundqvist 1985). Kertosäkeessä puhujia luettelee

pitkän litanian maailman eri kolkkia, jossa naiset antautuvat laulun miehelle. Leevi and the Leavingsin lyriikoissa humalaiset satunnaiset seksikokemukset tapahtuvatkin usein ulkomaalaisten naisten kanssa, vaikkei raha välttämättä vaihtaisikaan omistajaa. Näin myös kappaleessa ”Matkamuistoja” (1992), jossa lauletaan mandoliinien säestyksellä: ”Oi Nadjani mun/ olit patjani mun/ silloin kun mä sammuin hotellihuoneeseen/ Oi Tatjanani mun/ tuskin koskaan onnistuin/ saamaan viisumia luokses uudelleen” (Leevi and the Leavings, 1992).

”Rakkauden työkalu” on kuitenkin nimeään myöten Leevi and the Leavingsin tuotannon yksityiskohtaisin, ja sangen synkeä kuvaus prostituoidun elämästä. Puhuja on Helena-nimiseen prostituoituun hullaantunut mies.

Jos hyppäät alas helikopterista
voit ehkä ulos päästä tunnelista
pois niistä sekavista kuvitelmista
kun et kiinni saa häntääsi
venäläinen puudeli.

Sun on kai pakko yrittää
vaikka väkisin mut tyydyttää
sun sylisi mut hyydyttää

kun kerran kyseessä on sentään maksava asiakas. (Leevi and the Leavings, 1994)

Ensimmäisessä säkeistössä Helenan kuvataan olevan umpikujassa: puhuja tarjoaa helikopterista hyppäämistä ratkaisuksi naisen elämäntilanteeseen. Helikopterin ääntä käytetäänkin kappaleen alussa äänitehosteena. Helenaa verrataan häntäänsä jahtaavaan koiraan, vieläpä huoliteltuun ja siroon ”venäläiseen puudeliin”. Näillä vertauskuvilla naisen kuvataan olevan hankalassa tilanteessa ja tavoittelevan ”ulospääsyä tunnelista”. Yritykset näyttäytyvät toivottomina, kuten häntäänsä jahtaavan koiran metafora osoittaa.

Säkeistössä puhuja osoittaa ymmärtävänsä kaupankäynnin luonteen: mies on maksava asiakas, jonka tarpeet Helenan on tyydytettävä ”vaikka väkisin”, toisin sanoen jopa vastoin omaa tahtoaan. Kertosäkeessä summataan, mistä Helenan työssä sekä naisen ja miehen välisessä suhteessa oikeastaan on kyse: ”Ei liene vieras kaikkein salaisinkaan mielihalu/ illasta iltaan pelkkä rakkauden työkalu/ ja vaikka käsittelet mua kuin jäistä lihapalaa/ sisälläni viha palaa” (Leevi and the Leavings, 1994).

Helenan tehtävä on toteuttaa asiakkaidensa arkaluontoisimmatkin fantasiat, toimia illasta iltaan pelkkänä ”rakkauden työkaluna”, kuten puhuja objektisoi. Mies kuvaa myös naisen käsittelevän häntä objektina, ”jäisenä lihanpalana”. Puhuja kuitenkin paljastaa, että vaikka Helena hoitaa työnsä mekaanisesti kuin asiakkaalla ei olisi lainkaan tunteita, tosiasiasa miehen sisällä kuitenkin roihuaa viha.

Mihin vihan tunne sitten kohdistuu? Loukkaako miestä kenties se, että häntä käsitellään pelkkänä ”jäisenä lihanpalana”? Näin dikotomia, jossa feminiinisyys edustaa romanttisuutta ja tunteellisuutta ja maskuliinisuus fyysistä seksuaalisuutta ja rationaalisuutta, asettuu kyseenalaiseen valoon. Onko mies rakastunut Helenaan ja vihainen roolistaan yhtenä lukemattomien muiden seksipartnerien joukossa?

Rakkauden työkalu -nimitys tarjoaa sekä useita tulkinnan mahdollisuuksia: kyseessä voi olla alentuva haukkumanimitys ”pelkkä rakkauden työkalu” tai kriittinen huomio siitä, ettei Helena ole ammattiaan harjoittaessaan ihminen, vaan pelkkä väline, tunteeton ”työkalu”.

Kappaleen monitulkintaisuus jatkuu välisosassa, jossa Sundqvist laulaa taustakuoron voimin: ”Helena ihana/ Rakkauden työkalu/ Helena ihana/ Vitun Helena” (Sundqvist, 1994). Väliosa toistuu useasti, ja välillä ”vitun” on korvattu sanalla ”hiton” tai ”hampaaton”. Toni Lahtinen analysoi puhujan kaksijakoista suhtautumista Helenaan seuraavasti: ”Kirouksen ja ylistyksen rajaa ei voi osoittaa esimerkiksi ”Rakkauden työkalussa” (1994), jossa toistellaan pietarilaisen prostituoidun nimeä (”vitun Helena”) Näin säädytön ja lempeä, yläpää ja alapää, sekoittuvat groteskissa kaksoisruumiissa, joka kiroaa ylistäen ja ylistää kiroten” (Lahtinen 2008, 187, ks. myös Vuoristo, 49, 2010).

Itse tulkitsen ylistysten ja kiroamisen kumpuavan puhujan ristiriitaisista tunteista: Helena on puhujan silmissä toisaalta ihana, mutta toisaalta hänen työnsä herättää puhujassa myös mustasukkaisuuden ja vihan tunteita. Lisäksi Helenan tunnekylmä tapa koskettaa miestä kuin ”jäistä lihanpalaa” tuntuu loukkaavalta. Tässä suhteessa tulkitsen vihan olevan saavuttamattoman rakkauden kääntöpuoli. Mikko Vuoriston tulkinta on linjassa tämän näkemyksen kanssa: ”Niinpä kertoja on loukussa rakkautensa kanssa: maallinen ilo on vihaa, mutta iloista vihaa, kun muuta ei ole saatavilla” (Vuoristo 49, 2010).

Toisessa säkeistössä käsitellään naisen mahdollisuuksia toisenlaiseen elämään, kenties siihen joka odottaa ensimmäisessä säkeistössä mainitun tunnelin päässä. ”Jos aiot kodin ostaa Pietarista/ sun on luovuttava turkiksista/ kultakoruista ja korsetista/ kenties olla voit muutakin kuin venäläinen puudeli” (Sundqvist, 1994).

Oman kodin hankkiminen edellyttäisi Helenalta vaikeita valintoja: huolitellun ”venäläisen puudelin” kostoymistä luopumista kultakoruineen ja korsetteineen. Puhuja ehdottaakin varovasti, että kalliista statussymboleista luopuminen voisi tarjota Helenalle toisenlaisen elämän. Kenties puhuja toivoo Helenan hylkäisi helyt ja korsetit siinä missä ammattinsakin. Miehen ehdotus vaikuttaa kuitenkin idealistiselta, johon ensimmäisen säkeistön toimintaratkaisu, helikopterista alas hyppääminenkin viittaa. Kappale päättyy ensimmäisen säkeistön toistoon ja häivytykseen.

”Rakkauden työkalu” ei tarjoa erityisen optimistista tulevaisuuskuva kappaleen naiselle. Itsekin järjestelmää ylläpitävänä asiakkaana toimiva mies suhtautuu kuitenkin Helenaan jonkinlaisella ristiriitaisten tuntemusten sekaisella ymmärryksellä; säkeistöissä puhuja miettii, miten Helena pääsisi irrottautumaan nykyisestä työstään. Sanoituksessa ei kuitenkaan kuvata Helenan omia tuntemuksia ammatinvalinnastaan, vaan lopettamispäätös näyttäytyy ensisijaisesti naiseen rakastuneen asiakkaan toiveena.

Kun kappaleen lopussa lauletaan hampaattomasta Helenasta, temaattinen viesti selkeytyy. Kyseessä ei ole vapaaehtoisesti luksuskurtisaanin töitä paiskiva emansipoitunut seksityöläinen, vaan nainen, joka on päätenyt ammattiinsa kirjaimellisesti hampaatten kirjaimellisesti putoillessa suusta. Helenan kuvataan olevan sanonnan mukaisesti hampaaton eli kykenemätön muuttamaan omaa tilannettaan.

On mielenkiintoista, että Sundqvistin miesten voi havaita yrittävän vedota naisen tunteisiin, milloin itkemällä naisen olkaa vasten, milloin kiroamalla ja ylistämällä, peräten yhteisten haaveiden merkitystä. Kati Toivasen mukaan ”avoin tunnepuhe on selkein iskelmäteksteistä löytyvä osoitus 1970-luvun pehmeämpien maskuliinisten arvojen leviämisestä. Suorassa tunteita kuvaavassa aikuismiespuheessa mies on paljas” (Toivanen 2008, 107). Sundqvistin miehet tuntuvat kokeilevan tunnepuhetta, mutta perääntyvän nopeasti solvausten taa, olevan tässäkin suhteessa ”onnettomia naissankareita”. Nainen jää kuitenkin molemmissa esimerkkikappaleissa etäiseksi miehen kaipauksen kohteeksi.

3.4 Naisia yhteiskunnan marginaalista

Tässä luvussa tarkastelen naisia, jotka ovat, edellisessä luvussa tarkastelemieni naisten tavoin, jollain tapaa yhteiskunnan marginaalissa. Toni Lahtisen mukaan monet Sundqvistin hahmoista ovat Don Quijoten kaltaisia degeneroituneita antisankareita, joiden koomisuus muodostuu paitsi siitä, mitä he eivät havaitse maailmassa, myös siitä, mitä he eivät havaitse itsessään (Lahtinen 2008, 176–178). Lahtinen esittää, että pelottavalla tavalla elämästä vieraantuneet henkilöahmot ovat Sundqvistin sanoituksissa usein naisia. Kuten luvussa 2 esitin, kategoriaan kuuluvat muun muassa itsemurhaa hautova Baby-Jane (”Älä itke, Baby-Jane”, 1981), itsemurhaan päätyvät Miranda ja

Rudy ("Miranda", 1991, "Rock on, Rudy", 1998) sekä mielenterveysongelmainen, miehensä menettänyt Amalia ("Amalia", 1988).

Sundqvistin lyriikoissa on muitakin naishahmoja, jotka tavalla tai toisella jättävät ihanteellisen naisen mitat täyttämättä: esimerkiksi aviottomaksi jäänyt yksinäisyyttään itkeskelevä "Neiti Nieminen" (1980) tai yhteiskunnan seksuaalisia normeja vielä painokkaammin haastava alaikäinen "Pikkutyttö" (1980), jota miespuhujia toppuuttelee: "En elokuviin vie sua iltaisin/ Mä illat vietän yksin mielummin/ On sulta kiellettyjä leikit rakkauden/ Sä olet vielä alaikäinen" (Sundqvist, 1980).

Voidaan sanoa, että Sundqvistin lyriikoissa ei juuri esiinny perinteisillä mittareilla menestyneitä naishahmoja. Erityisesti nykymusiikin naiskuva on hyvin erotisoitunut, ja naisen ulkonäkö ja tämän fyysinen haluttavuus muodostavat populaarikulttuurin teksteissä edelleen sangen suuren osan naisen arvosta. Sundqvistin lyriikoissakin esiintyy tällaisia huomattavan feminiinisiä ja lähinnä ulkonäkönsä kautta operoivia naishahmoja, kuten "Mieletön Melinda" (1993) ja "Kyllikki" (1992), mutta molempien eroottisuus on liioiteltua ja siten hieman groteskia: Mieletön Melinda asuu seksilehden sivuilla ja hänen tärkein ominaisuutensa on "hitto mikä hilloviiva/ ilman pikkupöksyjä ja rintsikoita" (Sundqvist, 1993). "Kyllikki" -kappaleessa miespuhujan nuoruuden rakastettu on ansainnut kannuksensa "miestenlehdessä pyllistämällä" ("Sinä miestenlehdessä pyllistit/ ja mua juopporentuksi pystybaarissa solvataan", Leevi and the Leavings, 1993). Sundqvistin hahmoja tuntuukin luonnehtivan Toni Lahtisen (2006) ja Mikko Vuoriston (2010) löydös groteski realismi, jossa kaikki ylevä, henkinen, ideaalinen alennetaan materiaalis-ruumiilliselle tasolle (Bahtin 1966/2002, 20).

"Amalia" -kappale (Liite 3) on kuitenkin sikäli mielenkiintoinen kohde analyysille, että toisin kuin useimmissa Sundqvistin lyriikoissa, siinä naista ei kuvata mieshenkilöhahmon subjektipositiosta, vaan puhuja on ulkopuolinen kertoja. Tekstissä ei liioin ole rockille ja iskelmälle ekplisiittistä romanttista viitekehystä.

Tanssii hullu Amalia kamalia tansseja tanssii

tai sitten sillä on siellä mies.

Ja ne laulaa laa-la-la-la-la-laa

Mielenvikaisia likaisia lauluja laulaa,

ikivanhoja iskelmiä mitä lie.

Siellä se penkoo kakkulapioita kapiota kirstusta penkoo

lakanoissa on kauniisti kirjailtu 'A'.

Ja välillä se itkee

sodassa kaatunutta maatunutta majuria itkee

joka sieltä jostain ei palannutkaan (Leevi and the Leavings, 1988).

Ensimmäisessä säkeistössä puhuja vaikuttaa puhuvan kuulopuheiden perusteella, siihen viittaavat liikanimi ”hullu Amalia”, ja se, että Amalian kuvataan tanssivan ”kamalia tansseja”, vaikka toisaalta puhuja miettii, onko Amalialla kotonaan ehkä sittenkin mies. Amalian ja oletetun miehen arvellaan laulavan ”mielenvikaisia likaisia lauluja”, mutta mitään tarkempaa ei laulujen sisällöstä osata sanoa. Ensimmäisissä säkeissä puhutaan siis oletuksin.

Toisessa säkeistössä Amalian ja hänen kotinsa kuva tarkentuvat: kodintavaroista kerrotaan yksityiskohtia, mutta kuolleesta majurista ja sodasta esitetään vain epämääräisiä tietoja. Amalia näyttää elävän menneisyydessä, johon myös ”ikivanhat iskelmät” viittaavat. Henkilöhahmon tragedia tiivistyy kertosaäkeeseen, jossa päästään jo lähelle Amalian omaa ajatusmaailmaa: ”Kahvipöydässä sama homeinen pullakranssi/josta homeen pois voi raaputtaa/ Särky hellittää tai sen unohtaa kun tanssii/ ja muistoihinsa nukahtaa.” (Sundqvist 1988) Pullakranssi on kenties odottamassa majuria, joka ei koskaan palannutkaan ”sieltä jostain”. Jos mies kuitenkin sattuisi palaamaan, homeen voi aina raaputtaa pois. Amalian asunnon aika on pysähtynyt ja elämänpiiri kutistunut.

Tällainen vanhenevan, oletettavasti mielenterveysongelmaisen naisen representaatio on kuitenkin harvinainen suomalaisessa populaarimusiikin lyriikassa. Suomalaisessa kirjallisuudessa vanhan, todellisuudesta vieraantuneen, kieron, taikauskoisen tai muuten ”hullun“ naisen hahmo on tutumpi (ks. esim. Minna Canthin *Anna-Liisa* -näytelmän Husso, Marja-Liisa Vartion *Hänen olivat linnut* -teoksen Adele, nykykirjallisuudesta esim. Sofi Oksasen *Puhdistus* -romaanin Aliide), mutta populaarikulttuurissa vanhenevan lapsettoman naisen sisäinen maailma ei ole juuri edustettuna. Sisäisellä maailmalla viittaa juuri kertosaäkeeseen: siinä puhuja ei ole enää ”hullua Amaliaa” tarkasteleva ulkopuolinen, vaan lähenee Amalian näkökulmaa erityisesti säkeessä ”Särky hellittää/tai sen unohtaa kun tanssii”. Näin ensimmäisen säkeistön etäisyys hulluun tanssivaan naiseen katoaa ja ulkopuolisen silmiin kirjaimellisesti järjettömältä vaikuttanut toiminta saa selityksensä: tanssi on eskapistinen pakokeino.

”Säryn” tulkitsemisen viittaavan fyysisen kivun sijaan ensisijaisesti sydämen särkymiseen, jonka puolison oletettu kuolema on aiheuttanut. Kappaleen groteskin ilmiön takaa paljastuu lopulta sittenkin rakkaustarina. Särkyneen sydämen takia on rock- tai iskelmämusiikin historiassa menty vertauskuvallisesti hulluksi lukemattomia kertoja. Näyttää kuitenkin siltä, että nuoren miehen mielenterveyden järkkymisessä on ainakin rock-kontekstissa *sex appealia* ja romantiikkaa, sillä

miestaiteilijuuteen kuuluu rock-kulttuurissa olennaisesti sääntöjen rikkominen ja epäsovinnaisuus. Amalian tarinassa hulluudessa ei kuitenkaan ole mitään romanttista, vaan kappaleen nainen on menettänyt mielenterveytensä. Näin kappaleen voi tulkita esittävän oman, poikkeavan versionsa rock-musiikissa yleisestä esitetystä, ihannoidusta ”hulluksi tulemisesta”.

Anna Sara on myös tarkastellut ”Amalia” -kappaletta naisten alkoholinkäytön näkökulmasta kandidaatintyössään. Sara tulkitsee Amalian tanssimisen olevan merkki siitä, että nainen olisi humalassa. Saran esittelee tulkinnassaan patriarkaalisen käsityksen naisen ja alkoholin suhteesta: miehille sallitaan humaltuminen ja sen kontrollointia pilkataan, mutta toisaalta naisten alkoholin käyttöön suhtaudutaan rajoittavasti ja paheksuen. Sara näkee vastaavanlaisen analogian myös Sundqvistin tuotannossa ja tulkitsee ”Amalia” -kappaleen miespuhujan pitävän Amaliaa hulluna juuri tämän humalan vuoksi (Sara 18, 2004).

En voi sanoa täysin jakavani Saran tulkintaa, sillä näkemykseni mukaan alkoholilla ei ole lainkaan eksplisiittistä roolia Amalian tarinassa. Vaikka alkoholinkäyttö sopii Amalian kaltaisen syrjäytyneen naisen hahmokategoriaan, ei puhuja mielestäni tulkitse naisen olevan hullu tämän humalan vuoksi.

En myöskään jaa Saran näkemystä puhujan sukupuolesta: Sara esittää, että miespuhuja kokee Amalian olevan humalassa ja siksi hullu juuri sukupuolensa vuoksi. Mielestäni puhujan sukupuoli ei ole Sundqvistin esittäjyydestä huolimatta itsestään selvä. Ensinnäkin puhuja-asetelma vaihtuu selvästi säkeistöistä kertosäkeeseen siirryttäessä. Kertosäkeen ”ja muistoihinsa nukahtaa” -säe muistuttaa jo vapaata epäsuoraa esitystä, jossa puhuja kuvaa Amalian toimintaan eläytyen (Rimmon-Kenan 1983, 140). Ensimmäisessä säkeistössä tällaista eläytymistä ei ole, vaan puhuja muistuttaa enemmän oven takana urkkivaa naapuria. Ensimmäisessä säkeistössä kuuluu Saran mainitsemia asenteellisia sävyjä, mutta tuo sävy muuttuu keskeisesti kertosäkeen myötä. Itse asiassa ensimmäisen säkeistön puhuja asettuu naurunalaiseksi kertosäkeen jälkeen, kun Amalian traaginen tarina saa selityksensä. Näin kappale ei ole sukupuolen representaation näkemykseni mukaan lainkaan naisen alkoholinkäyttöä moralisoiva tai tuomitseva, vaan inhimillinen ja ymmärtävä. ”Amalian” voi sanoa kuuluvan samaan kategoriaan kahden aikaisemmin tarkasteleman kappaleen, ”Isojen tyttöjen yö” ja ”Rakkauden työkalu” kanssa. Kaikissa henkilöahmot kaipaavat romanttista rakkautta ja yhteyttä toiseen ihmiseen.

Olen tässä alaluvussa tarkastellut Leevi and the Leavingsin tuotannon marginaalisia naisia. Se, että jokin marginaalinen ihmisryhmä, jollaiseksi Amalian kaltaisia vanhoja naisia voi luonnehtia ainakin populaarikulttuurin viitekehyksessä, on ylipäätään edustettuna, ei tarkoita että representaatio olisi automaattisesti tuon ihmisryhmän edun mukainen. Sanna Karkulehdon mukaan representaatiot

voivat jopa yksipuolistaa yleisiä näkemyksiä kuvaamistaan tai esittämistään kohteista (Karkulehto 2011, 39).

Edellä tarkastelemieni naiskuvien kiinnostavuus ei perustu kuitenkaan siihen, että naiset ovat ylipäättään edustettuina aineistossani, vaikka se populaarimusiikin kehyksessä huomionarvoista onkin. Mielenkiintoisia naiskuvat ovat inhimillisyytensä vuoksi. Erilaisten lähtökohtien, ominaisuuksien ja kerronnan tyyli- ja muodonmuutosten muodostamasta representaatioiden kudelmasta nousee naiskuva, jossa naiset ovat miesten tavoin yksilöitä inhimillisine tunteineen, tarpeineen ja elämäntarinoineen.

Toni Lahtisen mukaan: ”osa hänen lyriikastaan - kuten sävellyksistään ja sovituksistaankin - tavoittelee iskelmällisen pastissin sävyjä, ja näin tekijä leikkii iskelmätähden naamiolla. On tuskin sattuma, että esimerkiksi Leavingsien ‘Amalialle’ ja ‘Kyllikille’ löytyvät häveliäämmät kaimansa Georg Malmstenin ja Olavi Virran tuotannoista” (Lahtinen 2008, 179). Miestenlehdessä pyllistävä Kyllikki ja kamalia tansseja tanssiva Amalia ovatkin tässä valossa suorastaan kumouksellisia naisia, jotka eivät piittaa sopivuuden ja häveliäisyyden ihanteista, joita iskelmäteksteissä viljellään. Näin tekstien voi kuvata parodisoivan iskelmän puhtoa ja pintatasolle jäävää naiskuvaa.

