

# **"Tytöt kuskina vaan silloin kun on hätätilanne"**

**PMMP:n lyriikoiden naiskuvat rockin maskuliinisessa maailmassa**

Laura Leiwo

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuus

Syksy 2012

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Laura Leiwo	
Työn nimi – Title "Tytöt kuskina vaan silloin kun on hätätilanne." PMMP:n lyriikoiden naiskuvat rockin maskuliinisessa maailmassa.	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Tammikuu 2013	Sivumäärä – Number of pages 85 s. + lähteet 9 s.
<p>Tiivistelmä – Abstract Pro gradu -tutkielmassani tarkastellaan suomalaisen PMMP-yhtyeen sanoituksia erityisesti sukupuolen ja seksuaalisuuden näkökulmista. Päähypoteesini on, että naiset ovat edelleen rockin maailmassa ennemminkin poikkeuksia kuin tasavertaisia tekijöitä miesten rinnalla ja että heidän tekijyyttään määrittää näin sukupuolta – esimerkiksi genren sijaan – korostava "naisrock"-käsite. Vastaavasti esitän, että rockin kuvastoissa hyödynnetään edelleen jatkuvasti dikotomisia ja stereotyyppisiä naisrepresentaatioita, madonnan ikoneita ja huoran fantasmia.</p> <p>Tutkimuskohteenani ovat neljä PMMP:n ensimmäistä omasta tuotannosta koostuvaa pitkäsoittoalbumia, <i>Kuulkaas enot!</i> (2003), <i>Kovemmat kädet</i> (2005), <i>Leskiäidin tyttäret</i> (2007) ja <i>Veden varaan</i> (2009), joita tarkastelen osana analyysityötäni niin omina, mielenkiintoisina yksikköinä kuin kronologisesti muotoutuvan kokonaisuuden osana. Naispuolisten lyriikoiden, artistien ja yhtyeen keulakuvien Paula Vesalan ja Mira Luodin teksteistä etsin murtumakohtia traditionaalisiin naiseuden myytteihin, ja apunani tässä "harmaan alueen" kartoittamisessa toimii Kaja Silvermanin esittelemä ja Leena-Maija Rossin hyödyntämä käsite "kyllin hyvä". Luen PMMP:n lyriikoita lähiluvun metodeja hyödyntäen ja lapsuuden, nuoruuden ja aikuisuuden sekä elämäntilanteiden, parisuhteen ja seksuaalisuuden fokuksien kautta, ja nimitän näin rakentuvia ja paljastuvia monipuolisia naiskuvia "kyllin hyviksi representaatioiksi".</p> <p>Sukupuolentutkimuksen representaatiopolitiikan ja kirjallisuuden tulkinnan työkalujen lisäksi otan työssäni huomioon rocklyriikan tutkimuksen erityispiirteitä, ja puhtaan tekstianalyysin sijaan oleellinen osa tulkinnassani onkin myös tekstinulkoisilla seikoilla: yhtyeellä ja sen imagolla, musiikkigenreillä, itse musiikilla sekä ajan ja paikan konteksteilla. Läpinäkyväksi teen myös omaan faniuteen ja feminismiin pohjautuvan tutkijutteni. Samalla kahta ääripäätä realistisempaan ja monitahoisempaan naiskuvien esittelyyn tähtäävä tutkimukseni pyrkii myös kohentamaan rocklyriikoiden asemaa kirjallisuudentutkimuksen piirissä.</p> <p>Erilaiset ristiriidat kuvaavat niin tutkimukseni lähtökohtia ja lopputulemia kuin varsinaista tutkimusaineistoakin: vastakkain asettuvat vuorotellen rock ja runous, teksti ja musiikki sekä erilaiset arvotukset, arvostukset ja suosion aspektit. Tulokseni eivät sen sijaan asetu siististi naiseutta kahtaalle venyttävälle janalle, vaan pääällimmäiseksi huomioksi nousee ennemminkin näiden kulttuuristen kuvien – samoin kuin vakiintuneiden sukupuoliroolien ja -odotusten – kierrättäminen ja uusiokäyttäminen, ja tämän myötä uusien, "kyllin hyvien" naiskuvien synnyttäminen.</p>	
Asiasanat – Keyword naiskuvat, representaatio, rocklyriikka	
Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto; Jyväskylän yliopiston kirjasto	
Muita tietoja – Additional information	

## SISÄLLYS

1 JOHDANTO	4
2 "KUN TYTÖTKIN ROKKAA" ELI KATSAUS TUTKIMUSKOHTEESEEN	8
2.1 PMMP: tyttöbändi vai rockyhtye?	9
2.2 PMMP:n genre: rockia, poppia vai punkia?	14
2.3 Aineiston esittely	17
2.3.1 Kuulkaas enot!	18
2.3.2 Kovemmat kädet	20
2.3.3 Leskiäidin tyttäret	21
2.3.4 Veden varaan	23
3 "NAISROCKIA" JA RAJANVETOA RUNOUTEEN – OMAN TUTKIMUKSEN UOMIA ETSIMÄSSÄ	24
3.1 Rocklyriikan tutkimus	25
3.1.1 Rock vastaan runous: rocklyriikka tekstinä	27
3.1.2 Teksti vastaan musiikki: rocklyriikkojen kontekstit	29
3.2 "Albumillinen naisrockia": käsitteiden haltuunotto	32
3.3 Rock ja sukupuolentutkimus	36
4 NAISREPRESENTAATIOITA	39
4.1 Madonnan ikonit ja huoran fantasmat: dikotomisten naiskuvien jäljillä	42
4.2 Isin pikkutyöt ja merimiehen vaimot: kyllin hyvien naiskuvien jäljillä	50
4.2.1 "Olis kannattanut vähän paremmin mua kasvattaa": kyllin hyvät pikkutyöt	51
4.2.2 "Tällaista on ehkä olla nuori": kyllin hyvät nuoret neidot	54
4.2.3 "Kun olet itseks ja kakaramainen": kyllin hyvä aikuiset naiset	58
4.2.4 "Onko sittenkään hyvä näin": kyllin hyvä elämä naisena	62
4.2.5 "Kiireesti terapiaan että en petä sua": kyllin hyvä parisuhde	69
4.2.6 "Nimität mua hirviöksi silti kelpaisi kyllä seksi": kyllin hyvä seksuaalisuus	77
5 PÄÄTÄNTÖ	82
LÄHTEET	86

## 1 JOHDANTO

Sex, drugs and rock'n'roll – yli puoli vuosisataa kuuluisan mantran trio on muodostanut tiiviin kolmiyhteyden. Samalla paheellista nautintoa korostava motto on liittänyt yhden musiikin alalajin yli muiden syntisen elämän syyksi ja seuraukseksi (Söderholm 1989, 46). Jokaisella musiikin rytmittämällä aikakaudella voidaan toki katsoa olleen omat turmeltuneisuutta symboloivat mustat lampaansa, klassisesta kaanonista erkaantuneet "kevyet", "kansanomaiset" ja "viihteelliset" sävelmät, mutta yhdessä nuorisokulttuurin kanssa 1950-luvulla syntyneet rock nousi paheksuttavuudessaan heti aivan uudelle tasolle. Se oli häpeilemättömän suorasukaista, vaaraa uhkuvaa ja ennen kaikkea primitiivisiin vietteihin vetoavaa, ennenkokematonta, -näkemätöntä ja -kuulematonta kapinaa. Jo ensimmäiset rock'n'roll-kappaleet sisälsivät varsin suoraviivaista seksuaalista vihjailua, uudenlainen rytmi houkutteli uudelleenlaiseen kontrolloimattomaan liikkeeseen ja jopa musiikkityylin nimi lainattiin rhytm'n'bluesin rakastelua merkitsevältä termiltä (Lähteenmaa 1989, 23). Seksuaalisuus on näin ollen ollut kiistaton osa rockmusiikin historiaa aina Chuck Berryn ensimmäisistä kitarariffeistä lähtien, ja 1950-luvulla alkanut shokeeraamisen ja sen vanavedessä kulkevan moraalisen närkästyksen kierre jatkuu edelleen. Esiintymislavoilla nähdään provosoivia elkeitä ja soittimet saavat uusia konnotaatioita muusikoiden käsittelyssä (Lähteenmaa 1989, 40). Samalla villit takahuonepaljastukset ovat oleellinen osa rocktähtien imagoa ja uskottavuutta artisteina.

Rockin maailma on siis kiistatta ainakin mielikuvien tasolla korostetun seksuaalinen, mutta englanninkieliseen sanaan "sex" sisältyy myös toinen merkitys, sukupuoli. Väitänkin, että rock kaikkiaan on myös korostetun sukupuolittunut ilmiö, vaikkakaan ei sellaisena johdonmukaisesti ja tasa-arvoisesti sensitiivinen: perustan tutkimukseni kriittisesti latautuneelle teesille, jonka mukaan "vain naisilla on musiikissa sukupuoli" (Leppänen, Moisala & Sivuoja-Gunaratnam 2003, 229). Niin rockmusiikkia itseään kuin sen ympärille rakentuvaa rockkulttuuria leimaa voimakas maskuliinisuus: miehet hallitsevat lukumääräisesti eri toimijaryhmiä, mutta lisäksi maskuliinisuus läpäisee rockin symbolisia merkityksiä, valtasuhteita ja jopa normeja (Soilevuo Grønnerød 2008, 15). Tämän myötä naiset näyttävät rockin näkökulmasta sukupuoleensa sidottuina "poikkeuksina", joiden eriarvoisuus korostuu niin merkitys- ja arvotusjärjestelmissä kuin asenteissa ja käytännöissään (Soilevuo Grønnerød 2008, 17) – pelkästään genren sisäinen jaottelu "rockiin" ja "naisrockiin" paljastanee jotain kiistatonta musiikin sukupuolirakennelmasta.

Tukea alkuhypoteesilleni saan lukuisilta rockin konventioilta ja niiden suhdetta sukupuoleen ennen minua kartoittaneilta tutkijoilta (ks. esim. Soilevuo Grønnerød 2008, 15–53), mutta

kysymykseen siitä, miksi rock on kehittynyt nimenomaan miehisen seksuaalisuuden ilmaisuksi, ei tyhjentävää vastausta ole esitetty. Populaarimusiikin historiasta on mahdollista erottaa kausia, jolloin rockin voidaan sanoa "pehmentyneen" tai "feminiinistyneen" (Lähteenmaa 1989, 26), mutta jo tällaiset sananvalinnat kielivät rockin miehisestä hegemoniasta ja jopa eräänlaisesta maskuliinisuuden normista. 1960-luvun lopulta lähtien miespuoliset rocktähdet ovat lainanneet feminiinisestä kuvastosta niin hulmuavia hiuksia kuin kajalkynääkin, ja 1970-luvulla suosioon nousi useita androgyynyntylin edustajia (Sipilä 1989, 77). Näennäisesti rock on siis jatkuvasti kaventanut sukupuolten välistä kuilua, mutta samalla kun miehet ovat hitaasti vapauttaneet itselleen lisää liikkumavaraa, tuntuvat naisille avoimet positiot kiinnittyneen lähes tiukemmin paikoilleen: klassista madonna–huora-vastakkainasettelua mukaillen naisten rockosat ovat rajoittuneet pitkälti passiivisen ihailijan ja maineensa kustannuksella aktiivisen bändäriin rooleihin. (Sipilä 1989, 78.)

Itse pyrin tutkimuksessani hylkäämään ajatuksen, että "rockissa on jotain, joka länsimaisessa kulttuurissamme on naiseuden kanssa yhteensovittamattomissa" (Lähteenmaa 1989, 21). Vaikka lähtökohtanani on oletus rockin miehisestä dominanssista, en pysähdy tutkimaan tarkemmin tätä maskuliinista hegemoniaa tai edes eroavaisuuksiin pohjautuvaa naiseuden ja feminiinisyyden muodostumista sen vastapooliksi, vaan lähestyn aihetta toiselta suunnalta, naisten omasta rockkulttuurista käsin. Tarkoitukseni on tutkia naisten tekemää, esittämää ja kuluttamaa rockia sekä sitä, miten ja millaista sukupuolta ja seksuaalisuutta siinä rakennetaan. Koska premissini on, että naiset ovat edelleen rockpiireissä enemmän poikkeus kuin sääntö, olen kiinnostunut selvittämään, miten tällainen asemointi näkyy naisten itsensä tuottamassa musiikissa ja erityisesti sen synnyttämissä naiseuden ja tyttöyden kuvastoissa.

Väitän, että rock yhtenä kulttuurin osa-alueena – vieläpä hyvin laajalle levittäytyneenä sellaisena – on osaltaan aktiivisesti luomassa, ylläpitämässä ja muokkaamassa käsityksiämme sukupuolista. Naisten aktuaalisen, kahtaalle venytetyn ja samalla rajatun rocktoimijuuden (passiivinen ihailija – aktiivinen bändäri) lisäksi esitän, että myös maskuliinisen, kitaravetoisen "perinnerockin" kuvastoissa elävät edelleen niin madonnan ikonit kuin huoran fantasmat. Kuten feministisesti painottuneessa tutkimuksessa yleensä, koen myös omalta osaltani tärkeäksi työni osatavoitteeksi tehdä näkyväksi tällaisia vinoutuneita, mutta osaksi jopa vakiintuneita kuvastoja ja niiden osallistumista sukupuolen tuottamisen ja esittämisen mekanismeihin. En kuitenkaan aio rajoittaa tutkimustani "hyvien" ja "huonojen" naiskuvien etsintään ja esittelyyn, vaan tarkoitukseni on kurkottaa pois päin kivettyneistä kulttuurisista kuvista ja tunnustella, voisiko äärimmäisten stereotyyppien tuolla puolen olla jotain, mikä tarjoaisi naisille myyttejä moniulotteisempia samastumiskohteita ja kaiken kaikkiaan nykyhetkessä tiiviimmin läsnä olevia

sukupuolirepresentaatioita.

Tutkimukseni keskiössä onkin naiskuvien dikotomisten ääripäiden hylkääminen ja sen sijaan niiden välisen harmaan alueen ja ei-kenenkään-maan tähystely. Oletukseni on, että naisten itsensä toimiessa rockkulttuurin luojina kliseisiä madonnan ja huoran merkkejä käytetään korkeintaan itsetietoiseen identiteettileikkelyyn varsinaisten naiskuvien muotoutuessa kaksinaisuutta monimuotoisemmiksi ja -mutkaisemmiksi. Ongelmanasettelukseni esitän kysymyksen: jos naiset muodostavat poikkeuksen rockin kaanonissa, millaisia ovat heidän rockkulttuurin sisällä kirjoittamansa ja performoivansa sukupuolen representaatiot?

Sisäänkäyntinä tutkimuskysymykseen toimivat "naisrockin" lyriikat, joita keskityn tarkastelemaan ennen kaikkea kirjallisuuden tutkimuksen analyysivälineitä ja lähiluvun periaatteita hyödyntäen. Lisäksi pyrin ottamaan huomioon populaarimusiikin tutkimuksen erityisvaatimukset: vaikka pääosassa on kirjallinen aineisto, en aio unohtaa myöskään musiikin, kontekstin ja esittäjyyden aspekteja tulkinnan avaimina ja sen tukipilareina. Teoreettista viitekehystä lainaan puolestani naistutkimukselta ja sen erittelemältä representaation politiikalta: "hyvien" ja "huonojen" naiskuvien sijaan työni avainkäsitteeksi nousee "kyllin hyvä" – perehdyn Leena-Maija Rossin jalanjäljissä tähän Kaja Silvermanin esittämään vaihtoehtoiseen identiteettityötapaan ja sukupuolirepresentaatioiden tulkintamalliin (Rossi 2003, 21). Moniulotteisen tutkimusasetelmani kautta uskon onnistuvani saavuttamaan fokukseeni mahdollisimman monipuolisia kuvastoja. En siis missään nimessä tähtää vallitsevien naiskuvien korvaamiseen yhdellä, katsantoni mukaan "oikeammalla" representaatiomallilla tai pohjimmaisen ja "todellisen" naiseuden olemuksellisuuden löytämiseen, vaan tutkimuksessani minua eteenpäin ohjaa ennemminkin potentiaalisten naiskuvien moneus (ks. myös Karppinen 2012, 5).

Varsinaiseksi tutkimuskohteekseni valikoitui yksi suomalaisen rockmaailman ajankohtaisista nimistä, PMMP. Paitsi että yhtye on itselleni hyvin tuttu ja suhteeni sen tuotantoon läheinen, katson bändin istuvan hyvin tutkimukseni tavoitteisiin: PMMP esittää kahden naisvokalistinsa kirjoittamia kappaleita, joiden on katsottu vetoavan erityisesti naiskuulijoihin (ks. esim. *PMMP* 2008, 17). Siinä missä rockin luonne ambivalenttina taiteenlajina – yhtäaikaaisesti kapinallisen liberaalina ja konservatiivisesti "aitoa" rockhenkeä korostavana (Saaristo 2003, 8) – on tehnyt naismuusikoille pelkästään genren rajojen sisälle pääsemisestä haasteellista, on PMMP onnistunut saavuttamaan niin suuren yleisön suosion kuin rockpiirienkin hyväksynnän<sup>1</sup>. Lisäksi yhtyeen keulahahmot Paula

<sup>1</sup> Suosion mittaaminen on toki vaikeaa, mutta tässä yhteydessä perusteinani toimivat PMMP:n saamat lukuisat palkinnot ja sekä yhtyeen levymyynti. Toinen albumi, *Kovemmat kädet*, myi tuplaplatinaa (40 000 myytyä levyä), ja kaikki muut albumit –

Vesala ja Mira Luoti ovat käyttäneet asemaansa Suomen epävirallisesti kruunattuina naisrokkareina ja ottaneet kantaa naisten ja tyttöjen asemaan niin julkisina yksityishenkilöinä kuin erilaisten kampanjoiden ja omien tekstiensä kautta<sup>2</sup>. Näin myös artisteista itsestään on muodostunut mielenkiintoisia naiskuvia, eräänlaisia omia tekstejään, joita en varmasti voi olla sivuamatta pääasiallisessa lyriikoihin keskittyvässä tekstianalyysissäni.

Tutkimusaineistonani toimivat PMMP:n neljä ensimmäistä pitkäsoittoalbumia *Kuulkaas enot!* (2003), *Kovemmat kädet* (2005), *Leskiäidin tyttäret* (2006) ja *Veden varaan* (2009) – kaikkiaan yhtyeen tuotannosta tarkasteluni ulkopuolelle jäävät vain lastenlaululevy *Puuhevonen* (2007) ja uusin julkaisu *Rakkaudesta* (2012). Vaikka kokonaisuudessaan tutkimusaineisto saattaakin vaikuttaa jopa turhan laajalta, en usko sen muodostuvan liian haasteelliseksi hallittavaksi, sillä tavoitteenani ei ole tyhjentävän ja kokonaisvaltaisen teosanalyysin muodostaminen vaan nimenomaan tutkimuskysymyksen kannalta olennaisten esimerkkien poimiminen. Samalla kuitenkin miellän, että huolellinen tutustuminen tutkimuskohteeseeni ja -aineistooni niin yksittäisten albumien kuin yhtyeen ja genren muodostaman konseptin kautta on olennaista: luodakseen silmäyksiä yksityiskohtiin on ensin hahmotettava kokonaisuus.

Näkemykseni mukaan PMMP:n välittämä naiskuva ei ole sidottu ainoastaan kirjoitettuihin ja laulettuihin sanoihin, vaan niin yhtyeen imago kuin sen suhde rockgenreen muodostavat yhdessä eräänlaisen kokonaisen "PMMP-tekstin", joka puolestaan vaikuttaa kappaleista tehtyihin tulkintoihin. Tästä syystä esitän, että seuraavaksi avaamani tutkimuskohteen ja -aineiston esittely on pelkän varsinaiseen aiheeseen luovivan johdannon sijaan jo itsessään oleellinen osa analyysityötä. Tähän väitteeseeni nojaten käytänkin ensimmäiseksi aikaa ja rivejä PMMP:n kokonaiskompleksin ymmärtämiseen, ja vasta tällaisen hahmottelun jälkeen koen voivani tarkemmin keskittyä niin työni teoreettisiin taustoihin kuin

---

mukaan lukien viimeisin, vuonna 2012 ilmestynyt *Rakkaudesta* – ovat onnistuneet rikkomaan platinarajan (20 000 myytyä levyä) (<http://www.ifpi.fi/tilastot/>). Musiikintuottajien Emma-patsaan PMMP on voittanut kaikkiaan yhdeksän kertaa (<http://www.ifpi.fi/palkinnot/emmat/>). Lisäksi yhtye on pärjännyt musiikkilehti Rumban kriitikkoäänestyksessä (voitto kahdessa kategoriassa vuonna 2005) (<http://www.mtv3.fi/viihde/uutiset/musiikki.shtml/413302/pmmp-juhli-rocklehden-kriitikkojen-aanestyksessa>), ja vuonna 2009 Paula Vesala, Mira Luoti ja Jori Sjöroos saivat Säveltäjien Tekijänoikeustoimisto Teoston palkinnon (<http://www.teosto.fi/teosto/artikkelit/mik%C3%A4-teosto-palkinto>).

<sup>2</sup> Pelkästään syystalven 2012 aikana PMMP:n jäsenet ovat olleet näkyvästi esillä kahdessa eri kampanjassa. 11.10.2012 ensimmäistä kertaa vietettyä YK:n kansainvälistä tyttöjen päivää yhtye kunnioitti julkaisemalla musiikkivideon "Työt" -kappaleeseen (Kostiainen 2012) ja 3.12.2012 puolestaan ilmestyi Paula Vesalan ja Jori Sjöroosin versio vanhasta "Satumaa"-tangosta. Kappale ja siitä tehty näyttävän rankka musiikkivideo ovat osa Ihmiskauppa ei ole satua -kampanjaa (<http://campaign.ooo.fi/king/iom/>).

varsinaisten lyirikoiden tarkasteluun.

## 2 "KUN TYTÖTKIN ROKKAA" ELI KATSAUS TUTKIMUSKOHTEESEEN

Jälkistrukturalistisen kirjallisuudentutkimuksen traditioissa ei ole ollut tapana painottaa biografisia tulkintoja (Oksanen 2007, 170), mutta rocklyriikan tutkimus sisällyttää analyysiin helposti myös palasen esittäjän persoonaa ja henkilöhistoriaa, etenkin jos lyriikko ja artisti ovat yksi ja sama henkilö – tai henkilöt – kuten omassa tutkimuskohteessani. Musiikin kuuntelija tuntee yleensä myös kuuntelemansa artistin julkisen imagon sekä esimerkiksi tämän korostamat arvot ja poliittisen suuntautumisen. Lori Burnsin mukaan onkin toisinaan vaikeaa erottaa artistia tuotteesta, jolloin puolestaan musiikkia kokonaisuutena on liian helppoa tulkita heijastukseksi taiteilijan maailmankuvasta (Burns 2010, 157) – näin on etenkin singer—songwriter-perinteessä ja minämuotoisten lyriikoiden kohdalla.

On kuitenkin mahdollista murtautua mustavalkoisesta ajattelumallista, katsoa tekijyyttä uudesta näkökulmasta ja puhua esimerkiksi "tekijäfunktiosta". Tähän sisältyy Atte Oksasen mukaan näkemys taiteilijoista eräänlaisina voimakenttinä pikemmin kuin luojan asemassa olevina tekijöinä: "Tarkoitus ei ole päästä tekijän päälle vaan käyttää huomioita hänen elämästään karttoina ja työkaluina." (Oksanen 2007, 170.) Musiikkisosiologi ja rocktutkimuksen "grand old man" Simon Frith esittelee puolestaan termin *auteur* (Frith 1988, 58; ks. myös Shuker 2008, 68), joka tässä yhteydessä tarkoittaa esimerkiksi laulajaa, soittajaa tai säveltäjää. Hänen mukaansa rockin analysointia ja arvostelua vaikeuttaa se, että "suoraan yleisölle kommunikoivat yksilölliset luojat eivät tee rockmusiikkia kuten mitään mekaanisen monistuksen ajan taideteoksia – levyn tekeminen vaatii monimutkaista koneiden ja ihmisten rakennetta". Rockin *auteur*-teoria mahdollistaa kuuntelijoille kuitenkin tunteen individuaalisesta luomisesta ja tekee muista prosessiin osallistuvista vain teknisiä tuotannon osia. Tämän koneiston uumenista todellisen *auteurin* tunnistaa Frithin mukaan eräänlaisesta itsetietoisuudesta ja -tutkiskelusta: muusikoiden taiteelliseksi ansioiksi lasketaan rehellisyys, musiikillinen äly sekä ironian ja paradoksien käyttö. (Frith 1988, 54.)



Huomionarvoista on, että Frith puhuu varsinaisen progressiivisen "taiderockin"<sup>3</sup> kultakaudesta 1970-luvusta, mutta tendenssien ei voi katsoa merkittävästi muuttuneen reilun kolmen vuosikymmenen aikana. Vaikka musiikin äänimaailmat, tekemisen tavat ja trendit ovatkin vaihdelleet ja kehittyneet, palataan arvosteluissa ja arvostuksissa useimmiten aitouteen: paljasta minuutta huokuvan muusikon katsotaan yhä olevan musiikillisesti ansioituneempi ja taiteellisesti edustavampi kuin plastisilla pinnallisuuksilla pelaavan artistin. Frith siteeraa amerikkalaista musiikkikriitikkoa ja tuottajaa Jon Landautta, joka esittää, että "taiteen tunnusmerkki rockissa tarkoittaa muusikon kykyä luoda persoonallinen, melkein henkilökohtainen maailmankaikkeus, ja kykyä ilmaista se täysin" (Frith 1988, 58).

Sanoitusten ulkoisia tasoja tulkittaessa on kuitenkin muistettava rockin taipumus myyttisyyteen: tähtikultti, lajille tyypillinen autenttisuuden korostaminen ja kärsivän taiteilijuuden arvostaminen voivat heilauttaa tutkimuksen raiteiltaan (Oksanen 2007, 171). Toisaalta katson Lars Ecksteinin esittämän Conen teorian olevan hieman toisen ääripään liioittelua: Cone esittää, että ihannetapauksessa artistit ovat omasta persoonastaan riisuttuja tyhjiä astioita, jotka täytetään lyyrisen minän äänellä (Eckstein 2010, 45). Oma lähestymistapani taiteilijuuden dilemmaan löytynee jostain Conen ja Landaun välistä: en aio puuttua henkilö- tai taiteilijakuvan luomiseen ja ylläpitämiseen tai laatia yksityiskohtaisia elämäkertoja, mutta nostan esille tulkinnan kannalta tarkoituksenmukaisia mahdollisuuksia. Tällaisissakin tapauksissa keskityn enemmän imagokysymyksiin kuin henkilökohtaisiin biografioihin.

## 2.1 PMMP: tyttöbändi vai rockyhtye?

Tutkimuskohteeni on 2000-luvun kenties suosituin suomalainen "tyttöbändi" PMMP. Lainausmerkkien käytön koen tarpeelliseksi paitsi kaikenlaista työttölyä välttämään pyrkivän lähtökohtani ja tutkimustehtäväni asettelun lisäksi myös siksi, että todellisuudessa yhtyeen varsinaiseen kokoonpanoon kuuluu Mira Luodin ja Paula Vesalan lisäksi kolme miesjäsentä. PMMP:n hovisäveltäjänä puolestaan toimii Jori Sjöroos, joka myös soittaa levyillä lähes kaikkia soittimia. Vaikka yhtye itse painottaakin Sjöroosin kiistatonta merkitystä, on PMMP kuitenkin selkeästi profiloitunut kahteen keulahahmoonsa, ja tästä

<sup>3</sup> Taiderock-nimitys yhdistettiin aluksi 1970-luvulla pinnalle nousseeseen progressiiviseen rockiin, joka puolestaan kokeellisuuden nimissä hakee inspiraationsa esimerkiksi klassisesta musiikista ja jazzista. Sittemmin taiderock on saanut laajemman ja vaikeammin luokiteltavamman merkityksen ylipäätään kokeellisen ja avantgardistisen musiikin kuvaajana. Tässä käytän termiä nimenomaan taiteellisuuden ja sen arvottamisen korostamiseksi.

syystä katson olevani oikeutettu tarkastelemaan ilmiötä nimenomaan "naisrockin" näkökulmasta. Myös kaikki tekstit ovat Luodin ja Vesalan – erityisesti jälkimmäisen – kynästä, joten tässäkin mielessä PMMP täyttää tutkimuskohteelle asettamani kriteerit erinomaisesti. Varsinaisena aineistona käsittelen yhtyeen neljää ensimmäistä pitkäsoittoalbumia, lukien välistä pois vain tunnettuja lastenlauluja versioivan *Puuhevonen-*levyn (2007). *Kuulkas enot!* (2003), *Kovemmat kädet* (2005), *Leskiäidin tyttäret* (2006) ja *Veden varaan* (2009) ovat levykohtaisinakin kokonaisuuksina kiinnostavia tarkasteltavia, joten palaan niiden tarkempaan esittelyyn myöhemmin.

Vuonna 2002 perustettu PMMP on mielenkiintoinen ilmiö musiikkirintamalla muutenkin kuin rockmaailman sukupuolivähemmistöä edustavan julkikuvansa vuoksi: tosi-tv-ohjelma *Popstarsin* jälkimainingeissa yhteiseen projektiin kiinnittyneet Luoti ja Vesala ovat myyneet platinaa ja saaneet lukuisia singlejä radiosoittoon, mutta valtavirran hyväksynnästä huolimatta ja sen lisäksi yhtye on saanut kiitosta ja tunnustuksia myös musiikkikriitikoilta ja jopa yleensä varsin sisäänpäinlämpeäviksi mielletyiltä rockpiireiltä (ks. alaviite 1). Näin ollen voitaisiin esittää, että tyttöbändiksi luokittelu ei ole vastaavasti myöskään rajoittanut yhtyeen fanikuntaa tai arvottanut yhtyeen kuuntelijaksi tunnustautumista. Kaiken kaikkiaan PMMP on tutkimuskohteena kiinnostavalla tavalla täynnä vastakohtaisuuksia: yhtyeen sijainti musiikkirintamalla on vaikeasti lokeroitavissa, mutta toisaalta sen tyyli on osaksi varmasti tästäkin syystä helposti tunnistettavissa.

Myös yhtyeen imago perustuu ristiriitaisuuksille. Luodin ja Vesalan lavaesiintyminen on parhaimmillaan tai pahimmillaan arvaamatonta ja kontrolloimatonta, ja kappaleissa sekä keikkojen välispiikeissä "Pemujen" kielenkäyttö saattaa olla hyvinkin rääväsuista. Artistien siviilikäyttäytyminen sen sijaan on useimmiten miellyttävää ja kohteliasta, jopa äärimmäisen hillittyä. Yhtye itse kuitenkin korostaa, ettei kumpikaan rooleista ole teeskennelty – "[k]yse on vain kahdesta eri tavasta olla kahdessa eri tilanteessa" (PMMP, 16), – eikä PMMP:n vilpittömyyttä tai aitoutta olekaan juuri kyseenalaistettu ensimmäisen albumin "suunnitellun rankkaa imagoa" kritikoivien arvioiden jälkeen (Niemelä 2003).