Samanlaista välinpitämättömyyttä siveää ja häveliästä naisihannetta osoittaa myös ”Matkalla Motowniin” -kappale, jossa kuvataan huolettoman groteskiin sävyyn soulmusiikkia kuuntelevaa, boheemia kotiäitiä: ”Meidän äiskä/ on huippuhäiskä/ kun hommiaan se hoitelee/ ja saunan lauteilla yrttihauteilla vartaloaan voitelee/ kun on seikkailumieltä/ ja haisee hieltä vaikka kotona vaan lusiikin/ niin vailla paineita, puhdistusaineita voi löytää Motown-musiikin” (Leevi and the Leavings 1996). Kappaleen naista ei voi sijoittaa länsimaisen kahtiajakautuneen naiskuvan mukaisesti huora-
madonna -akselille (ks. Koivunen 1995), vaan äitiyden representaatioon yhdistyy sangen harvinaisesti ilakoiva huolettomuus ja ruumiillisuus.

Ennen siirtymistä seuraavaan ylälukuun luon vielä katsauksen siihen, miten Sundqvistin esittäjäyys vaikuttaa naisrepresentaatioihin. Kun mies laulaa naisen näkökulmasta, voi puhujuus saada aivan uusia merkityksiä. Asettuuko nainen naurunalaiseksi, kun artisti-Sundqvist omaksuu hetkeksi naispuhujan näkökulman kappaleessa ”Kerro terveiset lapsille”?

3.5 Miesesittäjän vaikutus naisrepresentaatioon

Seuraavaksi tarkastelen Leevi and the Leavingsin lyriikoiden monilukuisia puhujia. Auli Viikarin mukaan ”runon viitekehyksistä hahmottuu puhujan maailma ja maailmankatsomus. Rytminen rakenne, toistot sekä tauot ovat merkkejä, joista voidaan tulkita puhujan luonteenlaatu ja temperamentti” (Viikari 1990, 92–93). Tässä kohtaa esittäjyys nousee olennaiseksi tekijäksi tekstin minää tutkittaessa: kun kohdetekstinä on laululyriikka, ei ole kyse pelkästä tekstistä tai runoudesta, sillä musiikillinen konteksti antaa merkityksen ja kehyksen laulettulle lyriikalle (Oksanen 2007, 160). Onkin kiintoisaa tarkastella, millaisia sävyjä sanoitusten naispuhujat saavat, kun esittäjänä on miespuolinen Gösta Sundqvist.

Tässä suhteessa Sundqvist ei ole perinteinen sanoittaja populaarimusiikin kentällä. Rock-lyriikassa puhuja on usein minä-muotoinen, osittain esiintyjän artistipersonan kanssa niveltynyt henkilö, kuten vaikkapa Kauko Röyhkän (Westersund, 212, 1995) tapauksessa. Lori Burnsinkin mukaan artistipersona ja lyriikan puhuja sulautuvat kuulijan mielessä herkästi yhteen, jolloin musiikkia tulkitaan taitelijan subjektiivisen maailmankuvan heijastuksena. Tämä on luontevaa seurausta siitä, että kuuntelijat tai fanit ovat tutustuneet artistiin usein aikaisempien julkaisujen ja/tai median välityksellä ja muodostaneet näin käsityksen artistin arvoista ja ajatuksista. (Burns 2010, 157.)

Musiikkisosiologi Simon Frith tarkastelee ilmiötä auteur-termin valossa. Tekijyyteen liittyy olennaisesti introspektiivinen tutkiskelu ja sen käyttäminen taiteellisen prosessin polttoaineena (Frith 1988, 58, Leiwo 2012, 8–9). Sundqvist ei ole tyypillinen auteur, muttei myöskään tyyli puhdas rock-artisti. Sundqvistin lavapersoona ei nivoudu teksteihin, koska sellaista ei yhteen esiintymättömyydestä johtuen ole olemassakaan. Toisekseen Sundqvist antaa äänensä sellaisille puhujille, jotka eivät sovi yhteen hänen edustamansa sukupuolen, iän ja muiden ominaisuuksien kanssa.

Iskelmässä laulun minä on tyypillisesti vastakkaista sukupuolta ja rakastettuaan puhutteleva mies tai nainen (Horton 14, 1957). Mieslaulaja laulaa naiselle ja päinvastoin: Laila Kinnusta olisi tuskin koskaan laitettu laulamaan rakkauslaulua naiselle tai Olavi Virtaa miehelle. Tässä suhteessa iskelmäkappaleiden esitykset tukevat sanoitusten hetero-oletusta.

Vastaavaa ortodoksisuutta ei Leevi and the Leavingsin tuotannossa kaikilta osin. Kappaleessa ”Kerro terveiset lapsille” (1986) Sundqvist laulaa naisnäkökulmasta, ja ”Poika nimeltä Päivi” -kappaleessa puretaan jo selvästi kompleksisempia selvittämättömän sukupuoli-identiteetin tunteita Sundqvistin laulamana. Toisaalta useissa kappaleissa ei ole selvää miespuhujaa, vaikka Sundqvist onkin tekstien miespuolinen esittäjä, kuten aineistoluvussa 2.3 selvitin.

Seuraavaksi tarkastelen kahta Sundqvistin lyriikkaa vieretysten. Toisessa puhuja on perheensä jättävä äiti ja puoliso, toisessa vaimonsa jättämä mies. Tarkastelen sitä, miten puhujuus vaikuttaa ero-teeman käsittelyyn ja miten Sundqvistin esittäjyys vaikuttaa puhujuuteen.

3.5.1 ”Kerro terveiset lapsille” ja ”Kiinalaisessa Pesulassa”

”Kerro terveiset lapsille” -kappale (1986) (ks. Liite 5) on *Perjantai 14. päivä* -studioalbumin ensimmäinen kappale. Siinä perheenäiti jättää miehensä ja lapsensa elääkseen omaa elämäänsä. Säkeistöt kuvataan yksikön kolmannessa persoonassa, mutta kertosaäkeessä ääneen pääsee minä-muotoinen puhuja. Kertosäkeessä Sundqvistin lauluun yhtyy taustakuoro: ”Ja nyt viimein kun mä lähden/ Teen sen sydämeni tähden/ Vaikka syvältä se vielä kouraisee/ Oma pikkuvaimo rakas/ Enää palaakaan ei takas/ Jätin avaimet ja kirjeen pöydälle/ Kerro terveiset lapsille” (Leevi and the Leavings, 1986).

Samaisen albumin päättää ”Kiinalaisessa pesulassa” (1986), jossa vaimonsa menettänyt mies pyytää vaimoaan palaamaan: (ks. Liite 6): ”Sun on pakko kotiin takaisin palata/ En voi lapsilta lähtöä salata enää/ Kuinka tahtoisinkaan sua halata/ Mutta löydä sua en” (Sundqvist 1986).

Mikään ei suoranaisesti viittaa siihen, että kysymyksessä olisi sama perhe, mutta osapuolten vastakkaisuus ja kappaleiden sijainti samassa albumikokonaisuudessa vahvistavat vuoropuhelun mielikuvaa.

Perhe-elämän hylkäävä nainen on kiinnostanut taiteilijoita Henrik Ibsenin *Nukkekodista* (1879) ja Leo Tolstoin *Anna Kareninasta* (1875-77) lähtien. Vielä 150 vuotta myöhemmin asiaa puidaan harvoin ilman moraalista paheksuntaa, ja naisen välinpitämättömyys perhe-elämää kohtaan on tabu vielä 2010-luvun Suomessakin. Populaarimusiikin nuori kohdeyleisö pitää huolen siitä, että perhe-elämän haasteita käsitellään pop-lyriikassa ylipäättään vähänlaisesti, eivätkä etenkin äitiyden kokemukset ole saaneet paljon huomiota osakseen. Tässä mielessä ”Kerro terveiset lapsille” lienee temaattisesti varsin harvinainen aluevaltaus. Sundqvistin esitys tekee aiheen käsittelystä erityisen mielenkiintoisen. Kappaleen ensimmäisessä säkeistössä kuvataan lähdön olosuhteita:

Pakattuaan matkalaukun

Vilkaistuaan vielä lastenhuoneeseen

Ulko-oven hiljaa sulkee

Ei tahdo muita herättää

Vaatiiko se rohkeutta

Suuren määrän katkeruutta kuitenkin

Jättää mies ja lapset keskenänsä

Ja elää omaa elämää (Leevi and the Leavings 1986).

Säkeistöosuuksissa nainen on häivytetty pronomineistä ja sukupuolen määreistä. ”Jättää mies ja lapset keskenänsä” paljastaa viimeistään, että lähtijä on perheen äiti. Säkeistössä ei esitetä moraalista arviota naisen päätöksestä, ainoastaan pohditaan lähdön premissejä. Perhe-elämä ei ole vastannut odotuksia, ja päätös perheen hylkäämisestä on syntynyt, jollei rohkeudesta, niin ainakin katkeroitumisesta. Kertosäkeessä minä selvittää lähtönsä syitä:

Ja nyt viimein kun mä lähden

Teen sen sydämeni tähden

Vaikka syvältä se vielä kouraisee

Oma pikkuvaimo rakas

Enää palaakaan ei takas

Jätin avaimet ja kirjeen pöydälle

Kerro terveiset lapsille

Puhuja ei puolustele tai pyydä anteeksi ratkaisuaan. Perhe-elämä, erityisesti ”pikkuvaimona” olemisen on tehnyt elämästä sietämätöntä, ja puhuja ilmaisee kiertelemättä eron olevan lopullinen. Moralisoinnin sijaan toisessa säkeistöissä alleviivataan naisen inhimillisyyttä ”hän lähtee vaikka lähtiessään / tuntee piston sydämessään viiltävän”. Nainen ei ole sydämetön, vaan päin vastoin tekee ratkaisun ”sydämensä tähden”, minkä voi tulkita merkitsevän lähtöä uuden rakkauden tähden.

Populaarimusiikkia luonnehtii elämän ja rakkauden taitekohtien, kuten parisuhteiden päättymisen käsitteleminen, usein dramaattiseen ja shokeeraavaan tyyliin. Niin sanotuissa ”erobiiseissä” asiat kuvataan mustavalkoisina ja voimakkaiden tunteiden suodattamina. ”Kerro terveiset lapsille” -kappaleessa ei ole havaittavissa vastaavaa dramaattisuutta: kertosaheen minä-puhuja ottaa vastuun päätöksestään sen herättämistä ristiriitaisista tunteista huolimatta ja säkeistöissä kertoja kuvaa eroa myötätuntoisesti.

Puhujan ja/tai esiintyjän myötätunto lyriikoissa esiintyviä hahmoja kohtaan näyttääkin olevan ominaista Leevi and the Leavingsin lyriikoille. ”Kerro terveiset lapsille” -kappaleessa myötätunto ilmenee vaikean ja osin tabuna säilyneen aiheen kiihkottomana käsittelynä, äänen antamisena. Sundqvist luonnehtiikin asiaa seuraavasti: ”[...] Kyky tuntea empatiaa [...] on mun [...]

tekstintekijän, tarinankertojan sellanen leimaa-antava piirre, eli se et mä yritän aina ajatella sillä tapaa... Jos mä haluaisin vaan irvaila näille ihmisille, se ois helvetin yksipuolinen näkemys, biisit olis tylsiä.”

Myötätuntoa riittää myös vastapuolelle, ”Kiinalaisessa pesulassa” -kappaleen muodossa. Minämuotoinen puhuja kertoo vaimonsa katoamisesta: ”Halpahallin alennusmyynnissä vaimoni katosi/Vain sukkahousut jäi sovituskoppiin/Ja sydämeeni suuri suunnaton kaipuu” (Leevi and the Leavings, 1986).

Ensimmäisessä säkeistössä on havaittavissa tiettyjä koomisia piirteitä, joita ”Kerro terveiset lapsille” -kappaleesta ei löydy. Ensinnäkin vaimon katoaminen halpahallin alennusmyyntiin lienee monen kuulijan tunnistama kulttuurinen ilmiö ilman parisuhteen osapuolten kirjaimellista eroakin. Toisekseen sovituskoppiin jääneiden sukkahousujen rinnastuminen miehen tunteeseen asettaa tuskallisen tunteen hieman koomiseen valoon. Kertosäkeestä on kuitenkin hauskuus kaukana:

Sun on pakko kotiin takaisin palata

En voi lapsilta lähtöä salata enää

Kuinka tahtoisinkaan sua halata

Mutta löydä sua en

Olen liian onneton

Mistään löydä sua en

Olen liian onneton, aivan toivoton ja heikkopäinen (Leevi and the Leavings, 1986).

Puhujan ”heikkopäisyyttä” ja tuloksettomia vaimon etsintöjä havainnollistetaan toisessa säkeistössä: ”Kiinalaisessa pesulasta minut aamulta löydettiin/ Olin pyörinyt koneessa monta tuntia/ Tietämättä kuinka sinne mä jouduin“ (Leevi and the Leavings 1986). Säkeet voi tulkita vertauskuvaksi shokin aiheuttamasta sumuisuudesta ja päämäärättömyydestä. Järkyttyneen ihmisen tapa toistella pakonomaisesta jotakin lausetta voi vertautua pesukoneen rungon monotoniseen pyörinään.

Säkeistöosuuksissa irrottaudutaan osin reaalityodellisuuden kehyksistä, ja niissä kerronta saa absurdeja piirteitä. Koomisista sävyistä huolimatta, tai kenties juuri niiden ja kertosaheen yhteisvaikutuksesta, kokonaisuudesta muodostuu kuvaus yksin jäämisen lohduttomuudesta.

Kun kappaleita tarkastellaan parina, niiden yhteinen viesti on varsin koruton: erossa ei ole voittajia. Ensimmäisen tekstin nainen saattaa tehdä oman hyvinvointinsa kannalta välttämättömän päätöksen,

mutta joutuu silti elämään perheensä hylkäämiseen liittyvän syyllisyyden kanssa. ”Kiinalaisessa pesulassa” -kappaleen puhuja ei ole vihainen tai syyllistävä, eikä liioin mieli syitä puolisonsa lähtöön. Tässä suhteessa kyseinen kappale asettuikin vaivattomammin populaarilyriikan traditioon, jolle on erityisesti tango- ja iskelmäteksteissä tyypillistä kaihota menetetyn rakkauden perään, kuitenkin mieltimättä syitä eroon (Toivanen 2003, 100). ”Kerro terveiset lapsille” on tässä suhteessa surullisempi, koska siinä vaikeaa aihetta ei pehmennetä sen paremmin komiikalla kuin iskelmäkliseilläkään.

Molempien kappaleiden antisankarit toimivat ja tuntevat parhaan, eli vajavaisen kykynsä mukaan. Tämä on ominaista Sundqvistin lyriikoille. Mikko Vuoristo ja Mikko Lahtinen ovatkin ehdottaneet Sundqvistin lyriikoille lajiksi humoreskia: ”lyhyttä humoristista ja ymmärtävää kertomusta ihmisistä ja tapahtumista” (Lahtinen 2006, 173, Vuoristo 2010, 60). Erityisesti ”Kiinalaisessa pesulassa” -kappaleeseen tämä määritelmä sopii melko hyvin.

Sundqvistin miesoletettu sukupuoli ei muodosta estettä eri sukupuolipositioiden ottamiselle, vaan kuulija saa olla tarkkana, ettei automaattisesti oletta kertonan olevan mies. Esittäjänsä näyttäisi näin päinvastoin alleviivaavan sitä, että henkilöhahmojen emotionaaliset kokemukset ovat universaaleja eivätkä määräydy sukupuolen mukaan.

4. Miehiä maskuliinisuuden miinakentällä

4.1. Mieskuvia Cock rockin ja Teenybopin maailmasta

Kuten Simon Frith ja Angela McRobbie esittävät klassikkoartikkelissaan ”Rock and Sexuality”, seksuaalisuuden ilmaisu on kaikista massamedian muodoista näkyvintä juuri rock-musiikissa (Frith & McRobbie 1978, 371). Vaikka julkaisu on 1970-luvulta, sen väittämät luonnehtivat jokseenkin osuvasti myös nykymusiikkia. Tutkimukseni kannalta teksti on mielenkiintoinen erityisesti, koska se ajoittuu Leevi and the Leavingsin alkutuotannon vuosiin (ensimmäinen single *Mitä kuuluu, Marja-Leena?* ilmestyi vuonna 1979).

Artikkelin pääväittäjä on, että rock-musiikki on paitsi seksuaalisuuden ilmaisun myös sen säätelyn väline (Frith & McRobbie 1978, 373). Kirjoittajat kuvaavat rock-tuotannon olevan miesten käsissä; rock-kuvasto, sen tunnustamat arvot ja tunteet ovat miesten tuottamia. Musiikin seksuaalisen virittymisen voi kuulla myös lyriikkojen tasolla.

Kirjoittajat esittävät rock-musiikin tarjoavan heteroseksuaaliselle miehelle ainakin kaksi hyväksyttävää seksuaalisen ilmaisun väylää: ”Cock rockin” ja ”Teenbopin” (Frith & McRobbie 1978, 375). [”Cock rockissa”] ”sanoitukset ovat itsevarmoja ja ylimielisiä, joskin itse sanat ovat vähemmän merkityksellisiä kuin äänenkäytölliset ominaisuudet, huutaminen ja kirkuminen” (Frith & McRobbie 1978, 374, oma suomennos).⁶ ”Teenbopissa” ”naiset näyttäytyvät epäluotettavina ja huikentelevaisina, miehiä itsekkäämpinä. Juuri miehet ovat pehmeitä, romanttisia, helposti satutettavissa, lojaaleja ja malttamattomina etsimässä tosirakkautta, joka täyttää heidän määritelmänsä siitä mitä naisen seksuaalisuuden tulisi olla” (Frith & McRobbie 1978, 375).

Voidaan sanoa, että rock-lyriikka tarjoaa miehelle kanavan sekä romanttisten, feminiiniseksi miellettyjen tunteiden, että aktiivisen ja aggressiivisen seksuaalisuuden ilmentämiseen. Nämä kaksi erilaista seksuaalisuuden ilmaisemisen polkua näkyvät myös Sundqvistin lyriikoissa, vaikka Leevi and the Leavingsin musiikki ei puhdaspiirteistä rockia olekaan.

Suuri osa Sundqvistin kappaleista flirttailee ”Teenbopin” genren kanssa, joskaan siihen ei kuulu Sundqvistin tuotantoa läpäisevä groteski ruumiillisuus. Sundqvist on kuvannut itse ilmiötä näin: ”Kun me lauletaan, että ’mä nousin nuoralle ja soitin huoralle’, Neon 2 laulaa että ’voi kun sulla on

⁶ Cock rock -artisteihin lukeutuu esimerkiksi The Rolling Stones, Led Zeppelin ja The Doors (Auslander 2006, 201).

ihanat silmät ja kaunista ripsiväriä'. Tämä on se ero. Mä puhun miehen äänellä ja ne laulavat Barbie- tai Ken -nuken äänellä." (Luoto 2004, 85).

Jo tarkastelemassani "Rakkauden työkalu" -kappaleessa miestä suututtaa naisen tapa kohdella tätä tunteettomasti. Miespuhujia esittääkin kappaleen viimeisessä säkeistössä toiveen, että nainen voisi jonain päivänä olla muutakin kuin venäläinen puudeli eli prostituoitu, ja vihjaa näin naisen mahdollisuudesta ryhtyä yksiavioiseen suhteeseen puhujan kanssa. Myös "Isojen tyttöjen yö" -kappaleessa mies on tunteellinen, pehmeä ja herkkä, kuten edellisessä luvussa totesin.

Myös "Cock rockin" aggressiivisella seksuaalisuudella on kaikkunsa Sundqvistin lyriikoissa. Kun Sundqvist on haastattelussa kertonut vihaavansa rock-kliseitä⁷, voisi kuvitella että alleviivaavaan seksuaaliseen esiintymiseen, egoistisiin artisteihin ja päihdeorientoituneeseen elämäntapaan nojaavat "Cock rock" -kliseet löytyvät samalta mustalta listalta.⁸ Näin voi päätellä ainakin siitä, että monissa ylikorostetun maskuliinisissa sanoituksissa on parodisia elementtejä. Tarkastelen seuraavaksi Sundqvistin lyriikoiden miesrepresentaatioita seksismin ja parodisuuden näkökulmista. Miten Cock rockista tutun ultramaskuliinisen seksuaalisesti kaikkivoipan mieskuvan käy Sundqvistin käsittelyssä?

4.2 Seksismiä ja seksismin parodiaa

Tutkimuskysymykseni puitteissa seksistisyys eli sukupuolen perusteella arvottaminen mietityttää minua erityisesti. Vaikka sanoitusten henkilöahmot ovat kieltämättä seksistisiä ("Mieletön Melinda", 1993, "Sopivasti lihava", 1988, "Lähtölaskenta pieneen sydämeen", 1996, "Kaukaisessa satamassa" 1982), toisinaan väkivaltaisia ("Ei mikään Robin Hood", 1988, "Sika, joka osasi lentää", 1998), ja usein vähintäänkin seksuaalisesti tahdittomia ("Mäyrä", 1988, "Aina mielessä",

⁷ Toimittaja: "[...] Vois saada sellasen kuvan et sä melkeinpä vihaat noita rock 'n' roll -kliseitä."

Sundqvist: "[...] "Kyl se kliseeviidakko mikä täs on ympärillä jatkuvasti, niin se raivostuttaa mua, se raivostuttaa mun omassa tuotannossa ja se raivostuttaa muiden tuotannoissa." (Liete, 2009)

⁸ Sundqvist kommentoi rock-elämäntapaa ja yhtyeiden lokerointia: "Minkä takia joku Eppu Normaali on aina rockbändi ja me ei olla niinku koskaan oltu rock-bändi? [...] Se et jos sä oot tehnyt jonkun humpan niin tai tehnyt jonkun tangon joskus, niin sä saat sen leiman otsaas vaik sä tekisit kuinka raskaita biisejä. [...] Yks tekijä on varmasti toi keikkailemattomuus, et koetaan näin että rock-bändin pitää kuluttaa, polttaa itsensä keikoilla, vetää rasvasämpylää jossain Esson baarissa ja käyttäytyä kuten rock-bändi ainakin jossain uransa vaiheessa." (Liete, 2009)

2000, ”Itkisitkö onnesta”, 1995, ”Ihan tavalliset tennissukat”, 2000), hypoteesini mukaan Leavingsin tuotanto ei solahda yksiselitteisesti seksistisen sanoitusten lokeroon. Tämän luvun tavoitteena on selvittää, miten miespuhujan seksististä naiskuvaa rakennetaan – tai puretaan. Kysymys seksistisyydestä askarruttaa myös, koska Mikko Vuoristo on pro gradu -työssään omistanut seksistiselle huumorille oman lukunsa. Täten käyn tässä luvussa myös vuoropuhelua Vuoriston työn tulosten kanssa.

Varsin ilmeinen esimerkki seksistisyydestä on ”Mieletön Melinda” -kappaleen (ks. Liite 4) kertosaie: ”Se broidin raju seksilehti pulpettiin piiloon ehti/ Reksi saa seksistä raivarin/ Mieletön Melinda / Hitto mikä hilloviiva / ilman pikkupöksyjä ja rintsikoita / Mieletön Melinda/ jotain muuta kuin ne pikkudiivat/ kaikki teinityttöjä/ ei ykskään niin kuin mieletön Melinda” (Leevi and the Leavings 1993). Kappaleessa ”mielettömyyttä” selitetään ainakin ”hilloviivalla”, joka viitanee naisen sukupuolielimeen tämän ollessa alastomana ”ilman pikkupöksyjä ja rintsikoita”. Melindan viehätysvoimaa selvitetään myös vertauksilla teini-ikäisiin pikkudiivoihin, jotka eivät yllä samalle tasolle seksuaalisesti kaikkivoipan Melindan kanssa.

Kertosäettä tarkastelemalla voisi väittää, että Melindan kuvaus on oppikirjaesimerkki seksistisestä representaatiosta: Melindan arvo rakentuu ainoastaan hänen seksuaaliseen auliutensa ja oletetun kyvykkyyteensä varaan. Melinda ei toisaalta ole mikään aivan tavallinen henkilöhahmo, joka olisi redusoitu pelkäksi hilloviivaksi, vaan seksilehdestä poimittu kaukoihastus, jonka genitaalit ovat esillä juuri katsomista varten. Naisruumiin katsominen ja kommentoiminen on luonnollista ja miehille sallittua. Tähän koko kulttuurin erotisoitumisen kritiikki toisaalta osuukin: naisen arvo määrittyy hänen viehättävyytensä perusteella, ja seksiteollisuus on vain yksi seksistisen kulttuurin osa-alueista (Julkunen 2010, 187–188).

Kun halutaan tarkastella kappaleen seksistisyyttä tai sen mahdollista seksistisyyden parodiaa, täytyy ottaa askel taakse päin ja tarkastella hieman sanoituksen puhujaa. Kahdessa ensimmäisessä säkeistössä selviää, että laulun puhuja tarkastelee nuoruuttaan välimatkan päästä jo aikuisena miehenä:

Se juttu meni näin

Mä kerron sen minkä muistan

nuoruuden toilailuista jätkien.

Ja säästän itseäin

kun mielessäin niitä kelaan

nyt kun jo muisti pelaa pätkien.

Ne muistoja on vain
ne silloiset huolenaiheet
aikuisuuden ensivaiheet kipeät.
Kun vastausta hain
ja mielessä painoi huoli
onko tää jo sukupuolielämää? (Leevi and the Leavings, 1993)

Puhuja ei ylpeile nuoruuden toilailuillaan, vaan päin vastoin kertoo pätkivän muistin säästävän häntä tuskastuttavan yksityiskohtaisilta muistoilta. Puhujan vakuuttaessa ”Ne muistoja on vain” syntyy mielikuva, että se mikä nuoruudessa on huolettanut, ei enää paina aikuista puhujaa. Huolenaihe nimetään suoraan viimeisessä säkeessä: ”Onko tää jo sukupuolielämää?” Tulkitsen tämän nolostuttavista seksikokemuksista seuranneeksi hämmennykseksi, kun todellisuuden ja seksilehtien rakentaman myyttisen ihanneseksin välillä onkin odottamattoman suuri ero.

Kertosäkeessä Melindaa verrataan ”pikkudiivoihin”, joiden tulkitsen olevan puhujan ikätovereita, jotka nyrpistävät nokkaansa puhujalle, siinä missä Melinda katsoo puhujaa lehden sivuilta viettelevästi suoraan silmiin. Nimitys ”Mieletön Melinda” mukailee parodisesti törkylehtien kielellisiä konventioita, ja ”Hitto mikä hilloviiva” kuulostaa sekin teini-ikäisen kekseliäältä murjaisulta poikaporukassa, jossa pornolehti kiertää pulpetista pulpettiin. Puhuja ihanoi Melindan avointa ja aikuista seksuaalisuutta, johon toivoisi myös itse voivansa identifioitua eläessään ”aikuisuuden kipeitä ensivaiheita”. Todellisuus on kuitenkin hieman toista, kuten kolmas säkeistö osoittaa:

Mä muistan kyllä sen
kun sormi sun sukkiksissa
nyhjättiin porttarissa naapurin
Kun sua mä saanut en
kai syttymään sählätessä
Nappeja etsiessä laukesin (Leevi and the Leavings 1993)

Säkeistön ”sä” ei kuitenkaan ole Melinda, vaan joku mainituista teinitytöistä. Melinda on seksifantasian täydellinen partneri, ei tyttö jonka kanssa nyhjätään porttikongissa. Säkeistössä sitä paitsi edes päästä vaiheeseen jossa nainen olisi kertosaheen mukaisesti ”ilman pikkupöksyjä ja rintsikoita”.

Tulkitsen tekstiä kuvauksena nuoren miehen orastavasta seksuaalisuudesta ja kokemattomuudesta. Näin Sundqvistin mainitsema ”onneton naissankari” merkitsee ainakin tämän kappaleen kohdalla epäonnistunutta naistenmiestä, joka ei onnistu täyttämään miehen mittaa seksuaalisen suorituksen kautta. Puhujan vähättelevä suhtautuminen omanikäisiin tyttöihin toistaa Toni Lahtisen esittämän huomion siitä, että Sundqvistin henkilöhahmojen koomisuus rakentuu pitkälti heidän omalle itsereflektion puutteelleen (Lahtinen 2006, 178). Toisaalta ”Mieletön Melinda” -kappaleessa aikuinen puhuja selostaa tapahtumia välimatkan päästä eräänlaisena tunnustustarinana, siis itsereflektion muodossa. Näin koomisuus rakentuu teinipojan itsereflektion puutteelle, jonka aikuisen miehen puhujuus tekee näkyväksi.

Nähdäkseni ”Mieletön Melinda” on osuva esimerkki tekstistä, jonka naiskuva on ensi kuulemalta seksistinen, mutta lähemmin tarkasteltuna osoittautuukin ennen kaikkea kuvaukseksi puhujan seksuaalisesta epävarmuudesta ja sen kompensatiosta. Naisen kuvaus jää pinnalliseksi ja hän on puhujalle pelkkä objekti, mutta olennaisempaa kappaleessa on nähdäkseni nuoren puhujan omat pelot seksuaalisuuden maailmaan astumisesta. Nainen näyttäytyy välineenä yhtäältä seksuaalisen mielihyvän, toisaalta mieheyden ja muiden poikien tai miesten hyväksynnän saavuttamiseksi. Kappaleen nuori mies kukkoilee seksilehtien kanssa, naureskelee ”reksin saavan seksistä raivarin” ja suhtautuu yliolkaisesti omanikäisiinsä tyttöihin, mutta tosipaikan tullen muille pojille esitetty seksuaalinen varmuus hälvenee. Aikuinen puhuja myöntääkin nuoremman itsensä huolehtineen hiljaa mielessään, tästäkö seksissä todella onkin kyse: ”Onko tää jo sukupuolielämää?”

”Mieletön Melinda” kuvaa yhtä miehen elämän näytön paikkaa, seksuaalisen kanssakäymisen ensi askelia. Miehen elämä koostuu Arto Jokisen mukaan lukemattomista näytön paikoista, joista selviää fyysisellä voimalla, aktiivisuudella ja rationaalisuudella. Tunteellisuus, pehmeys ja passiivisuus taas uhkaavat suistaa miehen kulttuurisessa hierarkiassa alemmas. Tämä näkyy esimerkiksi haukkumasanojen käytössä: miestä voi nöyryyttää haukkumalla ”ämmäksi”, ”homoksi”, ”hintiksi” tai ”akaksi”; siis vertaamalla naiseen tai homoseksuaaliin. Arto Jokisen mukaan ”maskuliinisuus onkin miehisten ominaisuuksien ideaali. Mitä enemmän mies täyttää maskuliinisuuden määreitä, sitä enemmän hän on mies ja miehenä arvokas. Mieheksi ei synnytä, vaan mieheys ansaitaan” (Jokinen 2010, 129). Olennaista on, että mies ja nainen ovat toistensa vastakohtia eikä maskuliinisuuteen sekoitu mitään feminiinisydestä. Osapuolet voivat kohdata heteroseksuaalisuuden kautta (ibid).

Miehen kannalta tilanne on sikäli onneton, että kovaa maskuliinisuutta ihannoivassa kulttuurissa inhimillisiä epäonnistumisia ei sallita. Sundqvistin lyriikat ovatkin tässä suhteessa mielenkiintoisia, sillä kuten Vuoristo ja Lahtinenkin toteavat, enemmistö Sundqvistin hahmoista on antisankareita,

jotka eivät täytä yhteiskunnan odotuksia. Tämä pätee myös ”Mielettömän Melindan” puhujaan: hän ei yllä seksuaalisesti varmaotteisen ja määrätietoisin ihannemiehen mittoihin. Puhujan varmuus omasta yhteensopivuudesta seksilehden mallin kanssa asettaakin seksuaalisella kyvykkyydellä pullistelun naurunalaiseksi. Ivailu kohdistuu enemmän miesten väliseen eli homososiaaliseen todistelukulttuuriin, jossa liioitellaan omaa seksuaalista kyvykkyyttä hyväksynnän saamiseksi. Miehisyyttä todistellaan siis ennen kaikkea muille miehille, ei niinkään naisille.

”Mieletön Melinda” kuuluu Leevi and the Leavingsin suosituimpiin kappaleisiin, mihin vaikuttavat epäilemättä tarttuvan kertosaäkeen lisäksi karkeat, koomiset ja äänteellisesti herkulliset kielikuvat kuten ”hitto mikä hilloviiva”. Kappale on oiva esimerkki siitä, miten parodisia aineksia sisältäviä tekstejä ei aina kuulla parodisina, vaan ne alkavat elää omaa elämäänsä kuulijoiden tulkinnoissa. Vesa Kurkela huomauttaakin, että vaikka Sundqvistin sanoituksissa on selvää parodisuutta, ei tekijä voi mitään kappaleiden ei-parodiselle vastaanotolle (Kurkela 2003, 618). Tällaisessa ei-parodisessa vastaanotossa kappaletta voi hyvinkin kuunnella seksistisenä, naista esineellistävänä esityksenä.

Seuraavaksi käsittelen Raewyn (aikaisemmin R.W) Connellin hegemonisen maskuliinisuuden käsitettä ja sen heijastumia Sundqvistin sanoituksissa. ”Mieletön Melinda” -kappaleen voi alustavasti esittää kuvaavan hegemonista maskuliinisuutta, jossa naisen rooli on vahvistaa maskuliinisuutta omalla feminiinisyydellään, ja mies pyrkii kohti maskuliinisuuden ideaalia siinä kuitenkin onnistumatta.

4.3 Hegemoninen maskuliinisuus ja onnettomat naistenmiehet

”[...]Ne on antisankareita, [...]sellasia todellisia arkipäivän sankareita, ja siinä mielessä [...] sankarit joita lauluissa yleensä käsitellään, niin niitä ei ole olemassakaan, ja (...) nää tyypit jotka mun lauluihin tulee, [...]niitä on olemassa valtavan paljon ja siinä mielessä ne ehkä on sellasia todellisia sankareita sitten.” (”Gösta Sundqvist suomii toimittaja”, 21.10.1985)

Sundqvistin lyriikoita on mielenkiintoista peilata hegemonisen maskuliinisuuden käsitettä vasten, sillä käsite huomioi sekä sukupuolen että luokan kategoriat. Molemmat erontekijät ovat kohosteisia myös Sundqvistin lyriikoissa, vaikka tämän työn puitteissa luokan analyysiin ei ole mahdollista perehtyä sen enempää. Hegemoninen maskuliinisuus on Raewyn Connellin 1980-luvulla esittelemä

konsepti, jossa sukupuoli ymmärretään gramscilaisen⁹, alunperin yhteiskuntaluokkaa kuvanneen hegemonian käsitteen kautta. Yhteiskunta rakentuu hierarkisille valtasuhteille, jossa ylimpänä on hegemonisen maskuliinisuuden ideaali. Jo aikaisemmin mainitsemani aktiivisuus, fyysisen voima sekä rationaalisuus ovat tämän miehisen ihannekuvan ytimessä.

Connell antaa esimerkiksi jo mainitsemani homo- ja heteroseksuaalisuuden välisen jännitteen: ”Ajatus maskuliinisuuksien hierarkiasta palautuu suoraan homoseksuaalisten miesten kokemuksiin väkivallasta ja ennakkoluuloista heteromiesten taholta” (Connell 2005, 3, oma suomennos). Lisäksi luokan kategoria tekee näkyväksi maskuliinisuuksien monet muodot, minkä tuloksena ei voida puhua yhdestä miehuuden kategoriasta, vaan monista maskuliinisuuksista tai miehuuksista. Käsite alkuperäisessään muodossaan ”ymmärrettiin toiminnan kaavana (tehtyinä tekoina, ei ainoastaan kokoelmana sukupuolirooli-odotuksia tai identiteettinä), joka salli miesten vallankäytön suhteessa naiseen jatkuvan” (ibid).

Vain pieni osa miehistä ylittää hegemonisen maskuliinisuuden ideaaliin, mutta sen luonne on silti normatiivinen eli nekin miehet, jotka eivät yllä tavoitteeseen, osoittavat Connellin mukaan myötämielisyyttä tai alistuvuutta (*complicity*) ideaalia kohtaan. Naiset osallistuvat hierarkiaan niin sanotulla vahvistetulla feminiinisyydellä (*emphasized femininity*), toimien hegemonisen maskuliinisuuden vastapareina; äiteinä, tyttöystävinä ja rakastajina, johon jo edellisessä luvussa viittasin.

Käsitettä on kritisoitu muun muassa sen monitulkintaisuudesta, ja Connell onkin vastannut kritiikkiin kieltämällä hegemonisen maskuliinisuuden ylihistoriallisuuden: hegemoninen maskuliinisuus määrittyy ajassa ja paikassa (Connell 2005, 11). Näin esimerkiksi Sundqvistin lyirikoiden hegemoninen maskuliinisuus on varsin erilainen kuin esimerkiksi Hollywood-elokuvien hegemoninen maskuliinisuus (vaikka niissä nähdäkseni onkin paljon samaa). Sundqvistin lyriikat operoivat suomalaisessa viitekehyksessä, jossa esimerkiksi runsas ja humalahakuinen alkoholin käyttö on sosiaalisesti hyväksytympää kuin muissa länsimaissa (Ks. Apo 2001)¹⁰. Suomalaisen miehuuden viitekehykseen kuuluu myös tietty sosiaalinen jurous ja puhumattomuus, joka voidaan

⁹ Antonio Gramscin (1891–1937) teoksessa *Vankilavihkot* (Gramsci, 1979) hegemonian käsite kuvaa poliittista, ideologista, sosiaalista ja taloudellista rakennetta. Valta on pakottamiseen ja suostumukseen perustuva suhde, eikä sen hegemonista asemaa voida ylläpitää ilman alistettujen suostumusta. Vastahegemonia on mahdollista, jos itse tiedostaa olevansa hegemonisen vallan osana (Lindeman 2007, 2)

¹⁰ Kiintoisaa on kuitenkin, että runsaaseen alkoholinkäyttöön on 1840–1960 -lukuja suomalaisissa agraariyhteisöissä liitetty ainakin hetkellinen sosiaalisen nousun mahdollisuus. Apon mukaan ”Koska humala on ’aarre’ ja pääsylippu täysivaltaisten ja pärjäävien miesten kategoriaan, sen haltuunsaaminen on näytettävä muille. Humalatilaa kätkemiseen ei ollut mitään syytä: känni oli vanhan kansan Rolex” (Apo 2001, 373).

myös tulkita maanläheisyyden ja rehellisyyden merkinä, kun se jossain toisessa viitekehyksessä nähdään tahdittomuutena tai sosiaalisena taitamattomuutena (Markkola & al. 2014, 7).

On myös lisättävä, että kun Leevi and the Leavingsin musiikkia kuuntelee 2010-luvulla, voidaan havaita kulttuurin ja sen myötä myös hegemonisen maskuliinisuuden ihanteen muuttaneen hienokseltaan muotoaan. Empiiristen havaintojen pohjalta voisin esimerkiksi väittää, että nykyisin yhteiskunnassa annetaan aikaisempaa enemmän arvoa miehen kyvyille puhua tunteistaan tai osallistua perhe-elämään.¹¹ Tämä näkyy myös yhteiskunnan julkisilla alueilla kuten työelämässä, jossa sosiaalisten taitojen merkitys on selvästi kasvanut.¹² Näin Sundqvistin mieshahmojen koomisuus ja parodisuus korostuvat, kun ne tuntuvat jo hieman aikansa eläneiltä ja vanhanaikaisilta.

Samaan hengenvetoon on sanottava, että hegemonisen maskuliinisuuden ideaali kuulostaa enemmänkin yleiseltä nykyihmisyuden ideaalilta, ja monet sen vaatimuksista koskevat myös naisia. Esimerkiksi fyysinen voimakkuus on korostunut erityisesti viime vuosina naiseuden kulttuurisissa representaatioissa tavoiteltavana ominaisuutena (Jäntti 2013).

Tarkastelen seuraavaksi hegemonista maskuliinisuutta kappaleissa ”Toteemipaalu” (1993) ja ”Unelmia ja Toimistohommia” (1989). ”Toteemipaalu” -kappaleessa (Ks. Liite 7) yhdistyvät suomalaisten tangotekstien konventiot ja groteski ruumiillisuus. Kati Toivasen mukaan ”Suomalaisia naisia kuvataan tangossa usein luontoaiheisin kielikuvin, jotka korostavat naisen raikasta kauneutta ja yhteyttä luontoon. Nainen on passiivinen ja hento ’Lumpeenkukka’, jonka mies poimii mukaansa ohi kulkiessaan, omistaa hetken ja hylkää” (Toivanen 2008, 100). Tällaisella vertauksella alkaa myös ”Toteemipaalu”, joskin naista verrataan Sundqvistin ivailevalle tyyllille uskollisesti jämäkkäkartiseen auringonkukkaan, ei herkkään lumpeeseen.

Kuin auringonkukka sä oot,
silmissä mun lempiväriä.

Mun auringonkukka sä oot,
mä olen se sun oma Gary Grant.

¹¹ Havaintoani tukee esimerkiksi *Eeva*-lehden teettämä vuoden 2016 Suomen seksikkäin mies -äänestys, jossa sijalla yksi on valtiovarainministeri Petteri Orpo, sijalla kaksi laulaja ja näyttelijä Samuli Edelmann ja sijalla kolme vihreiden kansanedustaja Antero Vartia. Vaikka kaikki ovat perinteisellä tavalla miehekkäitä, heteroseksuaalisia ja menestyneitä, kaikki ovat julkisissa esiintymisissään varsin pehmeitä, jopa herkkiä. Toisaalta maskuliinisuutta esitetään usein ennen kaikkea miehille, ei naisille. Miesyleisölle suunnattu Suomen seksikkäin mies antaisi varmasti varsin erilaisia vastauksia. (*Iltasanomat*, 4.8.2016.)

¹² Esimerkiksi Anu Järvensivu esittää, että sosiaaliset taidot, moraali ja tunteet, oivaltaminen ja luovuus säilyvät pisimpään ihmisen työn piirissä. Erilaisten valmentajien ja terapeuttien kysyntä on jo kasvanut ja tulee kasvamaan tulevaisuudessa (Järvinen 2014).

Nyt kun sinulla on lapset ja tosi rikas mies
ja talo suoraan Disneylandistä.
Oma kodinhoituhuone ja koneistettu keittiö
Niin mietitkö sä koskaan sitä missä lie,
se solisti sun lempibändistä,
kun kaikki on kuin filmistä Kaunotar ja hirviö (Leevi and the Leavings 1993)

Miespuhuja vertaa itseään itsevarmasti elokuvatahti Gary Grantiin. Näin säkeistössä toistuu myös ”Mieletön Melinda” -kappaleessa havaitsemani puhujan liioittelu ja itsereflektion puute, jonka seurauksena puhuja asettuu jälleen koomiseen valoon. Ensimmäisessä säkeistössä paljastuu, että puhuteltava nainen on puhujan nuoruudenrakastettu tai kesäheila, joka on perustanut perheen ilmeisen varakkaan miehen kanssa. Puhuja olettaa naisen menneen naimisiin miehen tulotason vuoksi ja kysyy, käykö puhuja eli lempibändin solisti (sinällään mielenkiintoinen viittaus Sundqvistiin itseensä) koskaan naisen mielessä. Puhuja vertaa naisen uutta avioliittoa rikkaan miehen kanssa Kaunotar ja hirviö -elokuvaan, jossa köyhä, kuvankaunis tyttö joutuu hirviön vangiksi. Kertosäkeessä puhuja todistelee oman mieskuntoaan: ”Mä olen niin kuin toteemipaalu taas pystyssä, sykkivänä ja kankeana / Sun miehes on pelkkä haamu siinä sängyllä, väsyneenä ja kalpeana/ se Kreivi Dracula” (Leevi and the Leavings 1993).

Kuten Mikko Vuoristo työssään havaitsee, ”puhuja katsoo olevansa seksissä paljon parempi kuin naisen oma mies, joka on vain väsynyt ja Kreivi Draculan tavoin kalpea. Kertojan fallos on pystyssä sykkivänä ja kankeana kuin toteemipaalu, naisen miehen ollessa vain pelkkä haamu” (Vuoristo 2010, 42). Vuoristo esittää myös, että kappale parodisoi iskelmätyyliä. Tulkintani mukailee Vuoriston löydöstä: kappale alkaa perinteisellä tangolyriikan konventiolla eli naisen vertaamisella kukkaseen, mutta ylevyydeltä putoaa pohja viimeistään kertosaäkeessä, kun puhuja kuvailee grpteskiin tyyliin liioitellen omaa erektiotaan ja vertaa sitä muun muassa taikavoimaiseen toteemipaaluun.