Toisaalta PMMP herätti negatiivista huomiota etenkin alkuaikoinaan esimerkiksi pilaillessaan lehdistön kustannuksella: *Ilta-Sanomien* haastattelussa ikänsä leikkimielellä valehdellut kaksikko joutui esittämään jopa julkisen anteeksipyyntön (PMMP, 58). Myös monet yhtyeen myöhemmistä tempauksista ovat ylittäneet uutiskynnyksen nimenomaan hillittömyyden ja huonon käytöksen nimissä. Tietynlaatuinen rockiin tiiviisti liittyvä yltiöpäisyys pitäänee kuitenkin median tyytyväisenä, sillä varsinaisesta siviilielämästään Luoti ja Vesala ovat alusta asti vaienneet. Erityisesti naisartistien ollessa kyseessä saavat perhe- ja suhdeasiat usein mediassa verrattain paljon painoarvoa, mutta PMMP:n kohdalla ei esimerkiksi äitiys ole juurikaan vaikuttanut artistien rockimagoon – pitkälti varmasti

juuri haastatteluissa pidetyn tiukan linjan takia. Sen sijaan muusikot ovat käyttäneet asemaansa esimerkiksi parisuhdeväkivallan julkituomiseen ja jopa oman haavoittuvaisuuden paljastamiseen. Tässä mielessä siis myös yhtyeen yksityisyssäännöstely on hyvinkin ristiriitaista: jopa arkoja henkilökohtaisuuksia jaetaan, jos niillä on erityistä painoarvoa musiikin tai sen sanoman kannalta. Samalla tällainen periaatteellisuus noudattelee PMMP:n mottoa ja johtoajatusta "mielummin överit kuin vajarit" (Jokelainen 2008).

Tempauksistaan ja linjanvedoistaan huolimatta PMMP:stä puhuttaessa kaikki palautuu helposti sukupuoleen – niin artistien kuin kuulijoidenkin. Luodin ja Vesalan laulaman näkökulman todetaan yhtyeen biografiassa ehdottomasti ja hieman yksioikoisesti olevan naisen, ja suosion nimenomaan naisten keskuudessa johtuvan pitkälti tästä samastumismahdollisuudesta (*PMMP*, 17). Erityisen kiinnostavaa tässä tulkinnassa on se, että rockkentällä harvemmin peräänkuulutetaan miesten omia äänitorvia; päinvastoin miesartistien ääni on pikemminkin universaali, jopa neutraalia ihmisyyttä kumiseva. Toisaalta naiseuden alleviivaaminen liittyy rockvähemmistön taktiikkaan oman kuuluvuutensa ja näkyvyytensä korostamisessa, ja samalla rockin lähtökohtaisesti maskuliiniseen luonteeseen; perustuuhan omakin tutkimukseni nimenomaan tekstuaalisen naisäänen erottamiseen yhdestä suuresta rockin massasta.

Suuntaankin mielenkiintoni "naisrockin" ryhmän sisäisiin variaatioihin sukupuolen performansseista ja jopa yksittäisten artistien ambivalentteihin naisellisuuksiin: vastakohtaisuuksia korostavan linjansa mukaisesti PMMP ei asetu siististi sukupuolensa odotushorisonettiin, vaan Luoti ja Vesala pallottelevat feminiinisyyksien ja maskuliinisuuksien rajoilla. Esimerkiksi naisten esiintymisasut ovat usein jopa korostetun tyttömäisiä, kun taas lavakäyttäytyminen provosoivine elkeineen on laskettavissa miehisyden alueelle. Näin PMMP karistelee yltään koko perheen suosikin leimaa, jollaisen uhriksi Simon Frithin mukaan useat naisartistit joutuvat. Frith ja hänen kollegansa Angela McRobbie toteavat myös, että miesartistit eivät työssään kohtaa samanlaista painetta tulla laimeiksi koko kansan viihdyttäjiksi (Frith & McRobbie 1978/79, 46), vaan vanhempien ikäluokkien paheksunta ja parental advisory -tarrat luetaan ennemminkin ansioiksi. PMMP aiheutti kuitenkin hämmennystä jo ensimmäisellä albumillaan, joka muiden "tyttöbändien" jalanjäljissä sijoitettiin yksioikoisesti pienille tytöille suunnatun, rockpiireissä kenties aliarvostetun musiikin joukkoon, mutta jonka kielenkäyttöä tarkemman tutustumisen jälkeen pidettiin lapsille sopimattomana. Useat kriitikot joutuivatkin dilemman eteen kohdatessaan muottiin mukautumattoman yhtyeen: jos eivät tytöt valmista musiikkia tytöille, niin kenelle sitten?

Vaikka sekä Vesala että Luoti ovatkin yhtyeensä alkuaajoista asti olleet täysi-ikäisiä,

käytetään julkisuudessa heistä usein ilmaisua "PMMP:n tytöt". Toinen mielenkiintoinen tendenssi naisartistien kohdalla on tuttavallinen puhuttelutapa pelkästään etunimiä käyttäen: kun miesartisteista käytetään mediassa yleensä suku- tai taiteilijanimiä, ovat Vesala ja Luoti lähes poikkeuksetta Paula ja Mira. Etunimien merkittävyyttä PMMP:n kohdalla lisännee yhtyeen nimen Abba-tribuutti: suuret kirjaimet muodostuvat sanoista Paulan ja Miran Molemmat Puolet (*PMMP*, 43), mutta mielestäni on kuitenkin kiistatonta, että yleisön suhde naisartisteihin esitetään tuttavallisempana, läheisempänä ja ikään kuin mystiikasta riisuttuna kuin näiden miespuolisiin kollegoihin verrattaessa. Samalla vahvistetaan naisartistien kuuluvuutta koko kansalle ja toisaalta miesartistien tuotannon taiteellisempaa ansiokkuutta ja etäältä kunnioitettavaa asemaa.

PMMP:n musiikillisiin ristiriitoihin palaan genreä käsittelevässä alaluvussa sekä aineiston esittelyn yhteydessä, mutta parhaiten yhtyeen tuotannon vastakohtaisuutta kuvaillee Vesalan lausunto, jonka mukaan "kaikista hitikkäimmät melodiat[han] ovat saaneet aina ne karuimmat lyriksit" (*PMMP*, 89). Jori Sjöroosin tausta elektronisen ja tanssittavan musiikin tekijänä ja Vesalan ja Luodin kaipuu raakaan punkkiin muodostavatkin mielenkiintoisen rocktekstuurin<sup>4</sup>, mutta pelkästään sanoitusten liikkumavara ääripäästä toiseen on lähes rajaton. Tekstit Luoti ja Vesala kirjoittavat osittain yhdessä, vaikkakin vastuu lyriikoiden lopullisesta muodosta on enenevässä määrin siirtynyt jälkimmäisen harteille. Nopeampitempoisten kappaleiden kohdalla yhteistyötä tehdään enemmän, kun hiomattomimmat melodiat mahdollistavat ideoiden "roiskimisen" (*PMMP*, 42), ja varsinaisesta sanoitustyöstä Vesala toteaa: "Sellainen hitaammin valmistuva teksti syntyy mun käsissä kuitenkin niin, että ensin kirjoitan raa'an, kornimman version ja sitten ikään kuin peitän sen, teen siitä vähemmän suorasukaisen ja sulavammin laulettavan" (*PMMP*, 162).

Prosessin sijaan olen kuitenkin kiinnostunut lopputuloksista tekijöistään lopulta itsenäisinä tutkimuskohteina, ja tästä syystä olen pyrkinyt välttämään altistumista tarkemmille tapauksertomuksille eri lyriikoiden synnystä ja taustoista – niihin palaan ainoastaan muutamassa erikoistapauksessa. Näin pyrin myös välttelemään henkilökohtaisen ripittäytymisen näkökulmaa sekä erilaisiin minuuksiin (taiteilija, julkinen imago, yksityishenkilö, esittävä artisti, lyyriinen minä) sotkeutumista.

Paula Vesala on kuitenkin suomalaisten rocklyyrikoiden joukossa omanlaisensa erikoistapaus noustuaan verrattain nopeasti yhdeksi maan tuotteliaimmista ja kiitellyimmistä sanoittajista. Niin omana itsenään kuin lukuisilla salanimilläkin Vesala on kirjoittanut paljon tekstejä erinäisille tosi-tv–popparikollegoille kuten Jenni Vartiaiselle,

<sup>4</sup> Simon Frithin käyttämä termi sanojen ja musiikin yhdistelmästä (Frith 1988, 173).

Antti Tuiskulle ja Anna Puulle, mutta myös vanhempien polvien artistien tuotannosta löytyy Vesalan sanoituksia, esimerkkeinä mainittakoon Samuli Edelman ja Vesa-Matti Loiri (<http://ylex.yle.fi/musiikki/riimien-valista/>). *Helsingin Sanomien* Nyt-liitteen toimeksiannosta Vesala myös sanoitti "Suvivirrestä" uuden, maallisen version "Suvilaulu" (Karstastenpää 2011), ja keväällä 2011 hän julkaisi yhteistyöprojektin viulisti Pekka Kuusiston kanssa: *Kiestinki*-albumia ovat inspiroineet molempien isoäitien sodanaikaiset ja sen jälkeiset kokemukset (Tolonen 2011).

Monipuoliset projektit ja tietysti erityisesti PMMP:n sanoitukset ovat saaneet niin muusikkokollegat kuin kriitikotkin ylistämään Vesalan kielitaitoa sekä laajaa tietämystä eri osa-alueilla (ks. esim. Vanha-Majamaa 2011). Rockkontekstista irrotettuina kehut paljastavat kuitenkin rocklyriikan ja -lyyyrikoiden aseman kulttuurin arvoasteikossa: on vaikea kuvitella esimerkiksi kirjailijan yleistiedon korostamista – jonkinlaisen asioista perillä olemisen kun katsotaan olevan kirjoittamisen ammattilaisen edellytys. Lähes surkukupaisan esimerkin tarjoaa kirjallisuuslehti *Parnasso*, jonka entinen, jo edesmennyt päätoimittaja Jarmo Papinniemi totesi suoraan julkaisun nettisivujen alla olevassa blogissaan ennakkoluulojensa kaatuneen hänen luettuaan Vesalan ajatuksia *Parnasson* artikkelia koskien. Näin lehteä itseään verrataan lähes suoraan sivistyneisyyteen julkaisun lukijoiden taistellessa puolestaan populaarimusiikin aisoissa pitämisen puolesta: kommentialueella muun muassa epäillään, ettei Vesala "ohimenevän humpuukibändin" edustajana ole ymmärtänyt lukemaansa ja toisaalta kiitellään päätoimittaja Papinniemen laajaa lukeneisuutta ja yhteiskunnallisten ilmiöiden vauhdissa pysymistä. (Papinniemi 2006.)

On siis selvää, että niin suurella yleisöllä kuin ulkopuolelle tarkoituksellisesti jättäytyvällä kansanosalla on tarve lokeroida uusia taiteilijoita ja näiden edustamia ilmiöitä vanhoihin, tuttuihin kategorioihin. Tämä on ymmärrettävää sitä taustaa vasten, että myös PMMP:n taustajoukot yrittivät alkuun luoda yhtyeestä valmista, pitkälle tuotettua pakettia. Vesala ja Luoti eivät kuitenkaan pyrkineet seuraamaan ajan trendejä, ja yhtenä heidän saavuttamansa suosion syynä voidaankin pitää yhtyeen etenemistä musiikkimaailmassa omien ehtojensa varassa ja alan bisneksen käytänteitä vastaan. Vaikka joiltain osin PMMP ehkä alkaa muistuttaa jo instituutiota (Peltonen 2009), ei niin ainutlaatuisesta ilmiöstä kuitenkaan ole kyse, ettei sitäkin verrattaisi muihin yhtyeisiin, ja musiikkityyliin havainnollistaminen toisten artistien avulla lieneekin yleisempää kuin verrokkien etsintä muissa taiteenlajeissa. Debyyttialbumin kohdalla samastumiskohdat perustettiin vielä pitkälti ulkomusiikkilisiin tekijöihin: kritiikeissä mainittiin lähinnä venäläinen tyttöduo t.A.T.u lyhennimenimensä samankaltaisuuden vuoksi, kotimainen popkaksikko Nylon Beat brunetti ja blondi -kokoonpanoon perustuen sekä ehkä hieman oikeutetummin *Popstars*-kisan voittaneiden artistien Gimmel-yhtye. Sittenmin PMMP on liitetty muihin yhtyeisiin ja artisteihin

lähinnä musiikillisten esikuvien näkökulmasta. "Tyttöbändi" ei lopulta olekaan joutunut oman kategoriansa vangiksi, vaan musiikki lieveilmiöistä puhdistettuna ja kaikesta huolimatta todistettavasti pystyy ylittämään vakiintuneet sukupuolirajat. Genrerajat puolestaan ovat jo lähtökohtaisestikin liukkaampia ja vaikeammin hallittavissa dikotomisten kategorioiden puuttuessa.

## 2.2 PMMP:n genre: rockia, poppia vai punkia?

Jo yhtyeen esittelyssä olen ajautunut muutamaankin otteeseen käyttämään termiä "naisrock". Käsitteen tarkempaan purkamiseen palaan luvussa 3.2, mutta oleellista lienee ajoissa ilmaista ymmärrykseni sananvalintani ja tutkimusongelmani ristiriitaisesta suhteesta. Yhtäältä tiedostan, että termi "naisrock" on osaltaan mahdollistanut naisten soittamaa musiikkia ahtaaseen, toisinaan jopa ahdasmieliseen kategoriaan, jossa sukupuoli nousee musiikin omien piirteiden ylle luokittelevana tekijänä, mutta samalla kuitenkin itsekin syyllistyn jonkinasteiseen yleistämiseen tarkastelemalla nimenomaan naisten kirjoittamaa rocklyriikkaa. Lainausmerkkien väliin sijoittamani "naisrock" pyrkii kuitenkin liittämään itseni ja työni aiempaan sukupuolispesifiin rocktutkimukseen, mutta tekemään sen itsetietoisesti ja -kriittisesti. Koska toiveeni ei ole lopulta kiinnittyä "naisrockin" omaksi yksioikoiseksi kategoriakseen laskevien ja sen todellisen monimuotoisuuden ohittavien rocktutkijoiden joukkoon, koen tarpeelliseksi luoda lyhyen katsauksen myös tutkimuskohteeni musiikkigenreen sekä genren merkitykseen ylipäätään musiikin kontekstissa.

Populaarimusiikin genret ovat sotkuisia ja kaikkea muuta kuin helposti selvitettävissä siisteiksi riveiksi ja pinoiksi. Fabian Holt esittää teoksessaan *Genre in Popular Music* (2007) tähän kategorioiden epäpuhtauteen lukuisia syitä: hän korostaa kulttuurin suullisen välittämisen merkitystä, genrejen liukuvaa tulkintaa eri yhtyeiden välillä sekä muotien vilkasta vaihtelua jopa genrejen sisällä. Lisäksi Holt nostaa esille modernin kapitalismin logiikan ja musiikkiteollisuuden pyrkimyksen jatkuvasti keksiä ja uudelleenmuotoilla tapoja markkinoida musiikkia uutena ja autenttisena. Samaan aikaan suuri osa populaarikulttuurista tapahtuu kuitenkin edelleen "kaduilla" ja nimenomaan itsenäisyyttä auktoriteeteista ja musiikkibisneksestä korostaen. (Holt 2007, 14–15.) Voidaankin perustellusti väittää, että sen lisäksi, että populaarimusiikilla on moderneissa yhteiskunnissa voimakasta kulttuurista ja taloudellista valtaa, myös yksittäiset artistit ja heidän edustamansa genret ovat merkittäviä eri ryhmien, paikkojen ja ajanjaksojen sosiaalisia symboleja (Holt 2007, 1).

Genret ovat siis kaikessa liikkuvuudessaankin kiinteä osa kulttuuria – tai tavallaan jopa omia itsenäisiä kulttuurejaan. Ne eivät ole vain joitain musiikin ulkokohtaisia ominaisuuksia, vaan näkyvät myös samansuuntaisia konventioita jakavien ihmisryhmien identifioitumisissa, niin ulkoisissa tunnusmerkeissä kuin sisäisissä ajattelumalleissakin (Holt, 2007, 2). Lisäksi musiikissa itsessäänkään genre ei merkitse vain sisältöä: kokonaisuuteen kuuluvat myös esimerkiksi musiikin luomisen, esittämisen ja kuluttamisen tavat (Holt 2007, 24). Kaiken kaikkiaan ilman genrejä musiikista puhuminen ja kirjoittaminen olisi huomattavasti vaikeampaa eikä läheskään niin strukturoitua; Holtin mukaan genren korvaaminen esimerkiksi musiikkimaulla olisi mahdotonta universaalien standardien puuttuessa (Holt 2007, 4). Hän toteaa myös, että musiikin konsepti perustuu nimenomaan kategorisiin eroavaisuuksiin: itse asiassa ei ole olemassa mitään yleisluontoista musiikkia, vain tiettyjä musiikkityylejä (Holt 2007, 2).

Tässä kontekstissa lienee ymmärrettävää, että PMMP:n lajityypittäminen on helpommin sanottu kuin tehty. Suureen yleisöön uppoavista hiteistä löytyy popin keveyttä, mutta albumeilla ja erityisesti keikoilla kuullaan myös omia ja toisten punkvaikutteisia kappaleita. Itse yhtye kuvaileekin suuntaustaan pop/punk-kombinaatioksi ([www.myspace.com/pmmprules](http://www.myspace.com/pmmprules)), mikä istuu luontevasti PMMP:n ristiriitaisuuksilla leikkitelevään imagoon ja samalla vahvistaa väitteitä genrejen jatkuvasta fuusioitumisesta (Holt 2007, 17) sekä artistien individuaalisuuden nimissä harjoittamasta genererajojen uhmaamisesta. Työssäni käsittelen tekstejä selvyuden vuoksi rocklyriikoina: tällöin termi viittaa tietyn tyyppiseen, ennalta määriteltyn kirjallisuuteen ja toimii lisäksi ikään kuin ideologisena liitteenä (Frith 1988, 13). Koska tietoisuus genrejen olemassaolosta kuitenkin ohjaa useimmiten sanoitusten sisältöä ja tyyliä ja samalla myös kuuntelijoiden ennako-oletuksia, on näkyvimpien nyanssien huomioiminen tarpeellista tapauskohtaisesti: punk-kappaleessa kirosana ei juuri herätä huomiota, kun taas pehmeässä popissa se voi aiheuttaa merkitsevän särön kokonaisuuteen. (Salo 2006, 49.)

Koska PMMP:n genrerepertuaari on laaja ja jäsentymätön, en esittele minkään genren konventioita sen tarkemmin, vaan hyödynnän Roy Shukerin jakoa metagenreihin, genreihin ja subgenreihin (Shuker 2008, 119). Shuker nimittää metagenreiksi – eräänlaisiksi "kattogenreiksi" – rockin, popin ja maailmanmusiikin, jotka kaikki ovat väljiä kategorioita eri tyylien yhdistelmille. Varsinaiset genret ovat hänen mukaansa puhtaampia sekä tarkemmin määriteltävissä ja helpommin ymmärrettävissä, ja subgenret puolestaan ovat edelleen spesifimpiä ja kehittyneempiä genremuotoja (Shuker 2008, 120). Itse käytän työssäni vain rock-metagenreä, joka sisällyttää itseensä laajan valikoiman eri tyylejä ilman vaatimusta tarkemmasta määrittelystä. En kuitenkaan käytä rockia popin vastakohtana, vaan ennemminkin molempia populaarimusiikkiin viittaavina kansanomaisempina termeinä (Shuker 2008, 122). Tämän ratkaisun taustalta löytyy genrejen analysoinnin yksioikoinen,

jopa sukupuolirajoja mukaileva dikotominen historia.

Juuri musiikkigenrejen ominaisuuksien analysointi sisällyttää mukaan helposti myös sukupuolen. Musiikkiarvostelujen naismusiikkokuvia tutkinut Maija-Kaisa Myllymäki toteaa naisartistin sukupuolen nousevan keskiöön etenkin silloin, kun tämän esittämä musiikki ei sovi yhteen perinteiseksi mielletyn naiseuden kanssa. Myllymäen päätelmä on, että tässä suhteessa musiikkityyli on avainasemassa: "raskasta ja aggressiivista rockia esittävän naisen sukupuoli on merkitsevämpi kuin lempeää popmusiikkia esittävän naisen sukupuoli." (Myllymäki 2007, 2.) Simon Frith esittääkin, että paitsi osallistumisen tavat ja aktiivisuus, myös musiikkigenret sellaisinaan ovat jo lähtökohtaisesti sukupuolittuneina (ks. esim. Frith & McRobbie 1978/79, 46): niin sanotut pehmeämmät genret on totuttu liittämään naiskuuntelijoihin ja -tekijöihin (Lähteenmaa 1989, 28), kun taas esimerkiksi hevimusiikilla on testosteronia pursuavaa maskuliinista uhoa korostava maine. Yksinkertaistettuna tällainen asenne asettaa yleensä rockin ja popin toistensa vastakohtiksi maskuliinisuuden ja feminiinisuuden tapaan.

Frithin hieman jalostetussa ja paljon siteeratusta jaottelussa vastakkain ovat tyttöjen haaveellinen teinipop sekä poikien maskuliinisella samastumisella pelaava cockrock. Cockrock leikittelee avoimella, röyhkeällä ja jopa aggressiivisella seksuaalisuudella: yleisön huomio kiinnitetään toistuvasti esiintyjien miehuuteen, kitarasankarien instrumentit toimivat fallisina symboleina tai naisen korvikkeina ja jopa musiikki on rakennettu kiihottumisen ja laukeamisen tekniikalla. Myös tekstit uhkuvat itsevarmuutta, vaikkakin sanat jäävät laulutyylin alle merkityksettömämpinä tekijöinä. (Frith 1988, 235.) Frithin mukaan tytöt eristetään rakenteellisesti tästä rockkokemuksesta (Frith 1988, 235), kun taas pojille esitellään ihanteellinen maailma, jossa kaikki miehet ovat seksuaalisesti haluttavia ja vailla fyysisiä tai emotionaalisia ongelmia (Frith & McRobbie 1978/79, 51).

Työille suunnattu teinipop sen sijaan korostaa romantiikkaa ja henkistä kumppanuutta fyysisyyden sijaan, ja kappaleet ovat kuin luottamuksellisia keskusteluja, ikään kuin laulajan ja kuuntelijan välinen yksityinen suhde (Frith 1988, 236). Mielenkiintoista näissä jyrkissä genrejaotteluissa on paitsi se, millaista sukupuolta ja seksuaalisuutta ne oletetulle kohderyhmälleen esittelevät, myös se, millaisina vastakkaisen sukupuolen edustajat kuvataan: cockrockissa naiset täyttävät objektin sijaa, kun taas teinipopin miehinen ihanne perustuu haavoittuvuuteen ja runolliseen naapurinpoikamaisuuteen (Frith 1988, 236).

Sukupuolten (seksuaalisia) valtasuhteita korostaessaan jyrkät genrejaottelut myös luokittelevat musiikkia hierarkkisesti. Autenttisuuteen, vilpittömyyteen ja kaupallisuuteen löyhästi perustuva arvoasteikko (Shuker 2008, 121) asettaa yleensä rockin popin yläpuolelle – edellisten teorioiden valossa siis käytännössä miehille suunnatun musiikin



naisten vastaavan yläpuolelle. Musiikkityylit vastakkain aseteltuina lukevat rockin ansioiksi syvemmän merkityksellisyyden, rehellisyyden ja taiteellisuuden (Shuker 2008, 124) konservatiivisemman popin pyrkiessä lähinnä myymään hyvin ja koukuttamaan kuuntelijoita yksinkertaisuudellaan (Shuker 2008, 123). Varsin yleinen näkemys on myös, että vaikka populaarimusiikin katsotaan kaikkiaan olevan kulttuurin alinta kastia, ovat rockin säkeet lähempänä runoutta tunteellisen kielen rajoittaessa popmusiikin ilmaisua. Toisaalta myös rocktradition sisällä on 1970-luvulta lähtien ollut havaittavissa selkeä erottelu teksteihin keskittyneisiin suuntiin ja musiikillisesti ansiokkaampana pidettyihin instrumentaalisuuntiin. Kaiken kaikkiaan populaarimusiikin historiaa leimaa sanoitusten vähättelyn perinne; vastuun tästä Atte Oksasen mukaan voisi kantaa juuri melodioilla taituroinnin vastakohtaksi mielletty ja tanssittavaksi tarkoitettu kevytsanainen pop. (Oksanen 2007, 163.)

Hylkäämällä rockin ja popin tiukan vastakkainasettelun pyrin siis hylkäämään myös genrejen sukupuolileimat sekä tulkinnan kannalta mielestäni epäoleelliset konnotaatiot. Holtin mukaan naisten tehtäviä useissa genreissä ovat kautta aikain olleet tanssiminen ja laulaminen instrumenttien käsittelyn jäädessä miesmusikoille (Holt 2007, 24). Tämä pätee kyllä PMMP:hen, mutta muuta sukupuolinormatiivista yhtyeen lajityypitetystä maaperällä liikkumisesta ei juuri olekaan. Itse asiassa PMMP on oiva esimerkki siitä, miten yhtyeen haluttomuus sitoutua yhteen, tarkoin määriteltyyn genreen ei välttämättä tarkoita kykenemättömyyttä hallittuun asemointiin musiikkirintamalla. Lisäksi PMMP käyttää mielenkiintoisella tavalla genreihin liitettyjä sukupuolikonventioita hyväkseen ja pelaa näin kuuntelijoiden genre- ja sukupuoliodotuksilla. Koska aineiston esittely genrein kautta on kuitenkin kuin viivan piirtämistä veteen, lienee tarkempi tutkimuskohdeyksikköjen ja -kokonaisuuksien esittely paikallaan

### 2.3 Aineiston esittely

Varsinainen analyysityöni ei noudattele albumirajoja, vaan pyrin hahmottelemaan yksittäisiä kappaleita mielekkäiksi kokonaisuuksiksi ja löytämään PMMP:n tuotannosta ennemminkin temaattisia kuin musiikinteon fyysisiä reunaehtoja mukailevia yhtäläisyyksiä. Tässä mielessä tulkintaprosessi eroaakin erityisesti proosan tutkimuksesta, jossa teoksen kokonaisrakenteen ja sen koheesio on yleensä otettava huomioon, vaikkei niiden tarkastelu olisikaan mielenkiinnon ja kysymyksenasettelun keskiössä. Toisaalta myös laululyriikan sisarlaji runous tarjoaa tottumattomammallekin lukijalle yleensä seurattavaksi jonkinlaisen punaisen langan, jota teoksen tai lukujen nimet usein vahvistavat tai myötäilevät.

Musiikkikielessä kyllä tunnetaan termit konsepti- ja teema-albumi<sup>5</sup>, musiikin tuotannon puolella esimerkiksi kappalejärjestystä hiotaan viimeiseen asti ja alan kriitikot puuttuvat arvioissaan useimmiten myös levyyn kokonaisuutena, mutta suurin osa musiikin kuluttajista ja sunnuntaikuuntelijoista hahmottaa albumit todennäköisesti perinteisen pop-levyn muodossa: erillisinä ja itsenäisinä, summittaisesti sijoiteltuina kappaleina vailla keskinäistä yhteyttä.

Vaikka konsepteista ja teemoista ei ehkä voida puhua minkään PMMP:n albumin kohdalla, muodostaa kukin neljästä levystä mielenkiintoisen sommitelman niin itsenäisesti kuin kronologisestikin tarkasteltuina. Nähdäkseni on lisäksi mielekkäämpää ja selvempää esitellä tutkimusaineisto ainakin kerran valmiiksi kokonaisuuksiksi hahmoteltuina kuin irrallisten lyriikoiden kautta.

Albumeista kirjoitetut arviot tai yhtyeen kohtaama vastaanotto ylipäätään eivät varsinaisesti kuulu suoraan tutkimusalueeseen tai edes sen sivujuonteisiin – enhän esimerkiksi tutki naismuusikkokuvia. Kontekstin kannalta koen kuitenkin kiintoisaksi erityisesti kritiikkien, henkilökuva-artikkelien ja julkisten tunnustusten lävitse kuultavan näennäisen kehityskaaren, jonka myötä PMMP on muuttunut levy levyltä "flopstarsien" amatööripuuhaustelusta katu-uskottavaksi rockbändiksi. Esittelen siis jokaisen albumin kohdalla myös hieman siitä kirjoitettua kritiikkiä, erityisesti siltä osin kuin se koskee lyriikkaa. Lisäksi merkittävänä lähteenä tässä luvussa omien huomioideni ohella toimii *PMMP*-biografia (2008), josta haen tukea ennen kaikkea yhtyeen elinkaaren taustoittamiseen. Albumeita näistä kolmesta eri näkökulmasta – yhtye itse, musiikkikriitikot sekä oma tutkijuuteni – tarkasteltuna uskon monitahoisen, jopa kolmiulotteisen katsauksen aineistoon olevan mahdollinen.

### 2.3.1 Kuulkaas enot!

PMMP:n debyyttialbumi *Kuulkaas enot!* julkaistiin syksyllä 2003. Ennen varsinaista albumia ilmestyi single "Rusketusraidad", joka nousi nopeasti R-kioskin siiderimainoksen siistitystä versiosta viralliseksi pikkutuhmaksi kesähitiksi. Kappale istui Vesalan ja Luodin silloiseen kepeään julkisuusimagoon; edellisenä vuonna heidät oli tutustuttanut toisiinsa ja alustavasti myös suureen yleisöön televisiossa tyttöbändiä etsinyt viihteellinen *Popstars*-mittelö. Sekä Vesala että Luoti sijoittuivat kilpailussa kahdeksan parhaan joukkoon, mutta

---

<sup>5</sup> Termejä käytetään yleensä synonyymeinä. 1960-luvulta lähtien tuotettuja musiikkialbumeita, joissa yksittäiset kappaleet muodostavat harkitun kokonaisuuden esimerkiksi aihepiiriltään tai juonellisesti.

jäivät kumpikin voittajaryhmän, pari hittiä saavuttaneen ja nyttemmin jo hajonneen Gimmelin ulkopuolelle.

"Rusketusraidat" herätti siis *Popstars*-jälkipuinnin mainingeissa huomiota, semminkin kun PMMP teki sanoituksiltaan suorasukaisempaa ja musiikilliselta toteutukseltaan rajumpaa materiaalia kuin muut levyttämään päässeet kilpasiskot (*PMMP*, 14). Yhtyeen biografiassa *PMMP* (2008) todetaan, että "kappale ja sitä seurannut julkisuus määrittelivät PMMP:n reviiirin" (*PMMP*, 14). "Rusketusraidat" oli siis yhtyeeltä näkyvä ja kuuluva pelinaavaus, vaikka myönteistä huomiota seurasivatkin vähemmän toivottu kohuduo-titteli ja leima Suomen valtaapitävinä bimboina.

Muut *Kuulkaas enot!* -albumilta irrotetut singlejulkaisut "Niina", "Joutsenet" ja "Kesä-95" esittelivät PMMP:stä niin rokimpaa kuin herkempääkin puolta, ja varsinaisena näytönpaikkana oman linjauksensa vetämisessä Luoti ja Vesala itse mainitsevat punkkaahauksen "Isin pikku tyttö" (*PMMP*, 39). Median ja yleisön osin huvittuneista ja osin ennakkoluuloisista reaktioista ja vastaanotosta huolimatta PMMP sai vuonna 2003 vuoden tulokkaan palkinnon suomalaista musiikkielämää juhlistavassa Emma-gaalassa.