Hegemonisen maskuliinisuuden käsitteen kannalta kappale on mielenkiintoinen. Naisen rikas aviomies on lähtökohtaisesti korkealla yhteiskunnan hierarkiassa. Puhuja haastaakin aviomiehen tulotason t rehentelemällä omalla seksuaalisella pystyvyydellään ja vertaamalla aviomiestä milloin hirviöön, milloin Kreivi Draculaan. Todistelu jatkuu toisessa säkeistössä:

”Sinulla on sellainen kutiava kolo,
että sitä pitää sieltä rapsutella,

kun luonnon omin keinoin sinua mä lääkiten.
Silti joskus tulee niin epätodellinen olo,
vaikka hereille mua koitat napsutella,
mä sekavana seison, kuin unessa leijailen.” (Sundqvist 1993)

Puhuja houkuttelee naista harrastamaan kanssa seksiä, mihin ”kutiavan kolon rapsuttelu” viittaa. Toisin kuin pelkällä pääomalla pelaava aviomies, puhuja lääkitsee naista eroottisen kanssakäymisen muodossa ”luonnon omilla keinolla”. Naisen yritykset konkreettisesti napsutella puhujaa hereille voi tulkita koomiseksi viittaukseksi siihen, että miehen luulot omista rakastajan kyvyistä eivät ehkä olekaan niin yliveritaiset kuin hän antaa ymmärtää. Puhuja kuvaakin seisovansa ”sekavana”, ”kuin unessa leijailen”. Hämmennys jatkuu viimeisessä säkeistössä:

”Elämä voi olla kuin sokkeloinen talo.
Ja linnakin vain pelkkä vankila,
kaiken keskellä kun painelet hälytyssummeria.
Jääkaapissa on varmasti muutakin kuin valo,
ja lautaset on vuorikristallia,
kun lounaaksi sä loihdit lohta
ja hummeria.” (Leevi and the Leavings 1993)

Puhuja vertaa elämäänsä sokkeloiseen taloon ja naisen kotia vankilaan, josta nainen yrittää päästä kuvainnollisesti painelemalla hälytyssummeria. Viimeisessä säkeistössä todetaan kuitenkin ironisesti vankilan puitteiden olevan kunnossa: lautaset ovat vuorikristallia, ruoaksi syödään kallista hummeria ja naisen ruoanlaitto on kotiäitisanastoa mukaillen ”loihtimista”.

Mikko Vuoristo tulkitsee Toteemipaalua bahtinilaisesta karnevalistisen groteskin rekisteristä käsin: ”(...)gallialaisen perinteen mukaan nainen on pettävä vaimo, joka aktilla nuoren miehen kanssa pettää vanhempaa aviomiestänsä. Tällä tavoin vaimo pilkkaa, varastaa aviomiehensä arvon ja syöksee tämän vallasta riisuen miehen kuninkaalliset vaatteet”. Vuoriston mukaan kappale on moderni kuvaus tällaisesta keskiaikaisen avioliittoinstituution ja kuninkaan vallastasyöksemisen yhteensulautumasta (Vuoristo 2010, 43). Aviomiehen pettäminen on ilman muuta tapa asettaa hegemoninen maskuliinisuus naurunalaiseksi, toisin sanoen kumota miehen seksuaalinen monopoliasema ja omistajuus vaimostaan.

Tulkitsen kuitenkin itse kappaletta toisesta näkökulmasta. Vuoristo olettaa, että myös nainen jakaa miehen esittämän halveksunnan aviomiehestään. Itse kuuntelen kappaletta enemmänkin puhujan yrityksenä vakuuttaa vaimo omasta paremmuudestaan ja alleviivata omaa miehekkyyttään. Kun puhuja ei voi kilpailla aviomiehen kanssa rahan tuomasta vaikutusvallasta, hän keksii tästä haukkumanimiä ja ylistää omaa seksuaalista kompetenssiaan huvittavuuteen asti. Mielestäni kappaleessa ei missään vaiheessa vihjata, että nainen olisi tyytymätön avioliittoonsa, pettämisestä puhumattakaan, vaan metafora naisen elämän arjesta vankilassa on vain yksi puhujan tapa kastroida aviomies. Puhujan viettely-yritys asettuu naurunalaiseksi, sillä hän ei auringonkukka-vertausta lukuun ottamatta yritä vedota naisen tunteisiin henkilökohtaisella tasolla, vaan keskittyy päättäväisesti vetämään mattoa tämän puolison alta.

4.4 Miehen pako haavemaailmaan

”Unelmia ja toimistohommia” (1989) -kappaleessa maskuliinisuus rakentuu ja tulee näkyväksi, kun miespuhuja yrittää saada naista omakseen (ks. Liite 8). Connellin mukaan tämä on tyypillistä myös hegemonisen maskuliinisuuden käsitteelle, jossa: ”Hegemoniset maskuliinisuudet muodostuvat suurelta osalta juuri kanssakäymisessä naisten kanssa; näin myös naisten yhteiset sukupuolen tekemisen käytännöt lähenevät toisiaan. Edelleen, paikalliset hegemonisen maskuliinisuuden konstruktiot omaavat tiettyä perheyhtäläisyyttä, käyttäkseni Wittgensteinin käsitettä, kuitenkin vastaamatta täysin toisiaan.” (Connell 2005, 11) ”Unelmia ja toimistohommia” -kappaleessa mies rakentaa maskuliinista minäkuvaansa jälleen seksuaalisuuden kautta.

Maanantaiaamuna krapula ja vapina

tuijotan vessan seinään

Olen työpaikan sonni, porsas sekä apina

suu täynnä kuivaa heinää

Silti toimiston tyttöjen salaisissa unissa

kaikkien kanssa vehtaan.

Tunnen hankaussähköä, kipinöitä munissa

minä se vasta kehtaan

olla mies, nainen (Leevi and the Leavings 1989)

Ensimmäisessä säkeistössä puhuja kohtaa työpaikan toimistoarjen ilmeisen krapulaisena. Puhuja vertaa itseään sonniin, porsaaseen ja apinaan. ”Sonni” alleviivaa sukupuolta (vrt. lehmä, nauta,

kuohittu urosnauta eli härkä), porsas voisi viitata sotkuisuuteen ja huonoon käytökseen (”sikailu”) ja apina hauskuuttamiseen ja pelleilyyn. Suu täynnä kuivaa heinää viitanee krapulatilan fyysisiin ilmenemismuotoihin, kuten suun kuivumiseen. Puhujan olotila vaikuttaa tämän valossa varsin tukalalta, mutta tunnetta lievittää puhujan ajatus siitä, että ”toimiston tytöt” haaveilevat seksistä hänen kanssaan. Mies yltyy kehuskelemaan omalla miehisyydellään säkeessä ”minä se vasta kehtaan olla mies”, jolla viitataan jälleen seksuaaliseen suorittamiseen.

Kertosäe alkaa naisen puhuttelulla, joka alleviivaa sukupuolten vastakkaisuutta, kun ”nainen” lausutaan suoraan sanan ”mies” perään. Kertosäkeessä tempaudutaan miehen seksifantasiaan:

Tahdotko että sut pois näistä kuvioista veisin
jos haluat voit vaikka istua kasvojen päälle hajareisin
Ja syviä naarmuja raapia selkääni punaisilla kynsillä
puhua kielillä, kiusata hengiltä
tekemällä kaiken, kaiken (Leevi and the Leavings 1989).

Ensimmäinen säe muistuttaa iskelmäyriikoista, joissa miespuhujia esiintyy usein niin sanottuna ”reissumiehenä”, joka voi tarjota naiselle kokemuksia, joita nainen ei muuten saisi. Säe noudattelee samaa logiikkaa: mies olettaa voivansa tarjota naiselle, ilmeisesti kenelle tahansa ”toimiston tytölle” ainutlaatuisen seksuaalisen elämyksen kaukana toimiston puuduttavasta arjesta.

Mielenkiintoista onkin, että puhuja antaa naiselle luvan asioihin, jotka tuntuvat kiihottavan ensisijaisesti puhujaa itseään. Kertosäkeessä keskitytään listaamaan asioita, joita nainen voi halutessaan tehdä miehelle eikä toisinpäin. Toisaalta ihmisten päänsisäisissä seksifantasioissa vastavuoroisuudella ei ole juuri painoarvoa. Kysymykseen ”Tahdotko että sut pois näistä kuvioista veisin” ei saada vastausta, eikä sitä todennäköisesti koskaan lausuta ääneen. Mies kohtaa naisen fantasiatasolla, ei tosielämässä. Tämä luonnehtii Sundqvistin henkilögallerian miehiä laajemminkin: haavemaailma on Sundqvistin antisankarien poikkeustila, jossa he voivat olla rohkeita, aktiivisia ja avoimen seksuaalisia. Kappaleiden reaali maailmassa miehet eivät onnistu ilmaisemaan tunteitaan toivotulla tavalla.

Tämä muistuttaa Toni Lahtisen huomiosta, jonka mukaan Leevi and the Leavingsin tuotantoa voisi kuvailla Suomi-rockin Decameroneksi. ”Boccaccion Decameronessa (1348–53) eroottisten tarinoiden kertomista oikeutetaan ruton aiheuttamalla poikkeustilalla ja kuoleman läheisyydellä. Sen sijaan rockille modernina karnevaalina avoin ja hävytönkin seksuaalisuus on normi. Sundqvistin räikeät seksuaalikuvastot rikkovat erilaisissa pastisseissa kevyemmän musiikin

decoreumeja, mutta Leevin suulla nauretaan myös rockin hedonistiselle seksuaalisuudelle. Hikoilevat, ylipainoiset ja oksentelevat seksuaalisobjektit ja -objektit eivät edusta rockin perinteisimpiä ja varsin jäykkiä sukupuolikategorioita, kuten back door man tai sweet little sixteen” (Lahtinen 2006, 185–186).

Sundqvistin tekstien maailmassa kuvataan arkea kaikessa raadollisuudessaan ja keskinkertaisuudessaan. Unelmien maailma on kuitenkin se poikkeustila, jossa miehet voivat saavuttaa hegemonisen maskuliinisuuden ideaalin ja olla tosimiehiä. Esimerkiksi kappaleessa ”Sopivasti lihava” (1988) lauletaan: ”Minä sinulle tehdä jos sais, sitä mitä silloin en kehdannut kysyäkään/ rinnoista sua puristaisin/ kun ei ne piilossa tahtoneet pysyäkään” (Sundqvist, 1988).

Toisaalta on huomattava, että samaisissa unelmissa haaveillaan myös muusta kuin maskuliinisen ideaalin täyttymyksestä: esimerkiksi kappaleessa ”Rin tin tin” (1988) puhuja haaveilee ilmiselvästi kontaktista ja läheisyydestä (ks. myös Vuoristo 2010, 10): ”Sun villakoirasi nimi oli Rin tin tin /typerä piski joka murisi mulle/ hölmöksi tunsin minä itsenikin/ vaikka kaikesta halusin puhua sulle/ mä vain häntääni heilutin” (Sundqvist, 1988). ”Rakkauden työkalu” ja ”Isojen tyttöjen yö” - kappaleissa miespuhujat kaipaavat syvällisempää kontaktia naisiin.

Kadotetun rakkauden perään haikaillaan muun muassa kappaleissa ”Kyllikki” (1992), ”Mitä kuuluu, Marja-Leena?” (1979) sekä ”Äitisi vietteli minut” (1988). Samaa teemaa mukailee myös kappale ”Ei tytöt sitä tietää saa” (1980), jossa puhuja varsin liikuttavasti vakuuttaa: ”Minun mielestäni jokainen tyttö on kaunis/ joten jokaiselle kirjeen kirjoitan/ ja kun rakkaudesta heille runoilen/ mä nimeäni koskaan kerro en” (Sundqvist, 1980). Viimeksi mainittu kappale jäljittelee tässä suhteessa puhdaspiirteisesti ”Teenybopin” konventiota: puhuja on herkkä ja hänen rakkautensa kuvataan olevan täysin pyyteetöntä.

Muissa mainitsemisiani kappaleissa alkoholi ja tukeva humalatila näyttelevät keskeistä osaa (ks. myös Sara 2014, 8–10), eivätkä ne siten ole yleviä teenybopmaisia kuvauksia, vaan niihin sekoittuu groteskeja ruumiillisen päihtymyksen ja sen tuoman kömpelyyden elementtejä. Alkoholinkäyttö on Sundqvistin miehille yksi pakokeino siitä todellisuudesta, joka ei vastaa hegemonisen maskuliinisuuden ihanteita.

Yleistä Sundqvistin miehille on myös kaiho kultaiseen menneisyyteen. Tämä lukeutuu myös suomalaisten tangotekstien keskeisiin konventioihin. Kati Toivasen mukaan ”Yleisin tangon miestyyppejä on kaihoisa mies. Hän muistelee ja kaipaa jotain menettämäänsä tai sellaista, jota hänellä ei ole koskaan ollutkaan” (Toivanen 2008, 100).

Näin kappaleen ”Unelmia ja toimistohommia” nimen voi esittää luonnehtivan Sundqvistin miesten maskuliinisuutta ja sen hahmottelemaa maailmankuvaa: yhtäällä on toimiston epätäydellinen, ruumiillinen arki, toisaalla unelmien maailma, jossa mies kykenee artikuloimaan sekä inhimillisiä tarpeitaan että toimimaan hegemonisen maskuliinisuuden edellyttämällä suorudella ja rohkeudella. Kaiken aikaa itsereflektiivisyys loistaa kuitenkin poissaolollaan, mikä tekee henkilöahmoista koomisia. Lisäksi on huomionarvoista, että Sundqvistin laulujen miespuhujat eivät ota kontaktia tunteidensa tai halunsa kohteeseen, vaan jäävät passiivisina haavemaailmaansa. Näin mainitsemani ”Ei tytöt sitä tietää saa” -kappale peilailee Sundqvistin miespuhujien geneeristä mentaliteettia.

Jos puhujaa onnistaa ja hän pääsee naisen juttusille, lopputulos on useimmiten nolonpuoleinen, kuten kappaleessa ”Mäyrä” (1988), jossa puhuja esiintyy ensin varsinaisena naissankarina ja saa kuin saakin naisen houkuteltua mukaansa. ”Moni poika sua mielessään tulisesti lempi/ minä satamaasi suoraan uin/ Joku sänkysi laidalla istui ja empi/ mä jo eteisessä innostuin/ Minä mäyränä melskasin mekkosi alla/ olin lipevä ja liukas kyy/ Sinä säälistä annoit ja painostamalla/ sinuun tehoi myös huonompi syy” (Sundqvist 1988).

Kuten Anna Sarakin työssään havaitsee, varmojen otteiden todellisesta laadusta vihjaavat kuitenkin laulun viimeiset säkeet. Voittoa lemmenseikkailu päättyykin tunnustukseen siitä, että nainen on suostunut seksiin säälistä ja painostettuna (Sara 2014, 5–6). Surkuhupaisan sävyn kappaleeseen tuo myös puhujan kyseenalaistamaton oletus siitä, että ”suoraan satamaan uiminen” olisi kappaleen naisen kannalta toivottava asia. Puhuja ei ole sensitiivinen partnerin mahdollisille toiveille – paitsi tämän tuntemalle säälille.

On kiintoisaa, että seksuaalisesti varmaotteinen mies on edelleen populaarimusiikissa jonkinlainen itsestäänselvyys ja oletusarvo. Sundqvistin lyriikat erottuvat monista muista naisen ja miehen suhdetta käsittelevistä sanoituksista parodisoimalla hegemonisen maskuliinisuuden ideaalia osoittamalla konstruktion haurauden ja keinotekoisuuden. Sundqvistin kappaleissa tyydyttävää seksiä harrastetaan korkeintaan haaveissa, ja silloinkin tyydyttävyys näyttäisi koskevan lähinnä miespuhujaa. Näin taiturimaisilla rakastajantaidoilla ylpeilevät miehet joutuvat naurunalaisiksi.

4.5 Kauneusihanteita vieroksuva mies

Seuraavaksi tarkastelen ”Sopivasti lihava” -kappaleen (ks. Liite 9) puhujaa ja hänen naiskuvaansa. Kappaleessa on läsnä monia Sundqvistin teksteille tyypillisiä elementtejä: groteskia ruumiillisuutta, passiivinen menetetyn rakkauden perään haikaileva miespuhujaa ja objektisoitu nainen. ”Sopivasti lihava” (1988) esittelee isokokoisien naisten ylväistä muodoista kiihottuneen miehen. Ensimmäisessä

säkeistössä käy ilmi, että rintoja ei puristella sen paremmin sanoituksen nykyhetkessä kuin menneisyydessäkään: ”Minä sinulle tehdä jos saisin/ sitä mitä silloin en kehdannut kysyäkään/rinnoista sua puristaisin/ kun ei ne piilossa tahtoneet pysyäkään/ sä olit sopivasti lihava” (Sundqvist 1988).

Mies ei uskalla ilmaista haluaan naista kohtaan. Vallitsevien kauneusihanteiden puitteissa sanapari ”sopivasti lihava” kuulostaa jo oksymoronilta, sillä lihava esiintyy nykykeskustelussa lähestulkoon epäviehättävän synonyyminä. Toisessa säkeistössä miehen fetisistinen suhtautuminen naisen kurvikkuutta kohtaan kasvaa entisestään:

Sinä typerä olla saat
kanamainen, hölmö nainen
sun turha on luulla
mun tahtovan kuulla
jotain järkevää

Ne sinun muotosi kurvikkaat
saivat aikaan valtavan paineen
kun päällesi puskin
niin muu oli tuskin
yhtä tärkeää (Leevi and the Leavings, 1988).

Naisen ruumiillisuuden merkitys kasvaa, kun huomio kääntyy muihin, miehen näkökulmasta yhdentekeviin ominaisuuksiin, kuten älykkyyteen. Mies ei halua keskustella fiksuja, vaan keskittyy ainoastaan naisen vartaloon. Anna Sara pohtii puhujan fiksaatiota seuraavasti: ”Miespuhuja nostaa seksikokemuksensa jalustalle todeten, ettei hän kykene määrittelemään mitään muuta yhtä tärkeää. Huomattavaa on kuitenkin, kuinka naisen minuus, hänen henkilöahmonsensa, jää mainitsematta [...] Puhuja ei kerro naisesta itsestään muuta kuin minkälainen vartalo hänellä on” (Sara 2014, 8).

Tulkitsen Saran kritisoivan sitä, että puhuja kuvaa naista esineellistäen. Mielestäni puhuja ei nosta jalustalle ainoastaan omaa seksikokemustaan, vaan jalustalle nostetaan myös nainen, jonka lemmiskelyä tärkeämpää tointa mies ei kykene kuvittelemaankaan. Naisen älyllistä kompetenssia kieltämättä epäillään toisessa säkeistössä, jossa puhuja epäilee kohteen olevan ”kanamainen hölmö nainen”, eikä välitä siitä mitä nainen päästää suustansa. Tulkitsen asian niin, että puhuja ei välitä naisen heikkouksista, sillä kaikki huomio on kiinnittynyt seksuaaliseen kokemukseen, jossa ei jäykällä järkevyydellä ole sijaa. Tämä ei toki poista havaintoa siitä, että miespuhuja olettaa haluttavan naisen olevan tyhmä, mikä tukee kulttuurista stereotypiaa naisen seksuaalisuuden ja rationaalisuuden yhteensovittamattomuudesta. Naisen kohottaminen jalustalle yhdistettynä

seksuaalisen mielihyvän ja tunne-elämän sivuuttamiseen ovat kuitenkin kiistatta seksistisesti värittyneitä ilmiöitä: nainen redusoituu jälleen pelkkään ulkoiseen olemukseensa.

Toisessa säkeistössä puhuja heittäytyy hetkellisesti suorastaan introspektiiviseksi:

En edes tiedä miksi kiihottaa
mua yhtä pitkä kuin leveä nainen
jalat kuin pylvääät ja rinnatkin ylvääät
joista kiinni saa
Se nainen unissani liihottaa
se lähes sadan kilon keijukainen
muodokas kyllä, kun ei vaatteita yllä
ole ollenkaan (Leevi an the Leavings 1988).

Kappaleen otsikko viestii, että lihavakin voi olla sopiva ja kiihottava. Samaan rehellisen ylistävään sävyyn jatketaan myös toisessa säkeistössä: ”jalat kuin pylvääät ja rinnatkin ylvääät/ joista kiinni saa/ Se nainen unissani liihottaa/ se lähes sadan kilon keijukainen/ Muodokas kyllä, kun ei vaatteita yllä/ ole ollenkaan” (Sundqvist 1988). Mikko Vuoristo esittää puhujan tuntevan jopa empatiaa naista kohtaan uneksimalla tästä ja toteamalla, että tämä on juuri ”sopivan lihava” (Vuoristo 2010, 10). Ilmeisesti Vuoristo tulkitsee puhujan uneksivan naisesta ja kuvailevan tätä jonkinlaisesta alentuvasta lohdutus-rekisteristä käsin, mikä ei mukaile omaa tulkintaani.

”Sopivasti lihava” -kappaleen puhujassa huomionarvoista on myös hänen epävarmuutensa, jota korostaa kappaleen sijainti albumilla *Häntä koipien välissä* (1988). Puhujan fantasiointi naisen rintojen puristelusta jää haaveen tasolle lyriikan molemmissa aikamuodoissa. Imperfektimuoto viittaa siihen, ettei haaveilun kohde ole enää kosketusetäisyydellä. Unelmointi on sitä suloisempaa, mitä saavuttamattomampi unelmien kohde on. Koska lyriikka alkaa kertosaäkeellä, jossa ilmaistaan suhteen jo loppuneen, tulkitseen preesens-muotoisten säkeistöjen olevan suhdetta laajemman viitekehyksen mietteitä, kuten puhujan pohdiskelua oman halun rakentumisesta ja puolison ominaisuuksien muistelua.

Kuitenkin albumin nimi *Häntä koipien välissä* ja tunnustus siitä, että puhuja ei ole toteuttanut fantasioitaan, sijoittavat tekstin seksuaalisten fantasioiden maailmaan, jossa hyvän käytöksen ja sopivuuden ihanteilla ei ole merkitystä.

Tulkintani mukaa ”Sopivasti lihava” -kappaleen puhujan naiskuva on seksistinen. Samanaikaisesti miespuhuja asettuu kuitenkin sääliittävään intoutuessaan kuvailemaan naista ylistävin sanoin,

uskaltamatta kuitenkaan ilmaista seksuaalisuuttaan. Sanoituksessa miehen seksuaalisen itseilmaisun huippu ilmaistaan groteskina ”päällä jyskimisenä”, mikä muodostaa vielä suuremman kontrastin eroottisen haaveen ja toden välille. Kappale on monitulkintainen: yhtäältä se uusintaa seksististä mielikuvaa naisesta pelkkänä himon kohteena. Toisaalta se purkaa vallitsevaa hoikkuutta korostavaa kauneusihannetta. Lisäksi kappaleen puhuja lukeutuu jälleen Sundqvistin onnettomien naistenmiehien monilukaiseen kategoriaan, joka ei suoriudu ihmissuhteista tai seksuaalisista paineista voittajana.

Hegemonisen maskuliinisuus on varsin käyttökelpoinen käsite Leevi and the Leavingsin sanoitusten tarkastelussa. Se tekee näkyväksi Sundqvistin mieshenkilögallerian ja koko kulttuurisen maskuliinisuuden haurauden: yhteiskunnan asettamia paineita on paljon, kun taas sallittuja yrittämisen ja epäonnistumisen paikkoja olemattoman vähän. Tarkastelemani Sundqvistin miespuhujat ovat jonkinlaisessa passiivisen lamaannuksen tilassa, jossa heillä ei ole välineitä sen paremmin vastata yhteiskunnan odotuksiin kuin etsiä omaa identiteettiäkään. Näin henkilöhahmot pakenevat haavemaailmaan, jossa sekä omille tunteille että maskuliinisuuden ideaalille on tilaa.

”Mitä mä niillä teen?” -kappaleessa (1988) puhuja kapinoi kuitenkin yhteiskunnan asettamia odotuksia ja paineita vastaan.

Moni kaunis nainen, moni sivistynyt mies,

jotain muuta esittää ja pettää itseään.

Eikä elää ehdikään.

Mä miks en voi olla tyytyväinen,

että saan olla yksinäinen?

Ja elää vailla rikkautta,

kuolla ilman omaisuutta.

Mitä mä niillä teen?

Mitä mä täältä keräilisin?

Mihin mä niitä tarvitsisin?

Mitä mä niillä teen? (Leevi and the Leavings, 1988)

Anna Saran mukaan: ”puhuja on tullut sinuiksi itsensä kanssa. Kyseisessä kappaleessa puhuja ei viittaa kehenkään naispuoliseen henkilöön. Hänen ongelmansa ovat lähtöisin hänen itsensä luomista

paineista. Puhuja on ratkaissut ongelmansa oivallettuaan, ettei tarvitse muuta kuin oman tyytyväisyytensä” (Sara 2014, 22).

Vaikka hegemonisen maskuliinisuuden käsitteeseen kuuluu olennaisesti ajatus pakottavuudesta, jolloin henkilökohtaisten valintojen tekeminen ei ole niin helppoa kuin miltä saattaisi vaikuttaa, lyriikan puhuja kyseenalaistaa omaisuuden ja sen tuoman aseman itsestään selvän arvokkuuden. Saran mukaan ”Mitä mä niillä teen?” on yhtyeen ainoa kappale, jossa hegemoninen maskuliinisuus kyseenalaistetaan. En itse kuuntele kappaletta niinkään maskuliinisuuden kuvauksena, sillä sanoituksen viestiin voi samaistua kuka vain. Taloudelliset paineet, sosiaalinen asema ja rakkauden kaipuu ovat kaikille ihmisille yhteisiä kysymyksiä. Silti kappaleen miespuhujasta erottuu muista tarkastelemistani lyriikoista siten, että puhuja luo selvästi tutkivan silmäyksen omaan elämämpiiriinsä ja siihen, mikä elämässä todella on tärkeää. Itsereflektiivisyyden lisäksi groteskius ja parodisuus loistavat sanoituksessa poissaolollaan.

Mielestäni Leevi and the Leavingsin tuotannossa on myös kappaleita, joista välittyy yksiselitteinen ilo omasta mies-identiteetistä. Esimerkiksi ”Vakosamettihousuinen mies” (1995) -kappaleessa keski-ikäinen mies muistelee nuoruuden rock-festivaaleilla vietettyjä kesiä nostalgisella liikutuksella:

”Rock, rauha ja rakkaus”

me sitä täysillä hoilailtiin

ja usein meni kortsuja koko pakkaus

kun makuupussissa toilailtiin

Silti sydämeni täyttää lämpö ja kaipaus

kun olen itseni hyväksynyt

sisäisesti sivistynyt

tavallinen vakosamettihousuinen mies. (Leevi and the Leavings 1995)

Itsensä hyväksynyt, ”sisäisesti sivistynyt” (vrt. sydämen sivistys) tavallinen mies näkee nuoruuden seksuaaliset toilailunsa lempeässä valossa, ei häpeän tai nolouden sumentamien linssien läpi. Vakosamettihousuinen mies suhtautuu omiin nuoruuden toilailuihinsa kypsällä armeliaisuudella, johon tunteitaan paenneet ja maskuliinisuudellaan pullistelevat onnettomat naistenmiehet eivät pysty. Näin mies vertautuu ”Matkalla Motowniin” -kappaleen äitiin. Kumpikaan ei kurota menneisyyteen tai tavoittele kuuta taivaalta, vaan löytää elämän ilon arjestaan, on kyse sitten yrttihauteista tai nuoruuden muistojen penkomisesta ullakolla. Lisäksi mies kuvaa itseään

itseironisesti ”tavalliseksi vakosamettihousuiseksi mieheksi”, joka hetkellisesti kaipaa vapaaseen ja villiin nuoruuteensa.

Seuraavassa luvussa pureudun Leevi and the Leavingsin tuotannon heteronormatiivisuutta väistäviin kappaleisiin. Miten käy rakkauslaulun, jos osapuolten sukupuoli tai seksuaalinen suuntautuminen ei olekaan selvillä?

5. Kaksinapaisuus murtuu

Lotta Skaffari luonnehtii iskelmän ja sen kaltaisten musiikinlajien mieskuvaa seuraavasti:

Miesideaalit ja stereotyyppit toistuvat erittäin selkeinä iskelmäkaltaisissa populaarikulttuurin muodoissa. Kovin epätavalliset tai kokeilevat tekstuaaliset ja musiikilliset ratkaisut eivät kuulu iskelmäkategoriaan. Tekstien maailmankuvat ovat yhteneviä kulttuurin vallitsevien käsitysten kanssa. Toki iskelmätekstit neuvottelevat ajan ilmiöiden kanssa, joskus niitä kyseenalaistaenkin. Triviaaleimmankin saippuakupla(teksti)n sisällä on arvoja ja asenteita, joiden tunnistettavuus perustuu niiden kulttuurisiin yhteyksiin (Skaffari 2008, 98).

Tämänkin luonnehdinnan kautta on helppo osoittaa, ettei Leevi and the Leavings ole tyylipuhdas iskelmäkokoonpano, vaikka sen tuotantoon humppia ja tangoja kuuluukin. Valtaosa Sundqvistin sanoituksista mukaillee kuitenkin iskelmästä tuttua puhuja-asetelmaa, jossa mies puhuu heterorekisterissä naiselle. Tämä iskelmä- ja rock-kliseitä parodioiva ote näyttää pureutuvan myös populaarimusiikin sukupuoliroolien ja seksuaalisuuden konventioihin.

Tekstejä onkin mielekästä tarkastella heteronormatiivisuuteen kriittisesti suhtautuvasta queer-näkökulmasta ja selvittää, missä kulkevat Sundqvistin lyriikoiden normaaliuden ja poikkeavuuden väliset rajat (Hekanaho 2010, 149, 153). Käsittelen tässä luvussa sitä, millaisia homoseksuaalisuuden tai transsukupuolisuuden representaatioita yhtyeen tuotannossa on. Niiden kautta tuotetaan samanaikaisesti myös heteroseksuaalisuutta, sillä kuten Jonathan Dollimore esittää, normaali rakentuu suhteessa poikkeavaan (ibid). Vaikka aineistoni käsittelee homoseksuaalisuuden representaatioita, ei tarkoitukseni ole tehdä tutkimusta homoseksuaalisuudesta, vaan ennen kaikkea siitä, miten seksuaalisuutta arvioidaan ja normalisoidaan Sundqvistin lyriikoissa.

Kohdekappaleiksi olen valinnut kolme selvästi aihepiiriä käsittelevää sanoitusta: ”Poika nimeltä Päivi” (1985), ”Miesten kesken” (1993) ja ”Hubaa Habaa” (1996). ”Tyttären vaimo” -kappaletta (2002) käsittelen myös lyhykäisesti. Paitsi että ne ovat mielenkiintoinen läpileikkaus yhtyeen tuotannosta, kuvaavat ne myös ajan muutosta. ”Poika nimeltä Päivi” -kappaleen yhteiskunnallisena taustana ovat globaali 1980-luvun aids-kriisi (Hekanaho 2010, 146) ja homoseksuaalisuuden poistuminen suomalaisesta tautirekisteristä vain muutamaa vuotta aiemmin. Vuonna 2000 Suomen perustuslakiin kirjattiin yleinen syrjintäkielto, ja ”Tyttären vaimo” ilmestyi samana vuonna kuin

laki rekisteröidystä parisuhteesta astui voimaan yhdessä niin sanotun ”Translain” kanssa (Hilbtiq-historiaa Suomessa, Seta). Näin, Lotta Skaffarin ilmaisua käyttäkseni, Leevi and the Leavingsin tuotannon voi sanoa paitsi ”neuvottelevan ajan ilmiöiden kanssa”, myös haastavan niitä. Näin rockiin elimellisesti kuuluva kapinallisuus mahdollistaa siten sekä niskuroinnin yhteiskunnan vallitsevia asenteita että rockin sisäisiä valtajännitteitä kohtaan.

Simon Frith ja Angela McRobbie kuvaavat ”Cock rockin” ja popmusiikin seksuaalisuuskäsitystä seuraavasti:

Miehen seksuaalisuus ei tietenkään ole sen enempiä luonnollisesti ”villää” ja kontrolloimatonta kuin naisen seksuaalisuus on passiivista, sävyisää ja herkkää. Molemmat ovat ideologisia konstruktioita, mutta musiikkilajien sisäisten ideologioiden toimintamekanismien välillä on keskeisiä eroja. Cock rock sallii seksuaalisuuden suoran ja fyysisen ilmaisemisen, popissa taas on kyse romantiikasta, naisten ihastumisista ja tunteellisista ihmissuhteista. Naisille suunnatut poplaulut kieltävät tai tukahduttavat seksuaalisuuden. (...) Rakkauden ideologiat ovat monimediaisia tuotteita ja teini-ikäisillä tytöillä ei ole juuri muuta vaihtoehtoa kuin tulkita omia seksuaalisia tunteitaan romanttisessa viitekehyksessä – vaihtoehtoisia luentoja on tarjolla vain vähän (Frith & McRobbie 1978, 380, oma suomennos).

Heteronormatiivisen rockmusiikin taustaa vasten homoseksuaalisuudesta tulee sitäkin mielenkiintoisempi tarkastelukohde: miten käy rockin, kun miehen ja naisen välinen päättymätön kissa-hiiri -leikki ei olekaan enää sanoitusten temaattisessa keskiössä? Entä mitä käy naisen ja miehen representaatioille, kun sukupuolikategoriat hämärtyvät?

5.1 Päivi sukupuolten dikotomiaa haastamassa

Toni Lahtisen mukaan Sundqvist demokratisoi rock-lyriikan kuvastoa marsittamalla esiin musiikkigenren vierastamia ihmistyyppejä (Lahtinen 2008, 173). Jo mainitulla *Raha ja Rakkaus* -albumilla sijaitseva ”Poika nimeltä Päivi” (ks. Liite 10) on tästä erinomainen esimerkki. Kun Sundqvist eräässä haastattelussaan sanoo, että ”perversiteeteistä” ei ole juuri tehty lauluja, vaikka niistä pitäisi laulaa, hän viittaa varmasti juuri ”Poika nimeltä Päivi” -kappaleeseen, joka on transsukupuolisuuden musiikillisten edustusten joukossa edelleen yksi ainoista. Tilanne kuvaa ilmiön kartoittamattomuutta : transsukupuolisuutta on tutkittu yhteiskuntatieteellisestä näkökulmasta ensimmäisen kerran vasta vuonna 1992, ja sitä ennen sitä on käsitelty Suomessa kahteen otteeseen ja silloinkin pelkästään lääketieteellisenä kysymyksenä (Huuska 2010, 155–156). Näin ”Poika nimeltä Päivi” -kappaleen voidaan sanoa olevan keskeinen suunnannäyttäjä, vaikka se ei ekplisiittisesti transsukupuolisuudesta kerrokaan. Joka tapauksessa sanoituksessa avoimesti kyseenalaistetaan sukupuolen ja seksuaalisuuden olemuksellinen kaksinapaisuus.

Mä kerroin kaiken jo kirjeessään
jos en lähde niin petän itseään
lähdin kiertämään maailmaa
pikkukaupungin kadut mua ahdistaa

Olin poika nimeltä Päivi
enkä tiennyt oonko romeo vai julia
olin poika nimeltä Päivi
tahdoin vain suudella sun maalattuja huulia (Leevi and the Leavings, 1985).

Ensimmäinen säkeistön säkeet tuovat heti mieleen ”Kerro terveiset lapsille” -kappaleen: ”Ja nyt viimein kun mä lähdän teen sen sydämeni tähden/vaikka syvältä se vielä kouraisee” (Sundqvist, 1989). Siinä missä nainen jättää uransa ”pikkuvaimona” sydämensä tähden, Päivi tekee samankaltaisen ratkaisun ja lähtee kiertämään maailmaa, ettei ”pettäisi itseään”. Vaikka ensiksi mainitussa naisen lähtöpäätös voisi olla avioliiton ulkopuolisen suhteen kypsyttämä, molemmat puhujat tekevät silti ratkaisunsa omilla ehdoillaan.

”Poika nimeltä Päivi” -sanoitus on imperfektissä, joten voidaan olettaa, että Päivin identiteettikriisi on saanut ratkaisunsa. Kriisi syntyy kokemuksesta, että puhujassa on yhtä aikaa läsnä sekä naispuolinen Päivi että pojan sukupuoli. Päivi ei tiedä, kumpaan Shakespearen klassikonäytelmän henkilöhaamoon hänen tulisi samaistua, mutta halun kohteella ainakin on maalatut huulet.

Kertosäkeessä voi kuulla monia eri sukupuolia, mutta selkeimmältä omaan korvaani vaikuttaa tulkinta, jossa henkilöhaamo on nimetty syntymässä Päiviksi, ja hänet on kasvatettu tytöksi. Päivi kuitenkin kokee olevansa poika tytön ulkoisesta olemuksesta huolimatta. Näin halun voisi tulkita kohdistuvan punahuuliseen tyttöön, jota hän haluaisi suudella, mutta se ei ole hänen naisoletetun olemuksensa puitteissa ongelmatonta. Teksti antaa viitteitä siitä, että Päivi kokee olevansa tyttöön rakastunut poika, eli yleisen määritelmän mukaan heteroseksuaali. Päivin ulkoinen olemus antaa kuitenkin ymmärtää hänen olevan tyttöön rakastunut tyttö, eli yleisen määritelmän mukaan homoseksuaali. Näin Päivi on jumissa useiden ulkopuolisten tahojen määrittelemien sekalaisten sukupuolen ja seksuaalisuuden identiteettien puristuksessa.

Unta saanut en iltaisin
aamuun asti mä kattoon tuijotin
ihmiset mulle sanoivat niin
jos et muutu voit joutua helvettiin.

Antaa ihmisten tuijottaa
vaikka joskus se onkin niin vaikeaa

ystävyyttä meitä yhdistää
etäisyys tekee sielussa kipeää (Leevi and the Leavings, 1985).

Toisessa säkeistössä selviää, että Päivin erityislaatu on jollain tavalla näkyvää. Geneerinen ”ihmiset” -ilmaisu viittaa moniin eri tilanteisiin, joissa Päiviä on uhkailtu helvetin tulella. Ehkä Päivi pukeutuu oman sukupuolikokemuksensa mukaisesti tai osoittaa näkyvää kiinnostusta samaan sukupuoleen. Kolmannessa säkeistössä Päivi on kuitenkin voimaantunut sietämään ihmisten tuijottavia katseita. ”Ystävyys meitä yhdistää” -säkeen ”me” voi viitata Päivin itsensä lisäksi kappaleessa aiemmin mainittuun ”sinään”, jonka maalattu huulia Päivi halusi suudella. Sanoitus ei paljasta ystävyyden laatua, mutta koska Päivi on jättänyt pikkukaupungin kadut ja kertoo lähdön syistä kirjeitse, voisi tulkita, että Päivi kirjoittaa uskotulle ystävälleen, joka voi olla myös ”sinä”, Päivin tunteiden kohde. Toinen mahdollinen tulkinta on, että Päivi kulkee yhdessä rakastettunsa kanssa julkiparina kadulla, mikä aiheuttaa ihmisten tuijotukset.

Kiintoisaa kyllä, pop-artisti Jenni Vartiaisen 20 vuotta myöhemmin levyttämä ”Ihmisten edessä” -kappaleen kertosäe on sisällöltään lähes identtinen kolmannen säkeistön kanssa: ”Tämä ilta kävellään käsi kädessä/ Ihmisten edessä/ älä sinä muiden katseista välitä/ sillä me ollaan yhdessä/ ne ei tiedä mitään, ei kuulu tähän tarinaan/ joka harvoille luetaan” (Brunila, 2007). Vaikka ”Poika nimeltä Päivi” ei ole näkemykseni mukaan tunnelmaltaan yhtä voimaannuttava ja positiivinen kuin Vartiaisen ”Ihmisten edessä”, kolmanteen säkeistöön sisältyy kuitenkin onnellisen lopun mahdollisuus: se kerrotaan preesensissä. Puhuja on hyväksynyt ihmisten tuijotuksen, vaikkei suhtaudukaan siihen neutraalisti. Vartiaisen kappaleessa on niin sanottua pride-henkeä, jossa omasta seksuaalisesta suuntautuneisuudesta ollaan ylpeitä. Poika nimeltä Päivi hyväksyy oman identiteettinsä, mutta sanoituksessa ei kielletä ympäristön asenteiden kipeää vaikutusta.

Queer-kriittisestä katsantokannasta käsin on paikallaan huomauttaa, että homoseksuaalisuuden edustuksissa juututaan usein niin sanottuihin ”positiivisiin representaatioihin”, ja homoseksuaalisuuteen liittyvät ongelmat, kuten häpeä, väkivallan uhka ja yhteiskunnallinen marginalisoituminen pyritään vaientamaan (Hekanaho 2010, 154). Heteronormatiivisuuden termin ohella puhutaan nykyisin myös homonormatiivisuudesta (Rossi 2015, 24–25).

Homonormatiivisuudella tarkoitetaan representaatiota, jossa homoseksuaalisuus on kiintiönomaisesti edustettuna esimerkiksi tv-sarjassa. Vaihtoehtoisesti homonormatiivisuus voi merkitä sitä, että homous esitetään stereotyyppisesti esimerkiksi feminiinisen ulkonäkökeskeisen homoseksuaalimiehen muodossa (Karkulehto 39, 133–140). Tällaisiin representaatioihin verrattuna ”Poika nimeltä Päivi” käsittelee sukupuolta ja seksuaalisuutta inhimillisesti ja identiteetin muotoutumisen tuskaa vaientamatta.

”Poika nimeltä Päivi” on ilmiselvä pastissi Johnny Cashin kuuluisaksi tekemästä kappaleesta ”Boy named Sue” (Silverstein, 1969). Sundqvistin versio ei jäljittele Johnny Cashin country-maneereja, mutta kommentoi sanoituksillaan Cashin kuuluisaksi tekemää, Shel Silversteinin sanoittamaa kappaletta (ks. Liite 11). ”Boy named Sue” -kappaleen tarinassa Sue-nimen juoppoisältään saanut mies kertoo, millaista on elää naiseksi nimettynä miehenä. Kun pojat kiusaavat ja tytöt vierastavat, Suesta kasvaa kovapintainen tappelupukari, joka on aina valmis puolustamaan itseään nyrkein. Aikuiseksi vartuttuaan Sue lähtee maailmalle ja sattuu samaan saluunaan isänsä kanssa, joka on jättänyt perheensä Suen ollessa pikkupoika. Poika ja isä tappelevat ja lopulta poika uhkaa tappaa isänsä tämän antaman nimen tähden. Isä perustelee valintaansa pahalla maailmalla, jossa vain kovapintaisimmat miehet selviytyvät. Nimeämällä poikansa naiseksi isä on halunnut varmistaa, että poika oppisi puolustamaan itseään. Isä ja poika sopivat ja lopulta poika suorastaan ihailee isänsä nimenantofilosofiaa, mutta vannoo silti, ettei saamastaan opetuksesta huolimatta koskaan anna omalle pojalleen niin kamalaa nimeä, vaan poika saa nimeksi tavallisen nimen, kuten Bill tai George.

Cashin ja Sundqvistin kappaleiden voi luonnehtia olevan kuin kolikon kaksi eri puolta. Molemmat ovat tarinoita siitä, miten keskeinen rooli sukupuoli-identiteetillä ja sen oikein toistamisella on länsimaisessa kulttuurissa. Pelkkä nimen muodossa ilmenevä vihjaus feminiinisydestä riittää tekemään Suen elämästä helvettiä, jossa hänen on osoitettava omaa maskuliinisuuttaan jatkuvalla väkivaltaisuudella.¹³ Päivin tapauksessakin nimi on taakka ja väärä merkitsijä, koska oma identiteetti ei vastaa nimeen liitettyjä merkityksiä. Päivin suurimpana taakkana on kuitenkin hänen oma kehonsa ja/tai kulttuurinen sukupuolensa, jota hän on tulkintani mukaan päätenyt tai kasvatettu esittämään.