Kriitikoiden ensiarviot *Kuulkaas enot!* -albumista keskittyivät lähinnä tosi-tv-maineeseen, ja he julistivatkin yhtyeen yhden hitin ihmeeksi (ks. esim. Niemelä 2003 ja Siippainen 2003). Huomattavaa on, että varsinkin ennen uskottavan rockbändin statuksen lunastamista levyarvosteluissa nostettiin esille artistien sukupuoli muusikkouden sijaan: "tyttöjen" roisia kielenkäyttöä ihmeteltiin, musiikillisten vertailukohtien etsimisen sijaan tyydyttiin mainitsemaan Gimmel-yhtye ja ylipäätään levy arvioitiin "turhanpäiväiseksi kikatukseksi ja kohellukseksi" (Siippainen 2003), josta korkeintaan lapset tai nuoret saattaisivat innostua. Myöhempien levyjen arvioissa kuitenkin kiitellään debyytin energiaa ja raikasta kapinaa, johon albumin nimenkin voi katsoa viittaavan (ks. esim. Niemelä 2005, Aittapelto 2005). *Kuulkaas enot!* -huudahdus ikään kuin ravistelee paikalleen juurtuneita auktoriteetteja, joita "enot" tässä merkitsevät. Tällä tavalla huutajat itse – levyn kannessakin julkeasti poseeraavat Luoti ja Vesala – suhteutuvat nuoriksi anarkisteiksi, ja ilkikurinen kapina ja vastarannankiiskeys ovatkin kantavia teemoja esimerkiksi "Odotan"- ja "Synestesia"-kappaleiden lyriikoissa. Kaiken kaikkiaan *Kuulkaas enot!* on läpinäkyvästi ja avoimesti esikoisteos: samanlaista ailahtelevuutta, ylimielistä uhittelua ja naiiviakin tunnelmointia olisi vaikeampi hyväksyä kypsempään ikään ehtineeltä yhtyeeltä, ja toisaalta juuri ympäriinsä säntäilevä into musiikkiin sai uskomaan tulevasta suunnasta mitä tahansa eikä mitään erityistä.

### 2.3.2 Kovemmat kädet

Debyyttialbumin jälkeen PMMP:llä oli rauha keskittyä toiseen albumiin, sillä yhtyeen omien sanojen mukaan "kukaan ei odottanut, mitä edellisessä kertakäyttöhittibändiltä seuraavaksi tulisi ulos" (*PMMP*, 89). Sanoitusten kirjoittaminen siirtyi enenevässä määrin Vesalan harteille, vaikka Luoti osallistui yhä aiheiden kehittelyyn ja ideointiin. Maaliskuussa 2005 julkaistun *Kovemmat kädet* -albumin ei voi sanoa kuitenkaan noudattelevan selkeämpää tai yhtenäisempää linjaa kuin yhtyeen esikoisenkaan: genererajoilla liukastellaan raa'asta punkista jousitettuihin popballadeihin. Kriitikoiden mukaan tällainen tyylisuunnissa rönsyily oli ennemminkin osoitus päättämättömyydestä ja kykenemättömyydestä luoda eheää kokonaisuutta kuin monipuolisuudesta tai rajojen rikkomisesta (ks. esim. Sarlin 2005). Popmusiikille epäominaisista monitahoisista teksteistä annettiin kuitenkin kiitosta (ks. esim. Sarlin 2005), ja lyriikoissa onkin havaittavissa verbaalista kypsymistä, kun kesähuumassa ja kiukkupuuskissa aaltoilevat tekstit ovat vaihtuneet haikeiden tunnelmien luomiseen ja eksistentiaalisempaan tuskaan.

Albumin vastaanotto oli siis aluksi laimeaa: levyt pysähtyivät kauppojen hyllyille ja singlejä oli lähes mahdotonta saada radiosoittoon. Kriitikot melko ymmärrettävästi vertasivat uutukaista esikoislevyyn, ja riippumatta siitä, katsoivatko he albumin jatkavan entisellä polulla vai poikkeavan siltä, jäätiin lähes yksimielisesti kaipaamaan *Kuulkaas enot!* -albumin dynaamisuutta ja röyhkeää asennetta. *Kovemmat kädet* onkin huomattavasti edeltäjänsä pelkistetympi ja jopa synkempi niin tunnelmaltaan kuin käsiteltäviltä aiheiltaan: nimikkokappale iskee suoraan kiinni lapsenmurhaan, ja viimeisessä raidassa "Salla tahtoo siivet" pääteemoja ovat masennus ja itsetuhoisuus. Huomionarvoista on kuitenkin, että radiosoittoon päätyneet kappaleet "Päiväkoti", "Oo siellä jossain mun" ja "Matkalaulu" ovat tuotannon keveimmästä ja helpoimmin sulatettavasta päästä. Nämä singlevalinnat kirjoittivat kriitikoissa mielipiteitä soittolistojen mielistelystä, täsmäsävelletyn tusinatavaran esittämisestä ja muka rankalla teiniangsti-imagolla markkinoimisesta (Aittapelto 2005). Varsinaista hittiaineista ei kappaleissa arvioiden mukaan ollut, ja parhaimmillaan PMMP:n uskottiinkin olevan punk-henkisissä läpjuoksuuhoissa, kuten "Mummola", "Matoja" ja "Olkaa yksin ja juoskaa karkuun".

Kuuntelijat ja kuluttajat löysivät kuitenkin PMMP:n popimman puolen, ja levystä julkaistiin myös niin sanottu Kumipainos, joka sisälsi PMMP:n kirjoittaman ja esittämän vuoden 2005 kesäkumibiisin "Kumivirsi"<sup>6</sup> sekä 1980- ja 90-luvulla vaikuttaneen

---

<sup>6</sup> Kesäkumi® on Yleisradion Radiomafian (sitemmin YleX-radiokanavan) nuorille suunnattu kampanja, joka pyrkii tiedottamaan sukupuolitaudeista ja ehkäisemään

peräseinäjokelaisen rockyhtye Noitalinna Huraa!':n coverkappale "Pikkuveli". Kaiken kaikkiaan *Kovemmat kädet* on PMMP:n toistaiseksi myydyin albumi, joka toi yhtyeelle myös lukuisia palkintoja, ja vuonna 2009 suomalainen musiikkilehti Sue valitsi sen 2000-kymmenluvun toiseksi parhaaksi kotimaiseksi levyksi heti Kauko Röyhkän & Riku Mattilan albumin jälkeen.

Albumin nimeä voisikin pitää jonkinlaisena metaforana PMMP:n tarttumisesta tiukemmin suomalaiseen musiikkielämään. "Kovemmat kädet" kuvastaa myös levykokonaisuuden henkeä: enää ei rallatella kesälaitumilla, vaan käytössä ovat rajummat otteet niin sävellyksissä kuin sanoituksissakin. Jos *Kuulkaas enot!* herätti orastavan kiinnostuksen nenäkkäällä sloganillaan, *Kovemmat kädet* tarraa jo tiukasti ja kiertelemättä kiinni kuuntelijasta. Lievätkö vakavoituminen tulikin ehkä tarpeeseen ennen kolmatta albumia, jonka rockmaailmassa uskotaan yleisesti olevan vaikein, ja se, jolla yhtyeen osaaminen todella mitataan.

### 2.3.3 Leskiäidin tyttäret

*Leskiäidin tyttäret* ilmestyi marraskuussa 2006, ja toisin kuin edeltäjänsä, se syöksyi heti myyntitilastojen kärkeen. Singlejä levyltä irrotettiin useampikin: Leevi and the Leavings -pastissi "Henkilökohtaisesti", vuoden kesärallin kunniaa otellut "Kesäkaverit" sekä menneisyyteen katsahtavat, jopa hieman keski-ikäisemmät kappaleet "Tässä elämä on" ja "Kiitos". Lisäksi naistenpäivänä 2007 julkaistiin Amnesty Internationalin kampanjan mukaan nimetty "Joku raja", josta saatu tuotto ohjattiin kokonaisuudessaan tukemaan työtä naisiin kohdistuvaa väkivaltaa vastaan. Neuvottomuuden ja voimattomuuden sijaan *Leskiäidin tyttäret* meneekin entistä suoremmin entistä syvemmälle, ja flirttailevasta kesähitistä on kuljettu pitkä matka parisuhdeväkivaltaan.

Aikaisempiin albumeihin verrattuna *Leskiäidin tyttäret* on kaiken kaikkiaan kypsempi teos. Se ei käy aggressiivisesti päälle kuten *Kuulkaas enot!* eikä esittele näyttävästi avohaavojaan *Kovempien käsien* tapaan. Sen sijaan albumi tuntuu tyylikkäästi etäisemmältä ja avautuu hitaammin – paljolti runsaiden melodioiden ja jopa eppisiä piirteitä saavien lyriikoiden vuoksi. Ennen kaikkea auditiivisesta ja verbaalisesta aikuistumisesta vihjaa kuulas nostalgisuus, joka näkyy niin levyn esteettisessä ilmeessä kuin albumin nimessä ja nimikkokappaleessakin: "Leskiäidin tyttäret" viitannee artistien oman isättömyyden lisäksi

---

niitä. Kampanjaan liittyy kondomien jakamista rockfestivaaleilla sekä jokakesäinen, eri artistien säveltämä ja esittämä Kesäkumi-kappale.

ainakin osaksi 1940- ja 50-luvulla esiintyneiden Metro-tyttöjen levyttämään samannimiseen kansanlauluun.

Lyriikoista on huomattavissa, että ne eivät ole syntyneet enää rönsyilevän yhteistyön tuloksena, vaan tekstit ovat lähinnä Paula Vesalan yksin kehittelemiä ja kasvattamia ajatuksia. Vesala itse toteaa sanoitustyön olleen kolmannen levyn kohdalla vaikeampaa – ei tosin niinkään rockmyytin asettamien paineiden kuin Jori Sjöroosin osittain herkempien ja polveilevempien sävellysten vuoksi (PMMP, 150). Kriitikoilta lyriikat saivat kuitenkin suitsutusta etenkin "oivalluksista ja sivalluksista" (Järvinen 2006), ja Paula Vesalalle ennustettiin uraa Suomen kärkikastin sanoittajana myös PMMP:n ulkopuolella (Auvinen 2006).

Vakavasti otettavien rockyhtyeiden joukkoon kuin huomaamatta siirretty ja siirtynyt PMMP ei kuitenkaan päässyt irrottautumaan julkisuusimagoaan hallitsevasta sukupuolesta: uskallusta rikkoa tabuja ja koskettaa kipeitäkin kohtia kuvataan miehisyyttä ylistävällä ilmauksella "olla munaa" (Veijalainen 2007), mutta muuten Vesala ja Luoti tunnetaan kritiikeissä ja mediassa tuttavallisesti "tyttöinä". Vaikka kommentteissa on pääosin positiivinen vire ja rockjournalismiin osaltaan myös kuuluu puhekielisyys, ovat sukupuoleen yhdistyvät sana- ja lausemuodot osin latautuneita. Musiikillisen kehittymisen sijaan artistien mainitaan esimerkiksi kasvaneen "pissiksistä" aikuisiksi, ja sävelen ja lyriikoiden toimivaa yhteistyötä esitetään mielikuvalla "kun kaksi naista huutaa, sanoma menee varmasti perille" (Hirn 2006).

Huomattavampana kuitenkin pidän tiettyjen asetelmien ja asenteiden muuttumattomuuden sijaan rockkriitikoiden melko yhtäkästä ja lähes yksimielistä takinkääntämistä, kun arvostelujen sävy vaihtui suhteellisen lyhyen ajanjakson sisällä vähättelevästä ylistävään. Pidän tällaista kollektiivista mielipiteenmuutosta suhteellisen harvinaisena, sillä paradoksaalista kyllä, asenteellisenä taidemuotona tunnettu rock on myös jokseenkin konservatiivista taidetta: uskottavuutta voidaan arvioida jopa ennen kuin mitään on julkaistu, ja televisiosta tutut artistit ovat usein arvoasteikon pohjimmaisina. PMMP:n tapauksessa kuitenkin entiset kritiikin kohteet on syystä tai toisesta käännetty ansioiksi. Sen sijaan, että yleinen mielipide tuomitsisi nuorten naisten rehevän kielenkäytön, onkin ihailtavaa, ettei herkkiä ja rumia sanoja häpeillä sanoa ääneen (Hirn 2006), vaan kiroilu päinvastoin tuo maltillisesti käytettynä tarpeellista kontrastia tai puhdasta rujoutta teksteihin. Samaten aiemmin röyhkeydellään ärsyttäneet artistit ovatkin nyt vain rohkeasti omia itsejään ja tapa yhdistellä saman levyn sisällä useita eri musiikkityylejä on kykyä siirtyä luontevasti tunnelmasta toiseen (Vähähäkä 2006).

On totta, että *Leskiäidin tyttäret* on ehjempi kokonaisuus kuin kaksi edellistä albumia, ja

laajasta genrevalikoimasta huolimatta yhtye kuulostaa tunnistettavasti itseltään – tämä saattaa tosin johtua artistien kehittymisen lisäksi kuuntelijoiden PMMP:n tyylille herkistyneestä korvasta. Joka tapauksessa albumi osoittaa, että samaan kokonaisuuteen mahtuvat sopuisasti niin kepeä nuoruus rockfestivaaleille liftaamisineen ("Päät soittaa") kuin aikuisuuden raskaus vaikeine kysymyksineen ("Onko sittenkään hyvä näin"). Kypsyvästä musiikista on helppo vetää yhteys kypsyviin artisteihin, ja eri ulottuvuuksiin tarkkasanaisesti eläytyminen yllytti toimittajat ja kriitikot arvuuttelemaan omakohtaisia kokemuksia jälleen vuoden parhaana albumina palkitun levyn taustalla. Spekulointia yhtyeen ympärillä kiihdytti luultavasti entisestään *Leskiäidin tyttärien* jälkeen alkanut keikkatauko.

#### 2.3.4 Veden varaan

PMMP:n neljäs albumi *Veden varaan* ilmestyi maaliskuussa 2009. Sitä ennen yhtye ehti marraskuussa 2007 julkaisemaan vanhoja lastenlauluja varioivan levyn *Puuhevonen*, ja sekä Vesala että Luoti saivat perheenlisäystä. Osa kriitikoista kuulikin uudelta albumilta tuoreiden äitien ääntä (Kallio 2009), osa puolestaan katsoi tarpeelliseksi mainita, että "pullantuoksuisista mammaonnea" ei vielääkään tarjoilla (Peltonen 2009) – huomionarvoista lienee tässä yhteydessä kysyä, kuinka monen miesartistin isäksi tuloa on noteerattu yhtä voimakkaasti.

*Veden varaan* saa kiitosta erityisesti asenteellisesta tarinankerronnastaan, ja kokonaisuuden päällimmäiseksi ulottuvuudeksi mielletään yhä voimakkaammin sanoitukset, jotka eivät takerru yksityiskohtiin vaan ovat ajattomia ja jättävät tilaa myös omille ajatuksille. Kyseessä on eittämättä PMMP:n asein albumi, jonka jokainen kappale esittelee erilaisen tavan olla ahdistunut. Enää yhtye ei kuitenkaan ota aggressiivisesti kantaa konkreettisiin epäkohtiin, vaan energinen viha on vaihtunut absurdimmaksi synkkyydeksi ja kaihoksi. Mollivoittoinen albumi liitetään myös vahvasti suomalaiseen melankolisen musiikin traditioon ja sitä on tituleerattu jopa "soundtrackiksi lama-ajan Suomesta" (Aaltonen 2009).

Tummuus on yhdistetty suomalaisuuden lisäksi myös aikuisuuteen, kun nuoruuden täsmäkohdistettu uho on kääntynyt ympäriinsä vellovaksi haikeudeksi tai jopa arki- ja inhorealismiksi. Jonkinlaista musiikkielitismiä osoittaa albumin kiittely vaikeaksi ja jopa oudoksi, ja aiempien hittien tarttuvuuteen perustuvan suosion leimaaminen puolestaan "rahvaanomaiseksi tavoitteeksi" (Harjuniemi 2009). Ensimmäinen single "Viimeinen valitusvirsi" jatkaa kuitenkin rintaa röyhistelevään sanoitukseen, rämisevään melodiaan ja iskevään kertosaakeeseen luottavalla linjalla, ja "Lautturi" puolestaan liittyy PMMP:n toisen

ääripään kaanoniin, utuisten ja haikeiden tunnelmien lauluihin. Seksuaalisuutta ei yhtyeen lyriikoissa ole aiemminkaan väistely – laulettiinhan jo "Rusketusraidoissa" seksivalistuksesta – mutta "Pariterapiaa" tarttuu aiheeseen entistä vakavammin ja esittelee hieman uudistunutta PMMP:tä viileine elektronisine taustoineen. Ensimmäistä kertaa lyyrisenä minänä toimii selvästi myös perinteisen tyttöyden ja naiseuden ulkopuolelle jäävä ääni; "San Francisco" kertoo minämuodossa transvestiittimiehen tarinan. Viimeisin single "Lapsuus loppui" vastaakin hyvin albumista päällimmäiseksi jäävää mielikuvaa, ja albumin nimi *Veden varaan* puolestaan kuvaa osuvasti kappaleiden kokonaistunnelmaa, tunnetta, kun on joko aaltojen kannateltavana tai niiden viemänä. Jonkinlainen heittäytyminen tuntemattomaan tuntuisikin olevan albumin teemana, mikä varmasti osaltaan jätti kuulijat jälleen televisiosarjoista tuttujen cliffhangereiden tapaan odottamaan jännityksellä jatkoa. Kesällä 2012 tuo odotus vihdoinkin palkittiin, kun PMMP julkaisi toistaiseksi viimeisimmän albuminsa *Rakkaudesta*, joka ilmestymisajankohtansa tuoreuden tähden jää työni ulkopuolelle. Selvää kuitenkin on, että yhtyeen nuorimmainen jatkaa mielenkiintoisten kokonaisuuksien perinnettä niin omana yksikkönään kuin edeltäjiinsä sidottuna ja tarjoaa näin tutkimusmahdollisuuksia myös tulevaisuudessa.

### 3 "NAISROCKIA" JA RAJANVETOA RUNOUTEEN – OMAN TUTKIMUKSEN UOMIA ETSIMÄSSÄ

Pelkkä aineiston yksityiskohtainen tunteminen ja hallitseminen ei lopulta riitä, ellei tutkijalla ole tietoa siitä, miten käsissä olevan materiaalin kanssa pitäisi operoida ja millaiset konventiot kulloisessakin tutkimusaineistossa – kuten vaikkapa sitä edustavassa kirjallisuuden lajissa – vallitsevat. Siksi mielestäni onkin oleellista luoda katsaus myös rocklyriikoiden tutkimiseen yleisesti. Minkälaiseen tutkimusperinteeseen työni liittyy? Miten rocklyriikoiden analysointi eroaa (muusta) tekstin- tai kirjallisuudentutkimuksesta? Mitä tekstinulkoisia seikkoja tutkimuksessa on syytä ottaa huomioon? Entä miten sukupuolen ja seksuaalisuuden näkökulmat ja painotukset käyvät ja nitoutuvat yhteen rockkulttuurin kanssa? Lisäksi pyrin avaamaan muutamaa työssäni oleellista käsitettä hieman tarkemmin. Ensisilmäyksellä yksiselitteisiltä vaikuttavien termien taakse voi kätkeytyä monimerkityksisiä käyttö- ja tulkintavaihtoehtoja, ja toisaalta laaja variaatio synonyymeja saattaa luoda tunnetta hallitsemattomasta kaaoksesta.

Sananvalintojeni lähempi tarkastelu tarkentaa toivoakseni myös omia näkemyksellisiä painotuksiani ja tutkimuskohteeni erityisominaisuuksia sekä tekee näkyväksi käsitteisiin



itseensä sisältyvät arvotukset ja ideologiat. Vasta takasteltuani rocklyriikan tutkimuksen perusteita uskon pystyväni määrittelemään oman tutkimukseni raamit ja käyttökelpoiset työvälineet. Vaikka käsillä oleva tutkimuskenttä on ikäänsä nähden yllättävänkin laaja ja niin tieteelliset kuin aatteellisetkin aksentit laveasti ympäriinsä hajaantuneita, toivon moniäänisestä akateemisten ja populaarien rockradioiden kuorosta löytäväni juuri ne metodit, käsitteet ja kehykset, joihin omaa aineistoani alan sovittaa.

### 3.1 Rocklyriikan tutkimus

Rocklyriikka kerää nykyään marginaalisempaan pidettyyn painettuun runouteen verrattuna helposti moninkertaisen yleisön – leviähän se pitkälti sähköisen joukkoviestinnän avulla (Westersund 1998, 199). Myös rockin akateemista puolta leimaa kentän laajuus: pelkästään Suomessa rockin tuotannosta ja vastaanotosta, markkinoinnista ja fanikulttuurista sekä kaupallisuudesta ja populaarisuudesta on tehty niin sosiologista, kulttuurintutkimuksellista kuin etnografistakin tutkimusta (Lehtimäki & Lahtinen 2006, 23). 1950- ja 60-lukua dominoineen, lyriikoiden kaavamaiseen luonteeseen luottaneen tekstien sisällöllisen analyysin kauden jälkeen (ks. esim. Frith 1987, 209 ja Shuker 2008, 98) on siirrytty tutkimaan rockia ennemminkin kokonaiskulttuurisena ilmiönä kuin osiansa summana (Westersund 1998, 199–200), erityisesti nuoriso- tai vaihtoehtokulttuurien yhteydessä. Näin lyriikoiden tutkiminen on jäänyt vähäisemmälle huomiolle, vaikka sosiaalisen konstruktionismin myötä musiikkia olisikin luvallista lähestyä puhtaasti kielellisenä ilmiönä (Aho 2007, 248). Rocktekstit ovat kuitenkin harvemmin kelvanneet kirjallisuuden tutkijoille; lyriikat ovat saaneet moitteita muun muassa arkipäiväisyydestään ja kliseisyydestään, ja tutkittavan kohteen suhteellisen nuori ikä on saattanut herättää jopa mielikuvia ohimenevästä tai epäkypsästä ilmiöstä (ks. esim. Halme 1994). Atte Oksanen kirjoittaaakin artikkelissaan "Lyriikka populaarimusiikin tutkimuskohteena" (2007), että vain muutamilla rocklyriikoilla on yleisesti tunnustettu olevan niin sanottua kirjallista arvoa – harvat "kirjallisuususkottavat" nimetkin tosin ovat yleensä julkaisseet myös konventionaalisempaa runoutta (Oksanen 2007, 163). Lars Eckstein etsiikin syytä rocklyriikan tarttumattomuudesta "akateemisiin verkkoihin" tekstien muodollisen pätevyuden banaaliudesta. Hänen mukaansa valtaosa paperille siirretyistä lyriikoista ei ehkä saavuta "arvokkaalle" kirjallisuudelle asetettuja yleisluontoisiksi miellettyjä standardeja, jotka eivät kuitenkaan osaa ottaa huomioon laulettavaksi tarkoitettujen tekstien tapaa ruumiillistua. Eckstein kehottaaakin pyrkimykseen unohtaa esteettiset arvot ja näennäisen hallitsevat arvostukset ja muistuttaa, että tällaiset lopulta subjektiivisiin makuihin pohjautuvat tuomiot ovat paitsi tieteellisen tutkimuksen kannalta epäkoherentteja, myös epäjohdonmukaisia: eihän esimerkiksi traditionaalista runouttakaan yleensä lävistetä

ensimmäiseksi arvokysymyksillä. (Eckstein 2010, 14.)

Piiteetin puutteen lisäksi tutkimuksen vähäisyyteen saattavat vaikuttaa rocklyriikan tutkimisen vaatimukset monitieteisyydestä. Teoriaa ammennetaan yhtäaikaaisesti niin kirjallisuuden-, musiikin- kuin kulttuurintutkimuksestakin – erityisesti jälkimmäisestä – jolloin vain yhteen teoreettiseen viitekehykseen liian tiiviisti takertuminen voi aiheuttaa epäsuotavaa yksinkertaistamista: musiikki, lyriikat ja ulkomusiikilliset tekijät nivoutuvat helposti yhdeksi asiaksi. Esimerkiksi tekstuaalisten representaatioiden tarkastelu voidaan nähdä itseisarvona ja tekstinulkoisia tekijöitä pyritään eliminoimaan. On siis ymmärrettävää, että on helpompi toteuttaa perinteistä kirjallisuusanalyysiä, jossa tekstinulkoisia seikkoja ei tarvitse välttämättä huomioida. (Oksanen 2007, 160–163.) Hyödyllinen näkökulma rocklyriikan tutkimukseen voisi tällöin olla Oksanen esittelemä Gilles Deleuzen malli: aineisto nähdään ennemminkin työkaluna kuin itseisarvona, ja se suhteutetaan tarkastelukehykseen, jonka tutkija on kulloinkin valinnut. Oksanen mukaan tällainen tutkimus "edellyttää pragmaattisuutta, jossa ei kysytä mitä rocklyriikka tarkoittaa vaan miten se toimii ja mitä se tekee ja minkälaisia voimia se saa liikkeelle". (Oksanen 2007, 175.) Ennen kaikkea haasteita lajityypin tutkimukselle tuo kontekstien määrä (Oksanen 2007, 160), joten palaan aiheeseen rocklyriikan tutkimuksen erityispiirteiden hahmottelussa.

Kaikessa monimuotoisuudessaan rocklyriikan tutkimus tarjoaa loputtomat verkostot, jolloin aiheen tarkka rajaus on välttämätöntä (Oksanen 2007, 175). Tässä mielessä oma tutkimukseni on suhteellisen vaivattomasti aisoihin valjastettava: tutkimuskohteenani on kahden naisrocklyriikon uran alkupään tuotanto – työtä aloittaessani tarjolla oleva materiaali kokonaisuudessaan – joka ajallisesti sijoittuu tutkimusajankohtani läheisyyteen 2000-luvulle. Sanoittamisen lisäksi artistit myös esittävät omat kappaleensa, joten en joudu liiaksi painiskelemaan tekijyyden ja esittäjyyden mahdollisten ristiriitaisuuksien kanssa. Teksteistä etsin ennen kaikkea viittauksia sukupuoleen ja seksuaalisuuteen, ja perimmäisenä tavoitteenani on muodostaa näkemys ja kokonaiskatsaus näiden irrallisten representaatioiden rakentamasta naiskuvasta.

Vaikka työni ääriiviivat hahmottuvat näin ajatuksissani selkeinä rajoina, tuo varsinainen analyysivaihe eteen uusia ratkaistavia kysymyksiä esimerkiksi musiikillisten aspektien tai *auteur*-teoriaan pohjautuvan tekijyyden muodossa. Tällaisia kirjallisuuden tutkimuksen poikkeuksia ennakoiden pyrin rockin akateemisen aseman lähtökohtien tiedostamisen ja aiheen riittävän rajauksen lisäksi kartoittamaan huomionarvoisia erityispiirteitä, jotka rocklyriikkaa tutkittaessa olisi osattava ottaa huomioon.

### 3.1.1 Rock vastaan runous: rocklyriikka tekstinä

Laululyriikka luokitellaan yleensä perinteisemmän painetun runouden kanssa sukulaislajeiksi: molemmat ovat "pienen tilan taidetta", jossa minimaalisimmatkin yksityiskohdat ovat merkittäviä. Koska laulujen sanoitukset ovat runojen tavoin "tiheitä, monimerkityksellisiä, kuvallisia tekstejä, sanalla sanoen ladattua kieltä" (Salo 2006, 37), on perusteltua, että käytän aineistoni analyysiin ennen kaikkea kirjallisuuden tutkimuksesta tuttuja työkaluja ja lähiluvun periaatteita.

Olisi helppoa jättää rocklyriikan syvimmän olemuksen paljastaminen tähän kirjallisuuden lajien samankaltaisuuteen pohjautuvaan yksi yhteen -ratkaisuun. Rockin ja runouden suhteesta on kuitenkin yhtä monia tulkintoja kuin on aiheeseen perehtyneitä tutkijoitakin. Tästä johtuen näen tarpeelliseksi luoda silmäyksen niin muutamaan näistä näkemyksistä kuin joihinkin valmiiksi hahmoteltuihin, yleisimmin mainittuihin rocklyriikan tunnuspiirteisiin, ja muodostaa tätä kautta oma toimialueeni.

Lars Eckstein toteaa jo teoksensa *Reading Song Lyrics* (2010) johdannossa, että rocklyriikat eivät ole runoutta – ainakaan perinteisen runouden itsensä ehdoilla (Eckstein 2010, 9). Hän ei kuitenkaan kiellä selkeiden yhtäläisyyksien olemassaoloa, vaan myöntää, että sekä laululyriikka että runous periytyvät balladitraditiosta ja hyödyntävät kielenkäytössään hyvinkin leimallisia retorisia ja tyylieltyjä aineksia. Kuitenkin Ecksteinin mukaan näitä kirjallisuuden lajeja erottaa toisistaan yksi keskeinen tekijä, jonka havainnollistamiseksi hän siteeraa Mark W. Boothia: "Laulun olemassaolo äänessä ja ajassa on yksinkertaisin ero sen ja kirjoitettujen säkeiden välillä. Laulun sanat annetaan vain kerran esityksen yhteydessä, ja sitten ne ovat mennyttä, ne kulkeutuvat pois musiikin mukana ja niitä seuraavat väistämättömästi uudet sanat."<sup>7</sup>

Toisin sanoen laululyriikat ovat Ecksteinin ja Boothin mukaan luonteeltaan olennaisesti esittävää taidetta, jossa ääni antaa kielelle lopullisen muodon. (Eckstein 2010, 10.) Kärjistetysti voitaisiin siis todeta, että paperille painettu runo on sellaisenaan itsenäisempi tuotos ylös kirjatun lyriikan ollessa aina lopulta tarkoitettu kuultavaksi, ei luettavaksi. Jälkimmäinen olisi näin ollen puolivalmis osa kokonaisuutta, jota täydentävät melodia, harmonia, rytmi, muoto ja esitys. On siis selvää, että laulutekstin tulkinnessa on otettava huomioon vähintäänkin tämä keskeneräisyyden idea, mistä puolestaan johdan väitteen, että rocklyriikka on tulkittavissa omaksi lajikseen kirjallisuuden kentällä.

---

7

Oma suomennos.

Kirjallisuusanalyysin työkalut ovat siis tiettyyn pisteeseen asti rocklyriikankin kohdalla käyttökelpoisia, mutta vaativat kirjallisuudenlajin erityispiirteet huomioon ottaen rinnalleen ymmärrystä ja taitoa liittää tekstien tulkinnat osaksi laajempaa kokonaisuutta. Samalla linjalla on myös lyriikoiden kirjoittamisen näkökulmasta asiaa tarkasteleva Paula Vesala: "Riimeillä ei ole siis mitään itseisarvoa, vaan sisältö, laulettavuus ja tietynlainen taimaus on tärkeämpää. Lyriikka on ennen kaikkea osa musiikkia, laulua, rytmiä, liikettä, halua laulaa, musisoida ja päästää ääntä. Se on tarkoitettu laulettavaksi, ei luettavaksi kirjasta." (*PMMP* 2008, 162.)

Populaarikulttuuria tutkittaessa onkin kiintoisaa tutustua myös aiheesta laadittuihin akateemisen kirjallisuuden ulkopuolisiin teoksiin. Omana "kansantajuisempänä" vertailukohtanani varsinaiselle tutkimusaineistolle toimii jo aiemmin mainitun *PMMP*-elämäkerran lisäksi muusikko ja sanoittaja Heikki Salon kirjoittama perehdytys ja käyttöopas rocklyriikan maailman. *Kahlekuningaslajin* (2006) alkupuheenvuorossa Salo kirjoittaa laululyriikan teknisistä rasitteista: "Se on kuin runoutta, mutta laulun kahleilla sidottu. Sen pitää mahtua laulun pieneen tilaan, osua oikein rakenteeseen, luovuttaa musiikille jotain itsestään ja imeä itseensä tunteita musiikista, tavun pitää osua säveleen ja niin edelleen." (Salo 2006, 8.) Tämä lyriikkaa hivenen jopa personifioiva lyhyt kuvaus kertoo itse asiassa paljon lajin haastavista piirteistä – myös tutkimuksen kannalta.

On totta, että laulutekstejä sitovat eri suuntiin vetävät vaatimukset, jotka samalla mutkistavat myös tulkitsijan roolia, mutta itse en kuitenkaan pidä kovin hedelmällisenä tai edes realistisena lähtökohtaa, joka käsittää rocklyriikan ennen kaikkea rajoitettuna ja rajoittuneena genrenä – tai jopa huonona runoutena, kuten useissa yhteyksissä enemmän tai vähemmän poliittisesti korrektisti ilmaistaan (ks. esim. Salo 2006, 35). Keskitynkin tarkastelemaan kyseisen tekstilajin konventioita neutraaleina, sille ominaisina piirteinä ja toisaalta positiivisina mahdollisuuksina: tekstinulkoisten seikkojen jatkuva huomioiminen saattaa kuormittaa tutkimusprosessia, mutta niiden vakiintuessa osaksi analyysityötä avautuu varmasti samalla uutta ja herkullista tulkintapotentiaalia. Laululyriikka ei esimerkiksi ehkä pysty rönsyilemään yli rytmisten ja melodisten rajojen kuten kokeellinen tai avantgardistinen runous, mutta kielen suhteen edellinen voi hyvinkin olla vapautuneempaa: nykyruno pyrkii toisinaan paperilla jäljittelemään puhekieltä, mutta lauluteksti on sitä oikeasti (Salo 2006, 42).

Rock leikitteleekin toisaalta arkisella ja kaikkien jakamalla puhekielellä, toisaalta se hyödyntää ilmaisuvoimaa poettisesta runouden sanastosta. Kielen tavanomaisuudet ja merkityksensä lukinneet fraasit kätkevät usein sisälleen monimielistä vihjailua ja näppärää huumoria – onhan rockin historia myös kiertoilmaisujen historiaa (Lehtimäki & Lahtinen 2006, 25–26). Samalla yhteisesti jaettu kieli varmistaa kuitenkin viestin välittymisen.

Muodollisestikaan laululyriikka ei noudata perinteistä runousoppia: esimerkiksi riimeiltä ei vaadita täydellistä puhtautta, vaan kuulon illuusion avulla luodaan yllättäviäkin riimipareja (Salo 2006, 44). Sisällön tasolla rockin tarinat ovat puolestaan usein yksinkertaistavia, mutta sitäkin ilmaisuvoimaisempia (Lehtimäki & Lahtinen 2006, 19). Tulkinnan moninaisiin mahdollisuuksiin liittyy myös väärinkuulemisen historia.

Ehkä näkyvimmin rocklyriikka eroaa painetusta runoudesta suhteessaan toistoon (Westersund 1998, 209). Esiintymistilanteiden varaan pitkälti rakentuva kulttuuri varmentaa sanoman välittymistä joko saman asian toteamisella toisin tai uudestaan jokaisen säkeistön perässä seuraavin identtisin kertosäkeistöin. Kirjallinen runous saattaa käyttää toistoa harkittuna tyylikeinona, mutta yliannostus heikentää helposti tekstin laatua (Oksanen 2007, 168). Myös piirteet kuten vokaalien ja konsonanttien sointuisuus, äänneiden pituudet sekä tavujen painollisuus, riimit, toisto ja rakenne voivat olla runoilijan käyttämiä työvälineitä ja tehokeinoja, mutta laululyriikalle ne ovat "elin itse, tapa yhtyä musiikkiin" (Salo 2006, 42). Koska musiikin (ja muiden tekstinulkoisten seikkojen) läsnäolosta rocklyriikan rinnalla ei pääse yli eikä ympäri, vaan kaikki teoriat painotuksistaan riippumatta korostavat tämän huomioimista tulkintatyössä, omistan seuraavan alaluvun nimenomaan näiden näkökantojen tarkastelulle.

### 3.1.2 Teksti vastaan musiikki: rocklyriikoiden kontekstit

Tekstin ja musiikin suhdetta tarkemmin ovat tutkineet esimerkiksi sellaiset filosofian ja kirjallisuuden suurnimet kuin Roland Barthes ja Julia Kristeva. Edellisen mukaan "musiikki kääntyy kirjoitettuun kieleen heikosti" (Barthes 1988), jälkimmäisen mielestä puolestaan kielellä on aina jo lähtökohtaisesti oma musikaalinen rytmensä (Kristeva 1984). Kulttuurintutkija Johan Fornäs jalostaa Kristevan ajatusta ja ehdottaa, että sekä sanoituksiin että musiikkiin sisältyvät omat tekstuaaliset ja musiikilliset piirteensä, eikä näitä kahta tulisi pitää toistensa vastapareina (Fornäs 1997; Oksanen 2007, 161–162.) Myös Heikki Salon populaarimpi tulkinta sijoittaa laulutekstit eräänlaiselle vastakohtaisuutta vieroksuvalle harmaalle alueelle: "Musiikki lähestyy kieltä ja alkaa sitoa itseensä kielellisiä merkityksiä, ja samoin kieli lähestyy musiikkia ja alkaa sitoa itseensä musiikillisia merkityksiä." (Salo 2006, 42.) Ihanteellisimmillaan musiikin ja tekstin yhteistyö voi siis antaa niin laululyriikan kirjoittamiselle kuin tulkitsemisellekin varmuutta ja vahvoja lähtökohtia, mutta toisaalta kahden erilaisen elementin yhdistäminen vaatii myös kompromisseja. Esimerkiksi melodioiltaan samanlaisina toistuvat laulun osat asettavat tekstile muodollisia rajoitteita, jollaisia etenkin mitaltaan ja rytmiltään vapaassa nykyrunoudessa ei ole. (Salo 2006, 42.)

Tavoitteenani on kuitenkin aineiston analyysivaiheessa nähdä musiikin tuomat lisämerkitykset ennemmin tulkintaa tukevina tekijöinä kuin vaihtoehtoisina näkökulmina. Päähuomioni on jo omien lähtökohtieni vuoksi toki tekstuaalisessa analyysissä, mutta allekirjoitan väitteen, että ilman musiikkia kontekstina voi lyriikan tuottamaa tunnelmaa olla vaikea saavuttaa. Vahvistusta ja tarkennusta tälle teesille tarjoaa Lasse Halme, joka toteaa: "Jos haluaa selvittää rockmusiikin ajattelutapaa, päähuomio kohdistuu sanoihin. Joskus sävelmä ja esitystapa voivat lisätä siihen elementtejä ja viittauksia, joita pelkästään tekstistä ei käy ilmi" (Halme 1994, 24). Samalla kuitenkin ajaudutaan Atte Oksasen mukaan yhden rockrunouden tutkijan keskeisimmän dilemman eteen: jos lyriikat sisältävät artistin vihjeitä siitä, kuinka niitä tulisi kuunnella ja merkityksellistää kuten David Machin ehdottaa (Machin 2010, 77), miten kääntää lyriikka tekstiksi niin, ettei se menetä kaikkea tehoaan ja tekstinulkoista ilmaisuvoimaansa. (Oksanen 2007, 168–169.)

Helmi Järviluoma ja Tarja Rautiainen esittävät, että laulutekstejä olisi tarkasteltava laulettuina sanoina, ikään kuin erityisinä tyylille olennaisina äänisekvensseinä (Järviluoma & Rautiainen 2003, 175). Koska musiikin teoreettisen puolen tuntemus ei kuitenkaan ole vahvuuteni rockilmiön tutkijana, katson, että takertumalla liiaksi sävelkulkuihin ja instrumenttien ja vokalistien rytmityksiin tekisin niin itselleni kuin tutkimuksellenikin karhunpalveluksen: kokemattoman musiikkianalyytikon käsissä turhan tarkka melodian ja sen nyanssien seuraaminen voisi helposti keikauttaa tutkimuksen sijoiltaan ja alentaa itse tekstit altavastaajan rooliin. Oksasen ongelmanasetteluun vastaan kuitenkin esittämällä ratkaisuksi ainakin oman tutkimukseni osalta yksinkertaisesta metodia: sanoitusten lähiluvun lisäksi pyrin kuuntelemaan aineistoni rockalbumeita ahkerasti niin itsenäisinä teoksinaan kuin painettujen sanojen seurana. Koska PMMP:n tuotantoon olen alun perin tutustunut nimenomaan yhtyeen kuuntelijan ominaisuudessa ja lyriikoihin perehtyminen on seurannut vasta reilusti myöhemmin, uskoisin jo entuudestaan hyvinkin tuttujen sävelmien muistuvan mieleeni lopulta lähes automaattisesti tekstikokonaisuuksia ja jopa yksittäisiä säkeitä tarkastellessani – myös ilman taustalla soivaa konkreettista musiikkia tai johdattelevia nuotinnoksia.

Musiikki muodostaa kuitenkin lopulta vain yhden kulman rocklyriikan tutkimuksen palapelissä. Vaikka hyväksyisikin kahden päätekijän, tekstin ja musiikin, syvän liiton ja jopa syleilisi sitä diversiteetin ja perusteellisuuden nimissä, on todellisuus vieläkin mutkikkaampi. Paperille kirjattu lyriikka ehkä säilyy samana olosuhteiden vaihdellessa, mutta huomionarvoista on, että musiikki voi olla samaan aikaan tai eri tilanteissa niin esitys, harjoitus, nauhoitettua ääntä kuin tekstiäkin. Kun tähän kompleksiin lisätään vielä ympäröivät visuaaliset ja verbaaliset representaatiot, on mahdotonta luoda yhtä teoriaa tai analyysimallia, jolla tarttua rocklyriikkaan ja sen tutkimukseen. (Holt 2007, 22.)

Heikki Salo korostaakin laululyriikan luonnetta ajan taiteena (Salo 2006, 43). Kuuntelukokemukseen harvoin sisältyy sanojen samanaikaista tavaamista paperista, ja toisaalta kappale kulkee omalla painollaan alusta loppuun huolimatta siitä, sisäistääkö kuulija kaiken samassa tahdissa. Jos lyriikat todella pelkän tarinankerronnan sijaan ovat artistien esittämää kommunikaatiivista diskurssia kuten David Machin esittää (Machin 2010, 77), vastuu sanoman havainnoimisesta on täysin vastaanottajan harteilla, ja ymmärrys syntyy aktiivisessa suhteessa paitsi tekstiin, myös sitä ympäröivään maailmaan.

Erityisen oleellista populaarimusiikin ja varsinkin sanoitusten tutkimuksessa onkin Atte Oksanen mukaan kontekstien monipuolinen huomioon ottaminen (Oksanen 2007, 161). Musiikki luo kehykset lyriikoille, mutta lisäksi Oksanen painottaa, että tarkastelun kohteiksi ansaitsevat päästä niin visuaalinen esittäminen, artistin paikantuminen osaksi genreä ja sen historiaa kuin sanoitukset itsessään esimerkiksi yhtyeen imagonluojina (Oksanen 2007, 160). Musiikki on jatkuvaa merkityksentuotantoa, tai kuten Oksanen toteaa "rock diagnosoi aikaa, luo merkityksiä ja luokituksia". Hänen mukaansa "rocklyriikka elää ajassa": jokainen teksti sijoittuu suhteessa muihin teksteihin ja on sen lisäksi sidottu materiaaliseen, kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen todellisuuteen. (Oksanen 2007, 164.)

On kuitenkin inhimillisesti lähes mahdotonta – etenkin pro gradun laajuudessa työssä – ottaa huomioon kaikki rocklyriikan tulkintaan vaikuttamaan kykenevät muuttujat. Mielestäni selkeää onkin rajata tutkimukseni käsittelemään esimerkiksi PMMP:n visuaalista ilmettä tai imagoa vain niiltä osin kuin se on olennaista kokonaisuuden hahmottamisen kannalta tai merkittävästi tulkintaa avartavaa yksittäisten lyriikoiden tapauksissa. Ennen kaikkea pyrin näiden huomioiden, aivan kuten jo aiemmin tekemäni yhtye-, genre- ja ainaeistoanalyysin kautta, välittämään läpinäkyvyyteen tähdäten tietoisuutta tulkintatyöni omasta kiinnittymisestä konteksteihin: vaikka tutkijana toki tavoittelen objektiivisuutta, ei tutkimukseni synny tyhjiössä, vaan on omanlainen heijastuksensa niin tutkimusajasta ja -paikasta kuin tekijästäänkin.

Oksanen painottaa, että tutkimuksen yhteydessä on pidettävä mielessä paitsi kontekstien moninaisuus, myös niiden alinomainen muuttuminen. Ajankohtaisiin aiheisiin lyriikoiden kautta tarttuminen saattaa olla mielekäästä ja antoisaa, mutta trendien aallonharjalla pysyttelemisen ei saa olla työn päätarkoitus, vaan on syytä muistaa myös tekstien alkuperäinen konteksti. (Oksanen 2007, 175.) Koska PMMP:n lyriikoiden voi katsoa edustavan suurin piirtein samaa aikaa kuin tutkimukseni, ei työni vaadi suoranaista historiankirjoihin tukeutumista. Tahdon ennemmin painottaa tulkintojeni subjektiivisuutta: suoritan tekstianalyysiä viitekehyksessä, joka mitä todennäköisimmin ei ole sama kuin tekijöiden tai välttämättä edes muiden tulkitsijoiden.

Tutkimuksessani pyrin siis kuljettamaan mukana myös tekstinulkoisia seikkoja koko analyysivaiheen ajan sen sijaan, että omistaisin aiheelle oman erillisen lukunsa. Lisäksi teen parhaani kiinnittääkseni aineistoa Oksasen mainitsemiin kulttuurin muotoihin; yhteiskuntaa sivuamatonta, putkeen tuijottavaa katsetta en työni luonteen takia pidä edes mahdollisena, saati hedelmällisenä lähtökohtana. Lars Ecksteinin mukaan juuri se tosiasia, että laulun sanat yksinään eivät ole itsenäinen taideteos, tekee lyriikat herkemmiä ajallisille, tilallisille ja historiallisille tekstuureille (Eckstein 2010, 11). Eckstein puhuuakin kontekstien sijaan teksteistä (Eckstein 2010, 11), ja samanlainen termistön kautta avautuva ideologia miellyttää itseäni: sen sijaan, että käsiteltäisiin laulutekstejä ja niiden erillisiä, mutta silti huomionarvoisia asiayhteyksiä, sisällytetäänkin kaikki osatekijät yhden käsitteen alle.

Myös Anne Karppinen korostaa omassa tutkimuksessaan, että musiikin kontekstissa "teksti" ei viittaa vaan lyriikoihin, vaan koko musiikilliseen esitykseen ja esittäjään itseensä, ja mainitsee myös erityisesti feminististen rocktutkijoiden hyödyntävän tällaista tekstuaalisuuden kokonaisuutta sukupuolen välillisessä tarkastelussa. Karppinen itse kuitenkin keskittyy omassa, Joni Mitchellin lauluissa representoitua toiseutta käsittelevässä tutkimuksessaan kohdentamaan fokuksen pääasiallisesti lyriikoihin (Karppinen 2012, 51), ja itse koen tällaisen rajauksen helpottavan myös oman, Karppisen väitöskirjaa suppeamman tutkimukseni hallittavuutta. Vaikka perimmäiseksi tutkimuskohteekseni siis voisi kiteyttää eräänlaisen PMMP-tekstikokonaisuuden, jota keskityn vain lähestymään lyriikoiden kautta, viittaa selvyuden vuoksi sanalla "teksti" jatkossa kuitenkin ainoastaan painettuihin sanoituksiin. Myös muutamat muut termit vaativat tarkentavaa käsittelyä ennen varsinaiseen analyysiin siirtymistä, joten tarkastelen niitä seuraavaksi.

### 3.2 "Albumillinen naisrockia": käsitteiden haltuunotto

Rockin provokatiiviseen tyyliin ja edellisessä luvussa esittelemääni kahden kirjallisuuden lajin tekemään pesäeroon vedoten voitaisiin todeta, että runous on rockin kohdalla kirokana. Akateemisesta maailmasta päin musiikista kirjoittava Dai Griffiths ehdottaa artikkelissaan "From lyric to anti-lyric: analyzing the words in pop song" (2003) kuitenkin hieman maltillisemmin, että sen sijaan, että käsitteisimme rocklyriikkaa runoutena, tutkisimme sitä omana, hieman runoutta muistuttavana lajinaan (Griffiths 2003, 42–43), ja samankaltaiseen lopputulokseen päädyin myös itse omalle työlleni kehyksiä sovitellessani. Koska lainaan tulkinnallisia työkaluja perinteiseltä runoanalyysiltä, en koe tarpelliseksi määritellä tarkemmin esimerkiksi metaforan tai säkeen käsitteitä – semminkin kun kielen kuvallisuus tai tekstin rakenne eivät ole ensisijaisia tutkimuskohteitani. Sen sijaan katson, että varsinaiseen aineistooni viittaavat termit saattavat kaivata hivenen tarkennusta, sillä



toisinaan synonyymeilläkin voi olla pieniä merkitys-, painotus- tai tyylieroja.

Rocktekstien yhteydessä käytetään useimmiten sanaa lyriikka (Lehtimäki & Lahtinen 2006, 20). Yleensä runouden synonyymiksi käsitetty termi juontuu antiikin Kreikasta, jossa se tarkoitti ennen kaikkea lyran säestyksellä esitettyä laulua. Runous säilytti laulunomaisuutensa pitkään, jopa 1900-luvun alkupuolelle asti, jolloin se alkoi lopullisesti näyttäytyä ennen kaikkea kirjallisena tekstinä. Perinteinen runous on kuitenkin kunnioittanut juuriaan ja korostanut laulullisuutta, rytmillisyyttä ja soinnikkuutta. Puhumme edelleen runon rytmistä ja melodiasta, mutta Heikki Salo korostaa, että on syytä muistaa vastaavien ominaisuuksien erilainen luonne säveltaiteessa. Nykyään runot kirjoitetaan ensisijaisesti luettaviksi tai ääneen lausuttaviksi, ja näin ollen ne tavoittelevat puheen poljentoa ja rytmiä. Salon mukaan musiikillisuus ei ole kuitenkaan hävinnyt tyystin runoudesta, vaikka vastaavuudet ovatkin muuttuneet ehkä abstraktimmeiksi. (Salo 2006, 35–37.)

Antiikin lyriikka on siis ehkä lainannut nimeään kirjoitetulle runolle (Salo 2006, 40), mutta alkuperäisimmillään termi on juuri laulutekstien kohdalla. Sanan etymologiaa tuntemattakin voi lyriikan yhdistää laulullisuuteen, ja työssäni puhunkin ennen kaikkea laululyriikasta tai genrellä tarkennettuna rocklyriikasta. Rinnalla käytän kuitenkin myös termejä "laulu-" ja "rockteksti", mikä korostaa pyrkimystäni kytkeytyä osaksi kirjallisuuden tutkimuksen traditiota; "tekstillä" viitataan siis ainoastaan painettuun sanaan, kuten jo edellisessä alaluvussa selvensin. Toisaalta hyödynnän myös käsitettä "sanoitus", joka puolestaan sisältää jo itsessään ajatuksen linkittymisestä tiiviisti säveleen. Vaikka jokaisessa termissä voi näin sanoa olevan oma sävynsä, käytän niitä toistensa synonyymeinä, ellen toisin mainitse. Sanaa "kappale" puolestaan hyödynnän kokonaisuuden merkitsijänä: vaikka sekä "lyriikka kertoo" että "kappale kertoo" voivat näennäisesti toimia toistensa sijassa, sisältyvät jälkimmäiseen jo lähtökohtaisesti kuitenkin tekstin lisäksi musiikilliset tekijät. Teoskokonaisuuden yhteydessä puhun sen sijaan "albumista", joka on vakiintunut termi musiikkijulkaisujenkin yhteydessä. Viimeiseksi pyrin yhdenmukaistamaan lyriikoiden sisäisiin puhujiin viittamisen keinot: varsin usein tekstit ovat yksikön ensimmäisessä muodossa, jolloin käytän käsitteitä "minäkertoja" tai "lyriikan minä" – nämä tietoisesti valitut määritelmät muistuttavat työn tekstilähtöisyydestä selkeämmin kuin vaikkapa "minäpuhuja".

Tutkimusaineistooni osoittavat määritelmät asettuvat siis aloilleen suhteellisen vaivattomasti ja ennemminkin toisiaan merkityksellisesti tukien kuin kitkaa työn koheesiolle aiheuttaen. Hivenen kiistanalaisempana ja toisaalta oman tutkimukseni kannalta syvällisesti merkittävämpänä käsitteenä voidaan pitää sen sijaan termiä "naisrock". Vaikka sanan ilmiasu on jokseenkin tyhjentyvä ja itsensä selittävä, on siihen kontekstista riippuen

mahdollista liittää niin positiivista kuin negatiivistakin latausta. 1970-luvun alussa syntyi tiukasti naisliikkeeseen kytkeytyviä naisten rockbändejä, jotka silloisen tasa-arvoideologian mukaisesti tahtoiivat soittaa rockia siinä missä miehetkin, mutta olemuksellista naiseutta korostaen. Rockia pyrittiin näin valjastamaan nimenomaan naisten tuntemusten ilmaisukanavaksi, ja bänditoiminnassa korostettiin miehisen kilpailumentaliteetin vastaista solidaarista tasa-arvoa. (Lähteenmaa 1989, 37.) Naisrockin käsite alkoi siis muodostua eräänlaiseksi voimaannuttavaksi koneistoksi. Varsinaisesti puhekieleen termit "naisrock" ja "naisrokkari" vakiintuivat kuitenkin 1980-luvulla feministisen ja yleisjournalistisen diskurssin piirissä (Laitinen 2006, 238), kun naisten soittama rock yhteiskunnallistui laajasti. Tasa-arvoideologiasta siirryttiin tarkoin rajattuun diskurssiin; "oikeassa naisrockissa" täytyivät kohdata niin journalistien kuin määriteltävien artistienkin mielipiteet. (Lähteenmaa 1989, 37.)

1990-luvun alkupuolen uudet naisrokkarinimet kuten Alanis Morrissette ja Natalia Imbruglia nostettiin esille yhtenäisenä ryhmänä, "nuorina vihaisina naisina". Vaikka näin nimetyt muusikot eivät muodostaneet tiivistä monoliittista yhteisöä – eivätkä naisrokkarit ylipäätään sellaista koskaan ole muodostaneetkaan – lehdistön sanastossa käsitteestä tuli yleispätevä. (Laitinen 2006, 238.) Tässä mielessä naisrockista puhumista voidaan pitää kaikkea muuta kuin voimauttavana kuvauksena: artistien ominaispiirteiden ja genrejen huomiotta jättäminen vain korostaa naisten asemaa rockmaailman poikkeuksina, kun sukupuolen katsotaan olevan merkittävämpi tekijä musiikin luokittelussa kuin tyyli- ja laajin.

Vaikka "nuoret vihaiset naiset" olikin lähinnä lehdistön tuottama ryhmä, on naisten esittämässä rockissa kautta aikojen nähty suoraa hyökkäävyyttä. Tällaista aggressiivisuutta on pidetty sukupuolirajojen rikkomisena ja populaarikulttuurin perinteisten teemojen muokkaamisena. Rajojen häilyvyyttä ja jopa niiden murskaamista odotan löytäväni myös omasta tutkimuskohteestani: vaikka suuri osa PMMP:n radiosoittoon päätyneistä hiteistä onkin albumien sävyisimmästä päästä, löytyy niin yhtyeen tuotannosta kuin sen imagostakin sukupuolirooleilla leikittelyä, traditionaalisten myyttien uudelleenkirjoittamista ja -esittämistä sekä silmille ja korville käyvää, uhittelevaa asennetta.

Sen sijaan, että näkisinkin naisrockin 70-lukuisena sukupuolen ylistyksenä tai vaihtoehtoisesti rajoittavana kategoriana, pyrkimykseni on käyttää termiä naisten toimijuutta korostavassa yhteydessä. On varsin yleistä, että naisrokkarit yleensä säveltävät, sanoittavat, esittävät ja tuottavat musiikkinsa itse (Laitinen 2006, 238). Oman tutkimuskohteeni kohdalla näin ei ole, vaan säveltämisen, tuottamisen ja instrumenttien soittamisen hoitavat pääasiallisesti miehet Vesalan ja Luodin keskittyessä sanoittajien ja vokalistien rooleihin. Tällainen työnjako on totuttu näkemään perinteisimpänä variaationa

naisten osallistumisessa musiikin tekemiseen; useiden tutkimusten mukaan tytöt esimerkiksi musiikkiharrastuksissaan suuntautuvat lauluun poikien tarttuessa instrumenttiin (ks. esim. Lähteenmaa, 1988). Olen kuitenkin vakuuttunut, että näennäisen konventionaalista asettelustaan huolimatta PMMP täyttää työlleni asettamat omaehtoisen naisrockin vaatimukset, sillä tuottamisen ja säveltämisen sijaan tarkoitukseni on tarkastella nimenomaan tekstejä ja naisrokkarien toimijuutta niiden kautta.

Naisrockin käsitteen voisi sanoa näin olevan jopa tutkimukseni keskiössä. Koska tahdon kuitenkin korostaa omaa tulkintaani ja määrittelyn käyttötarkoitustani, ja toisaalta aktiivisesti erottautua yhdenmukaistamisen perinteestä, käytän termiä omassa analyysissäni selvyuden vuoksi lainausmerkeissä. Samanlaisen asun ylleen saavat myös yleisemmin normatiiviseen sukupuoleen tai seksuaalisuuteen viittaavat sanat ja ilmiöt; mielestäni pelkkä jonkinasteisella normaaliudella tai oikeankaltaisuudella perustelu on tieteelliseksi ja poliittiseksi itseään nimittävässä tutkimuksessa niin kyseenalaista, että koen näissä tapauksissa tarpeelliseksi puhun "normaalista" ja "oikeasta". Koska pyrkimykseni on kuitenkin etsiä murtumakohtia konventionaalisisissa traditioissa, en täysin pysty kiertämään tällaisia heikkojen jäiden kohtia. Vaarallisilla vesillä tunnen liikkuvani pelkästään nostaessani sukupuolen ja seksuaalisuuden työni polttopisteeseen, joten katson oleelliseksi määrittellä vielä lyhyesti tutkimussuhteeni näihin käsitteisiin.

Jo tutkimukseni nimessä esiintyvät "naiskuvat", ja työni perustuukin näiden representaatioiden historialle ja sen purkamiselle, uusien ja monimuotoisten naisena olemisen tapojen löytämiselle sekä pohjan rakentamiselle jälleen uudelle sukupuolikuvaston tutkimiselle. Vaikka pyrkiessäni eroon yhdestä dikotomiasta (esim. madonna–huora), saatankin samalla vahvistaa toista (nainen–mies) pelkästään puhumalla "naisrockista", tahdon painottaa, että näen sukupuolikategoriat keinotekoisina yhteiskuntarakennelmina enemmän kuin biologian luonnollistumina. Naiseus ja mieheys näyttäytyvät minulle ennen kaikkea tekemisenä eli performatiivisuutena: sukupuolta sellaisenaan ei ole, vaan sitä tuotetaan ja esitetään jatkuvasti esimerkiksi eleillä, pukeutumisella, asennoilla ja puhetavoilla (ks. esim. Butler 1990; Pulkkinen 2000; Rossi 2010; Karppinen 2012.) Naiskuvatutkimuksen pohjimmainen merkitys onkin mielestäni näiden tekotapojen ja rakenteellisen järjestyksen paljastamisessa: oman työni kautta pyrin yhtäältä tuomaan julki rocklyriikoiden osallistumista sukupuoliperformanssiin, toisaalta havainnollistamaan uudelleenajattelun ja -tuottamisen kohtia.

Täysin en voi myöskään ohittaa seksuaalisuutta, joka usein liitetään olennaiseksi osaksi sukupuolta. Sivutessani tätä puolta tukeudun Juvosen, Rossin ja Saresman esittämään naistutkimuksen yleiseen määrittelyyn seksuaalisuudesta: se viittaa "haluun, sekä ruumiillisiin nautintoihin että fantasiaan – mutta myös niitä määrittäviin valtasuhteisiin".

Sukupuolen kautta seksuaalisuudesta puhuminen liittää keskusteluun yleensä myös halun kohteen ja niin sanotun seksuaalisen suuntautumisen, mutta tätä yhteyttä tahdon osaltani purkaa: vaikka useasti seksuaalisuus konkretisoituu nimenomaan sukupuoliyhteydessä toiseen ihmiseen, pyrin tutkimuksessani korostamaan henkilökohtaista seksuaalisuuden kokemusta ja samalla pitämään tulkinnan avoimena esimerkiksi autoseksuaalisuuden tai vaikkapa fetisismin mahdollisuuksille. (Juvonen, Rossi & Saesma 2010, 13.)

Osa PMMP:n lyriikoista määrittelee selkeästi kuvastonsa sukupuolta – ja jopa seksuaalista suuntautumista; jo aineiston esittelyssä esiin nousivat sellaiset kappaleet kuin "Leskiäidin tyttäret", "Niina", "Isin pikku tyttö" ja "Salla tahtoo siivet". Pääasiallisesti naiskuvien kartoittaminen kohoaa kuitenkin oman tulkintani varaan: etsin teksteistä vihjeitä feminiinisyyksistä – tässä tapauksessa kulttuuristen ja sosiaalisten normien muokkaamista malleista – ja lähdän näiden yksityiskohtien päälle kokoamaan representaatioita. Tiedostan, että artistien oma sukupuoli ei ole analyysini kannalta yhdenmukainen, mutta samalla lähdän ajatuksesta, että naiseus ei ole automaattisesti PMMP:n teksteihin sisäänkirjoitettua, vaan koetan pitää työni ja itseni avoimena myös tulkinnolle, joissa sukupuolen on mahdollista olla ambivalentti tai tarinan ja sanoman kannalta täysin irrelevantti. Oleellista ei nähdäkseni olekaan, ovatko lyriikot itse tarkoittaneet antaa äänensä mies- vai naishahmoille tai edes ajatelleet kirjoittaessaan sukupuolta, jos tutkijana koen sanoituksista ja niiden kautta kykeneväni haastamaan hallitsevia käsityksiä naiseudesta ja feminiinisyydestä sekä purkamaan myyttisiä kulttuuridikotomioita – kenties jopa rakentamaan tilalle uudenlaisia naiskuvamahdollisuuksia. Ennen varsinaiseen analyysiosioon siirtymistä hahmottelinkin vielä rockin ja poliittisuuden – tässä tapauksessa erityisesti feminismiin – suhdetta, sekä omaa kiinnittymistäni tähän perinteeseen.