”Poika nimeltä Päivi” -kappaleessa on nähdäkseni ensisijaista, että Päivin sukupuoli ja hänen seksuaalinen suuntautumisensa eivät varmistu kappaleen aikana, eikä niiden epäselvyys häiritse sanoituksen viestin ymmärrettävyyttä ja seurattavuutta. Sukupuolesta ja seksuaalisuudesta viis,

¹³ Johnny Cashin artistikuva ja ”Boy named Sue” -kappaleen musiikillinen viitekehys on aivan omanlaisensa. Kappale esitettiin ensimmäistä kertaa San Quentinin vankilassa, jossa Cash esitti vangeille teemaan sopivia mustalla huumorilla höystettyjä väkivaltaa, lainsuojattomuutta ja rakkautta käsitteleviä protestilaulujen kaltaisia kappaleita. Cashia tituleerattiin Man in Blackiksi, miehen elämän varjopuolten ymmärtäjäksi, ja artistikuvaan kuuluu keskeisesti huumeriippuvuus ja siitä aiheutuneet rikossyytteet (Hilburn, 2014). Sundqvistia ja Cashia sanoittajina yhdistää yhteiskunnan marginaaliin joutuneiden ihmiskohtaloiden kuvaaminen, vaikka tyylikeinot ovatkin varsin erilaiset.

tekstin ytimessä ovat yhteisön paheksunnan sivuuttaminen sekä oman identiteetin etsiminen ja löytäminen, mikä mahdollistaa myös mielekkäiden, avoimuuteen perustuvien ihmissuhteiden syntymisen. Nämä teemat ovat kaikille ihmisille yhteisiä, ja ne nousevat kulttuurisesti määrittäneiden sukupuolikategorioiden yläpuolelle. Näin ”Poika nimeltä Päivi” on mahdollinen samaistumiskohde kenelle tahansa. Juuri tässä universaaliudessa pätee mielestäni kappaleen kumouksellinen voima: se käsittelee sosiaalisesti arkaluontoista aihetta niin yleisinhimillisellä tavalla, että kuka tahansa voi samaistua tekstin puhujaan. Samaistumista helpottaa myös se, että kappaleen esittää Gösta Sundqvist. Jos keski-ikäinen mies voi laulaa transsukupuolisuudesta, konservatiivisempikin kuuntelija voi uskaltautua laulamaan mukana turvallisesti leimautumatta.¹⁴

5.2 Homoseksuaalisuus maskuliinisuuden merkitsijänä

Seuraavaksi tarkastelen lähemmin homoseksuaalisuutta, maskuliinisuutta ja feminiinisyttä Sundqvistin kappaleissa ”Miesten kesken” (ks. Liite 12) ja ”Hubaa Habaa” (ks. Liite 13). ”Miesten kesken” -kappaleen otsikko saattaisi johdatella kuulijan luulemaan, että kappaleessa liikutaan heteromiesten homososiaalisen eli saman sukupuolen välisen ajanvieton perinteisissä maisemissa. Jo ensimmäisessä säkeistössä luulo osoittautuu kuitenkin vääräksi, kun puhuja soimaa loukkaantuneeseen sävyyn Reino-boyta keikaroimisesta: ”Saat mennä Reino-boy/ Miten toiselle tehdä voit/ sen että keikaroit ja pyörität pyllyä?/ Mä voin olla taas voimamies/ se villi, vapaa ja reilu mies/ Ei horju tai heilu, mies/ Ei milloinkaan yllytä tai anna anteeksi” (Leevi and the Leavings, 1993).

Puhuja lähettää Reino-boyn matkoihinsa tämän käyttäytyttyä seksuaalisesti vihjailevaan sävyyn – epäselväksi jää, onko Reino-boy houkutelut pyllyn pyörittämislään jostain toista vai puhujaa itseään. Puhuja vakuuttaa, että Reino-boyn lähdettyä (”mä voin olla taas voimamies”) hän voi jälleen esiintyä vahvana ja vakaana miehenä, joka ei ole emotionaalisesti sidottu keneenkään. Puhuja haaveilee voivansa palata horjumattoman maskuliinisuuden aikaan, jota Reino-boy on olemuksellaan järkyttänyt. Tämä voi viitata aikaan ennen syviä tunteita, mutta myös aikaan ennen homoseksuaalista suhdetta. Aikaisemmissa, heteroseksuaalisissa suhteissa puhuja ei ole joutunut

¹⁴ Sundqvistilla oli tosin tapana venyttää sukupuolirooleja myös yksityiselämässään. Yhtyeen kitaristi Rife Paananen kertoo ensikohtaamisestaan Sundqvistin kanssa näin: ”Hän oli hoikka, pitkätukkainen nuorimies, joka käytti hillitysti silmämeikkiä. Oli aika erikoinen ilmestys, minä vähän niin kuin säikähdin, että mikähän miekkonen tämä nyt sitten oikein on?” (Luoto 2004, 7).

pohdiskelemaan miehuuttaan, vaan on voinut yksinkertaisesti olla ”voimamies, se villi vapaa ja reilu mies”, siis luonnollinen vastine naiselle.

Säkeistön toinen versio kuuluu: ”Saat mennä Reino-boy / ihan vapaasti lentää pois /En jälkeesi vaikeroi sydän vuotaen verta”. Tulkitsen lukijan rakastuneen Reino-boyhin ja olevan toisaalta loukkaantunut tämän kevytmielisyydestä, ja toisaalta kaipaavan entistä vakaata ja varmaa itseään. Puhujan vakuuttelu siitä, että Reino-boyn lähtö ei liikuta häntä pätkääkään, muistuttaa ”Rakkauden työkalu” -kappaleen puhujaa, joka kuvaa vihaavansa, vaikka oikeastaan tarkoittaa myös rakastavansa (ks. Liite 2).

Kappaleen kertosäe kuuluu: ”Miten pitkään kestää kaikkein halvin rusketus? / Beibi, pidempään ei kestä meidän kahden rakkaus”. Halvin rusketus viitanee pyllyyään pyörittävään, pinnalliseen ja keikaroivaan Reino-boyhin. Puhujan ja Reino-boyn välinen suhde jää lyhyeksi, kun Reino-boy jättää puhujan. Kolmannessa säkeistössä ”pois lentäminen” saakin uuden, synkemmän merkityksen: ”Sisimpääsi jos kuuntelet/vähän totuutta muuntelet / ja mua uudelleen suutelet nyt viimeistä kertaa kun viillät ranteesi” (Sundqvist, 1993). Tulkitsen Reino-boyn valehtelevan puhujalle ennen viimeistä suudelmaa ja itsemurhaa. Reino-boyn huolettoman ja pinnallisen homoseksuaalin hahmo kääntyykin synkeäksi itsemurhatarinaksi. Puhujan vakuutukset siitä, ettei hän ”horju tai heilu” Reino-boyn lähdettyä, kuulostavat entistäkin epäuskottavammilta.

Reino-Boy asettuu sanoituksessa halpoine rusketuksineen ja pyörivine pyllyyineen selvään feminiiniseen valoon, edustamaan samaa positiota kuin aikaisemmin käsittelemieni laulujen naiset. Miespuhujaa näyttäisi tuntevan samaa epäluuloisuutta sekä tunteiden kaksijakoisuutta suhteessaan Reino-boyhin, joka on niin erilainen kuin puhuja itse. Kuten kappaleissa ”Rakkauden työkalu” ja ”Isojen tyttöjen yö”, miespuhujaa käy eräänlaista kauppaa tunteillaan: hän olisi toisaalta valmis antamaan itse paljonkin, mutta toisaalta epäluuloisuus tekee suhteessa olemisesta tukalaa. Näin kappaleen mieskuva ottaa vaikutteita Frithin ja McRobbien hahmottelemasta ”Teenybopin” mieskuvasta, jossa nainen nähdään petollisena ja huikentelevaisena hahmona miehen tunteiden ollessa puhtaita ja tosia. Reino-Boy solahtaa biologisesta sukupuolestaan huolimatta vaivattomasti tähän feminiiniseen positioon.

”Hubaa habaa” vie kuuntelijan miesten kuntosalille, johon seksuaalisilta mieltymyksiltään ja ulkoiselta olemukseltaan sekalainen joukko miehiä kokoontuu kuntoilemaan.

"Tässä on miestä monenlaista, on tummaa ja vaaleaa
ja jotkut meistä ilman naista toisinaan pärjällä saa
yksi tykkää äidistä vielä ja toinen tyttärestä
kolmannella on mielessään vain poikaystävä.

Rauta nousee nostamalla sitä peilistä ihailaan
kuntoa ei saa ostamalla eikä pilleripurkistakaan
yksi tykkää äidistä vielä ja toinen tyttärestä
kolmannella on mielessään vain poikaystävä" (Leevi and the Leavings 1996).

Kehon harjoittaminen on miesporukan ainoa yhdistävä tekijä. Kappaleessa homoseksuaalisuus rinnastetaan luonnollisesti ja samanvertaisesti äidistä ja tyttärestä tykkäämiseen. Kuntosaliyhteisön kuvauksessa on viimeisessä säkeistössä jo ilmiselvää feminiinisyyttä: "me riidelläänkin jos lämpörullat ja kuivaaja reistailee/ sitä ymmärrä ei ne lihapullat jotka terassilla dokailee/ yksi tykkää äidistä vielä ja toinen tyttärestä/ kolmannella on mielessään vain poikaystävä" (Leevi and the Leavings 1996). Hiustenkuivaajan ja lämpörullien reistailusta riitelemineen on turvallista homososiaalista käytöstä sen ilmiselvästä feminiinisestä kaiusta huolimatta, sillä miehillä on puolellaan fyysinen ylivoima suhteessa terassilla dokaileviin miehiin. Näin porukan homoseksuaalikin nousee arvoasteikossa treenatulla vartalollaan tavallisen tallajan yläpuolella.

Arto Jokinen erittelee Raewyn Connellin maskuliinisuuden teoretisointia seuraavasti:

"Heteromiehet rakentavat maskuliinisuuttaan erottautumalla homoseksuaaleista miehistä ja kaikesta, mikä voidaan leimata 'homoksi'. 'Homoutta' ei välttämättä yhdistetä vain seksuaaliseen suuntautumiseen, vaan kaikkeen, mikä leimautuu maskuliinisuuden puutteeksi – heikkoudeksi, pehmeudeksi, tunteellisuudeksi ja niin edelleen. Connell toteaa, ettei mikään muu miesten välinen suhde ole symbolisesti niin jännitteinen kuin hetero- ja homomiesten välinen suhde." (Jokinen 2010 133.)

Tällaista pyrkimystä tehdä eroa homoseksuaalisuuden ja heteroseksuaalisuuden välille ei esiinny "Hubaa Habaa" -kappaleessa, vaan seksuaalisuudet esiintyvät siinä tasavertaisessa suhteessa toisiinsa. Maskuliinisuuden hierarkinen eronteko tapahtuu ruumiillisen valmiuden kautta, jota kuntosalilla treenataan. Kuten toisessa säkeistössä huomautetaan, kuntoa ei voi ostaa rahalla. Näin miesten maskuliinisuuden ideaali lähenee varsin perinteistä, jopa työväenluokkaista miehisyyttä, jossa omaisuudella pröystäily tai laiskuus nähdään epämiehekkäinä ominaisuuksina – maskuliinisuus saavutetaan kovalla työllä ja sitkeydellä. Näin kolmannen miehen homoseksuaalisuus ei vaaranna hänen maskuliinisuuttaan suhteessa heteromiehiin. Arto Jokisen

länsimaisen miesideaalin viisi odotusta valta, voima, menestys, tunteiden hallinta sekä heteroseksuaalisuus (Kantola 2010, 83) esiintyvät keskeisinä Sundqvistin miesgallerian toimintaa taustoittavina motiiveina, mutta ”Hubaa Habaa” -kappaleessa maskuliinisuus rakentuu melkein pä pelkästään voiman käsitteen varaan, jonka kaikkivoipaisuudesta ollaan homososiaalisessa yhteisössä liikuttavan yhtä mieltä.

”Hubaa Habaa” kontrastoituu ”Miesten kesken” -kappaleeseen, jonka puhuja vaikuttaa pelkäävän ennen kaikkea omaa homoseksuaalisuuttaan ja sen aikaansaamaa emotionaalista kaaosta. Ensimmäisessä säkeistössä puhuja luettelee lähes kaikki perinteisen suomalaisen heteroseksuaalisen maskuliinisuuden määreet, jotka hän voi uudelleen omaksua heikon, pehmeän ja tunteellisen Reino-boyn lähdettyä. Ennen kaikkea puhuja ”ei horju eikä heilu”, minkä voi tulkita tarkoittavan juuri tunteiden hallitsemista: Reino-boyn lähdön jälkeen puhujan seksuaalisuus palaa turvalliselle heteroseksuaalisuuden alueella. Toinenkin tulkinta on mahdollinen: miespuhujalla ei kiellä seksuaalisuuttaan, mutta kieltää itsessään pehmeät ominaisuudet, jotka Jokisen sanoin ”voi leimata homoksi”. Puhuja murtuu Reino-boyn itsemurhasta, ja yrittää pitää tunteet loitolla kieltämällä Reino-boyn merkityksen kaikkienensa.

Luvun lopuksi luon lyhykäisen silmäyksen Leevi and the Leavingsin tuotannon ainoaan lesbosuhdetta käsittelevään sanoitukseen. ”Tyttären vaimo” -kappaleessa (Liite 14) perheen tytär on tullut kaapista ulos homoseksuaalina. ”Tytär tahtonut ei Laineen Raimoa/Hei, hei hei hei/ Vaan ihan vakavissaan etsi vaimoa/ Ei, ei ei ei.” (Leevi and the Leavings, 2002). Tekstissä tytär on avoimen homoseksuaalinen, ja asian laita on ongelmallinen ennen kaikkea tyttären lähipiirille ja generisille ”toisille” (vrt. ”Poika nimeltä Päivi” -kappaleen lähiyhteisön ”ihmiset”) : ”Toisille se oli todella tiukka paikka/ Hylätä Laineen Raikka/ Toisille ehkä enemmän vitsi vaikka/ Tyttöjen jumppamaikka on” (ibid.)

Kappaleessa kuvataan ilmiötä, jossa yhteisössä yksilön homoseksuaalisuus nähdään ennen kaikkea kollektiivisena taakkana ja häpeänä, jolta homoseksuaalin pitäisi yhteisöä säästää: ”Tänne juhliin jos te tulla kehtaatte/ Hei, hei hei hei/ Ja muiden nähden koko illan vehtaatte/ Ei, ei ei ei” (ibid). Homoseksuaaliset julkiset hellydenosoitukset ovat ”vehtaamista”, kun taas heteroseksuaalisten pariin kohdalla vastaava käytös on hyväksytyä tai toivottavaa. Tyttären yhteisössä oletetaan, että homoseksuaalit eivät kykene pidättäytymään seksuaalisuuden osoituksista sosiaalisissa tilanteissa.

Kappaleen voi tulkita kommentiksi vuoden 2002 homoseksuaalisuuden ympärillä käytävään poliittiseen keskusteluun, joka huipentui lakiin parisuhteen rekisteröimisestä. Yhteisön kontrolli

kahden ihmisen välisestä kanssakäymisestä asettuu ”Tyttären vaimo” -kappaleessa naurunalaiseksi: Laineen Raikan hylkääminen on kova paikka nimenomaan muille kuin suhteen ainoalle potentiaaliselle asianomaiselle, eli Tyttäreille itselleen. Tytär valitsee sanoituksessa Kaarinan, jota tituleerataan uuden lain hengessä vaimoksi.

Kaiken kaikkiaan Sundqvistin queerit kuvaukset seksuaalisuudesta ja sukupuoli-identiteetistä näyttävät neuvottelevan ja haastavan ajassa vallitsevia käsityksiä sopivuudesta ja normaaliudesta. ”Hubaa habaa” -kappaleessa homoseksuaalisuus nähdään vain yhtenä ei-hierarkisena ominaisuutena muiden ominaisuuksien joukossa. ”Tyttären vaimo” -kappaleessa homoseksuaalisuus näyttäytyy pelkästään hysterisen yhteisön ongelmana. ”Miesten kesken” on traagisen lopun saava homoseksuaalinen romanssi, jossa puhuja jää neuvottomana suitsimaan ristiriitaisia tunteitaan. Puhuja neuvottelee kappaleessa oman miehisyytensä ja seksuaalisuutensa kanssa, eikä löydä tasapainoa maskuliinisuuden ja tunteiden osoittamisen ja hillitsemisen välillä. ”Poika nimeltä Päivi” sen sijaan osoittaa, että sukupuolen ja seksuaalisuuden tiukat rajavedot saattavat määritellä monta asiaa, mutta identiteetin ja yhteyden toiseen ihmiseen voi muodostaa myös ilman lukkoon lyötyä sukupuoli-identiteettiä ja muuttumatonta seksuaalista suuntautumista. Vaikka kappaleita on lukumäärällisesti vähän, ne vaikuttavat voimallisesti Leevi and the Leavingsin tuotannon moniäänisyyteen ja kyseenalaistavat rock- ja iskelmäkulttuurien heteronormatiivisuuden kertahetimitillä.

6. Lopuksi

Tutkimukseni nimi on lainaus Leevi and the Leavingsin kappaleesta ”Kuin jäisellä peltikatolla” (1993). Siinä puhuja sanoo itsereflektiivisesti olevansa ”tosimiehen mittainen”, mutta miettii heti perään, miten mieheyttä oikeastaan voisi mitata. Otsikko kuvaa tavoitettani tarkastella sukupuolen rakentumista kriittisesti, ja toimii lisäksi esimerkkinä Sundqvistin huumorintajun monimerkityksisyydestä. Olen tutkinut tässä pro gradu -työssä sukupuolta ja seksuaalisuutta Leevi and the Leavingsin tuotannossa tarkastelemalla sanoitusten representaatioita.

Pyrkimykseni on tuoda Leevi and the Leavingsia myös näkökulma, joka huomioi yhtyeen tuotannon osana populaarimusiikin sirpaloituvaa musiikillista kenttää. Viitekehysten esiintuominen on mielestäni erityisen tärkeää siksi, että eräs löydökseni on, että Sundqvistin sanoitukset käyvät vuoropuhelua ajan ilmiöiden kanssa, keulahahmolle ominaiseen ivalliseen tyyliin. Se näkyy muun muassa iskelmä- ja rock -genrejen lyyristen (toki myös musiikillisten) konventioiden parodioimisena. Sundqvistin lyriikoissa puhutellaan esimerkiksi naisia tangolle ominaiseen tyyliin suoraan etunimeltä, mutta miespuhujalla paljastaa nopeasti todellisen karvansa ja osoittautuukin, Sundqvistin omin sanoin ”onnettomaksi naissankariksi”.

Sukupuolta parodisoidaan muun muassa keinoin kommentoimalla tunnettuja tekstejä. ”Poika nimeltä Päivi” on esimerkiksi viittaus Johnny Cashin klassikkokappaleeseen ”Boy named Sue”, jossa nuori mies etsii isäänsä kostaakseen tälle sen, että on tullut nimetyksi naisen mukaan. Myöskään Sundqvistin kappaleessa nimi ja sukupuoli-identiteetti eivät kohtaa, mutta aihetta lähestytään inhimillisenä kriisinä, ei Cashin tavoin huumorimielessä. Tämän työn queer-katsaus Leevi and the Leavingsin tuotantoon on selventänyt myös sen, että homoseksuaalisuutta käsittelevien kappaleiden taustalla on käyty aktiivista kansalaiskeskustelua, jota Sundqvist on sanoituksillaan kommentoinut tai ”Poika nimeltä Päivi” -kappaleen tapauksessa ollut jopa herättelemässä. Yhtyeen tuotantoa voisi hyvin käsitellä intertekstuaalisuuden näkökulmasta laajemminkin

Jos intertekstejä tai musiikillista viitekehystä ei tunne, jää moni seikka tekstin tulkinnassa huomaamatta. Tämä on nähdäkseni ollut osittain aikaisemman Leevi and the Leavingsin tuotantoa tarkastelevan tutkimuksen haaste: sanoituksia on tulkittu itsenäisinä teksteinä, ilman niiden taustalle piirtyvää populaarikulttuurin kuvastoa ja kontekstia. Koska olen kuitenkin tarkastellut sanoituksia ennen kaikkea temaattisesti, olen joutunut väistämättä keskittymään kappaleiden sanoihin, säkeistöihin ja niiden välisiin suhteisiin musiikillisen sisällön kustannuksella. Olen silti pyrkinyt olemaan unohtamatta kappaleiden konstekstisidonnaisuutta.

Tutkimukseni on vahvistanut Mikko Vuoriston ja Toni Lahtisen tekemiä havaintoja Sundqvistin sanoitusten karnevalistisuudesta, koomisuudesta ja parodisuudesta. Leevi and the Leavingsin tuotannossa on sekä traagisia, tragikoomisia että puhtaan hilpeitä kappaleita. Useimmissa tarkastelemissani kappaleissa on kuitenkin läsnä sekä vakava että koominen. Näin allekirjoitan Vuoriston työn tuloksen siitä, että Sundqvistin lyriikoita luonnehtii ambivalentti dikotomisuus, jossa huumori on väliin ilottelevaa ja toisaalta vakavaa. Omiin johtopäätöksiini vedoten voisın lisätä, että sanoitukset ovat muiltakin osin monitulkintaisia. Ambivalenttia ei ole ainoastaan koomisuus, vaan myös suhtautuminen sukupuoleen. Esimerkiksi kappaleessa ”Sopivasti lihava” yhtäältä uusinnetaan seksististä naiskuvaa, toisaalta puretaan vallitsevia kauneusihanteita (s. 58). Kyseessä ei ole varsinaisesti feministinen representaatio, mutta silti tarpeellinen ruumiillisuuden esitys sairaalloista hoikkuutta ihailevassa kulttuurisessa kuvastossa.

Vuoriston ja Lahtisen havainnot ja rinnastukset Mihail Bahtinin karnevalistiseen groteskiin ovat avanneet minulle uusia maisemia myös sukupuolen ja seksuaalisuuden tarkasteluun. Groteskissa on vahvasti läsnä ruumiillisuus, ruumiineritteet, solvaukset ja seksi, asioita joilla on helppo tehdä kuninkaasta narri. Sundqvistin henkilöhahmot ovat juuri tällaisia groteskeja hahmoja, jotka laulavat rakkaudesta oksennukset rinnoilla. Näin kappaleissa irvaillaan normatiivisen sivistyneille, sopiville sekä häveliäille sukupuolen esityksille, joita erityisesti iskelmäkulttuuri on pullollaan.