### 3.3 ROCK JA SUKUPUOLENTUKIMUS

Rockilmiöitä suorapuheisesti ruotiva Theodor Gracyk on esittänyt, että rockmusiikissa suurin osa lyriikoista ei merkitse mitään (Griffiths 2003, 40). Totta onkin, ettei rockin merkityksellisyys ole kiinnittynyt sanoihin; sanoihin keskittyminen, niiden kuunteleminen tai ymmärtäminen ei aina ole olennaista kokemuksen tai tunteen näkökulmasta. Toisaalta juuri affektiivisen, tunteita herättävän luonteensa takia rock on alusta asti veljeily poliittisuuden kanssa. (ks. esim. Grossberg 1995; Oksanen 2007, 164.) Vaikka ehkä onkin mahdollista olla nais(kuva)tutkija olematta feministi, itse tunnustan tutkimukseni, sen lähtökohtien ja pyrkimysten olevan nimenomaan avoimesti ja puhtaasti poliittisia.

Rockin ilmiöitä lienee lähes mahdotonta tutkia törmäämättä jokaisen kulman takana

rocksosiologi Simon Frithiin. Myös rockin sukupuolentutkimukseen Frith on antanut panoksensa: vuonna 1979 hän julkaisi yhdessä Angela McRobbien kanssa klassikkoartikkelin "Rock and sexuality", joka edelleen, reilun 30 vuoden jälkeenkin paljastuu pohjateokseksi uusissa alan tutkimuksissa. Nimestään huolimatta artikkeli käsittelee pikemminkin musiikkia ja sukupuolta kuin seksuaalisuutta (Leppänen 2007, 280), ja yksi Frithin ja McRobbien pääteeseistä esittääkin, että rock merkitsee miehille kollektiivista aktiivisuutta ja naisille individualistista passiivisuutta. Edelleen tutkijat ehdottavat, että miehille ja naisille rockin kautta tarjotut ideaaliseksiäsuuallisuudet ovat toisistaan poikkeavia: paitsi että naiset rockin tuottajina ovat vähemmistössä, heidän suhteensa rockiin vastaanottajina on poikkeava. (Frith & McRobbie 1979, 5.)

Vaikka Frith kymmenen vuotta artikkelin kirjoittamisen jälkeen pehmentääkin teoriaansa tytöille suunnatusta teinipopista ja poikien "cock-rockista" (Ehrnrooth & Lähteenmaa 1989, 11), törmää samaiseen kategoriointiin yhä uudelleen alan julkaisuissa. Ehkä hivenen paradoksaalista kyllä, Frithin ja McRobbien artikkelia värittää käsitys siitä, että rock vain peilailee yhteiskunnan arvoja pikemminkin kuin muokkaa itsenäisesti sosiaalisia sukupuolia: naisten alisteinen asema rockmaailmassa on siis vain heijastus heidän alisteisesta asemastaan reaali maailmassa (ks. Frith & McRobbie 1979). Voisi kuitenkin kuvitella, että jos rockin tapa käsitellä naisia on suoraan verrannollinen ympäröivän kulttuurin vastaaviin tekoihin, olisi rockmaailma muuttunut edes hieman ratkaisevammin sitten 50-luvun, jolloin rock muotoutui perinteisen feminiinisuuden diskurssin vastakohtaksi. Materiaaliset erot ovat saattaneet säilyä osin myös 80-luvun lopun jälkeen, jolloin Jaana Lähteenmaa ja Jari Ehnroth haastattelivat Frithiä nimenomaan rockin sukupuolisuuden ja seksuaalisuuden kysymyksistä (Lähteenmaa & Ehnroth 1989, 9–17), mutta asenteissa luulisi päässyn eteenpäin "oikean naiseuden" määritelmistä kuten passiivisuudesta, epävarmuudesta ja tahdikkaudesta (Lähteenmaa 1989, 25) tai sievyydestä, kiltteydestä ja "kotirouvamaisuudesta" (Modinos 2000, 17) – etenkin asenteellisena ja kapinallisena tunnetun rockin saralla.

Frith ja McRobbie ovat kuitenkin oikeassa siinä, että sukupuolta ja seksuaalisuutta tarkasteltaessa – olivatpa kyseessä sitten rockin tai esimerkiksi mainoskuvienv kontekstit – ei niitä voi käsitellä täysin autonomisina, muusta todellisuudesta irrallaan olevina ilmiöinä, vaan on oleellista ymmärtää niiden merkityksiä tuottava luonne (Myllymäki 2007, 15). Taru Leppänen ja Pirkko Moisala korostavatkin ajatusta sukupuolen sisällyttämisestä kaikkiin kulttuurituotteisiin (Leppänen & Moisala 2003, 83), ja Helmi Järviluoma ja Tarja Rautiainen puolestaan painottavat populaarimusiikin alinomaista läsnäoloa ja arkielämämme läpäisemistä monin eri tavoin (Järviluoma & Rautiainen 2003, 174). Näistä kahdesta argumentista synnyttän kolmannen, jolle perustan koko tutkimukseni merkityksen ja työni mielekkyyden. Paitsi että rocklyriikan tarkastelu on tärkeää oman itseisarvonsa

kannalta ja kulttuurintutkimuksellisesta näkökulmasta, on se myös tähdellistä laajemmassa merkityksessä: poliittisen painotuksen avulla voidaan päästä kiinni yhteen merkittävään kollektiivisen ja henkilökohtaisen maailmankuvan muokkaajista, joka vieläpä usein on varsin huomattava osa yksilön identiteettiä.

Myös Leppänen ja Moisala tähdentävät musiikin merkitystä vahvana identiteetin rakentajana. Tällaisena itsensä luomisen välineenä musiikkia voidaan käyttää jokseenkin tiedostamattomasti tai hyvinkin tietoisesti, mutta harvemmin genreuskollisinkaan musiikin suurkuluttaja tulee ajatelleeksi mieltymystensä tai musiikin kuuntelunsa vaikutusta omalle minuudelleen – ehkä pukeutumista ja muita pintapuolisempia elämäntapavalintoja lukuun ottamatta. Järviluoma ja Rautiainen siteeraavat kuitenkin Martin Stokesia, joka esittää jopa, että "musiikin sosiaalinen merkitys piilee suurelta osin, vaikkei kokonaan, siinä, että se tarjoaa välineitä, joiden avulla ihmiset voivat erottaa identiteettejä ja paikkoja ja niiden välisiä rajoja" (Järviluoma & Rautiainen 2003, 177). Tässä valossa tuntuukin ristiriitaiselta, että musiikin naistutkimuksen hidasta starttaamista on selitetty "musiikintutkijoiden vastentahtoisuudella nähdä musiikki merkityksiä tuottavana toimintana" (Leppänen, Moisala & Sivuoja-Gunaratnam 2003, 225) – oman näkemykseni mukaan uusien ulottuvuuksien löytäminen omasta erityisalasta on niin tutkimuksen kuin tutkijankin virkeyttä ylläpitävää ja nostattavaa.

Katsonkin tarpeelliseksi tehdä tunnustuksia myös omasta tutkijaidentiteetistäni. Paitsi, että itse identifioidun niin naiseksi kuin feministiksi, lienee hyvä tehdä näkyväksi myös suhteeni varsinaiseen tutkimuskohteeseen, semminkin kun rocktutkijuus näyttäisi askarruttavan alan arvostelijoiden lisäksi myös tutkijoita itseään. Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki mainitsevat kirjallisuustieteellisen rockantologiansa esipuheessa, että eläytyvän fanittamisen ja tieteellisen tulkinnan välille vedettävä raja on usein kuin veteen piirretty viiva ja että ulkopuolisten silmin rocktutkimus nähdäänkin varsin usein fanien temmellyskenttänä (Lahtinen & Lehtimäki 2007, 2). Tässä palataan kuitenkin samanakaltaisiin arvostuskysymyksiin, jollaisia jo rocklyriikan tutkimuksen yleisemmän esittelyn yhteydessä esittelin: kirjallisuudella on lukijat, mutta populaarimusiikilla fanit.

Myös Lawrence Grossberg kiinnittää huomiota siihen, että jostain syystä faneista puhutaan vain populaarikulttuurin yhteydessä (Grossberg 1995, 34). Ei siis liene kaukaa haettua, että tällaisen asetelman edessä tutkijat saattavat myös itse epäröidä itselleen kenties hyvinkin läheisen aiheen äärellä – korostuuhan rock usein musiikkina ja taiteenlajina, jossa energia ja asenne ovat painottuneempia kuin muoto (Halme 1994, 30) ja josta myös tutkijan omat kokemukset saattaavat olla pitkälti tunnepohjaisia, jopa primitiivisiä. Niinpä jopa kokenut kulttuurintutkija Grossberg kertoo tunteneensa omantunnonpistoksia tarttuessaan rockiin: "Juuri yrittäessäni purkaa ja tulkita sen merkitystä en osoittanut ainoastaan ymmärryksen

puutetta, vaan myös petin rock-musiikin yrittämällä legitimoida sitä" (Grossberg 1995, 54). Tällaisessa ristipaineessa operoin myös itse: tunnustaudun suureksi PMMP-faniksi ja välillä huomaan ajautuvani pohtimaan, teenkö yhtyeelle ja sen tuotannolle varmasti "oikeutta". Toisaalta tutkijaminä kyseenalaistaa, onko otteeni aineistoon varmasti objektiivisuuteen pyrkivä vai tulkitseanko tekstejä ihailuni kautta. Uskon, että tällainen kaksoisagenttius pitää kuitenkin tutkimussensorini herkkinä ja valppaina, ja toisaalta lohdullista on muistaa jo lähtökohtainen oletus tulkintojen moneudesta – oma faniuteen, feminismiin ja tieteelliseen kirjallisuudentutkimukseen pohjautuva analyysini on vain yksi mahdollisuus.

Lopulta hylkään siis Grazykin ajatuksen lyriikoiden merkityksettömyydestä (Griffiths 2003, 40) ja tarkastelen sanoja yhtenä oleellisena, mittavienkin merkitysten muotoutumisen keinona. Samaan hengenvetoon väitän, että sanoitukset ovat oleellinen osa rockia, joskaan eivät välttämättömiä tai yksiselitteisiä. Uskon myös, että kirjallisuudella tieteenalana on tässä populaarimusiikin tutkimuksen alalajissa paljon annettavaa – ja päinvastoin; rocklyriikoiden tutkimus kirjallisuudentutkimuksen metodeja hyväksi käyttäen avaa paljon mahdollisuuksia temaattiseen tarkasteluun (Oksanen 2007, 162). En kuitenkaan aio unohtaa rockin omia erityispiirteitä ja valjastaa lyriikoita perinteisen kirjallisuudentutkimuksen käytänteisiin. Rockia määrittävät tunteen ja maailmankuvan välittäminen (Lehtimäki & Lahtinen 2006, 18) – piirteet, jotka mielestäni soveltuvat erinomaisesti tutkimukseni kaltaiseen avoimen poliittiseen ja väistämättömän henkilökohtaiseenkin aiheeseen.

Uskon siis, ettei kapinallisuuteen perustuvan rockin akateeminen tutkimus uhkaa sen kulttuurillista merkitystä, vaan tieteellinen maailma voi saada jopa lisäpotkua rockin hikkaavasta rytmistä – aivan kuten sukupuolen ympärille kehittyvän teoretisoinnin on mahdollista saada raikasta nostetta feminismin aatteista. Avainsanana jälkimmäisen kaltaisessa tutkimuksessa on yleensä ollut representaatio (Aho 2007, 248), joka omankin tutkimukseni kohdalla on niin keskeinen, että sen esittely ansaitsee aloittaa tutkielmani varsinaisen tutkimus- ja analyysiosion.

## 4 NAISREPRESENTAATIOITA

Kun yhtye, sen imago ja tuotanto perustuvat ristiriitaisuuksille, lienee ymmärrettävää, että tämä asettaa jonkinlaisia ennako-odotuksia myös sen tuottamien naisrepresentaatioiden luonteelle. Yksi ensimmäisistä tutkimukseni käynnistäneistä kysymyksistä oli, näkyykö naisten alisteinen asema rockmaailmassa myös heidän kirjoittamissaan lyriikoissa ja

erityisesti niiden naiskuvauksissa. Valittuani varsinaisen tutkimusaineiston ohitin kuitenkin tämän asteen kysymyksenasettelun ja siirryin pohtimaan, *millaisia* naisia ja naisellisuuksia lyriikoissa representoidaan. Olin vakuuttunut, ettei entuudestaan tuttu PMMP tarjoaisi tutkimuskysymykseen "ei oota", vaan ongelmallista olisi lähinnä, miten polveilevat naiskuvat saisi aisoihin ilman turhan aggressiivista sullomista tai väkinäisiä karsinoita. En uskokaan, että kykenen kartoittamaan täydellisen tyhjentävästi vallattoman yhtyeen naisesityksiä, etenkään jos ne osoittautuvat artistien tavoin kaikkien rajojen yli rönnsyileviksi. En kuitenkaan pitäisi tällaista lopputulosta epäonnistuneena, vaan ennemminkin positiivisena osoituksena rikkaasta naisrepresentaatioiden kuvastosta, jota yksi tutkimus ei voi ammentaa tyhjäksi. Jonkinlaista järjestystä saavuttaakseni koen sen sijaan tarpeelliseksi luoda selventävän katsauksen representaation käsitteeseen sekä sukupuolten representaatioiden politiikkaan. Uskon, että teoreettisen pohjustuksen lisäksi silmäys representaatioon itseensä voi osaltaan myös perustella tällaisen tutkimuksen mielekkyyttä taiteiden ja kulttuurin tutkimukselle.

Rajaamattomimmassa merkityksessään representaatio tarkoittaa esitystä, tai hieman spesifimmin ilmaistuna uudelleen esittämistä. Käsite voidaan Susanna Paasonen mukaan liittää yhtäältä viittaaviin ja edustaviin symbolisiin merkkeihin sekä tähän merkityksenantoon toimintona ja tekoina. Artikkelissaan "Sukupuoli ja representaatio" hän ohjeistaakin ajattelemaan representaatiota "tapahtumana, jossa kuviin, objekteihin tai ihmisiin yhdistetään tietynlaisia merkityksiä ja samalla annetaan merkityksiä ympäröivälle maailmalle ja sen sosiaalisille suhteille". (Paasonen 2010, 40–41.) Tämän määritelmän mukaan representaatiot ovat esittäviä, edustavia ja tuottavia (Paasonen 2010, 40) – toisin sanoen ne samanaikaisesti materialisoivat abstrakteja käsityksiä (Nikunen 1996, 11) ja osallistuvat näiden käsitysten tuottamiseen sekä arvotusten, mielikuvien ja määritelmien rakentamiseen. Tämän logiikan mukaisesti kulttuurin naisrepresentaatiot siis paitsi kuvaavat varsinaista kohdettaan, myös uudistavat ja uusintavat sekä toistavat ja vahvistavat käsityksiä yleisemmän naiskategorian konventioista. Muokkaus- ja vahvistustyöhön osallistuvat lukuisat erilaiset esitysmuodot kielestä ja teksteistä kuviin – omassa tutkimustapauksessani representaatioiden alustana toimivat rocklyriikat ja tietysti koko PMMP-konsepti.

Oman osansa erityisesti sukupuolten representaatiokekkoon kantavat myös esimerkiksi institutionaaliset käytännöt kuten lait ja uskonnot sekä päivittäiset arkiset teot pukeutumisesta puhetapoihin (Paasonen 2010, 47). Aikojen saatossa toisiinsa nojaavista kulttuurisista kuvista muodostuu representaatiojärjestelmiä, joita luonnehtii järjestelmällisyyteen viittaavasta nimityksestä huolimatta ristiriitaisuus ja epämääräisyys ja jotka elävät jatkuvassa muutoksessa (Paasonen 2010, 42).



Kaiken kaikkiaan representaatiot siis muovaavat tapojamme hahmottaa arkisen elämän ilmiöitä (Paasonen 2010, 47). Kaarina Nikunen toteaa todellisuuden olevan aina representoitu – minkäänlaista merkityksistä vapaata, puhdasta todellisuutta ei ole olemassa, vaan kaikki käsityksemme perustuvat kulttuurisille koodeille (Nikunen 1996, 11). Todellisuutta ei pidä kuitenkaan sekoittaa totuudellisuuteen, vaan on syytä muistaa, etteivät representaatiotkaan ole vapaita vallasta – päinvastoin, niiden kautta käsityksiä ja arvoja asemoidaan suhteessa toisiinsa. Tällainen ideologinen toiminta on usein tiedostamatonta – tuskinpa esimerkiksi rockin kuuntelijat kiinnittävät erityistä huomiota lyriikoiden tarkkaan prosessointiin. (Nikunen 1996, 12.) Siksi taiteiden, kulttuurin ja yhteiskunnan tutkimuksissa on paneuduttu representaation käsitteeseen alojen omissa viitekehyksissä (Paasonen 2010, 40). Erityisen käytettyä representaatiotutkimus vaikuttaisi kuitenkin olevan sukupuoleen yhdistettynä.

Kaarina Nikunen tukeutuu Rosi Braidottiin esitellessään feminististen teorioiden näkemystä kulttuurimme yleisten representaatiojärjestelmien patriarkaalisuudesta (Nikunen 1996, 11). Nikusen mukaan ideologiat säätelevät muiden kulttuurimme ilmiöiden lisäksi sukupuolia ja pyrkivät normeihin ja eri esitystapoihin nojaten näin esittelemään tietynlaista mieheyttä ja naiseutta. Valtarakennelmat tuovat mukanaan hierarkian ja ideaalin käsitteet: perinteisissä representaatiojärjestelmissä nainen yleensä asetetaan miehen alapuolelle tai jopa tämän "toiseudeksi", ja lisäksi kuvaukset esittävät naiseuden ideaalina, saavuttamattomana ihanteena, joka kuitenkin esiintyy ikään kuin kulttuurisena normina. (Nikunen 1996, 17.) On kuitenkin syytä muistaa, että vaikka tietyt asetelmat saattavatkin säilyä, ovat tällaiset sukupuolirepresentaatiot kuitenkin aina jatkuvasti muuttuvia ja siis tietyn kulttuurin tuotoksia (Nikunen 1996, 19). Näin ollen naiseutta tai mieheyttä ei todellisuuden tapaan voi erottaa sitä tuottavista diskursseista (Koivunen 1995, 28). Koenkin tarpeelliseksi painottaa, että käsittelen naiseuksia ja naisellisuuksia oman aikani viitekehyksessä.

Sukupuolirepresentaatiot eivät vain heijastele yhteiskunnan kiveen kirjoitettuja sääntöjä tai edes vallitsevia arvoja, vaan osallistuvat yhtä lailla näiden kuvastojen laatimiseen ja muokkaamiseen. Lienee siis ymmärrettävää, että stereotyyppisinä ja naisia alistavina pidetyt naiskuvat ovat herättäneet paljon kritiikkiä – katsotaanhan näiden ylläpitävän eriarvoistavaa sukupuoli-ideologiaa (Paasonen 2010, 43). Kriittiset teoriat eivät kuitenkaan ole päässeet yksimielisyyteen siitä, miten näitä kuvastoja tulisi ryhtyä murtamaan. Naiskuvatutkimus korostaa todellisempien naiskuvien merkitystä normien saattamisessa lähemmäksi todellisuutta, roolitutkimuksen puolestaan peräänkuuluttaessa kannustamaan pyrkiviä parempia roolimalleja. Molemmat suuntaukset kuitenkin uskovat representaatioiden suoraviivaisiin mahdollisuuksiin vaikuttaa ihmisiin ja heidän käsityksiinsä, ja molemmissa suuntauksissa on ongelmansa. (Nikunen 1996, 19–20.) Vaatiessaan "parempia" kuvastoja ne asettavat itsensä tilanteeseen, jossa on tarpeellista

määritellä "oikea" ja "väärä" naiskuva. Tällainen luokittelu tekee itselleen kuitenkin karhunpalveluksen olettaessaan "oikean" naiseuden olevan hahmotettavissa: valtasuhteet eivät katoa, vaan siirtyvät ennemminkin naisten välisiksi hierarkioiksi ja lisäksi naiseuden kategoriat saattavat jopa köyhtyä melkoisesti. (Paasonen 2010, 44.)

Jälkistrukturalistiset teorit sen sijaan pyrkivät paljastamaan kuvastojen ideologisen toiminnan ja murtamaan sitä (Nikunen 1996, 20). Itse kiinnityn "paremman" ja "todellisemman" tavoittelun sijaan monimuotoisuuden etsimiseen, ja negatiivisen kritiikin ja ennalta-arvattavien stereotyyppien osoittelun sijaan toivon yllättyväni. Lähimpänä omaa linjaani lieneekin Myra MacDonald, joka toteaa, etteivät naiset valittaessaan median epärealistisista naiskuvista pyydä itsensä muutokuvia, vaan yksinkertaisesti kritikoivat monipuolisten esitysten puutetta (MacDonald 1995, 3). Uskonkin, että epäkohtien korostamisen sijaan olisi syytä nostaa esille normeja kyseenalaistavia vaihtoehtoisia representaatioita. Myönnän kuitenkin, että ennen varsinaiseen tutkimusaineistoon sukeltamista ja erilaisten naiskuvien pinnalle nostamista on tarpeellista hahmottaa se representaatioperinne, johon yleiset konventiot nojaavat ja josta poispäin uskon oman tutkimuskohteeni kallistuvan. Tietynlaista hierarkisuutta en siis näytä pääsevän pakoon, vaikka hylkäänkin "oikean" ja "väärän" naiseuden vastakkainasettelun; arvottava ja järjestäytynyt dikotomia vain korvautuu toivoakseni hieman avarammalla ja sallivammalla traditioiden ja niiden haastajien äänien kakofoniolla.

#### 4.1 Madonnan ikonit ja huoran fantasmat: dikotomisten naiskuvien jäljillä

Jotta missioni monipuolisten naiskuvien löytämiseksi olisi onnistunut, on mielestäni aluksi syytä määritellä se representaatioperinne, jota lähdetään haastamaan – siis toisin sanoen se köyhäksi kritikoitu kuvasto, jonka rikastuttaminen on yksi feministisen kulttuurityön tavoitteista. Tällainen lähtökohta on katsantoni mukaan tarpeellinen, vaikkakin ongelmallinen ja jopa hieman ristiriitainen: eriytymiseen ja muutoksiin tähtäävä tutkimus pohjautuu lopulta aina traditioon, josta pyrkii aktiivisesti irrottautumaan. Samalla uusinnetaan asemaa, jossa normit ja niiden poikkeukset asettuvat vastakkain. Herää myös kysymys, onko tietoinen ja kenties jopa hieman keinotekoinen vastaanhangointelu ja toisintekeminen ja -lukeminen sen aidompaa, parempaa tai hedelmällisempää kuin juurilleen jumiutuneet ja itseään toistavat kulttuuriset kuvat, vai onko kyse vain kapinasta kapinan takia. Uskon kuitenkin, että edistyspyrkimykset ja tulevaisuuden muutokset vaativat historian tuntemista ja tunnustamista. Naisrepresentaatioiden kohdalla katse täytyy

suunnata jopa yllättävän kauaksi menneisyyteen, jotta olisi mahdollista hahmottaa, millaisista lähtökohdista uudiskuvastoa ryhdytään etsimään.

Naisrepresentaatioita on vaikea tarkastella törmäämättä klassiseen madonna–huora-vastakkainasetteluun, joka tuntuu esiintyvän vähintäänkin pakollisena kuriositeettina lähes kaikissa alaa kartoittavissa tutkimuksissa. Tässä kulttuurisesti kahtia jaetussa naiseudessa osoitetaan määrätietoisesti toisen sukupuolen paikan olevan nyrkin ja hellan välitilan sijaan tarkemmin määritellyssä joko–tai–positiossa: naisena olemisen mahdollisuudet paikantuvat epäseksuaaliseen ja pyhimysmäiseen äitiin tai vastaavasti seksuaaliseen, syntiseen olentoon. Minkäänlaista kompromissia ei kahdentumassa siihen kohdistuvan kritiikin mukaan tunnusteta – jos kohta kaksijakoisuutta ja sen laajuutta ei välttämättä tutkimusten ulkopuolella edes tunnusteta: Hannele Koivusen mukaan länsimaiselle ihmiselle on tyypillistä myyttisten ainesten noteeraaminen vain vieraista kulttuureista (Koivunen 2005, 16). Nopeakin silmäys representaatiotutkimukseen ja sen tutkimuskohteisiin osoittaa kuitenkin naiseuden kahden vastakkaisen kuvan eri variaatioiden läpäisevän niin reaali maailman odotukset ja arkiset ympäristöt kuin koko kulttuurikentän klassikoista populaarituotteisiin – rockin kohdalla vastaavanlainen dikotomia nousi esille jo johdannossani tytöille ja naisille avoimien rockroolien, passiivisen ihailijan ja aktiivisen bändäriin, yhteydessä. Kärjistäen voisikin siis jopa todeta, että siellä missä länsimainen yhteiskunta ja sen kulttuuri käsittelevät naisia tai naiseutta, ovat tavalla tai toisella esillä myös dikotomiset sukupuolimyytit.

Liisa Saariluoman mukaan henkilöahmo voi olla myyttinen, "kun häneen liittyy jotakin salaperäistä ja jotakin, mikä kohottaa hänet kauas tavanomaisen yläpuolelle" (Saariluoma 2000, 10). Jalustalle asettaminen ja huoraksi leimaaminen vaikuttaisivat toisensa poissulkevilta teoilta, mutta toisaalta on loogista, ettei lähes ylimaallisena pidetylle hahmolle voida sallia inhimillisyyksiä; mitä korkeammalle korotetaan, sitä helpompi on myös pudottaa alas. Hannele Koivunen katsoo tällaisen sukupuoleen kohdistuvan perussuhtautumisen mahdollistavan nimenomaan länsimaisessa yhteiskunnassa vallitsevan kaksinaismoraalin: "se mikä miehelle on ollut sallittua ja luonnollista on leimannut naisen arvottomaksi" (Koivunen 2005, 10). Koivunen kirjoittaakin väitöskirjaansa pohjaavassa teoksessa *Madonna ja huora* (2005), että naiseuden kaksijakoisessa määrittelyssä keskeistä on kristillinen perinne, jossa nainen nähdään ensisijaisesti miehen katseen kautta. Näin ollen kulttuurimme rakentuu asetelmalle, jossa mies on subjekti ja nainen tämän tarpeita varten olemassa oleva objekti, (Koivunen 2005, 10) "ei-mies" ja tunnusmerkittömän miehen rinnalla poikkeava ja jo lähtökohtaisesti leimallinen tapaus (Saarikoski 2001, 38). Koivunen korostaa myös naiskuvien vastakkainasettelun ehdottomuudessa kristillistä yhteisöä, joka ei anna sijaa sellaisille naisille jotka eivät ole joko neitsyitä tai huoria (Koivunen 2005, 161).

Jos "kunnon" nainen – siis neitsytäidin perillinen – on "seksitön, hyveellinen kodin hengen luoja ja perheenjäsenten moraalien rajojen vetäjä" (Saarikoski 2001, 122), lienee ymmärrettävää, että tästä normista poikkeaminen on ennemminkin sääntö kuin poikkeus. Tyttökulttuuria tutkinut Helena Saarikoski toteaaakin teoksessaan *Mistä on huonot tytöt tehty?* (2001), että "kuka tahansa tyttö voidaan leimata huoraksi vain siksi, että hän on tyttö" (Saarikoski 2001, 25). Hän esittää, että jopa täysin vastakkaiset "syyt" näyttäisivät kelpaavan tällaisen leimaamisen perusteeksi ja osoittaa näin teon mielivaltaisuuden (Saarikoski 2001, 41). Saarikosken mukaan kyseessä on "naisen sukupuoleen perustuva syrjäyttämisen prosessi, joka rinnastuu muihin yhteisöstä syrjäyttämisen prosesseihin" (Saarikoski 2001, 37).

Vaikka suurta kertomusta hyvistä ja huonoista naisista onkin kyseenalaistettu myöhäismodernille ajalle tyypillisesti (Saarikoski 2001, 25), eikä huora–madonna-kahdentuman katsota olevan esimerkiksi suomalaisessa nykykulttuurissa läpikäyvä tai ainoa naiseuden kuva (Saarikoski 2001, 125), ovat Saarikosken tutkimuksen taustalla havainnot jaon aktualisuudesta vahvasti elävänä myyttisenä aineksena ja jopa sen voimistumisesta (Saarikoski 2001, 25). Mitä voimakkaampana kahdentuma puolestaan näkyy kulttuurissa, sitä enemmän Saarikosken mukaan "naiseuden roolikirjo näyttäytyy naiselle valintana, jossa voi vain hävitä: vastakkain ovat seksuaalisuuden ja itsemääräämisoikeuden menettäminen sekä sosiaalisten kasvojen tahrantuminen" (Saarikoski 2001, 125).

Jos siis myytit elävät edelleen vahvasti keskuudessamme, lienee ymmärrettävää, että myös taidemaailma on aina hyödyntänyt ahtaita, mutta kaikessa yksioikoisuudessaan helposti käyttöön taipuvia raameja naiseuden kuvaamiselle. Madonna-aihe on eittämättä yksi kuvataiteen suosituimpia kautta taidehistorian, ja vastaavasti huoran fantasma on saanut aikojen saatossa useita erilaisia ilmenemismuotoja film noirin femme fatalesta lähtien. Nuoremasta kulttuurisesta virkaiästään huolimatta populaarimusiikki – ja nimenomaan rocklyriikka – on jopa erityisen ansioitunutta kahtia jaetun naisobjektin ylläpitämisessä ja uusintamisessa. Perinteinen maskuliininen rock esittää naisen miehen, yleensä solistin, halujen kohteena, yltiöseksuaalisena ja vailla varsinaista identiteettiä tai omaa tahtoa. Miehen turmioksi nainen koituu pettäessään tai jättäessään, ja lyyrikko saa aiheen ja tunnetta vielä yhteen power balladiin. Parhaimmillaan nainen voi sen sijaan osoittautua rentturokkarin pelastajaksi, jonka ylle asetellaan neitsytäidin tai enkelin sädekehää. Miten päin tahansa, nainen on se, jolle ja josta lauletaan, harvemmin aktiivinen subjekti.

Koivusen mukaan tällainen miehinen katse<sup>8</sup> ei kuitenkaan ole vain miessukupuolen yksinoikeus; myös naiset ovat länsimaisen kulttuurin kautta oppineet näkemään itsensä miesten silmin (Koivunen 2005, 10). Sukupuolittunut katsomisen tapa ei suinkaan ole ongelmaton, vaan samastumisen ja ihailun ristipaine tarjoaa omat ansansa etenkin identiteettikysymyksille. Koivunen nostaakin esille sen, miten ihmisen oman minuuden muodostuminen ja kokeminen ovat sidoksissa hänen kulttuuriinsa, joka puolestaan toimii aktiivisena myyttien tuottajana ja toistaja. Toisin sanoen Koivunen uskoo minäkuvamme heijastavan kulttuurimme perusmyyttejä (Koivunen 2005, 12–13), mikä puolestaan perustelee jo osaltaan, miksi kuvastojen muuttaminen ei onnistu ilman myyttiperinteen ampiaspesän sohimista. Omassa tapauksessani voitaisiin miehisen katseen lisäksi puhua ehkä miehisestä äänestä, jonka painotuksista naiset ovat omaksuneet tavan puhua ja laulaa itsestään. Myytit elävät siis myös "naisrockissa", mutta usein niiden käyttötavat eroavat: huoran ja madonnan kuvastoja voidaan käyttää esimerkiksi minuuden monitahoisuuden kuvaamiseen. Tavallaan tässä yhteydessä voitaisiinkin puhua vastakarvaan lukemisesta, mahdollisuudesta "tehdä oletetun ilmi-sisällön ensisijaistetun tulkinnan kanssa ristiriitaisia mutta silti mielekkäitä tulkintoja" (Rossi 2003, 29).

Madonna–huora-jako ei suinkaan ole syntynyt tyhjästä myyttiemme kiertokulkuun, vaan sen juuret kasvavat samasta lähteestä kuin suuri osa länsimaisen kulttuurimme muista kivijalkakertomuksista: poleemisen naiskuvan perinteitä tutkittaessa on luontevaa liikkua rockista *Raamattuun*. Kaikkien madonnien esiäitinä toimii itseoikeutetusti Neitsyt Maria, kun taas huoran leima on kirjaimellisesti langennut Maria Magdalenan harteille (Koivunen 2005, 10). Jälkimmäisen oikeasta identiteetistä – ja erityisesti tämän suhteesta Jeesukseen ja kristikunnan syntyyn – on kiistelty vuosisadasta toiseen. Kirkon virallinen käsitys Maria Magdalenasta on katuvan huoran muotokuva, vaikka *Raamatussa* ei tällaista suoraan kerrota. Magdalan Maria esiintyy kyllä useampaankin otteeseen, mutta vain kerran häneen viitataan sanalla "syntinen", jonka etenkään kristillisessä yhteydessä ei ensisijaisesti tai yksinomaan olettaisi viittaavaan prostituoituun (Luuk. 7: 36–50). Hannele Koivusen mukaan Maria Magdalenan yhdistäminen maksulliseen naiseen onkin ollut osa niin sanottua tajuntasotaa, jossa on pyritty kyseenalaistamaan Jeesuksen mahdollinen tasavertainen kumppani ja tästä aiemmin tehdyt tulkinnat (Koivunen 2005, 157). Oleellista onkin, että Maria Magdalenan esittämässä katuvan huoran ikonissa naisen muuten

---

<sup>8</sup> "Miehinen katse" (joskus myös "mieskatse") on jo melko konventionaalinen käsite feministisessä tutkimuksessa. Sen lanseerasi Laura Mulvey vuonna 1975 julkaisemassaan artikkelissaan *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, jossa termi linkittyi nimenomaan elokuvateoriaan. Kaarina Nikusen mukaan Mulvey pyrki osoittamaan, että "klassinen Hollywood-elokuva asemoi naisen Toiseksi, miehisen halun kohteeksi" (Nikunen 1996, 35). Vastaavasti rakennettiin maskuliinisesti sukupuolittunutta katsojaa, jolle valkokankaan naiskuvien tirkistely tuotti mielihyvää (Rossi 2003, 108). Sitten teoriaa on sovellettu feministisessä kulttuurintutkimuksessa myös filmitieteellisuuden ulkopuolella.

uhkaavaksi koettu seksuaalisuus on otettu hallintaan (Koivunen 2005, 25) ja että tällaista katumukseen perustuvaa tapaa käsitellä omaa seksuaalisuutta on tarjottu länsimaisille naisille ainoana mahdollisena (Koivunen 2005, 17).

Katsaus naiskuvien loputtoman tuntuiseen kaksijakoiseen menneisyyteen ja ymmärrys näiden representaatioiden jatkuvasta läsnäolosta myös modernissa yhteiskunnassa tarjoavat ehkä kaikessa kapea-alaisuudessaan hedelmättömältä vaikuttavaa lähtökohtaa naismyyttien purkamiseen ja uudelleenkäsitelyyn. Samalla ne kuitenkin ojentavat langanpäättä, josta aloittaa oman tutkimusaineistoni keriminen auki: PMMP:n *Kovemmat kädet* -albumilta löytyvä kappale "Maria Magdalena" on tässä historiallisessa valossa looginen aloitus analyysityölleni. Uusintaako lyriikka ikivanhaa vastakkainasettelua ja erityisesti huoran fantasmaa vai uudistaako se näkökulmia voimauttamalla "huonon naisen"? Entä voiko "Maria Magdalena" ylipäätään tulkita raamatullisen esikuvan avulla vai pitäisikö se hylätä kokonaan?

Uskonnollisen kuvaston käyttö ei ole rockissa ennenkuulumatonta, eikä se ole vierasta PMMP:n tuotannollekaan (esim. "Henkilökohtaisesti" ja "Viimeinen valitusvirsi"). Lasse Halmeen mukaan uskonsankari vapaana, jopa yhteiskunnan ulkopuolelle ajautuneena henkilönä suorastaan istuu rockkulttuurin yleiseen ihanteeseen (Halme 1994, 43). Näen kuitenkin lyriikoissa käytetyt kristilliset viitteet ennemminkin yhtenä kulttuurin ulottuvuutena kuin henkisen aspektin tuomisena rockiin, mikä sekään ei toki ole mahdotonta etenkin raskaamman musiikin kohdalla tai yksittäisten henkilömyyttien ympärille luotujen rockkulttien tapauksessa. Liisa Saariluoma puhuukin profaaneista, vailla uskonnollista ulottuvuutta olevista myyteistä. Hän ei kiellä, etteikö Raamatun tarinoilla voisi edelleen olla myös esikuvallinen merkitys, mutta väittää myös, että tällainen traditionaaliseen kristilliseen maailmankuvaan tarrautuminen ei kuulu epävarmaan ja individualistiseen moderniin. Saariluoman mukaan aikamme myyteille onkin ominaista, että "ne keskittyvät pikemmin tiettyyn henkilöähahmoon kuin tiettyyn tarinaan". (Saariluoma 2000, 27.)

Sami Pöyry puolestaan hyödyntää rockanalyysissään Jacques Derridan käsitettä paleonymia, joka merkitsee vanhojen merkitysten säilyttämistä nimissä (Pöyry 2007, 12). Oma tulkintani PMMP:n lyriikasta risteilee jossain Pöyryn ja Saariluoman välimaastossa: fundamentalistisen luennan tai raamatunkertomuksen uusinnon sijaan luen tekstiä Maria Magdalena -nimisen kulttuurihistoriallisen henkilön kautta, kuitenkin niin, että nimi on yksi mahdollinen tulkintatapa muiden joukossa, muttei suinkaan enne.

Maria Magdalena -myytin tuntien mielenkiintoisen taustan PMMP:n samannimiselle kappaleelle muodostaa Anssi Järvisen kirjoittama haastattelu, jossa Paula Vesala toteaa vain

kahden sanan olevan lähes pannassa yhtyeen sanoituksissa: vaikka esimerkiksi PMMP:n fanituotteissakin komeilee soveliaan julkisen kielenkäytön rajoja koetteleva "vittu jee!" -huudahdus, varoo Vesala kuitenkin käyttämästä teksteissään "homoa" ja "huoraa" – paljolti sanojen saaman herjaavan sävyn vuoksi (Järvinen 2009). Huoran fantasmaa ei siis tietoisesti tekstin tasolla ainakaan korosteta, mutta lyriikkaa on mahdollista lukea kulttuurihistoriallisen esikuvansa kautta. Prostituutioon viittaisivat hienovaraisesti kappaleen minäkertojan ainoa omaisuus, tämän "likaiset kädet", sekä häpeä, jonka syyn ainakin tekstin sinä tuntee: "Vanno, rakkaani / että et muuta haluaisikaan / kuin likaiset käteni / Eihän minulla ole muuta annettavaa / Tunnet häpeäni."

Samoin säe "sun jalkojesi juureen langennut" synnyttää mielikuvan Jeesuksen jalat kyynelillään pesseestä syntisestä naisesta – vaikka Luukkaan evankeliumin kertomuksessa ei huonomaineista naista nimetä tai liitetä muutoinkaan Maria Magdalenaan (Lk. 7:36–50), on latinalaisessa perinteessä nämä kaksi hahmoa liitetty yhteen. Apokryfisissä kirjoituksissa, erityisesti Marian testamentissa, Maria Magdalena puolestaan nostetaan Jeesuksen tärkeimmäksi ja rakkaimmaksi opetuslapseksi ja tämän seuraajaksi ja kirkon ylimmäksi auktoriteetiksi. Tällaiseen manttelinperijän rooliin viittaisi myös PMMP:n kappaleen säe "kuuntelen sinua kun se on osani" – rakkauden ja siten läheisen suhteen lisäksi kahta tekstin persoonaa näyttäisi sitovan myös jonkinlainen velvollisuus ja jopa väistämätön kohtalo.

Myös "olen menettänyt enemmän kuin ikinä muut / Sillä ei ole väliä / Koska minulla on enemmän kuin kenelläkään" tuntuu julistavan marttyyrisanomaa: suuri rooli vaatii suuria uhrauksia. Kokonaisuudessaan lyriikan analysointi kulttuurihistoriallisen Maria Magdalena-hahmon avulla kuitenkin ontuu, eikä vähiten varmastikaan esikuvan erimielisyyksiä herättävän ja kysymyksiä synnyttävän luonteen vuoksi. Pienet yhtymäkohdat eri vuosituhansien Maria Magdalenojen välillä tuntuvat osin jopa kaukaa haetuilta ja väkisin pakotetuilta, eikä kehittyvä tarina tyydytä yhtenäisyydellään, puhumattakaan siitä, että nämä linkit avaisivat tulkintaa merkittävästi.

Ehkä kiinnostavamman viitekehyksen kyseiselle PMMP:n lyriikalle tarjoaakin 80- ja 90-luvun vaihteessa vaikuttanut, raskasta rockia soittanut suomalainen Mana Mana omalla "Maria Magdalena" -kappaleellaan. Se löytyy yhtyeen ensijulkaisulta, *Maria Magdalena/Vaarallista*-singleltä (1988), sekä astetta pidempänä, hitaampana ja melodisempana esikoisalbumilta *Totuus palaa* (1990). Kyseessä lieneekin Mana Manan lyhyeksi jääneen uran tunnetuin otos, josta oman tulkintansa on äänittänyt myös PMMP albumille *Synkkien laulujen maa* (2006)<sup>9</sup>. Koska Mana Manan tuotanto – ja erityisesti

---

<sup>9</sup>

Albumi perustuu Helsingin Sanomien ja Radio Helsingin äänestykseen

kyseinen kappale – on näin ollen todistettavasti tuttua PMMP:lle, voidaan Paula Vesalan sanoittamaa "Maria Magdalena" pitää vastineena yli vuosikymmenen vanhemmalle Jouni Mömmön tuotokselle. Itse asiassa Vesala on itse todennut muun muassa PMMP:n keskustelupalstalla (<http://www.pmmp.fi/keskustelu/viewtopic.php?f=2&t=1296>)<sup>10</sup>, että "Jouni kirjoitti tytölle, nyt tytöt kirjoittaa Jounille".

Mana Manan yksinkertaisten lyriikoiden toistoon sekä raskaspoljentoiseen mutta tarttuvaan melodiaan nojaava kappale esittää minäkertojan haikean haikun: hän kertoo mielisairaalaan joutuneesta tyttöystävästään ja siitä, kuinka tämä nyt uskoo olevansa Maria Magdalena. PMMP:n vastine tarjoileekin jokseenkin stereotyyppisiä mielisairaalakuvia: kertosaakeiston aloitussäkeet "puu / kaltereihin asti ulottuu" luovat mielikuvaa maisemasta, joka hahmottuu kontrolloidusta tilasta käsin. "Kaunis morsian puettu valkoisiin vaatteisiin" tuo mieleen sairaalan valkoiset ja pakkopaidat, etenkin, jos niiden kantaja kyselee Milloin pääset katsomaan?". Viimeistään säepari "Täällä kukaan ei kosketa / ota minut syliin sitten kun tulet hakemaan" paljastaa kaksi erilleen ajautunutta rakastavaista, joista toisella on valtaa tehdä toista koskevia päätöksiä. Toisaalta Mana Manan lyriikassa minä uhkaa "ottaa yliannostuksen jotain huumaavaa" ja ehkä näin itsemurhayrityksen varjolla muuttaa tyttänsä luokse laitokseen asumaan. Vaikka PMMP:n Maria Magdalena toivookin rakastaan luokseen käymään, voisi Mana Manan uhitteleva skenaario olla uudemmassa versiossa itse asiassa jo toteutunut: lyriikka kun toteaa sinän olevan vain seinän takana. Todennäköisempää sanoituksen kokonaisuutta ajatellen kuitenkin on, että tässä tapauksessa erottava seinä rakastavien välillä on sairaalan ja ulkomaailman välissä.

Henkilöhahmon perintöön tai rockgenren sisäiseen intertekstuaalisuuteen perustuvat tulkinnat eivät kuitenkaan sulje toisiaan kokonaan pois, vaan päinvastoin parhaassa tapauksessa voivat jopa tukea ja täydentää toisiaan. Palattaessa tarkemmin Maria Magdalenan jälkiä takaisin *Raamattuun* käy ilmi, että ainoita tästä annettavia konkreettisia taustatietoja ovat maininnat siitä, kuinka Jeesus ajoi naisesta pois seitsemän pahaa henkeä (Mark. 16:9, Luuk. 8:1–3). Demonit voitaneen nykykontekstiin sijoitettuina liittää konkreettisten riivaajien sijaan esimerkiksi masennukseen tai skitsofreniaan, ja näin kulttuurihistoriallinen Maria Magdalena on huoran sijaan mahdollista asettaa mielisairaudesta kärsivän naisen esiäidiksi ja tätä kautta niin PMMP:n kuin Mana Manan lyriikoiden inspiraatioksi.

---

sekä Helsingin Sanomien julkaisemaan artikkelisarjaan *Suomen synkin laulu*.

<sup>10</sup> PMMP:n virallisen kotisivujen alaisella keskustelupalstalla kommentoivat fanien lisäksi usein myös itse Vesala ja Luoti. Pysin tietoisesti välttämään erityisesti lyriikkoja koskevia viestiketjuja ja kaiken kaikkiaan subjektiiviselle mielipiteenvaihdolle rakentunutta palstaa, mutta tässä tapauksessa foorumi toimittaa lähteen virkaa useissa muissakin yhteyksissä esiin tulleele Vesalan lausunnolle.



Tarjolla olevien vaihtoehtoisten ja toisiaan täydentävien lukutapojen lisäksi PMMP:n "Maria Magdalena" on myös oivallinen esimerkki siitä, miten tulkintaan voi saada lisäpotkua tai jopa kokonaan uusia sisältöjä tarkastelemalla lyriikoiden sisällön lisäksi niiden rakennetta sekä melodiaa ja sen nyansseja. Kappaleen kertosäkeen alkupuoli tuo voimakkaasti mieleen Ismo Alanko Säätiön vuonna 2002 julkaistulta albumilta *Hallanvaara* löytyvän "Paratiisin puun". Vaikka kappaleiden sävelkulut eroavat toisistaan eikä poljentokaan käy aivan samaan tahtiin, ei vaikutteiden etsiminen ole mielestäni aivan hakuammuntaa. Painokas, jopa hieman kliseisen puu-kuu-suu-tyylisen riittelyyn hyödyntäminen sitoo Vesalan ja Alangon tekstejä paitsi suomalaisen lyriikkaperinteeseen myös toisiinsa kenties tulkintaa rikastuttavammalla tavalla kuin ensisilmäyksellä uskoisi. Tällaista intertekstuaalista analyysipolkua pitkin analyysiin on mahdollista saada paitsi vihiä PMMP:n musiikillisista esikuvista myös tuore raamatullinen viite. "Paratiisin puu" jo pelkästään kappaleen nimenä linkittyy vahvasti uskonnolliseen teemaan ja ennen kaikkea *Raamatun* naiseuden esittämisen perinteeseen. Jos kohta Maria Magdalena vastaakin ehkä syntisen naisen kuvasta länsimaisessa kulttuurissa, voidaan naisellisessa lankeemuksessa lopulta kuitenkin palata ajassa takaisin aina maailman ensimmäiseen naiseen, Eevaan, asti.

Katsaukseni "Maria Magdalenaan" osoittaa näin toivoakseni naiseuden myyttien elävyyden lisäksi sen, että lyriikoita voi lukea monesta eri näkökulmasta tulkintojen kuitenkin välttämättä kumoamatta toisiaan: vastakkain eivät ole joko "miesrockin" uustulkinta tai äänen antaminen historian alistamalle naishahmolle ja täten koko sukupuolen voimauttaminen. Aivan kuten tyttö- ja naiskulttuurissa on Helena Saarikosken mukaan ilmennyt pyrkimyksiä kolmannen seksuaalisuuden kategorian luomiselle madonnan ja huoran rinnalle (Saarikoski 2001, 124), on omana tavoitteenani jonkinnäköinen välitilan kartoittaminen. Vaikka en pyrikään asettumaan – tai asettamaan tekstejä – janalle, jonka ääripäissä ovat "oikea" ja "huono" tai "väärä" naiseus, "kahtiajakava ja kaikenkattava dikotomia on kuitenkin jo rakenteeltaan voimakas ajattelun malli, jonka käsitteellistä selkeyttä ja itseään oikeuttavuutta on vaikea vastustaa" (Saarikoski 2001, 124). Useita tutkimuksia näyttäisi inspiroineen nimenomaan näistä dikotomisista naismyyteistä kohtalokkaampi ja negatiivisemmin väritynyt – Saarikosken esittämällä "uudella naiseudella" sen sijaan etsitään positiivisesti omasta naiseudestaan ja seksuaalisuudestaan nauttivaa naista (Saarikoski 2001, 124).

Itseäni viehättää kuitenkin Leena-Maija Rossin esittelemä Kaja Silvermanin "kyllin hyvä" sukupuolen representaatio, mikä tässä yhteydessä merkitsee Silvermanin mukaan jotain, "mikä ei asetu ihanteen ja epäonnistumisen vastakkainasetteluun vaan mahdollistaa vaihtoehdon". (Rossi 2003, 21.) Kaksijakoisten myyttien kumoamisen tai uudelleenkirjoittamisen sijaan olenkin pikemmin uuden myytin jäljillä: etsinnöissä on naishahmo, jolle ovat sallittuja niin negatiiviset kuin positiivisetkin piirteet, teot ja tunteet,

mutta ennen kaikkea naiseuden harmaa alue ja kyllin hyvät representaatiot.

#### 4.2 Isin pikkutyttöt ja merimiehen vaimot: kyllin hyvien naiskuvien jäljillä

Kuuden vuoden sisällä ja neljän pitkäsoiton aikana PMMP:n lyriikoiden "päähenkilöt" ovat kasvaneet tytöistä naisiksi. Oli kyseessä sitten artistien oman aikuistumisen rinnalla tapahtunut varttuminen tai sanoitusten itsensä asteittainen kypsyminen, on *Kuulkaas enot!*- ja *Veden varaan* -albumien ikäero melko selkeästi havaittavissa: "Rusketusraitojen" rääväsuuta ja "Pariterapiaan" perheenäitiä yhdistävät aloitteellinen seksuaalisuus ja voimakkaasti koettu oma naiseus, mutta samalla niitä erottavat toisistaan äänensävy, ongelmien mittasuhteet ja elämäkokemukset.

Toisaalta kuitenkin väitän, että PMMP:n musiikkia määrittää juuri eräänlainen loppuun asti säilyvä tyttöyden henki. Alkupään tuotantoa pitkälti leimannut tuihtupäinen jalanpolkemismentaliteetti (esim. "Niina", "Odotan" ja "Isin pikku tyttö") on vain vuosien ja albumien varrella saanut rinnalleen hivenen hillitympiä ja syvempiä oman olemassaolon ilmaisumuotoja. Lisäksi tyttöyden repertuaari on oman näkemykseni mukaan laajentunut "nuoria vihaisia naisia" laveammalle alueelle, ja kattaa viimeisimmällä albumilla niin vanhan eläkeläisrouvan ("Merimiehen vaimo") kuin transvestiittimiehenkin ("San Francisco"). Vaikka lapsuus siis auttamatta loppuukin, eikä ruumiillinen esityskään aina ehkä vastaa yleistä mielikuvaa tyttöydestä, todistavat PMMP:n lyriikat mielestäni kyseessä olevan lopulta ikään ja jopa sukupuoleen sitoutumaton ilmiö, ennemminkin omasta määrittelystä kiinni oleva mielentila.

Myös artistien visuaalisessa imagossa ovat säilyneet lähes karnevalistiset tyttöyden ilmaisut, pönäkät mekot ja separot, ja kuten yhtyeen esittelyssä jo totesin, puhutaan Vesalasta ja Luodista mediassa niin ikään useimmiten ja edelleen "PMMP:n tyttöinä" ennemminkin kuin "artisteina" tai edes "naisina". Samassa yhteydessä mainitsin itse pyrkiväni välttämään kaikennäköistä "tytöttelyä", mikä ensilukemalta saattaisi vaikuttaa sotivan niin varsinaista tutkimuskohdettani kuin käsillä olevaa lukuakin vastaan. Tarkastellessani jo kandintyössäni tyttöyden kirjallisia representaatioita totesin tyttöyteen liittyvän valitettavan usein negatiivisia konnotaatioita ja että nimenomaan kirjaimellisesta "tytöttelystä" on tullut yleinen alentamiseen liittyvä käsite (Leiwo 2008, 4). Vaikka tutkimukseni päähuomiossa tuolloin olivat naiseuden kaksijakoiseen

representaatiohistoriaan nojaten "oikeanlaiset" tyttöyden kuvat, oli pohjimmainen tarkoitukseni kuitenkin tyttökulttuurin esiinnostaminen ja sen positiivinen vahvistaminen.

Muutoksena proseminaarivaiheen voimakkaan moraalisesti latautuneiden tyttöyden kuvien etsintään olen nyt siirtynyt "kyllin hyviin" representaatioihin, mutta vähemmän polarisoiva näkökanta tähtää edelleen samoihin päämääriin: tyttökulttuurin piiloon lakaisemisen sijaan pyrin sen julkituomiseen akateemisessa tutkimuksessa ja sen myötä hiljalleen ehkä myös arkipuheen työttelydiskurssin purkamiseen. Tällaisen työn mahdollistamiseksi koen tarpeelliseksi nimenomaan erilaisten sävyerojen tunnistamisen ja tunnustamisen; ristiriitaista olisikin mielestäni ennen kaikkea arvostuksen tavoittelu tyttökulttuurille yksinomaan positiiviseen voimauttamiseen tai negatiivisiin käytäntöihin tarrautumalla ja muunlaisen, mahdollisesti mielenkiintoisenkin tutkimusmateriaalin häivyttäminen näkymättömiin.

Vaikka oma näkökantani tyttöyteen ei ole pelkästään sukupuolittava tai ajanjaksoon viittaava – halventavasta puhumattakaan – koen tässä yhteydessä jaottelun tyttöihin ja naisiin kuitenkin oleelliseksi jo rakenteellisen selvyuden vuoksi. Lisäksi hyödyntämällä tyttöyttä nimenomaan ikä- ja sukupuolikategoriana voin seurata jo mainitsemaani lyriikoiden naispuolisten "päähenkilöiden" fyysistä kasvua ja samalla tarkastella niin ikään aiemmin esittelemääni ideaa tyttöydestä henkisenä ominaisuutena ikään kuin jatkumona, ennemminkin kuin irrallisena, vain tiettyihin elämänvaiheisiin sidonnaisena ilmiönä. Näin pyrin ennen kaikkea havainnollistamaan PMMP:n teksteistä löytämäni rajoja rikkovaa tyttökäsitystä, joka kaikessa "kyllin hyvydessään" voi nähdäkseni tarjota niin armollisempaa kuin realistisempaaakin samastumismahdollisuutta yhä laajemmalle (tyttö)yleisölle.

#### 4.2.1 "Olis kannattanut vähän paremmin mua kasvattaa": kyllin hyvät pikkutyöt

Yksi erityisesti huomiota herättävä yksityiskohta PMMP:n lyriikoissa ja niiden eri-ikäisissä tyttö- ja naisrepresentaatioissa on se, etteivät esitystavat juurikaan poikkea toisistaan, olivatpa kyseessä sitten lapsuuskuvaukset tai naisena olemisen ytimeen tähtäävät tekstit. Toisin sanoen vaikka lapsuus ajanjaksona ehkä onkin ainutlaatuinen, toisinaan jopa hyvinkin romantisoitu (esim. "Lapsuus loppui"), ei lapsiin itseensä liitetä mystistä yliluonnollisuutta tai siloteltua "totuutta". Ennen kaikkea kiinnostavaa on, että mitkään tavat käsitellä lapsuutta eivät näyttäisi PMMP:n lyriikoissa olevan selkeästi kiellettyjä tai

kierreltyjä eivätkä mitkään tekstien tarjoamista positioista vain täysi-ikäisille varattu. Vaikka tällainen mutkaton lähestymistapa niinkin universaaliin ja arkipäiväiseen aiheeseen kuin lapsuuteen tuntuu lähes selviöltä, voi sen katsoa poikkeavan yleisestä lapsuuskuvausten perinteestä jopa yllättävän paljon: kun naiset ovat tasapainotelleet seksuaalisuuden kautta rakentuvien huoran ja madonnan roolien välillä, on lastenkulttuurin tuotteille ollut tunnusomaista toisaalta korostettu ja määrätietoisesti kahtia jaettu sukupuoliuus, toisaalta tiukka aseksuaalisuus. Aikuihin käsittelemällä lapsi- tai lapsuusaiheet saattavat toisinaan rakentua jopa pyhäiksi teemoiksi, joihin kajoamista totutuista normeilla eroavilla tavoilla on vältely – etenkin kun yhteiskunnassamme ylipäättään tuntuu jatkuvasti kehittyvän ja herkistyvän tendenssinä olevan tarve kontrolloida kaikkea alaikäiseen väestöön liittyvää. Samalla lapset on kuitenkin voitu esittää eläinten kaltaisina olentoina, perustarpeiden pyörittämänä, ilman syvempää ymmärrystä vailla olevana omana alalajinaan, joka saavuttaa järjellisyden suurin piirtein yhdessä äänestyoikeuden kanssa. Vaikka väitteessäni saattaa olla hieman kärjistettyä terästä, ei liene kuitenkaan liioiteltua sanoa, että lapsia ja aikuisia koskevat erilaiset säännöt, myös sen suhteen, mitä heistä voidaan sanoa.

PMMP kuitenkin rikkoo näitä sääntöjä näyttävästi, kun yhtyeen koko albumiuran käynnistävä *Kuulkaas enot!* -avausraitia "Niina" murtaa heti käsittelyssä käsityksiä lasten aseksuaalisuudesta. Kappaleen minäpuhujana kertoo, kuinka "[p]ienenä barbit riisuttiin" – säe, joka myöhemmin mainittaviin käsirautaleikkeihin, kappaleen yleissävyyden ja välivoihkaisuihin liittyessään saa helposti seksuaalisia vivahteita. Toisaalta leikitellään myös sukupuoli oletuksilla: vaikka barbien riisumista seuraava säe "ullakolla mentiin naimisiin" voisi viitata aikuisuuden rooleihin valmistavaan, lapsille usein määrätietoisesti tarjottuun heteroseksuaaliseen kotileikkiin, ei Niinan lisäksi toisen leikkijän sukupuolta paljasteta, vaan pakkaa ennemminkin sekoitetaan entisestään sotkemalla lopussa mukaan vielä Pauliina, Noora ja Aurora.

Samalta albumilta löytyvä "Onnellinen päivä" toteuttaa heteroseksuaalista ihannetta jo perinteisemmin ja yksiselitteisemmin, kun pieni poika pääsee kurkistamaan hameen alle. Tarkemmin lyriikoihin syventyessä törmää kuitenkin toisenlaisiin odottamattomiin juonenkäänneisiin: lastenrallatusmainen melodia ja jopa siihen viittaava nonsense-säe "[r]ai rai da da da da daa" sekä suorat kuvaukset pienen pojan päästä, tämän suloisesta suusta ja pienistä käsistä viittaavat viattomaan ja leikkisään lapsuuteen, kunnes "[o]nnellinen päivä meidän paratiisissa" saa yllättävää jatkoa kun yhtäkkiä "[s]ilmät auki suudellaan / [s]ä näytät polun uuteen maailmaan". Viimeistään loppua kohti kuulija/lukija alkaa epäillä, ettei tuo uusi maailma suinkaan tarkoita viinimarjapuskissa sijaitsevaa käpylehmien valtakuntaa, kun säkeitten edetessä vaatteet alkavat vielä vähentyä, selän alla tuntuu kostea ruohikko ja "[k]atset puhuu puolestaan". Lopuksi palataan vielä lastenlorudiskurssiin, mutta "[p]yöritä,

hyöritä / kiikuta, liikuta / keinuta meitä!" saa uudenlaisia konnotaatioita ja haastaa tulkintaa edelleen: onko kyse todella lasten ensimmäisistä seksikokeiluista vai voiko tekstiä lukea kuvainnollisesti aiemmin ehdottamani henkisen tyttöyden (ja tässä tapauksessa myös poikuuden) kautta, jonka vaikutuksesta varttuneemmatkin rakastavaiset ryhtyvät hulluttelemaan lasten tavoin, vaikka sitten vain toistensa silmissä?

Oletetun a- ja heteroseksuaalisuuden lisäksi PMMP:n lapsuuskuvaukset murtavat myös vakiintuneita sukupuolistereotyyppioita. "Kesä-95" esittelee oletettavasti kaksi alakouluikäistä tyttöä, parhaat ystävykset, jotka viettävät viimeistä yhteistä kesää ennen toisen muuttoa kaupunkiin – ehkä jopa populaarikulttuurissa usein nostalgisoitua viimeistä "lapsuuden kesää". Nuorten neitien tai pikkuprinssessojen sijaan nämä tytöt kuvataan kuitenkin "räkänokkina", jotka pyöräilevät soramontuille, pihistelevät ja polttavat heinillä täytettyjä koiranputkia. Ystävyyttä vahvistetaan yleensä pojille ja miehille varatun rituaalin, verivalan keinoin, ja jopa fyysisiä tyttöyden merkkejä haastetaan hiekalla täytyvillä housunlahkeilla. Vaikka kaverusten sukupuolta ei mainita, ja ainoa tyttöyteen etäisestikin viittaava sana koko tekstissä on "uikkari", luo lyriikka vahvaa mielikuvaa nimenomaan ystävättäristä – mihin saattaa tietysti osaltaan paljonkin vaikuttaa artistien oma sukupuoli. Lisäksi melodia vie jälleen tulkintaa omaan suuntaansa: reteästi henkseleitä paukuttelevasta sisällöstään huolimatta itse musiikkityyli on lähempänä Frithin ja kumppaneiden hahmottelemaa tunteellista "tyttöpoppia" kuin maskuliinista, sähkökitaravetoista rockia. Rocktekstuuri jo itsessään siis luo "kyllin hyvää" tyttöyttä sekoittelemalla elementtejä niin feminiinisistä kuin maskuliinisistakin karikatyyreistä, ja haastaa näin syntyvillä "hybridisukupuolilla" omalta osaltaan vakiintuneita kuvastoja niiden omia sääntöjä hyödyntäen.

Stereotyyppioita vastaan kapinoi myös "Isin pikku tyttö", joka kajauttaa empimättä ja kaunistelematta oman näkemyksensä perinteisistä kiltin tytön rooleista: "Päiväkodis piti aina / olla prinsessa / Mieluummin kun oisin ollut / massamurhaaja." Hoivavietille antautumisen sijaan tämä tyttö ilmoittaa heti puhumaan opittuaan, ettei tahdo sisaruksia, ja on myös muuten kaukana ihanteesta, jonka mukaan pienten tyttöjen pitäisi näkyä vaan ei kuulua: melodisesti PMMP:n punkeinta linjaa edustava "Isin pikku tyttö" huutaa hypyvänsä silmille ja hakkaavansa maailmaa, ja toteaa vielä loppuun pikkuvanhasta: "Olis kannattanut vähän paremmin / mua kasvattaa."