Tutkimukseni alussa havaitsin, että miespuhujat muodostavat selvän enemmistön aineistossani. Miehet eivät kuitenkaan ole vahvoilla, vaan analyysini on osoittanut, että puhujien haavekuvat ovat selvässä ristiriidassa heidän kokemansa todellisuuden kanssa. Puhujia yhdistä kykenemättömyys edistää itselle tärkeäksi koettuja asioita, eikä omista tunteista saada kiinni. Kokoavasti voisi sanoa, että Sundqvistin miesten tunnetaidot ovat kehnolla tolalla, mikä näkyy esimerkiksi holtittomana alkoholikäyttönä, puhumattomuutena ja ennen kaikkea puhujien henkilökohtaisena neuvottomuutena. Kykenemättömyys tunteiden käsittelyyn näkyy lyriikoissa muun muassa ambivalenttina tunnepuheena, jossa tunteiden kohdetta (naista) vuoroin solvataan ja ylistetään, vaikka salaisena toiveena olisi päästä toista lähelle. Naista uskalletaan puhutella vasta turvallisen välimatkan takaa, ja tekstien tarinat sijoittuvatkin usein menneeseen aikamuotoon ja vuosien taa. Se näkyy erityisesti käsittelemissäni kappaleissa ”Kiinalaisessa pesulassa”, ”Sopivasti lihava”, ”Rakkauden työkalu”, ”Isojen tyttöjen yö” ja ”Miesten kesken”.

Miespuhujien esittämät roisit luonnehdinnat naisten ruumiillisuudesta eivät ole aina kaunista kuultavaa, vaan nainen redusoituu miespuhujan käsittelyssä monesti pelkkään ulkoiseen olemukseensa ja haluttavuuteensa. Yleensä puhuja alentaa kuitenkin myös itsensä paljastamalla, että hellien tunteiden kohde onkin vaihtanut maisemaa jo vuosia sitten, ja miehen seurana on

korkeintaan kossupullo ja vanhat muistot. Miespuhujat ylpeilevät omalla miehekkyydellä ja rakastajan kyvyillään, mutta sivulauseiden merkitykset paljastavat suurien puheiden kaikuvan tyhjyyttään. Tällainen omalla miehekkyydellä pullistelu on erityisen kohosteista kappaleissa ”Toteemipaalu”, ”Mieletön Melinda”, ”Unelmia ja toimistohommia” sekä ”Mäyrä”. Tutkimukseni tulos onkin, että Sundqvistin miesgalleria on kovin yksinäinen – tosin yksinäisiä ilon hetkiä, homososiaalista hauskanpitoa ja lämpimän rakkauden ja hyväksynnän kuvauksia tuotannossa on myös.

Raewyn Connellin käsite hegemoninen maskuliinisuus on ollut yksi tutkimukseni hyödyllisimmistä teoreettisista työvälaineistä. Sundqvistin mieshahmot yrittävät tavoitella hegemonisen maskuliinin ideaalia, mutteivät yllä siihen, vaan tappelevat, ryyppäävät ja kaipaavat vanhoja rakkaitaan. Olen analyysin varrella kuitenkin päätenyt toistuvasti huomaamaan, että hegemoninen maskuliinisuus on käsitteenä hivenen vanhentunut, eikä sen soveltaminen 2010-luvulla ole aivan ongelmatonta. Kuten Connell onkin itse sanonut, maskuliinisuudetkin elävät ajassa ja paikassa hegemonisuuden muuttaessa muotoaan. Sundqvistin lyriikoissa kuuluu selvästi hegemonian käsitteeseen kuuluva suostumuksen ja pakottavuuden ajatus. Monet Sundqvistin miehistä korostavat aggressiivisesti omaa maskuliinisuuttaan, mutta vaikuttavat samalla olevan ymmällään siitä, mitä elämässä pitäisi tavoitella.

Aika on jättänyt jälkensä myös Leevi and the Leavingsin lyriikoiden sukupuoliesityksiin. Jos Sundqvistin miespuhujat ovatkin olleet joskus suomalaisuuden tunteiden tulkkeja, uskon, ettei näin kaikilta osin enää ole. Vaikka henkilöahmoista löytyy myös ihailtavia, inhimillisiä, armollisia, ajatuksia herättäviä ja elämästään nauttivia hahmoja, suurin osa miespuhujista on pahasti jumissa oman elämänsä kanssa ja kompensoivat sitä surkukupaisasti äijämäisellä pullistelulla. En väitä, että 2010-luvun miehet olisivat alkuunkaan vapaita hegemonisen maskuliinisuuden paineista, mutta uskon silti, että kovan maskuliinisuuden kärki on taittunut, ja miehiä rohkaistaan puhumaan tunteistaan selvästi avoimemmin kuin muutama vuosikymmen sitten.

Tutkimuksessani olen havainnut, että Sundqvistin naiset ovat useimmiten puheen kohde, ei itse puhuja. Lauluntekijän ja esittäjän sukupuoli ei kuitenkaan välttämättä määritä puhujan sukupuolta. Puhuttelun kohteena olemisesta huolimatta Sundqvistin naiset esitetään kuitenkin myös aktiivisessa ja toiminnallisessa valossa miespuhujan velloessa lamaantuneena määrittelemättömien tunteidensa vietävänä. ”Kerro terveiset lapsille” ja ”Matkalla Motowniin” ovat kuvauksia naisista, jotka ovat uudelleenmääritelleet oman tapansa olla naisia, ihmisiä ja äitejä. Kummankaan tapa ei ole sovinnainen, eikä kumpikaan ole pullantuoksuinen pikkuvaimo, mutta molemmissa sanoituksissa nainen sanelee elämänsä ehdot itse. Myös ”Amaliaa” voi tulkita eräänlaisena yhteiskunnan ja sen

sukupuolivaatimusten ulkopuolelle astumisena, vaikkei kuvaus kovin voimaannuttava olekaan. Tämä pätee niin ikään ”Poika nimeltä Päivi” -kappaleen transsukupuoliseen tai sukupuolettomaan puhujaan, jonka tarinassa kulkevat samanaikaisesti irrottautumisen riemu ja ulkopuolelle jäämisen kauhu. Näiden esimerkkien valossa voi summata, että Leevi and the Leavingsin tuotannon sukupuolen kuvastoon kuuluvat onnettomien naistenmiehien ja erotisoitujen naisobjektien lisäksi joukko aktiivisia sukupuolen ja seksuaalisuuden kyseenalaistajia.

En kuitenkaan halua yksiselitteisesti julistaa, että naiset ovat Sundqvistin lyriikoiden voittajia ja selviytyjiä. Itse asiassa melkein päinvastoin: tuotannossa on useita kuvauksia itsemurhan tekevistä naisista, ja lisäksi Sundqvistin monet naiset kärsivät mielenterveysongelmista, taloudellisesta ahdingosta ja väkivallasta. Nämä representaatiot ovat jääneet työssäni vähemmälle huomiolle, koska lyriikoiden puhujuus on toiminut keskeisenä lähtökohtana henkilöanalyysilleni.

Silti voin yhtyä aikaisemmin siteeraamaani Veijo Hietalan huomioon siitä, ettei naiskuvia ole kovin mielekästä tutkia tarkastelematta miehiä, ja päinvastoin. Olenkin päätenyt miettimään työni rakenteen mielekkyyttä kriittisesti. Alussa luulin, että nais- ja miesrepresentaatioiden käsitteleminen erikseen olisi työn seuraamisen kannalta selkeä ratkaisu, mutta tutkimuksen edetessä se on osoittautunut hermoja raastavaksi. Dikotomisissa vastapareissa kun on kyse juuri siitä, ettei yhtä ilman toista; ne määrittävät toistensa kautta.

Lopullisena temaattisena summauksena totean, että Leevi and the Leavingsin kappaleiden mies epäonnistuu yrityksissään täyttää odotuksia vallasta, voimasta, heteroseksuaalisuudesta, tunteiden hallinnasta ja menestyksestä. Niinpä mieshahmot pakenevat passiiviseen haavemaailmaan. Vaikka Sundqvistin onneton naistenmies ei saavuta ideaalia, hän ei kuitenkaan myöskään nouse kapinaan. Tämä kuvaa hegemonisen maskuliinisuuden pakottavaa luonnetta.

Olisi kiintoisaa tutkia tarkemmin Leevi & the Leavingsin lyriikoiden intersektionaalisuutta. Sukupuoli ei ole ainoa hierarkioita synnyttävä kategoria, vaan intersektionaalisuuden ”(...) tutkimus kiinnittää huomiota myös muita hierarkioita ja eriarvoisuutta tuottaviin eroihin, kuten luokan, seksuaalisuuteen, ikään, vammaisuuteen, rotuun, etnisyyteen tai uskontoon.” (Juvonen & al. 11, 2010). Esimerkiksi *Raha & Rakkaus* -albumilla luokka ja seksuaalisuus leikkaavat mielenkiintoisella tavalla toisiaan albumin nimestä lähtien. Lisäksi etnisuus ja kansallisuus ovat yhtyeen kappaleiden seksuaalisuuden kanssa usein risteäviä ominaisuuksia. Kuten Toni Lahtinen toteaa, Sundqvistin ”Henkilöhahmot löytyvät alemmista yhteiskuntaluokista, usein eräänlaisesta suomalaisesta white trashista. Verkkareissa, vakosamettihousuissa tai salihousuissa harhailevat hahmot katoavat milloin halpahallin alennusmyynnin jonosta tai linja-autoasemalta ja löytyvät milloin Tallinnan laivalta tai Taunuksen takapenkiltä” (Lahtinen 2008, 173). Luokkanäkökulma on

Sundqvistin teksteissä vähintään yhtä kohosteinen kuin seksuaalisuus, ja näin ne ovatkin hedelmällistä materiaalia intersektionaaliselle valtapoliittiselle tarkastelulle.

Toinen mielenkiintoinen jatkotutkimuksen aihe voisi olla seksuaalisuuden ja sukupuolen tarkastelu laajemmin suomalaisessa 1970–2000 -luvun populaarimusiikissa. Leevi & the Leavingsin lisäksi esimerkiksi Irwin Goodmanin, Kauko Röyhkän ja Juha Vainion lyriikoissa riittäisi varmasti ruodittavaa useammankin työn verran. Kysymyksiä herättää myös se, miten suomalaisessa nykymusiikissa kuuluvat tasa-arvokehityksen vaiheet – vai kuuluvatko. Harva suomalainen muusikko irrottautuu sanoituksissaan heteroseksuaalisesta viitekehystä tai sukupuolten tiukasta kaksijakoisuudesta. Sundqvistin sanoitusten ivailu näille rakenteille on siis edelleen ajankohtaista, kun uusia haastajia ei ole merkittävässä määrin ilmestynyt.

Entä missä ovat naispuoliset sanoittajat, ja mikä on heidän roolinsa sukupuolen ja seksuaalisuuden tuottamisessa? Uusista mielenkiintoista tutkimuspoluista huolimatta on todettava, että tämän työn tutkimusaihe ei tunnu vielä loppuun kalutulta. Leevi and the Leavingsin tuotanto on laaja, ja moni kiintoisa kappale jäi tämän työn puitteissa lähempää tarkastelua vaille.

Lähteet

Kohdeteokset

Leevi & the Leavings (1980): *Suuteleminen kielletty*. Love Kustannus, Johanna Kustannus.

1. Ei se tyttö tule takaisin
2. Sua rakastan
3. Itke en
4. Carolina
5. Pikkutyttö
6. Neiti Nieminen
7. Enää ei olla niinkuin ennen
8. Muotitietoinen
9. Anna (ehkä huomenna kaikki on toisin)
10. En yksinäinen ollut silloin
11. Ei tytöt sitä tietää saa
12. Tuhannen markan seteli
13. Hevosella Helsinkiin
14. Jos lähdet, Laila...

Leevi & the Leavings (1981): *Mies joka toi rock 'n rollin Suomeen*, Love Kustannus, Johanna Kustannus.

1. Tyttö jota rakastan
2. Elämää
3. Pojat tanssimaan
4. Nigger Joonas (Palkkionmetsästäjä)
5. Kolmen dollarin tähden
6. Herra presidentti käy valokuvauttamassa itsensä ja näkee unenomaisessa näyssä vanhan äitinsä
7. Mene pois
8. Onnelliset
9. Tämä vaikea elämä
10. Älä itke, Baby Jane

11. Anastasia

Leevi & the Leavings (1982): *Kadonnut laakso*. Johanna/P. Karhu Oy, Polarvox Oy.

1. Yksin ruma tyttö tanssii
2. Sadetanssi
3. Uni joka pääty ei
4. En tahdo sinua enää
5. Olipa kerran ihminen
6. Rock on Rudy
7. Näkymättömät kaupungit
8. Lainsuojattomat,
9. Siperia
10. Kaukaisessa satamassa,

Leevi & the Leavings (1985): *Raha ja rakkaus*. Love Kustannus, Pyramid Musiikki.

1. Poika nimeltä Päivi
2. Ihmeiden kaupunki
3. Hannu ja Kerttu
4. Makeampi makeaa
5. Mary Jane
6. Palava rakkaus
6. Baby boy
7. Laineen Pia
8. Kaivopuiston kuristaja
9. Pölyä ja tuhkaa

Leevi & the Leavings (1986): *Perjantai 14. päivä*. Love Kustannus, Pyramid Musiikki.

1. Kerro terveiset lapsille
2. Nainen toiselta planeetalta
3. Viisas talonmies
4. Soitinkaupan ikkunassa,
5. Mutta viereesi nukahdan
6. Soledad-2
7. Pohjois-Karjala - Skandinavia Mix
8. Henry xiii: Tanssi poissaolevielle ystäville
9. Elämä ikkunan takana
10. Marjo-Riitta, rahtarin rakkaus
11. Tiina-Liisa
12. Kiinalaisessa pesulassa
13. Surumetsien talvimorsian
14. Myöhemmin

Leevi & the Leavings (1988): *Häntä koipien välissä*. Love Kustannus, Pyramid Musiikki.

1. Teuvo, maanteiden kuningas
2. Sopivasti lihava
3. Mäyrä
4. Pimeä tie, mukavaa matkaa
5. Äitisi vietteli minut
6. Amalia
7. Rin tin tin
8. Mitä mä niillä teen?
9. Ei mikään Robin Hood
10. Elina, mitä mä teen?

Leevi & the Leavings (1989) *Musiikkiluokka*. Love Kustannus, Pyramid Musiikki.

1. Vanha koulukuva
2. Isojen tyttöjen yö
3. Postinkantaja
4. Rooma
5. Pikku prinsessa
6. Pihlajankukka
7. Jos Helsinki on kaunis
8. Unelmia ja toimistohommia
9. Kööpenhamina (telttä ja kamina)
10. Keltainen huivi

Leevi & the Leavings (1991): *Raparperitaivas*. Love Kustannus, Johanna Kustannus.

1. Kampela
2. Tikapuut taivaaseen
3. Miranda
4. Eräänä kesäisenä iltana
5. Vaaleanpunainen asuntovaunu
6. Tuhkimo Titanicin kannella
7. Raparperitaivas
8. Sateisena päivänä
9. Köyhän miehen Danny
10. Jos itken illalla
11. Sierra Madren aarre
12. Torin laidalla posetiivi ja vanha mies, joka syöttää pulua vaimolleen

Leevi & the Leavings (1993): *Turkmenialainen tyttöystävä*. Love kustannus, Johanna Kustannus.

1. Turkmenialainen tyttöystävä
2. Toteemipaalu
3. Mieleton Melinda
4. Yön tuoksut
5. Kuin jäisellä peltikatolla
6. Pohjoisen taivaan alla
7. Lumettoman talven tarinoita
8. Muurahaisen munat
9. Miesten kesken
10. Kuudentoista vuoden yhtäjaksoinen sade
11. Kyyhkynen ja kyykäärme

Leevi & the Leavings (1995): *Rakkauden planeetta*. Love Kustannus.

1. Rei Ban Bombay
2. Sunnuntaiksi San Franciscoon
3. Rakkauden työkalu
4. Takaisin hiekkalaatikkoon
5. Vakosamettihousuinen mies
6. Itkisitkö onnesta?
7. Kyykyssä
8. Vasara ja nauvoja
9. Luonnollinen valinta
10. Koko talvi kesämökillä
11. Rakkauden planeetta

Leevi & the Leavings (1996): *Käärmenäyttely*. Love Kustannus Oy, Johanna Kustannus.

1. Yksityinen anatomian luento

2. Moottoritemurhaaja muistelee...
3. Syntisen kaunis mies
4. Tuhlaajapoika
5. Laura Jenna Ellinoora Alexandra Camilla Jurvanen
6. Västerås
7. Usein iltaisin
8. Lähtölaskenta pieneen sydämeen
9. Tulikuumat pakoputket
10. Matkalla Motowniin
11. Hubaa habaa
12. Usvan keskellä
13. Rikki revitty pinta (Studio live 29.7.1996)
14. Andante

Leevi & the Leavings (1998): *Kerran elämässä*. Love Kustannus Oy, Johanna Kustannus.

1. Elisenda
2. Soile Söderberg
3. Enkelinhöyheniä ikkunalaudalla
4. Sika joka osasi lentää siivillään
5. Eldorado
6. Voit olla huoleti, Gloria
7. Edes kerran elämässä
8. Sininen koira
9. Rakkauslaulu
10. Luokkakokous
11. Kaikki tai ei mitään
12. Jollakseen
13. Kylmänä yönä keskikaupungilla

Leevi & the Leavings (2000): *Bulebule*. Love Kustannus Oy, Johanna Kustannus.

1. Ihan tavalliset tennissukat
2. Elämä kuin euroviisu
3. Ihanasti sanottu
4. Lihaksikas nainen
6. Goan arkki
7. Melkein vieraissa
8. Henkilökohtaista
9. Hey Come On (ei voi mitään)
10. Aina mielessä
11. Maallinen vaellus
12. Keskellä yötä

Leevi & the Leavings (2002): *Onnen avaimet*. Love Kustannus, Johanna Kustannus.

1. Mitä sä meinaat?
2. Tallinnan laivalla
3. Omenapiirakan makuista huulirasvaa
4. Esa Pakarisen näköinen nainen
5. Suru ja onni
6. Baby-Doll
7. Tyttö jota ei koskaan suudeltu
8. Nuotioilta parvekkeella
9. Tyttöbändi Tikittävä Torpedo
10. Tyttären vaimo
11. Samoissa kengissä
12. Taivas on Taunuksen takapenkillä

Leevi & the Leavings (2003): *Hopeahääpäivä*. Love Kustannus, Johanna Kustannus.

1. Toiveunta,
2. Jani
3. Lahopää-Liisa
4. Matkalla omiin hautajaisiin
5. Sandy
6. Käsipohjaa
7. Liikaa sanoja
8. Sydän etsii kodin itselleen
9. Kaupungin tavoitelluin remonttimies
10. Tulilanka palaa
11. Uusi sihteeri
12. Karkkipäivä

Aikaisempi tutkimus aiheesta

Lahtinen, Toni 2006: Sika joka osasi lentää. Karnevalistinen groteski Gösta Sundqvistin sanoituksissa. *Ääniä äänten takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Toim. Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki. Helsinki: Yliopistopaino.

Sara, Anna 2014: Se vituttaa ei saa! Miehin häiriökäyttäytyminen Leevi and the Leavingsin sanoituksissa 1980–1990-luvulla. Kandidaatintyö. Helsingin yliopisto, Suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, kotimainen kirjallisuus.

Vuoristo, Mikko 2010: Huumorinkeinot Leevi & the Leavingsin Gösta Sundqvistin lyriikoissa, pro gradu -työ. Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos, Suomen kirjallisuus.

Painetut lähteet:

Ackerly, Brooke & True, Jacqui 2010: *Doing feminist research in Political and Social Science*. New York : Palgrave Macmillan.

Aho, Marko 2003: *Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. Helsinki: SKS.

Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville 2007: *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino.

Apo, Satu 2001: *Viinan voima. Näkökulmia suomalaisten kansanomaiseen alkoholiajatteluun ja -kulttuuriin*. Helsinki: SKS.

Auslander, Philip 2006: *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*, University of Michigan Press.

Bahtin, Mihail 1965/2002: *Francois Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru*. Keuruu: Otava.

Burns, Lori 2010: Vocal Authority and Listener Engagement. *Sounding out pop. Analytical essays in Popular Music*. Mark Spicer & John Covach (toim.) Michigan: The University of Michigan Press.

Butler, Judith 1990: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge: New York.

Bruun, Seppo, Lindfors, Jukka, Luoto, Santtu & Salo, Markku 1998: *Jee Jee Jee. Suomalaisen rockin historia*. Helsinki: WSOY.

Cohen, Sara 1997: "Men making a scene". *Sexing the groove. Popular music and gender*. Whiteley, Sheila (toim.) London & New York: Routledge.

Dentith, Simon 2000: *Parody*. Routledge: London.

Fetterley, Judith 1978: *The Resisting reader: a Feminist Approach to American Fiction*. Indiana Univeristy Press.

Frith, Simon 1985/1990: *Afterthoughts*. Routledge, London. Simon Frith (toim.) *On record: Rock, Pop and the Written word*. Routledge: London & New York.

Frith, Simon & McRobbie, Angela 1979: *Rock & Sexuality*. Simon Frith (toim.) *On record: Rock, Pop and the Written word*. Routledge: London & New York.

- Hall, Stuart 1997: "Introduction". *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Ed. Stuart Hall. London: SAGE Publications.
- Hekanaho, Pia Livia 2010: "Queer-teorian kummia vaihteita." Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*, ss. 39–48. Helsinki: Vastapaino.
- Hietala, Veijo 1993: "Miksi naiset rakastuvat renttuihin? Miehin ideaalipartneri populaarikulttuurissa." *Mieheyden tiellä. Maskuliinisuus ja kulttuuri*. Pirjo Ahokas, Martti Lahti & Jukka Sihvonen (toim.) *Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 39*. Jyväskylän yliopisto.
- Hilburn, Robert 2014: *Johnny Cash: The Life*. Suomentanut Juha Ahokas. Like Kustannus.
- Horton, Donald 19n/1990: The Dialogue of Courtship in Popular Music. Simon Frith (toim.) *On record: Rock, Pop and the Written word*. Routledge: London & New York. Routledge, London.
- Hosiaislouma, Yrjö 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*, WSOY.
- Huuska, Maarit 2010: "Transsukupuolisuuden tutkimus Suomessa." Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Helsinki: Vastapaino.
- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa 2003: *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Jokinen, Arto (2003): *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. Tampere University Press: Tampere.
- Jokinen Arto (2010): Kriittinen mies- ja maskuliinisuustutkimus. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*, ss. 39–48. Helsinki: Vastapaino.
- Julkunen, Raija 2010: *Sukupuolen järjestykset ja tasa-arvon paradoksit*. Tampere: Vastapaino.
- Kantokorpi, Mervi, Lyytikäinen, Pirjo & Viikari, Auli 2006: *Runousopin perusteet*, Helsinki: Yliopistopaino.
- Kantola, Johanna 2010: Sukupuoli ja Valta. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*, ss. 39–48. Helsinki: Vastapaino.
- Karkulehto, Sanna 2011: *Seksin mediamarkkinat*. Gaudeamus: Helsinki.
- Kekki, Lasse & Kaisa Ilmonen 2004: *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Jyväskylä: Like.