Vaikka PMMP:n tuotanto tarjoaa lapsuuskuvausten näkökulmasta suhteellisen niukalti tutkimusaineistoa, lienee tälläkin otannalla perusteltua väittää, että nämä harvatkin representaatiot noudattelevat yhtenäistä linjaa yhtyeen muiden naiskuvaesitysten kanssa: pienet tytöt ovat nimenomaan ja ainoastaan "kyllin hyviä" siinä missä aikuiset sisarensakin. Lapsuuden ja aikuisuuden väliin sijoittuu kuitenkin modernissa länsimaisessa yhteiskunnassa alati pitenevä ajanjakso, jota on syytä tarkastella vielä erikseen – onhan

nuoruus tunnetusti elämän kapinallisinta aikaa. On siis oikeutettua olettaa, että tähän kategoriaan sisällytettävät kuvaukset voisivat tarjota vielä jotain uutta stereotyyppiä haastaville, "kyllin hyvälle" tyttörepresentaatioille.

#### 4.2.2 "Tällaista on ehkä olla nuori": kyllin hyvät nuoret neidot

Jos kohta varsinaisia lapsuuskuvauksia PMMP:n tuotanto tarjoileekin vähän – vaikkakin varmasti samassa suhteessa kuin rocklyriikat yleensäkin – voi nuoruuskuvauksen ryhmään liittääkin väljästi kategorisoiden jo suurimman osan teksteistä. Taustalla saattavat toki vaikuttaa nuoruuden yltyvän ihannoinnin myötä ajanjakson jatkuva pidentyminen ihmisten elämässä ja näin ollen nuoruuden liukuvampi ja väljempi määrittely, mutta oleellisempaa on nähdäkseni kääntää katse artistien ja yleisön (oletettuun) ikään: populaarimusiikkia on sen alkuvaiheista asti leimannut ajatus nuorilta nuorille siirtyvästä ja sen myötä usein myös vähemmän arvokkaasta alakulttuurimuodosta. Vaikka nykyään rockartistitkin saattavat lähestyä eläkeikää ja kuulijakunta on enemmän tai vähemmän ikäväritynyttä, käsittelevät lyriikat harvemmin elämän ehtopuolelle siirtymistä, vaan etenkin rockia kuvastaa nykyiselläänkin ikuisen nuoruuteen pysähtyminen tai jopa ikuisen elämän kanssa flirttailu.

Tällainen asenne on ymmärrettävä etenkin genren historian valossa: rockia määrittävä perusta on alusta asti löytynyt kapinasta, joka puolestaan on ollut pitkälti nuorisolle varattua ja vallattua toimialaa. Kun nuoret eivät voi enää hätkähdyttää vanhempiaan kopioimalla Elviksen lantioiliikeitä tai Beatlesin tukkamallia, vaan osat saattavat kääntyä jopa toisin päin, täytyy jokaisen uuden rocksukupolven löytää uusi tapa järkyttää valtaa pitävien täysi-ikäisten maailmaa. Voidaan siis sanoa, että juuri nuoruus ja nuoret pitävät hengissä etenkin rockkulttuuria ja ovat tarvittaessa valmiita antamaan tekohengitystä kapinalle, jonka kuolemista spekuloidaan aina uudestaan jokaiselle uudelle musiikkivuosisikymmenelle siirryttäessä. Lienee siis paikallaan luoda edes nopea silmäys tähän ikäryhmään, joka saattaa forever young -ilosanomaa veisaavien konkariartistien lyriikoissa jäädä jopa hieman ristiriitaisesti paitsioon.

Vaikka itsekin pidän tyttöyttä ilmiönä, joka ei välttämättä ole sidottu kantajansa ikään, tarkastelen tässä yhteydessä ennen kaikkea tekstejä, jotka ovat suoraan kiinnitettävissä kapinan alkujuurille teini-ikään ja nuoruuteen, ennen kuin siitä tuli kaikkien omaisuutta. Kapinasta löytyy myös PMMP:n nuoruuskuvien ydin, mutta vaikka lyriikoiden nuoret sankarittaret pitävät itsestään huomattavaa meteliä ja kokevat vahvasti oman

ainutlaatuisuutensa, asettuvat he lopulta siististi janalle muiden yhtyeen kirjallisten representaatioiden kanssa: ilmassa on vielä onnellisten ja huolettomien päivien kepeää huumaa, mutta vähitellen kertyvät myös aikuisuuden taakat ja muuttuvat selässä painavimmiksi (esim. "Lapsuus loppui"). Oivallisen esimerkin tällaisesta murrosvaiheesta tarjoaa jo aiemmin esittelemäni "Isin pikku tyttö", joka peilaa lapsuuttaan tämänhetkiseen minäänsä, mutta seuraavassa hetkessä katsoo jo eteenpäin tulevaisuuteensa. Samalla teksti muovailee jokseenkin kliseisen kapinan mallinuken, teinimonsterin, joka työntää hakaneulan poskeensa vain saadakseen aikaan hälyä "enoissa", konservatiivisuutta ja taantumusta symboloivassa kasvottomassa ja muuten nimeämättömässä ihmisryhmässä. Samaan murrosikäisiä tyypittelevään vakiintuneeseen kuvastoon voitaneen laskea "Rusketusraitojen" ikkunasta puluille kiro sanoja huutava tyttö tai "Päät soittaa" -festaritarinan mehukattitonkan kanssa liftaava rippikoulunuori, ja jopa artistit itse luovat toisinaan lavalle eräänlaisen aikuisten naisten teiniperformanssin: rocktekstuuriin sävystä riippuen Vesalan ja Luodin esiintyminen saattaa saada kiukuttelevan teinihilistiyden tai vaikkapa melankolisen runotyttöyden piirteitä.

Vaikka PMMP tuotannossaan siis hyödyntää ahkerasti kierrätettyä nuoruusmateriaalia, eivät lyriikoiden nuoret sankarittaret kuitenkaan näyttäyty pelkästään yksilotteisina ja kaavamaisina naisenalkujen hologrammeina, vaan jatkavat tyttörepresentaatioita johdonmukaisesti siitä monipuolisesta "kyllin hyvästä", mihin lapsuuskuvauksissa jäätiin. Joukkoon mahtuvat pinttyneet mielikuvat nuoruudesta toisaalta villinä ja vapaana elämän kesänä (esim. "Kesäkaverit"), toisaalta angstisena ja haistattelevana vallankumouksena (esim. "Isin pikku tyttö") ennemminkin osoittavat, että kliseet ovat usein kliseitä syystä: parhaimmillaan stereotypiat voivat ajoittaisen ja suhteellisen universaalinkin todellisuusarvonsa ansiosta olla mukana luomassa uusia, samastuttavia esityksiä.

Teinityttöjen representaatioille saattavat rajojen tunnustelu ja jopa niiden raivokas raivaaminen olla "sallitumpaa" kuin muille naiskuville kautta historian – voidaanhan epänaisselliseksi määritelty toiminta lukea myllertävien hormonien piikkiin, vaikka hivenen ristiriitaista kyllä, näin suhtaudutaan myös kirjaimellisesti "naisellisimpien" toimintojen, raskauden ja kuukautisten vaikutuksiin. PMMP:n lyriikoissa annetaan tilaa venyä dikotomian kumpaankin suuntaan ja lupa heittäytyä tarvittaessa vaikka janan ulkopuolellekin: vaikka esimerkiksi teksteissä useasti esiin nousevat aggressiivisuus ja aloitteellisuus harvoin määritellään "perinaisselliseksi" ominaisuuksiksi, ei tytöille esitetä myöskään yksinomaan yltiöpäisen maskuliinisia samastumiskohteita tai edes tyylipuhtaita "poikatytöitä". "Isin pikku työssä" korostuu tämän anarkistisuuden lisäksi myös fyysinen kauneus, "Päät soittaa" kuvaa lopulta bändin keikkabussissa kikattelevia teiniprinsessoja, ja mahtailuistaan huolimatta "Rusketusraitojen" nuori nainen ujustelee alastoman miehen edessä. Omaa naiseutta tai feminiinisiksi luokiteltuja ominaisuuksia ei siis PMMP:n

esimerkkien mukaan tarvitse häpeillä tai piilotella, aivan kuten maskuliinisemmiksi laskettuja puolia itsessä ei ole syytä yrittää tukahduttaa. "Isin pikku tytön" todellinen esikuva onkin äiti, jolta tytön oma älykin on peritty, ja lopulta käy ilmi, että hemmottelevaa isää ei ole edes olemassa. Asetelmassa näkee väistämättä palasia Vesalan ja Luodin omasta henkilöhistoriasta: molemmat ovat menettäneet isänsä varhaislapsuudessa. Samaa naistenvälistä pärjäämisen teemaa selvemmin jatkaneekin *Leskiäidin tyttäret* -albumi nimikkokappaleineen.

Lapsuuskuvausten tavoin siis myös nuoruuden sukupuolittunut liikehdintä puolelta toiselle on PMMP:n lyriikoissa mahdollista, samoin kuin erilaiset olemisen tavat yhden sukupuolen sisällä. "Isin pikku tytön" nuori kapinallinen on samalla luokkansa priimus, joka voi vain arpoa itselleen korkeakoulupaikan valitsemaltaan alalta. Toisaalta nokkavan itsekehun alta kuultaa omaan elämään kohdistuvaa ironiaa: "Jos kuljen käsi pystyssä / niin se on vahinko / Oon viitannut liikaa / mun kädessä on kuolio." Viimeiset säkeet saavat itse asiassa epäilemään, onko mikään aiemmin esitetyistä väitteistä edes liioitelluista kielikuvista riisuttuna totta: "Mä oon isin pikkutyttö / se on musta ylpee / Rahassa ja lahjoissa / on tosi kiva kylpee / Isi rakastaa mua enemmän kuin / maailmaa / Ja paskat mulla mitään isää olekaan." Myös punk-tykityksen väliin strategisesti sijoitettu melodinen äkkikäännös korostaa jyrkällä kontrastillaan sarkasmin mahdollisuutta: aiemmin päin toisten kasvoja sylkenyt teinikauhu onkin ihana sankaritar, joka hymyillen sirottelee kukkia kaduille ja tervehtii suudellen jokaista vastaantulijaa. Näin kyseenalaistetaan paitsi minäpuhujan luotettavuus myös prinsessadiskurssi: häpeämättömät valheetkin kuulostavat imelän onttouden rinnalla totuudellisemmilta.

Oli "Isin pikku tyttö" kokonaisuudessaan sitten minäpersoonan huumorintajun tai katkeran isättömyyden tuotosta, yksi on varmaa: poissa ovat vanhojen nuorisoromaanien ja erityisesti tyttökirjojen rivien välistä ja suoraan silmille lauotut moralisoivat äänenpainot (ks. Outinen 1992, 47—55). Selvemmin tämän huomaa "Päät soittaa" -kappaleesta, joka rakentuu kronologisen tarinan varaan. Kertomus alkaa äidin itseään ennustavalla kysymyksellä, jatkuu usein pahaenteisyyttä kuvaavalla liftauksella ja päättyy nuoren tytön heräämiseen vieraasta teltasta. "Mutaisessa mehukattitokassa / selvästi on joku jekku" – alkoholi on siis tehnyt tehtävänsä ja hämärtänyt mielikuvat eilisestä, vain huulilla tuntuu muisto festariromanssista. Toisin kuin jopa tämän vuosituhaten nuortenkirjallisuudessa, jossa rankkojen aiheiden ohella tarjotaan yleensä myös jonkinäköistä opetusta, ei "Päät soittaa" -kappaleen nuorta naista kuitenkaan uhkaa suora tai välillinen rangaistus esimerkiksi sukupuolitaudin tai teiniraskauden muodossa; pahin mitä on tapahtunut on pienen rahasumman hukkaaminen jossain ilakoinnin tiimellyksessä. (ks. Outinen 1992, 47—55.) Feminiinisen representaatioperinteen jäljissä ei tekstin avulla siis yritetä maalaila langenneen enkelin tai katuvan huoran muotokuvaa, vaan jo melodia kertoo sen, minkä



sanat vahvistavat: hauskaa on pidetty, eikä syyllisyyttä ole syytä tuntea. Myöskään "Rusketusraitojen" tyttöä ei ojenneta vanhempiensa "himovanhoillisen" kasvatuksen uhmaamisesta, vaan viini virtaa iloisesti, vaatteet lentelevät, hartaan melodiaosuuden katkaisee ilkkurinen nauru ja kertosaäkeen loppukaneetissa todetaan vielä: "Helvetin hyvin menee."

Kaiken kaikkiaan voidaan sanoa, että PMMP:n lyriikoiden myötä nuorille tytöille vapautuu uudenlaista toimijuutta, joka toistaiseksi on yleensä ollut sallittua vain (nuorille) miehille – niin populaarikulttuurin representaatioissa kuin osin ehkä huomaamattomissa, mutta osaltaan varsin leimaavissakin arkikäsitelyissä. Hauskanpitoon voi yhteen teksteissä tytöilläkin kuulua runsas alkoholinkäyttö ja jopa sillä retostelu kuitenkin niin, että toiminta on jatkuvasti tyttöjen omassa hallinnassa. Samoin ihmissuhteissa ei tytöltä vaadita uskollisuutta, sitoutumista tai pidättäytymistä, vaan nuoruutta idyllisoidaan nimenomaan aikana, "[k]un ylipäättään ajatellaan / aina kahta poikaa kerrallaan / Aamulla ensimmäisen kaa / toisen kanssa ollaan illalla" ("Lapsuus loppui"). Keskustelua tällaisten sävyjen paljastuessa herättäne se, ovatko stereotyyppioista ja moraalista vapautuminen välttämättä toistensa vastakohtia tai tarkoittaako "kyllin hyvä" representaatio myös "kyllin hyvää" samastumiskohdetta. Esikuvista kannattanee kuitenkin keskustella toisissa yhteyksissä ja toisaalta lienee syytä kyseenalaistaa se, onko rocklyriikoiden ja niiden tulkitsijoiden tehtävänä edes toimia esimerkillisinä roolimalleina; positiivisemmista lähtökohdista rakentuneet nais- ja tyttökuvat eivät välttämättä merkitse samaa kuin yksinomaan positiiviset representaatiot.

PMMP osoittaaakin, että feministisen kulttuurintutkimuksen pyrkimyksiin monipuolisemmista naiskuvista ja tyttöjen voimauttamisesta voidaan vastata ilman räikeää alleviivausta. Esimerkiksi "Päät soittaa" on saanut inspiraationsa 1970-luvulla toimintansa aloittaneesta suomalaisesta punk-yhtyeestä Päät, jonka keulakuvana toimi ajalleen jokseenkin epätyypillisesti naislaulaja. Nainen sukupuolelleen harvinaisessa roolissa lienee jo itsessään esikuvaksi kelpuutettavaa materiaalia, mutta kun tähän yhdistetään PMMP:n kappaleen kertosaäkeen rohkaiseva viesti, voidaan kepeyden ohelle saada äkkiä syvempiä merkityksiä. "Älä rupea itkemään / ota ote, nyt rynnitätään. / Eturiviin on päästävä: Päät soittaa!" voi yhtä lailla kannustaa omaan aloitteellisuuteen sekä tyttöjen väliseen solidaarisuuteen ja antaa samalla luvan pyrkiä elämässä eteenpäin ilman tarvetta naiselliseen sovitteluun, passiivisuuteen tai vaatimattomuuteen.

Toisaalta tällaisten sukupuolispesifien tekstien kohdalla on mahdollista helposti lipsua ylitulkinnan puolelle; myös "Päät soittaa" -kappaletta voi hyvin lukea "ainoastaan" elämästä ja nuoruudesta nauttimisen näkökulmasta ilman, että sen merkitys tyttörepresentaatioiden esittäjänä ja tekijänä heikentyisi. Omalla tavallaan positiivista kuvaa

luovat sen sijaan tekstit, joista sukupuoli on häivytetty kokonaan tai jotka mahdollistavat samastumisen yli sukupuolirajojen. Tällaisen esimerkin tarjoaa PMMP:n "Kesäkaverit"-kappale, jonka toimijoita ei erikseen ole määritelty yhden nimeltä mainitun henkilön lisäksi muuta kuin yksittäisten vaatekappaleiden kautta ("bokserit", "pusero"), jotka nekin nyky maailmassa edustavat jatkuvasti enemmän unisex-tyyliä kuin yksioikoista metonymiaa. Vaikka melodia on taattua 2000-luvun PMMP:tä ja tekstikin tulvii moderneja elementtejä "Lostarista" "stadikkaan" ja "fisuisia" "dokuihin", on riehakas tunnelma verrattavissa 1920-lukuun ja sen uuden jazz-sukupolven nuoriin tyhjäntoimittajiin, jotka voisivat olla repäistyjä P. G. Woodhousen romaanista. Vajaat sata vuotta myöhemmin "Kesäkaverit" tarjoutuu jälleen yhden uuden sukupolven kuvaksi nimenomaan korostamalla ikäluokan merkitystä ja yhteisiä kokemuksia sukupuolen ohi. Nämä "kaverit" ymmärtävät toisiaan vaikka eivät tiedä edes toistensa sukunimiä, ja toteavat tyhjentävästi: "Tällaista on ehkä olla nuori."

Painotuksen voisi katsoa edellisessä säkeessä olevan erityisesti "ehkä"-sanalla; PMMP:n lyriikoissa on mahdollista olla nuori monella tapaa. Representaatiot liikkuvat sukupuolistereotyyppioista vakiintuneiden maskuliinisuuksien ja feminiinisyksien leikittelevän käytön kautta kohti sukupuolineutraaliutta. Vaikka "kipu ja harhainen mieli" voivat saada alkunsa jo nuoruudessa ("Olkaa yksin ja juoskaa karkuun"), on näiden nuoruuskuvien yleisvire jollei täysin positiivinen, niin ainakin selviytymismentaliteetilla varustettu. Muutamaa keveämpää, ilonpitoon keskittyvää kappaletta lukuun ottamatta nuoruus näyttäytyy ajanjaksona, jolla on omat haasteensa – toisinaan jopa aikuisuuteen verrattuna suhteellisen rankatkin sellaiset – mutta jota leimaa myös sisukkuus, pärjääminen ja toiveikkuus. Parhaiten tällaisen nuoruuden tiivistää ehkäpä "Odotan"-kappale: minäkertojana toimiva nuori nainen pitää jatkuvasti silmiään auki odottaessaan elämää tapahtuvaksi ja on valmis potkimaan itsensä lopulliseen vapauteen vaikka häkistä, viiden lukon takaa. Odottaminen naiseuteen liittyvänä teemana jatkuu myös nuoruuden jälkeen ja on sen verran mielenkiintoinen yksityiskohta, että käsittelen sitä lisää seuraavassa alaluvussa.

#### 4.2.3 "Kun olet itsekäs ja kakaramainen": kyllin hyvät aikuiset naiset

Mediatutkija Anu Koivunen sivuaa elokuvatutkija Mary Ann Doanea ja tämän teoriaa odottamisen skenaarioista katsannossaan naisrepresentaatioista sota-ajan Suomi-filmissä. Vaikka sekä Koivunen että Doane ovat erikoistuneet nimenomaan audiovisuaaliseen

kulttuuriin ja tässä yhteydessä vieläpä menneiden aikojen elokuvien naiskuviin, tarjoavat he mielenkiintoista näkökulmaa tarkastella myös nykykirjallisuutta ja sen juuria – onhan klassikkosatujen yksi käytetyimmistä tarinakonsepteista pelastustaan odottava prinsessa ja jo muinaiskreikkalainen kirjallisuus esittelee Odysseustaan kotiin odottavan Penelopen. Koivunen mainitsee artikkelissaan "Pidä unelmasi kurissa!" esimerkkejä siitä, kuinka rakastuneiden naisten representaatioiden tunne-elämän keskeiseksi muodoksi merkitään odottaminen (Koivunen 1992, 187). Oli kyseessä sitten kirjeen tai lohikäärmeen surmaavan ritarin odotus, on nainen suoraan tai välillisesti riippuvainen miehestä, jonka tehtäväksi jää lopulta ratkaista, palkitaanko harras ja kärsivällinen odotusaika "täyttymyksellä" vai rangaistaanko liian korkealla odotuksia lennätellyttä romanttista haaveilijaa. Koivunen siteeraa Doanea, jonka mukaan tällaiset odottamisen skenaarit ovatkin erityisesti naisille suunnattujen rakkauskertomusten keskeisiä elementtejä, joita tarjotaan naiskatsojien (tässä tapauksessa siis myös lukijoiden) tunnistettavaksi ja samastuttavaksi (Koivunen 1992, 188). Suomi-filmin ja Hollywoodin kultakauden lisäksi odottamisen voikin siis nähdä olevan keskeinen elementti esimerkiksi 1950-luvun tyttökirjallisuudessa, mutta myös käsillä olevat tämän vuosituhannen PMMP-lyriikat tarjoavat mielenkiintoista tutkimusmateriaalia ilmiön tarkasteluun.

Nimenomaan tyttökirjallisuuden diskurssiin johdattelee *Veden varaan* -albumilta löytyvä "Merimiehen vaimo" – joskin kronologisuuteen ja sen mukanaan tuomiin yllätyksiin yleensä perustuvien rakkaustarinoiden säännöistä piittaamatta ja romantiikkaa nurinkurisella kerronnallaan uhmaten. Vasta tasatahtisen ja rytmillisesti säännöllisen melodian katkaiseva utuinen c-osa esittelee nuoren naisen, joka tanssilavalla kohtaa unelmiensa prinssin. Sankarittaresta piirtyvä kuva noudattelee tyttökirjojen ihannetta: hän on empiväinen, sievä ja kaikin puolin hyveellinen. Päätäväinen ja vahva mies kuitenkin saa lopulta siveän prinsessansa ja valtakunnan ja vie määrätietoisesti yhteistä elämää kohti onnellista loppua: "Ottein lujin mies tanssittaa / huolehtii, eikä päästä koskaan." Näihin sanoihin voisi päättää myös traditionaalisen tyttökirjan ja siirtyä kuvittelemaan sitä "laulun haaveunta", joka sankariparia odottaa – etenkin jos jättää viimeiset, vanhuutta ja sairautta hämärästi enteilevät säkeet huomiotta.

Tyttökirjallisuuden genreä ja käytänteitä tutkinut Hellevi Outinen kirjoittaakin artikkelissaan "Häpeästä nautintoon" (1992): "Vanhemmille tytöille suunnatuissa tyttökirjoissa sankaritar yleensä löytää lopussa tulevan puolisonsa, ja he jäävät ikuisen syleilyyn kirjan viimeiselle lehdelle." Outisen mielestä oleellisinta tällaisessa asetelmassa on kuitenkin se, mitä jätetään kertomatta: useimmat romanttiseen sisältöön painottuvat, nuorille naisille ikään kuin elämänohjeeksi ohjelmoidut kirjat päättyvät juuri tällä tavalla lupaukseen avioliitosta tai jopa varsinaiseen vihkimiseen, jolloin "avioliiton todellisuudesta nuorelle lukijalle ei synny minkäänlaista kuvaa" (Outinen 1992, 47–48). Toisin sanoen

koko avioliiton jälkeinen elämä saatetaan kuitata toteamalla korkeintaan: "Ja he elivät elämänsä onnellisena loppuun asti." Runsaassa mediakulttuurissa eläville nykytyöille tuskin naiseuteen tai seksuaalisuuteen liittyvät asiat tulevat yllätyksenä ilman valistavia nuorisoromaaneja, mutta tyttökirjallisuuden kulta-ajan nuoret naiset saattoivat Outisen mukaan joutua yllätysten eteen omassa arjessaan, kun heidän suosikkikirjoissaan lujan kättelyn "seurauksena" sankaritar esitelläänkin yhtäkkiä jo nuorena äitinä (Outinen 1992, 48).

PMMP:n "Merimiehen vaimo" vilauttaa kuitenkin elämää sen jälkeen, kun tyttökirjan kannet ovat jo sulkeutuneet. Kuvaus ei juuri imartele hyveellistä sankaritarta: ujoin punaposkisesta neidosta on kasvanut "vihainen ja vanhanaikainen", osaansa katkeroitunut nainen. Vaikka tulevaisuus ei näin ollen ehkä ole sellainen, jollaiseksi nuori romantiikankaipuinen tyttö sen kuvitteli, on lopputulokseen kuitenkin päädytty nimenomaan tyttökirjojen reittisuositusta pitkin: "Kun (tyttö) ei käynyt koskaan kouluja / teki sitten paljon lapsia." Lisäksi merimiehen rouvan osaan kuuluu edelleen olennaisesti odottaminen: vaimon rooli ei ole tuonut luvattua täydellistä "täyttymystä", vaan avioliiton solmimisen jälkeenkin nainen joutuu elämään epävarmuudessa ja miehensä elämän ehdoilla: "Laitureilla heiluttaa / kaikki joiden osa on odottaa."

Toisin kuin suurissa rakkaustarinoissa, joissa nöyrän sankarittaren odotus lopulta palkitaan paikalle valkoisella hevosella ratsastavalla ritarilla, jää merimiehen vaimo lopulta yksin laiturille odottamaan, kun "[--] laiva tuli, mies tullutkaan ei". Vuosien myötä myös kaikki lapset lähtevät palaamatta enää edes vierailemaan äitinsä luona. Vaikka kaiken tämän keskelläkin on selvää, että "heikot vain tunteitaan näyttää", lämmittää yksin jätettyä naista rinnassa polttava viha. Onkin huomattavaa, että kaikesta pyhydestä riisutun lapsuuden tavoin ei usein madonnaikonin kautta esitetty äitiyskään ole PMMP:n teksteissä "kyllin hyvälle" immuuni; esimerkiksi "Onko sittenkään hyvä näin" -kappaleessa nainen pohtii vievänsä lapset tarhaan, jättävänsä nämä sinne ja lähtävänsä pois.

Vaikka "Merimiehen vaimo" siis vie hetkeksi unelmoivaan nuoren naisen puuterintuoksuiseen ullakkohuoneeseen, paljastaa se myös tyttökirjojen onnellisen lopun kulissimaisuuden ja yltiöromanttisen haavekuvan valheellisuuden. PMMP:n tuotannon alkupäähän sijoittuva "Oo siellä jossain mun" sen sijaan esittelee merimiehen vaimon nuoremman ja modernimman version, etäsuhteessa elävän naisen, joka kyllä odottaa kotona kaukana olevaa puolikastaan, mutta samalla myös kyseenalaistaa asetelmaa ja sen toimivuutta: "Odotanko turhaan sua sittenkin / Mitä jos vaan käy niin kuin muillekin / Välimatka piinaa ja painaa mua / kuka päättää, ketkä saa onnistua." Poissa oleva osapuoli koettaa luoda mielikuvaa odottamisen arvoisesta yhteisestä tulevaisuudesta: "Sanot, että joskus vuosien päästä / meillä on aikaa niin paljon / että voidaan heittäytyä siihen

kellumaan", mutta vaikka kultainen aurinko maalaillee haaveita, kalvaa kotiin jääneen mieltä epäily myös siitä, rakastaako toinen "vielä kun olen ruttuinen" – tai kuten "Merimiehen vaimossa" todetaan, kun "vuodet kasvoihin syö polkujaan".

Konservatiivisen oloisesta sommitelmastaan huolimatta "Oo siellä jossain mun" onnistuu kuitenkin samalla kyseenalaistamaan odottaja / itseään odotettava -asemointia. Lisäksi on myös täysin mahdollista, että perinteiset miehen ja naisen roolit ovat vaihtaneet paikkaa, sillä kummankaan kappaleen henkilön sukupuolta ei erikseen mainita. Ei ole siis kaukaa haettua, ettei kappale voisi kuvastaa ahkerasti keikkailevien artistien omaa tilannetta; yhtyeen kiertue-elämästä suoraviivaisesti kertova "Matkalaulukin" toteaa: "Eikä ajatella sitä kuka on kenenkin / että meillä kaikilla on kotikin / Toisilla on joku, joka siellä odottaa." "Merimiehen vaimon" kanssa samalta albumilta löytyvä "Lautturi" puolestaan antaa ymmärtää, että myös kaukana kotoa oleva saattaa olla se odottava osapuoli, joka vartoaa lauttaa kuljettamaan itseään takaisin suojaan ja anoo: "Johda kotiin matka keskenjääneen". Vaikka näennäisesti "Lautturin" odottaminen saattaa vaikuttaa jopa molemminpuoliselta, kun tieltään harhautunut toteaa kadottaneensa suunnan sen jälkeen, kun toinen ei palannutkaan omalta matkaltaan, leimaa asetelmia lopulta aina epätasaisuus: toinen jää iäti odottamaan toisen soittoa.

Myös 2000-luvun rocklyriikasta löytyy siis viitteitä odottamisen skenaarioista ja siitä, kuinka nimenomaan odottajan positiot tullaan edelleen helposti liittäneeksi naisen osaan. Vaikka nainen edellä mainitsemisani esimerkeissäkin olisikin se, joka odottaa, ei aina odotuksen kohteena ole kuitenkaan konkreettinen pelastaja ja/tai puoliso. Voisi jopa sanoa, että PMMP:n naisrepresentaatioita yhdistää jonkinlainen elämänahneus ja tulevan odotus, joka beckettmäiseen tyyliin ei kenties koskaan saa tyydytystään ja joka samalla yhdistyy melankoliseen, mutta kenties vain hetkelliseen lamautumiseen. Mainio esimerkki tästä on "Matoja", jossa sankaritar uhoaa: "Jos odotan vähän, niin mätänen tähän / Mä jätän sut pitkästyämään." Kokonaisuudessaan kappale on epäonnistuneen suhteen anatomiaa näkyville levittelevä vuodatus, jonka tuloksena nainen päättää, ettei enää aio tyytyä odottajan roolin – oli kyseessä sitten kumppanin tai tulevaisuuden odotus – vaan ilmoittaa jatkossa elävänsä kuumottavan elämännälkensä ehdoilla: "Liekki suutelee jalkapohjaa / sitä palvelen, se mua ohjaa / täysillä eteenpäin / Silloin kun tuli selkää nuolee / niin on juostava, muuten kuolee / Jonnekin taakse jäät, sinne sä taakse jäät."

Vaikka PMMP:n lyriikoissa esiintyy sukupuolivärityneiden kuvastojen odottajia ja odotettavia, onnistuvat tekstit kuitenkin kääntämään nämä odottamisen skenaariot lopulta nurin ja ikään kuin naisrepresentaatioiden eduksi: kärsivällisten haaveilijoiden tilalle on noussut elämänjanoisia vampyyreitä tai "hirviöitä", kuten "Madoissa" todetaan lakonisesti. Tyttökirjojen hyveet – mukautuvaisuus, kiltteys, avuliaisuus ja passiivisuus (Outinen 1992,

48) – ovat korvautuneet uusilla "kyllin hyvillä". PMMP:n lyriikoiden tytöistä on kasvanut naisia, jotka saattavat kyllä tyytyä "kyllin hyvään", mutta tekevät sen näyttävästi, kuuluvasti ja itseään arvossa pitäen. Selväpiirteisimmän muotokuvan tällaisesta ehdasta PMMP-naisesta maalailee "Mummola". Kappaleen alkusäkeet laskettelevat jo useita adjektiiveja, joiden kantajaa tyttökirjat tuskin huolisivat sankarittarekseen; hän on "itseks, kakaramainen, heikkohermoinen, typerä nainen". Oleellista on, että näinkin negatiivissävytteiset määreet kuvataan lopulta positiivisessa valossa: tällaisena epätäydellisyytenä naisen todetaan olevan samastuttavimmillaan ja jotain, mihin toinen nainen voi itseään heijastella: "Silloin olet minun kuva / minä olen sinun kuvasi / Silloin sinä olet / minun paskapäinen paras kaveri." Sanomaa painotetaan vielä toisessa säkeistössä korostamalla, että kohteliaana, hyvätapaisena ja äiti Teresan kaltaisena pyhimyksenä ystävätär olisi "vain vieras muiden joukossa / et oma itsesi". Lopulta kyllin hyvä naisuus onkin siis kaikkien omien puolien, feminiinisten ja maskuliinisten, hyveellisten ja paheellisten sekoittumista, näiden dikotomioiden rajojen hämärtymistä ja lojaaliutta itseään kohtaan.