Koistinen, Tero, Sevänen, Erkki & Turunen, Risto 1995: Johdanto. Populaari- ja massakulttuurin tutkimisen lähtökohdista. Tero Koistinen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen (toim.) *Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista*. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Koivunen, Helena 1995: *Madonna ja huora*. Helsinki: Otava.

Lehtimäki, Markku & Lahtinen, Toni 2006: ”Rock, lyriikka, tulkinta.” Lehtimäki, Markku & Lahtinen, Toni (toim.) *Ääniä äänten takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. s. 17–40. Tampere University Press: Tampere.

Leiwo, Laura 2012: ”Työt kuskina vaan silloin kun on hätätilanne”. *PMMP:n lyriikoiden naiskuvat rockin maskuliinisessa maailmassa*. Pro gradu, kirjallisuus, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto.

Lindeman, Laura 2007: *Globaali kansalaisyhteiskunta gramscilaisen hegemonisen arkijärjen rakentajana*. Pro gradu, Poliitiikan tutkimuksen laitos, Tampereen yliopisto.

Luoto, Santtu 2004: *Raparperitaivas*. Juva: Johnny Kniga Kustannus.

McRobbie, Angela 1980/1990: Settling Accounts with subcultures, A Feminist Critique. Simon Frith (toim.) *On record: Rock, Pop and the Written word*. Routledge: London & New York.

Markkola, Pirjo, Östman Ann-Catrin & Lamberg, Marko 2014: Onko suomalaisella miehellä historiaa? Pirjo Markkola, Ann-Catrin Östman & Marko Lamberg (toim.) *Näkymätön sukupuoli. Mieheyden pitkä historia*. Tampere: Vastapaino

Morris, Pam 1993/1997: *Kirjallisuus ja feminismi*. Jyväskylä: Gummerrus Kirjapaino Oy.

Ojanen, Karoliina 2011: Katsaus tyttötutkimuksen suomalaiseen historiaan ja keskusteluihin. Karoliina Ojanen, Heta Mulari & Sanna Aaltonen (toim.) *Entäs tytöt. Johdatus tyttötutkimukseen*. Tampere: Vastapaino

Paasonen, Susanna 2010: Sukupuoli ja representaatio. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*, ss. 39–48. Helsinki: Vastapaino.

Rimmon-Kenan, Shlomith 1983/1999: *Kertomuksen poetiikka*. Tampere: SKS.

Ronkainen, Suvi, Pehkonen, Leila, Lindblom-Yläne, Sari & Paavilainen, Eija 2011: Tutkimuksen voimasanat. Helsinki: WSOYpro.

Rossi, Leena-Maija 2010: Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*, ss. 39–48. Helsinki: Vastapaino.

Rossi, Leena-Maija 2015: *Muuttuva sukupuoli. Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa*. Tallinna: Gaudeamus.

Salo, Heikki 2006: *Kahlekuningaslaji. Laululyriikan käsikirja*. Helsinki: Like.

Skaffari, Lotta. 2008: ”Metsämökin tontusta Jerry Cottoniin: Maskuliinisia parisuhdestrategioita 1970-luvun Finnhits-iskelmissä.” *Moniääninen mies. Maskuliinisuuksien kulttuurinen rakentuminen musiikissa*. Toim. Kai Åberg & Lotta Skaffari. Vaajakoski: Nykykulttuuri.

Söderholm, Stig 1995: Musiikkimaun luonteesta. Tero Koistinen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen (toim.) *Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista*. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Tagg, Philip 2002: Twenty years after. Kimi Kärki, Rebecca Leydon & Henri Terho (toim.) *Looking Back, Looking Ahead. Popular Music Studies 20 Years Later*. Turku: IASPM-Norden, 824–830.

Toivanen, Kati 2003: ”Muistelen sinua Marketta. Sukupuolten representaatiot suomalaisessa tangolyriikassa.” Risto Turunen & Marianne Roivas (toim.) *Mikä ero? Kaksikymmentä kirjoituta yhteiskunnasta, kulttuurista ja sukupuolesta*. ss. 98–118. Helsinki: SKS.

Westersund, Johanna 1995: Lähi- ja yleiskuvia Kauko Röyhkän rock-lyriikasta. Tero Koistinen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen (toim.) *Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista*. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Åberg, Kai & Skaffari, Lotta 2008: *Moniääninen mies, maskuliinisuuksien rakentuminen musiikissa*. Vaajakoski: Nykykulttuuri.

Sähköiset lähteet

Connell, Raewyn & Messerschmidt, James W. 2005: *Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept*.

http://xyonline.net/sites/default/files/Connell,%20Hegemonic%20masculinity_0.pdf (5.5.2017)

”Eeva-lehti: Petteri Orpo on Suomen seksikkäin mies: ’Onhan tämä titteli hieman hämmentävä saada’ ”, *Iltasanomat*, 4.8.2016.

<http://www.iltasanomat.fi/viihde/art-2000001233230.html> (13.8.2016)

”Gösta Sundqvist suomii toimittajia”, 21.10.1985, Yle Elävä Arkisto.

<http://yle.fi/aihe/artikkeli/2010/09/17/gosta-sundqvist-perversioiden-parissa> (5.5.2017)

Hlbtq-historiaa Suomessa, Seta.

<http://www.seta.fi/historia>, (11.5.2017)

Jäntti, Elina: “Tikkulaihuus meni muodista – nyt kasvatetaan lihaksia”, 4.4.2013, *Me Naiset*.

http://www.menaiset.fi/artikkeli/sport/liikunta/tikkulaihuus_meni_muodista_nyt_kasvatetaan_lihaksia (6.5.2017)

Järvensivu, Anu 2014: Työelämän muutoksen trendit ja myytti Y-sukupolvesta. Työterveyslaitos.

<http://www.tyoelama2020.fi/files/277/ELYPori131127.pdf>, (5.5.2017)

Liete, Tero 2009: *Sadan vuoden syke – Vastaantulijoiden kaistalla*, Yle Elävä Arkisto/Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=MkE7q6dk6VI> (30.4.2017)

”Sanoittajat ja sovittajat Elvis ry”, Populaarimusiikin museo.

<http://pomus.net/nayttelyt/elvis/JV1996> (10.5.2017)

Toivonen, Janne 2013: ”Gösta Sundqvist rakasti ihmisiä”, 17.8.2013, *Helsingin Sanomat*.

<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1376633962434> (30.4.2017)

#Always like a girl, 26.6.2014, Always/Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=XjQBJWYDTs>, (3.8.2016)

Kaunokirjallisuus ja musiikki

Canth, Minna 1895/1944: *Anna-Liisa*. Porvoo: WSOY.

Cash, Johnny 1969: *At San Quentin*, Columbia Records.

Ibsen, Henrik 1998/1879: *Nukkekot*. Suomentanut Eino Palola. Juva: WSOY.

Oksanen, Sofi 2008: *Puhdistus*. WSOY.

Palmgren, Jonas 2004: "Äijät ja ämmät." Royal Familyn albumilta *Pyöreän pöydän ritarit*, Kingsize.

Tolstoi, Leo 1875–77: *Anna Karenina*. Suomentanut Eino Kalima. WSOY.

Vartiainen, Jenni 2007: "Ihmisten edessä", albumilta *Ihmisten edessä*, sävellys ja sanoitus Teemu Brunila, Warner Music Finland.

Vartio, Marja-Liisa 1967/2012: *Hänen olivat linnut*. Helsinki: Teos.

Liitteet

1. Isojen tyttöjen yö

Sinä halusit mulle näyttää sun hotellihuoneen
Ja kaikki salaiset toiveet täyttää
Nyt isoa miestä kaivataan
kun on isojen tyttöjen yö

Vaikka takuulla huomaisitkin mun liikaa jo juoneen
kun olkapäästäsi vasten itkin, nyt vajoan melkein nirvanaan
kun on isojen tyttöjen yö

Reiden samettista sileää pintaa kuinka oikein koskettaa vois
kun on kädessäni talvikintaat, ne vaikka riisuisin pois

Miksi sanoisit kaiken ääneen kun kosketus riittää
Sinä luulet mun yksin jääneen.
En halua mennä nukkumaan, kun on isojen tyttöjen yö

Millä mitata sen unelman hintaa, mikä meille kalleinta ois
Suru puserossa puristi rintaa, sen vaikka riisuitkin pois.

2. Rakkauden työkalu

Jos hyppäät alas helikopterista
voit ehkä ulos päästä tunnelista
pois niistä sekavista kuvitelmista
kun et kiinni saa häntäsi venäläinen puudeli

Sun on kai pakko yrittää
vaikka väkisin mut tyydyttää
sun syliisi mut hyydyttää
kun kerran kyseessä on sentään maksava asiakas

Ei liene vieras kaikkein salaisinkaan mielihalu
illasta iltaan pelkkä rakkauden työkalu
ja vaikka käsittelet mua kuin jäistä lihapalaa
sisälläni viha palaa

Ei liene vieras kaikkein salaisinkaan mielihalu
illasta iltaan pelkkä rakkauden työkalu
ja vaikka käsittelet mua kuin jäistä lihapalaa
sisälläni viha palaa iloisesti roihuten

Helena ihana
Rakkauden työkalu
Helena ihana
Hiton Helena

Jos aiot kodin ostaa Pietarista
sun on luovuttava turkiksista
kultakoruista ja korsetista
kenties olla voit muutakin kuin venäläinen puudeli.

Helena ihana
vitun Helena
Helena ihana
hampaaton Helena.

3. Amalia

Tanssii hullu Amalia kamalia tansseja tanssii
tai sitten sillä on siellä mies.
Ja ne laulaa laalalalalalaa
Mielenvikaisia likaisia lauluja laulaa
ikivanhoja iskelmiä mitä lie

Siellä se penkoo kakkulapioita kapioida kirstusta penkoo
lakanoissa on kauniisti kirjailtu A
Ja välillä se itkee
sodassa kaatunutta maatunutta majuria itkee
joka sieltä jostain ei palannutkaan

Kahvipöydässä sama homeinen pullakranssi

josta homeen pois voi raaputtaa.
Särky hellittää tai sen unohtaa kun tanssii
ja muistoihinsa nukahtaa.

Tanssii hullu Amalia kamalia tansseja tanssii
tai sitten sillä on siellä mies.
Ja ne laulaa laalalalalalaa
Mielenvikaisia likaisia lauluja laulaa
ikivanhoja iskelmiä mitä lie

Kahvipöydässä sama homeinen pullakranssi
josta homeen pois voi raaputtaa
särky hellittää tai sen unohtaa kun tanssii
ja muistoihinsa nukahtaa

4. Mielelön Melinda

Se juttu meni näin

Mä kerron sen minkä muistan
nuoruuden toilailuista jätkien

Ja säästän itseäin
kun mielessäin niitä kelaan
Nyt kun jo muisti pelaa pätkien

Ne muistoja on vain
ne silloiset huolenaiheet
Aikuisuuden ensivaiheet kipeät
Kun vastausta hain
ja mielessä painoi huoli
Onko tää jo sukupuolielämää?

Se broidin raju seksilehti pulpettiin piiloon ehti
Reksi saa seksistä raivarin
Mieletön Melinda
Hitto mikä hilloviiva
ilman pikkupöksyjä ja rintsikoita
Mieletön Melinda
Jotain muuta kuin ne pikkudiivat
Kaikki teinityttöjä
Ei yhtään niin kuin mieletön Melinda

Mä muistan kyllä sen
kun sormi sun sukkiksissa
nyhjättiin porttarissa naapurin

Kun sua mä saanut en
kai syttymään sählätessä
Nappeja etsiessä laukesin

5. Kerro terveiset lapsille

Pakattuaan matkalaukun

Vilkaistuaan vielä lastenhuoneeseen

Ulko-oven hiljaa sulkee

Ei tahdo muita herättää

Vaatiiko se rohkeutta

Suuren määrän katkeruutta kuitenkin

Jättää mies ja lapset keskenänsä

Ja elää omaa elämää

Ja nyt viimein kun mä lähden

Teen sen sydämeni tähden

Vaikka syvältä se vielä kouraisee

Oma pikkuvaimo rakas

Enää palaakaan ei takas

Jätin avaimet ja kirjeen pöydälle

Kerro terveiset lapsille

Hän lähtee vaikka lähtiessään

Tuntee piston sydämessään viiltävän

Tärkeintä on lähteminen

Muistaa jonkun sanoneen

Linja-autoasemalla pikavuorokyltin alla seistessään

Silmäkulmastansa pyyhkii huomaamattaan kyyneleen

6. Kiinalaisessa pesulassa

Halpahallin alennusmyynnissä vaimoni katosi

Vain sukkahousut jäi sovituskoppiin

Ja sydämeeni suuri suunnaton kaipuu

Sun on pakko kotiin takaisin palata

En voi lapsilta lähtöä salata enää

Kuinka tahtoisinkaan sua halata

Mutta löydä sua en

Olen liian onneton

Mistään löydä sua en

Olen liian onneton, aivan toivoton ja heikkopäinen

Kiinalaisessa pesulasta minut aamulta löydettiin

Olin pyörinyt koneessa monta tuntia

Tietämättä kuinka sinne mä jouduin

7. Toteemipaalu

Kuin auringonkukka sä oot,

silmissä mun lempiväriä.

Mun auringon kukka sä oot,

mä olen se sun oma Gary Grant.

Nyt kun sinulla on lapset ja tosi rikas mies

ja talo suoraan Disneylandistä.

Oma kodinhoituhuone ja koneistettukeittiö.

Niin mietitkö sä koskaan sitä missä lie,

se solisti sun lempibändistä,

kun kaikki on kuin filmistä Kaunotar ja hirviö.

Mä olen niin kuin toteemipaalu,
taas pystyssä,
sykkivänä ja kankeana.
Sun miehes on pelkkä haamu siinä sängyllä
väsyneenä ja kalpeana.
Se Kreivi Dracula.

Sinulla on sellainen kutiava kolo,
että sitä pitää sieltä rapsutella,
kun luonnon omin keinoin sinua mä lääkitsen.
Silti joskus tulee niin epätodellinen olo,
vaikka hereille muo koitat napsutella,
mä sekavana seison, kuin uneissa
leijailen.

Elämä voi olla, kuin sokkeloinen talo.
Ja linnakin vain pelkkä vankila.
Kaiken keskellä kun painelet hälytyssummeria.
Jääkaapissa on varmasti muutakin kuin valo,
ja lautaset on vuorikristallia,
kun lounaaksi sä loihdit lohta ja hummeria.

8. Unelmia ja toimistohommia

Maanantaiaamuna krapula ja vapina
tuijotan vessan seinään
Olen työpaikan sonni, porsas sekä apina
suu täynnä kuivaa heinää
Silti toimiston tyttöjen salaisissa unissa

kaikkien kanssa vehtaan

Tunnen hankaussähköä, kipinöitä munissa

minä se vasta kehtaan...

olla mies (nainen)

Tahdotko että sut pois näistä kuvioista veisin

jos haluat voit vaikka istua kasvojen päälle hajareisin

Ja syviä naarmuja raapia selkääni punaisilla kynsillä

puhua kielillä, kiusata hengiltä

tekemällä kaiken, kaiken.

9. Sopivasti lihava

Minä sinulle tehdä jos saisin
sitä mitä silloin en kehdannut kysyäkään
rinnoista sua puristaisin
kun ei ne piilossa tahtoneet pysyäkään
sä olit sopivasti lihava

Sinä typerä olla saat
kanamainen, hölmö nainen
sun turha on luulla
mun tahtovan kuulla
jotain järkevää

Ne sinun muotosi kurvikkaat
saivat aikaan valtavan paineen
kun päällesi puskin
niin muu oli tuskin
yhtä tärkeää

En edes tiedä miksi kiihottaa
mua yhtä pitkä kuin leveä nainen
jalat kuin pylvääät ja rinnatkin ylvääät
joista kiinni saa

Se nainen unissani liihottaa
se lähes sadan kilon keijukainen

Muodokas kyllä, kun ei vaatteita yllä
ole ollenkaan.

10. Poika nimeltä Päivi

Mä kerroin kaiken jo kirjeessään
jos en lähde niin petän itseäin
lähdin kiertämään maailmaa
pikkukaupungin kadut mua ahdistaa.

Olin poika nimeltä Päivi
enkä tiennyt oonko romeo vai julia
olin poika nimeltä Päivi
tahdoin vain suudella sun maalattuja huulia.

Unta saanut en iltaisin
aamuun asti mä kattoon tuijotin
ihmiset mulle sanoi niin
jos et muutu voit joutua helvettiin.

Olin poika nimeltä Päivi
enkä tiennyt oonko romeo vai julia
olin poika nimeltä päivi
tahdoin vain suudella sun maalattuja huuulia.

Antaa ihmisten tuijottaa
vaikka joskus se onkin niin vaikeaa
ystävyyss meitä yhdistää
etäisyys tekee sielussa kipeää.

11. A Boy Named Sue

My daddy left home when I was three
And he didn't leave much to ma and me
Just this old guitar and an empty bottle of booze.
Now, I don't blame him cause he run and hid
But the meanest thing that he ever did
Was before he left, he went and named me "Sue."

Well, he must o' thought that is quite a joke
And it got a lot of laughs from a' lots of folk,
It seems I had to fight my whole life through.
Some gal would giggle and I'd get red
And some guy'd laugh and I'd bust his head,
I tell ya, life ain't easy for a boy named "Sue."

Well, I grew up quick and I grew up mean,
My fist got hard and my wits got keen,
I'd roam from town to town to hide my shame.
But I made a vow to the moon and stars
That I'd search the honky-tonks and bars
And kill that man who gave me that awful name.

Well, it was Gatlinburg in mid-July
And I just hit town and my throat was dry,
I thought I'd stop and have myself a brew.
At an old saloon on a street of mud,
There at a table, dealing stud,
Sat the dirty, mangy dog that named me "Sue."

Well, I knew that snake was my own sweet dad
From a worn-out picture that my mother'd had,
And I knew that scar on his cheek and his evil eye.
He was big and bent and gray and old,
And I looked at him and my blood ran cold
And I said: "My name is 'Sue!' How do you do!
Now your gonna die!!"

Well, I hit him hard right between the eyes
And he went down, but to my surprise,
He come up with a knife and cut off a piece of my ear.
But I busted a chair right across his teeth
And we crashed through the wall and into the street
Kicking and a' gouging in the mud and the blood and the beer.

I tell ya, I've fought tougher men
But I really can't remember when,
He kicked like a mule and he bit like a crocodile.
I heard him laugh and then I heard him cuss,
He went for his gun and I pulled mine first,
He stood there lookin' at me and I saw him smile.

And he said: "Son, this world is rough
And if a man's gonna make it, he's gotta be tough
And I knew I wouldn't be there to help ya along.
So I give ya that name and I said goodbye
I knew you'd have to get tough or die
And it's the name that helped to make you strong."

He said: "Now you just fought one hell of a fight

And I know you hate me, and you got the right
To kill me now, and I wouldn't blame you if you do.
But ya ought to thank me, before I die,
For the gravel in ya guts and the spit in ya eye
Cause I'm the son-of-a-bitch that named you "Sue."

I got all choked up and I threw down my gun
And I called him my pa, and he called me his son,
And I came away with a different point of view.
And I think about him, now and then,
Every time I try and every time I win,
And if I ever have a son, I think I'm gonna name him
Bill or George! Anything but Sue! I still hate that name!

12. Miesten Kesken

Saat mennä Reino-boy
Miten toiselle tehdä voit
sen että keikaroit ja pyörität pyllyä?

Mä olin olla taas voimamies
se villi, vapaa ja reilu mies
Ei horju tai heilu, mies
Ei milloinkaan yllytä tai anna anteeksi

Miten pitkään kestää kaikkein halvin rusketus?
Beibi, pidempään ei kestä meidän kahden rakkaus

Saat mennä Reino-boy
ihan vapaasti lentää pois
En jälkeesi vaikeroi sydän vuotaen verta

Sisimpääsi jos kuuntelet
vähän totuutta muuntelet
ja mua uudelleen suutelet nyt viimeistä kertaa kun viillät ranteesi

13. Hubaa Habaa

Tässä on miestä monenlaista, on tummaa ja vaaleaa

ja jotkut meistä ilman naista toisinaan pärjällä saa
yksi tykkää äidistä vielä ja toinen tyttärestä
kolmannella on mielessään vain poikaystävä

rauta nousee nostamalla sitä peilistä ihaillaan
kuntoa ei saa ostamalla eikä pilleripurkistakaan
yksi tykkää äidistä vielä ja toinen tyttärestä
kolmannella on mielessään vain poikaystävä
kolmannella on mielessään vain poikaystävä

trimmattu kroppa on ystävämme, sitä kuntoon kun pumpataan
ja pullistellen keskenämme kun kimpassa jumpataan
yksi tykkää äidistä vielä ja toinen tyttärestä
kolmannella on mielessään vain poikaystävä

me riidelläänkin jos lämpörullat ja kuivaaja reistailee
sitä ymmärrä ei ne lihapullat jotka terassilla dokailee

14. Tyttären vaimo

Joku Kaarina kai
Kaikki suunniltaan sai

Tytär tahtonut ei Laineen Raimoa
Hei, hei hei hei
Vaan ihan vakavissaan etsi vaimoa
Ei, ei ei ei

Joku Kaarina kai
Sen koukkuunsa sai

Tänne juhliin jos te tulla kehtaatte
Hei, hei hei hei
Ja muiden nähden koko illan vehtaatte
Ei, ei ei ei

Toisille se oli todella tiukka paikka
Hylätä Laineen Raikka
Toisille ehkä enemmän vitsi vaikka

Tyttöjen jumppamaikka on

Joku Kaarina kai
Päät kääntymään sai

Kun se käytti Laineen Raimon kenkiä
Hei, hei hei hei
Ja vikitteli yhtä taksirengiä
Ei, ei ei ei

Joku Kaarina kai
Joka anteeksi sai

Tyhmän käytöksensä miesten WC:ssä
Hei, hei hei hei
Ja ne nakukuvat koulun PC:ssä
Ei, ei ei ei.