Uudenlaisen, "kyllin hyvän" naisrepresentaation lisäksi "Mummola" palauttaa analyysini juurilleen: kappale ja sen kautta rakentuva representaatio edustavat lopulta ennen kaikkea ikuisen tyttöyden ideaa. Nuoruuden uhmaa uhkuvien varsinaisten säkeistöjen väleissä siirrytään kertosäkeeseen, jonka voisi kuulla hyvin lapsikuoron laulamana, kovaa, korkealta ja kirkkaasti. Viimeiset säkeet vielä alleviivaavat sanomaa: "Aika vei meiltä sen / mummolan, lapsuuden / mutta ei meitä saa / vanhenemaan." Väitän siis entistä varmemmin, että PMMP:n naisrepresentaatioita kuvaa ikityttöys ja että tämä henki näkyy myös lyriikoissa lapsuuskuvauksista vanhaan merimiehen vaimoon. Toisaalta yhä selvemmäksi analyysityön edetessä on käynyt, että PMMP:n kappaleet eivät suoraan esittele, määrittele ja lokeroi erilaisia naisellisia prototyyppjä, vaan ne päinvastoin todistavat representaatioiden rakentuvan pitkälti suhteessa toisiinsa ja ennen kaikkea suhteessa lyriikoissa luotuihin elämäntilanteisiin ja -tarinoihin. Katson siis tässä yhteydessä oleelliseksi kartoittaa, minkälaisia ovat "kyllin hyvien" naisten "kyllin hyvät" elämät, ja mihin suuntaan ne muovaavat rocklyriikoiden välittämää naiskuvaa.

#### 4.2.4 "Onko sittenkään hyvä näin": kyllin hyvä elämä naisena

Kuten edellisessä luvussa käsiteltyjen lyriikoiden lähilukuanalyyseistä käy ilmi, varsinaisia (nais)sukupuolta suoraan kuvailevia tekstejä PMMP:n tuotannosta löytyy vähän, ainoana selkeänä esimerkkinä ja poikkeuksena "Mummola". Proosaa tiiviimmissä kaunokirjallisuuden alalajeissa on tilanpuutteen takia yleisestikin suosittava kuvallista

kieltä ja moniulotteisia ilmauksia, jotka ilmimerkityksistään avattuina ja ennakkoluulottomasti tulkittuina voivat parhaimmillaan kertoa lukijalle tai kuuntelijalle enemmän kuin vaikkapa romaanin kuvausjakso. Myös PMMP:n naiskuvat rakentuvat vihjeistä sekä hienovaraisista yksityiskohdista, ja ennen kaikkea representaatiot alkavat elää tekojensa kautta sekä kappaleen tarinan ja maailmankuvan välityksellä. Välillä voi joutua etsimään myös rivien välistä, sillä kaikista kerronnallisimmissakin lyriikoissa pienet nyanssit saattavat paljastaa suuria linjoja. Esimerkiksi "Niinassa" minäkertoja toteaa päivisin esittävänsä normaalia ja leikkivänsä "kuin muka oisi(n) elämässä kii", mistä on mahdollista tulkita jotain niin sankarittaren yöllisestä kaksoiselämästä, mielenterveydestä ja mielialasta kuin tämän käsityksistä ympäröivästä yhteiskunnasta ja sen normeista. Kaiken kaikkiaan väitänkin, että parhaiten naiseen tutustuu tutustumalla tämän arkeen ja elämänasenteeseen – olivat kyseessä sitten vaikka fiktiiviset, lähtökohtaisestikin sanoista muovatut rocklyriikkanaiset.

Rockin ikinuoreen luonteeseen kuuluu yhtäältä voimakas hetkessä eläminen, toisaalta polttava tulevaisuuden kaipuu. "Matkalaulusta" on mahdollista lukea viitteitä kummastakin suhtautumistavasta: toisaalta arvellaan, että "[t]ämä voi olla / koko elämämme ihanin päivä" eikä huolehdi huomisesta, toisaalta tunnustetaan, että "perillä" on vasta jossain edessä. Myös *Kovempien käsien* seuraavassa kappaleessa "oikea elämä" siintää vielä vuosien päässä; jo aikaisemmin tarkasteltu "Oo siellä jossain mun" perustuu nimenomaan paitsi kumppanin, myös ennen kaikkea yhteisen tulevaisuuden odotukselle. Haaveellisten silmäysten lisäksi eri aikatasoja voi tutkailla myös "entä jos -filosofian" lävitse. *Kovempien käsien* balladilinjaa jatkava "Päiväkoti" väläyttää tuokiokuvan rinnalla vaihtoehtoista nykyhetkeä, jossa ikkunan ääressä aamukahvilla istuisikin yhden sijasta kaksi. Anteeksipyynnöt eivät ole kuitenkaan saaneet toista jäämään yhteiseen nykyisyyteen ja tulevaisuuteen, vaan hylätty joutuu toteamaan: "Tänään / mä en oo sinun tyttö / Tänään en tiedä missä oot."

Tulevaisuus näyttäytyy PMMP:n lyriikoissa siis yhtäältä kohtalona, jonka käännteitä ei juuri voi ennustaa tai nopeuttaa, toisaalta ihmisen omissa käsissä pyöriivänä arpakuutiona; "Päiväkodin" tyttökin on omalla toiminnallaan aiheuttanut rakkauden murenemisen, kun kumppanille ei ole kelvannut vain "kyllin hyvä" parisuhde. Tässä mielessä "kyllin hyvyys" siis tavallaan koituukin keskiverto PMMP-naisen kohtaloksi: samalla kun representaatioita riisutaan paljaammiksi ja näin ollen kenties myös paljastavammiksi, kuoriutuvat myös elämäntarinoiden pinnalta pois suurieleiset rock-kliseet vuosisadan romansseista äkkirikastumisiin ja maailmantähteyksiin, ja jäljelle jää karu, juuri ja juuri "kyllin hyvä" arki.

Toisaalta "kyllin hyvät" representaatiot ovat sallivampia inhimillisyyksille ja poliittisesti

epäkorrekteillekin haaveille. Hyvä esimerkki tästä on "San Francisco", jonka minäkertoja unelmoi muutosta vapaamielisempään kaupunkiin ja sieltä löytyvästä elämästään valokeilassa. Tulevaisuuden parhaana mahdollisena versiona itsestään mahdollistaa kuitenkin vain äidin kuolema – seikka, joka mainitaan kiertelemättä ja turhia moralisoimatta. Kaikessa sympaattisessa itsekeskeisyydessään kappaleen sankaritar, peräkammarin transvestiittipoika, onkin mallikelpoinen tutkimusotos PMMP:n naiskuvien ja erityisesti näiden elämäntilanteiden joukosta: vaikka "San Franciscon" tulevaisuuteen ehkä kangastuvatkin limusiinit, shampanja ja paljetit, on nykyisyys täynnä pilkkaa, tuskaa ja pelkoa sekä ihmisiä, "[--] jotka nyt (mua) hieroo paskaan".

Edellä mainitut henkisen kivun ja väärinymmärryksen teemat ovatkin erityisen keskeisiä niin PMMP:n lyriikoissa kuin niiden ihmiskohtaloissakin. Kappaleissa ryvetään pohjamudissa päästä varpaisiin, mutta samalla välittyvää maailmankuvaa leimaa tietynlainen hälläväliä-asette. "Mummolan" traumaista kärsivä nainen, joka "märisee enemmän kuin kakaralauma" toteaaakin c-osassa kyydin – siis tässä tapauksessa vapaasti tulkittuna elämän – olleen epätasaista, mutta lisää myös: "ja siihen voisinkin kommentoida / ihan sama ihan sama". Huomattavaa on kuitenkin, että sankaritar myöntää epätasaisuuden olevan täysin johdettavissa omasta kuoppaisesta luonteestaan: "En tiedä mitä maksaa tasaisempi kyyti / mutta oma on syyni."

"Olkaa yksin ja juoskaa karkuun" päinvastoin syyttää ongelmistaan lähes kaikkea mahdollista koulukiusaamisesta ja epävakaista kotiolosuhteista alkoholisti-isään sekä pieleen menneisiin ihmissuhteisiin. Kipu on näin itseaiheutetun sisäisen jomotuksen sijaan jotain, mikä tarttuu kiinni vastoinkäymisistä ja muuttuu lopulta ihmisessä loisivaksi harhaiseksi mieleksi. Erilaiset mielenterveyden ongelmat ovatkin vahvasti läsnä PMMP:n "kyllin hyvien" naisrepresentaatioiden arjessa, esimerkiksi juuri "Olkaa yksin ja juoskaa karkuun" punnitsee avoimesti erilaisia hoitomuotoja pahaan oloonsa: "Mikä susta kiskoo sen irti / laitoshoido vai vitamiini." Yhtenä vaihtoehtona, "hätaovena" ja "pakotienä" kappaleessa vilautellaan jopa itsemurhaa: "Epäiletkö milloinkaan / että et jaksaisikaan niellä enempää / Naruasi toivot köydeksi / ja pettymykset riittää, riittää." Energisesti eteenpäin porhaltava melodia kuitenkin liittyy kuoleman kanssa pelaamisen lähinnä uhmakkuuden yhteyteen, kun varsinaista itsemurhateemakappaleen valtikkaa kannattelee "Salla tahtoo siivet". Alun perin Suomen Idols-voittajalle sävelletty ja liian "vaikeana" hylätty kappale (*PMMP*, 90) kuvaa masentunutta ja elämästä pois halajavaa ulkopuolisen, avuttomaksi itsensä tunnevan tukijan sanoin: "Haluat pois / Et silti tiedä, missä hyvä ois / ja peität kaiken. / Mitä mä teen / Jos näkisin ees yhden kyynelen / niin kuivaisin sen / Sä kerrot että päivänvalo pelottaa / ja silti valvot yösi / etkä unta saa / En osaa auttaa." Kertosäkeessä liidellään kuitenkin jo ehjin siivin, piilossa muiden katseilta. Joko kuolema on kirjaimellisesti korjannut onnetoman sielun tai tekstin minäkertoja on saanut



heittäytyneen kiinni – varmaa on vain, että sävel vaihtuu mollista duuriin ja että PMMP:lle tyypilliseen ristiriitaiseen tapaan lohduttomin aihe saa lohdullisimmat säkeet.

Oleellista ei siis niinkään ole, johtuvatko PMMP:n pienkertomusten onnettomuutta sykkivät ilmapiirit arvaamattomasta kohtalosta, vain "kyllin hyvästä" mielenterveydestä ja mutkaisesta luonteesta vai kaoottisista ympäristötekijöistä, vaan se, että elämä kaiken kaikkiaan näyttäytyy yhtyeen naisrepresentaatioille melkoisen haastavana, kuluttavana ja jopa hiljalleen ihmistä itseään sisältä särkevänä. Jos "Mummola" kuvaili PMMP-naista sellaisena kuin ulkoinen maailma hänet näkee, tiivistää "Salla tahtoo siivet" yhdellä säkeellään hyvin näiden representaatioiden sisäistä maailmaa ja elämänkulkua – olkoonkin, että kyseessä on kärjistetyksi masennuksesta jo suoranaisena sairautena kertova kappale: "Sisällä on sinussa / vesi raskas, rannaton / Se tahdotonta liikuttelee / kun vuorovesi nousee tai laskee / vie onnetonta."

PMMP ei kuitenkaan olisi yhtye, jona sen nyt tunnemme, ellei sysipimeyteenkin luotaisi leikillisiä varjoja ja valonpilkahduksia: samalla kun kappaleet kiertyvät itsesäälän ympärille, muistetaan tälle pateettisuudelle ja dramaattiselle angstile myös itsetietoisesti naureskella. Esimerkiksi "Mummolan" kertoja irvailee "vatipääystävälleen", jonka kaltaiseksi myöntyy lopulta itsekin, ja *Veden varaan* -albumin ensimmäinen singlejulkaisu "Viimeinen valitusvirsi" kääntää PMMP:lle tyypilliseen tapaan kelkan ja herjaa kaikkea sitä, mitä aikaisempi tuotanto on sydänverellään vuodattanut. Eri albumien ja eri kappaleiden lyriikat käyvät siis jälleen keskustelua toistensa kanssa ja keskinäisen vahvistamisen sijaan jopa riitelevät keskenään. Esimerkiksi "Viimeisen valitusvirren" kertosaie voisi olla suoraan osoitettu "Olkaa yksin ja juoskaa karkuun" -tytölle: "No kun on se kauhea / lasinen lapsuus / ja annettu huonot eväät / niin on valmiiksi pilalla kaikki / ja oot liian hauras / sun omasta mielestä / kestäämään elämää täällä / Se kaikki on sinusta kii / tää on viimeinen valitusvirsi / kun kukaan ei jaksa enää." Myös varsinaisissa a-osissa näpätetään kohtalon armoille heittäytymisestä: "Aina vika löytyy jostain muualta / jotakin voit syyttää / Sinä et ole mistään vastuussa / Mitä vittua noi kyttää."

Kaiken kaikkiaan lyriikka siis ikään kuin vetää maton nimenomaan aiempien tekstien päätökseen samastuneen lukijan/kuuntelijan alta heittämällä tuskassa piehtaroinen yllättäen leikiksi ja toteamalla: "Saisit kavereita pilttuusta / ne samoin märehtii ja kärsii." Toisaalta PMMP:n itseironista ilmaisu laajemmin tuntien voisi Vesalan ja Luodin katsoa kohdistaneen "Viimeisen valitusvirren" jopa suoraan itselleen lyriikkoina ennemmin kuin seuraajilleen. Tällä tavalla tulkittuna kappaleesta onkin mahdollista löytää paitsi jokaiseen turhanmurehtijaan ja -märehtijään lenteleviä piikkejä myös ryhdistäytymiseen kannustavaa sanomaa – jossain vaiheessa kohtalokkaan PMMP-naisenkin täytyy tyytyä "kyllin hyvään", tunnustaa realiteettinsa ja todeta: "Tässä elämä on."

Itse asiassa jo ennen "Viimeistä valitusvirttä" löytyy *Leskiäidin tyttäret* -albumilta kaksi peräkkäin aseteltua kappaletta, joiden elämänasenne on jo – jos nyt ei valoisampi niin silti – huomattavasti sävyisämpi kuin alkupään tuotannon raivo. Sekä "Onko sittenkään hyvä näin" että "Tässä elämä on" kumpikin pohdiskelevat mennyttä elämää retrospektiivisesti, mutta hienoisista lannistumisen merkeistä huolimatta ne näkevät myös aikaan nykyhetken jälkeen. Vaikka laulujen minät ovat selkeästi eri henkilöitä eri elämäntilanteissa, ovat he kumpikin sisäistäneet ajatuksen kyllin hyvästä elämästä. "Onko sittenkään hyvä näin" tiivistää aloitussäkeisiinsä erinomaisesti tuon yhteisen oivalluksen: "Kaikki hyvin on / en ole erityisen onneton. / Joskus hetkittäin / mietin, onko sittenkään hyvä näin."

"Tässä elämä on" puolestaan toteaa, että vaikka "[s]uru joskus käy, ja ikävää riittää", ovat "[--] asiat joskus osuneet / kohdalleen" ja lopulta elämä kannattelee suurempiakin murheita ja epäkohtia maailmassa, toisin sanoen "kantaa laineet laivatkin". Kappale vertaakin elämää kenties hieman kliseisesti juoksevaan jokeen, joka vie ihmistä "lastuna mukanaan". Teksti osoittaa kuitenkin, että kulunutakin metaforaa voi tutkailla uudesta näkökulmasta: vaikka aaltojen alla on ehkä ensin pelottavaa, on pahin mahdollinen virhe lähteä räpiköimään ylöspäin – elossa säilyy parhaiten antamalla virran kuljettaa, mukautumalla veden liikkeisiin ja heittäytymällä kellumaan.

Vaikka PMMP-nainenkin siis lopulta muutaman kerran vettä keuhkoihin vedettyään oppii "olemaan antautumalla", ei hän täysin luovu sarkastisen pessimistisestä katsannostaan: kohdalleen naksahaneet asiat ovat saattaneet olla vain vahinkoja, jotka eivät toistu, ja jo lapsena saatu mielenlaatu ei yhtäkkiä muutu toiseksi, vaan päinvastoin seuraa halki elämän: "Pohjallakaan ei yksinään olla: / alakulo on seurana haikeuden" ("Tässä elämä on"). Lapsuus saattaa siis loppua ja avoin vihanpitokin elämän vääryyksiä kohtaan laimentua, kun "raskaat saappaat jalkaan laitetaan" ja "[p]äivä päivää seuraa / valo vähenee / ilta on" ("Lapsuus loppui"), mutta edelleen ajoittain herkästi syttyvää PMMP-naista leimaa ikityttöys myös aikuisen arjessa, joka ei tosin välttämättä ole sellainen, mitä häneltä odotetaan.

"Tässä elämä on" asettaa minäkertojan vertailukohdaksi tämän siskon, josta "tuli jo äiti asuntolainoineen". Kontrastia sisarusten välillä korostaa ainoa sankarittaresta kerrottava konkreettinen fakta: tämä on ostanut ilmeisesti varastetun pyörän ja joutuu nyt oikeuteen. Vaikka naisten välinen solidaarisuus ja ystävyys nousevatkin osassa PMMP:n lyriikoista vahvasti esiin, on ilmassa siis myös vastakkainasettelua ja jopa verisen kilpailun tuntua. "Kohkausrock" suhtautuu tyttöjen väliseen kilvoitteluun vielä kuivalla huumorilla todetessaan, että "Tarja ihan kostoksikin paremmaksi pisti: / sil on äidin kiusaksi miehenä työtön / pianisti", kun "Olkaa yksin ja juoskaa karkuun" vie sisaruskateutta jo asteen

pitemmälle: minäkertoja häviää poikaystävänsä siskolleen ja joutuu jälleen kerran toteamaan olevansa kaikessa "kyllin hyvydessään" ikuinen kakkonen.

Ymmärrystä ei heru myöskään "Taiteilialle", tittelinsä käyntikorttiin väärin kirjoittavalle wannabe-artistille, joka pakonomaisesti juoksee katu-uskottavien ilmiöiden perässä, mainostaa "työstäneensä matskua" ja ammentaa itsearvostusta siteeraamalla kaikkia muita paitsi itseään. Kyseessä on suoranainen ivalaulu, jonka kohteena on itse mysteeriksi jäävän kertojan entinen koulutoveri. Vaikka "Taiteiliasta" pienten vihjeiden perusteella rakentuu nimenomaan naisrepresentaatio, ei pilkka tässä tapauksessa varsinaisesti osu sukupuolispesifiin nilkkaan. Naiskuvien kontekstissa kappale kuitenkin osoittaa jokseenkin tyhjentävästi elämän halveksittavan suunnan ja jopa "kyllin hyvässä" piilevät rajat: kaikkea ei salliva määritelmäkään suostu itseensä sisällyttämään – tässä tapauksessa "kyllin hyvän" ulkopuolella jää omasta mielestään "liian hyvä". Irvailunsa lomassa "Taiteilian" varjoon jäävä kertoja saattaa kuitenkin samalla itsensäkin suurennuslasin alle ollessaan avoin esimerkki naisiin usein liitetystä raadollisuudesta, pahansuopuudesta ja kaksinaamaisuudesta, joita "kyllin hyvän" hengelle uskollisena ei kuitenkaan pyritä peittelemään tai silottelemaan.

Omien sisäisten pelkotilojen ja kipukohtien lisäksi PMMP:n naisrepresentaatiot siis rakentuvat myös suhteessa toisiin ihmisiin, jotka usein vielä vaikeuttavat varsinaisen keskushenkilön elämää kuten jo "San Franciscon" kohdalla kävi ilmi. Samanlaiseen seuraan on päätynyt myös "Matojen" kertoja, joka omien taakkojensa raahaamisen lisäksi on joutunut muiden hyväksikäyttämäksi: "Olen tippunut korkealta niin / Syöksynyt kuin / olisi kaulassa ollut sileää / parikin harmaata / myllynkiveä / Olen palvellut heitä / jotka mua sylkevät / kuin olisin alhainen, halpa tavara / Madellut / kuin vain voi nöyrä madella / Oi, noussut taas uudestaan."

Aina kyse ei kuitenkaan ole nokittelevasta kilpasiskoudesta tai ivasanoja mylvivistä väkijoukoista – toisinaan parhaiten representaatiota määrittävät henkilöiden puuttuvat ihmissuhteet. *Veden varaan* esittelee kaksi kappaletta, joissa pääosan esittäjä ei normaalisti itsetietoisesti PMMP-naisen tapaan pyri keinolla millä hyvänsä kohdistamaan valokeilaa itseensä, vaan pikemminkin tarkkailee muita kulisseista. "Kuvia" esittelee muiden elämäntyylisiin sopeutumattoman sivullisen, jolle elämän mielekkyys avautuu yksinäisyydessä, toisten vitaalisesta elämännistä loitolla: "Kun toiset sätkivät elossa, elossa / en tohdi koskaan olla niiden mukana / Kun ovat kaikessa mukana, mukana / mä tahdon katsoa vain kauniita kuvia." "Taajama" puolestaan on toisten taakse jääneen huokaus: "Kaikki muut lähteneet / muuttaneet ja muuttuneet / Täällä ei nähtävää / kuolevaa elämää." Vaikka puhuja ei varsinaisen hyljeksinnän kohteeksi ole joutunutkaan toisen pikkukaupunkiin juuttuneen, "San Franciscon" kohtalotoverin lailla, voidaan jälkimmäistä

kuitenkin pitää yhdessä mielessä onnekkampana: hänellä on haaveensa kukkuloiden kaupungista, kun "Taajaman" minä joutuu puolestaan toteamaan: "En lähtenyt pois / keksinyt yhtään paikkaa / mihin voisin muuttaa."

Hiljenevään taajamaan jäänytkin kaipaa luokseen lopulta vain yhtä ihmistä. Erityisen tärkeäksi PMMP:n tuotannossa nousevatkin erilaiset parisuhdekuvaukset ja niiden kautta nähtävät ihmis- ja elämäntilanteet. Onnellisen seesteisiä ihannekuvia on tosin turha odottaa – linjansa mukaisesti myös yhtyeen naisrepresentaatioiden rakkauselämä on täynnä pettymyksiä, haikeutta ja jopa pahaa verta. "Kyllin hyvät" naiset nähdään usein suhteen tasavertaisina rikkojina tai jopa yksipuolisena ongelmana, kuten "Matojen" minä itseironisesti likaisen eron mainingeissa julistaa: "Vika on tietenkin aina minussa / minulla ei ole lainkaan tapoja / nahan alla kihisee vain rumia / torakanalkuja, käärmeenmunia / matoja ja piruja ja matoja."

Jopa yllättävän paljon tuotantoon mahtuu kuitenkin myös kumppaninsa alistamia naisia. Teeman ei voi kuitenkaan katsoa siirtävän PMMP:n lyriikoita yhtään lähemmäs perinteisiä kärsivän Madonnan tai rangaistuksensa saavan huoran representaatioita, vaan ennemminkin väittäisin Vesalan ja Luodin hyödyntäneen julkista näkyvyyttään ja ehkä puolivahingossa yllensä langetettua Suomi-rockin virallisten naisrokkarien asemaa, joka mahdollistaa modernissakin yhteiskunnassa edelleen ajankohtaisten, arkojen aiheiden esille nostamisen. Eittämättä kipeimmin asiaa käsittelee "Joku raja", jonka naisrepresentaation kirjaimellinen rakennustyö suhteessa omaan arkipäiväänsä vahvistaa luvun alussa esittämäni väitettä. Vesala kertoo kappaleen syntyvaiheista:

-Sitä tekstiä me suunniteltiin sillä tavalla, että mietittiin kappaleen henkilön päivää: missä se on töissä, mitä se syö, millainen työmatka sillä on ja miltä sen koti näyttää. Kaikkea muuta kuin mitä tekstiin lopulta jäi. Piirrettiin myös kuvaa henkilön luonteesta, minkälainen se oli ennen väkivaltaista suhdetta, kauanko pariskunnalla meni hyvin ennen kuin paska alkoi, minkälainen se ensimmäinen lyönti oli... (PMMP, 158).

Kun toisaalla saatetaan todeta "[t]ässä elämä on: / oma, kallis, ja tarpeeton" ("Tässä elämä on"), joutuu "Joku rajan" piesty vaimo tunnustamaan, että "[n]äitä päiviä on jo liikaa". Katson parisuhteen vaikuttavan PMMP:n naisrepresentaatioihin siinä määrin, että omistan aiheelle seuraavaksi oman luvun.

#### 4.2.5 "Kiireesti terapiaan että en petä sua": kyllin hyvä parisuhde

*Leskiäidin tyttäret* -albumilta kolmanneksi irrotettu single "Joku raja" syntyi valmiiksi luotuun aiheeseen: kappaleen nimi on lainattu Amnesty Internationalin naisiin kohdistuvaa väkivaltaa vastustavalta kampanjalta, ja myös kaikki julkaisusta saatu tuotto osoitettiin suoraan ihmisoikeusjärjestön ja sen ajaman asian käyttöön. Vaikka Paula Vesala itse arvioikin kappaleen olevan yksi yhtyeen korneimmista ja käyttää jopa termiä "Suomi-Abba" (*PMMP*, 159), katson "Joku rajan" olevan teeskentelemättömyydessään ja eleettömässä raskaudessaan yksi lyyrisen tekstimaailman onnistuneimmista parisuhdeväkivallan kuvauksista – etenkin kun teemaan suoraan tarttuvia perinteisiä rock-lyriikoita ei ole tarjolla ylen määrin.

Tekstin vaikuttavuus korostuu entisestään sen liittyessä visuaaliseen ainekseen: "Joku raja" -musiikkivideo herätti ilmestyessään suurta kohua. Kuvan ja sanan yhteistyön tehokeinona toimii tosin enemmän kontrastin synnyttämä ironia kuin alleviivaamisen aikaansaama teeman toisto: videolla ei nähdä ainuttakaan mustelmaa lyönneistä tai muusta varsinaisesti sopimattomasta materiaalista puhumattakaan, vaan taustalla pyörii katkelmia kotikutoisen oloisesta, onnea hehkuvasta hääfilmistä. Yhdessä nujerrettua epätoivoa ja puhdasta vihaa henkivien sanojen sekä ajoittain jopa pahaenteisen melodian kanssa kotivideo-otokset luovat kuitenkin karvoja nostattavan kombinaation, ja varsinainen kliimaksi saavutetaan, kun koko juhlaväki laulaa kuorossa kertosaettä samalla hääparille maljoja nostellen: "Jos lyöt vielä kerran, niin minä tapan sut, / ja isken jollain millä sinäkin oot mua / hakannut."

Vaikka "Joku rajan" parisuhteen kautta rakentuva naisrepresentaatio onkin *PMMP*:n alistetuimmasta päästä, edustaa se myös omanlaisellaan anonymillä jokanaiseudella tuotannon muita vaimoja, tyttöystäviä ja ex-naisia: vaikka useat heistä ovat tavalla tai toisella rakkauden altavastajia, ei omaan asemaan jäädä vellomaan, vaan kaikista sorretuinkin pyrkii aktiivisen toimijan rooliin vähintäänkin huutamalla ilmoille kaikki suhteensa epäkohdat. "Joku rajan" tapauksessakin sen a- ja b-osissa vaivutaan lannistuneeseen fatalismiin, mutta kertosaäkeen raivokkuus ja erityisesti uhmakas viimeinen säe "[s]ä et huuda enää koskaan" vähintäänkin enteilevät vapaan tahdon nousua ja omanlaistaan vahvaa naiseutta.

Kuten jo edellisessä aluvuussa mainitsin, ei uudenlaisten naiskuvien peräänkuuluttaminen voi merkitä vain positiivisen girl powerin kepeästi flirttailevan julistuksen tai maailmaa ja erityisesti sen miehiä hallitsevien amatsonisyojättärien representaatioiden hyväksymistä,

vaan totuudellisuuden kanssa korreloivampaa kuvastoa on tärkeää saavuttaa lähestymällä naiseutta eri positioista käsin – tarkoittivat nämä asemat sitten vaikkapa yhteiskuntaluokkaa tai nokkimisjärjestystä yksityisessä taloudessa. Vaikka "Joku raja" siis väläyttää toivoa paremmasta ja antaa minäkertojalleen – ja samalla myös kuulijoilleen – mahdollisuuden ainakin näennäisesti voimautua, on siinä nähdäkseni ensiarvoisen tärkeää kuitenkin kappaleen syntyhistoriasta kumpuava samastuttava arjellisuus: Vesala kertoo lyriikoiden kasvaneen tarkasti piirretystä päähenkilön henkisestä muotokuvasta ja tämän keskivertopäivän hahmottelusta sekä väkivallan ja parisuhteen yhteisen anatomian konkretisoinnista (*PMMP*, 158).

Kertomuksellisen tekstin loppu jää ainakin osittain avoimeksi, mutta vaikka se vihjaileekin äärimmäisyyteen lankeavasta ratkaisusta, miehen surmasta, puuttuu siitä kaikessa nuhrisessa sisäänpäinkääntyneisyydessään Hollywood-tuotteiden usein tarjoama ultimaattinen, jopa epärealistinen vapaus – kaikkien perheväkivaltaa kokevien naisten kohtalo kun ei välttämättä ole yhtä juhlallinen ja eepinen kuin vaikkapa patrioottisen ikeen valtaa dramaattiseen itsemurhaan syöksyvien ja samalla vapautensa haltuun ottavien Thelman ja Louisen.

"Joku rajaa" voisi siis kutsua kuvitteellisen hahmon ympärille syntyneeksi tositarinaksi parisuhdeväkivallasta. Eittämättä tekstin uskottavuutta korostavat helposti myös yhtyeen omat tietoisesti julkituodut kokemukset kuluttavista ihmissuhteista: Mira Luoti on mediassakin myöntänyt eläneensä *PMMP*:n uran alkuvaiheilla kiittelyn pop-tähden osan rinnalla arkea kuluttavassa, jopa "helvetillisessä" avoliitossa (*PMMP*, 130). Roolien ja yksioikoiselta tuntuvan tilanteen ristiriitaisuus käy erityisen hyvin ilmi toisesta säkeistöstä: "Kaikki sanoo sävyyn säälivään: / oma vika kun tällaiseen jään, / mut en tiedä enää itsekään, / ketä pelkään." Melodista kiihtymystä ja verbaalisia uhkauksia seuraa suvantovaihe, joka palauttaa suhteen ikuiselle, ulkopuolisen silmin käsittämättömälle, vanhaa toistamaan jäävälle kiertoradalleen: "Olisitko hyvä mulle, jos mä oisin / mukavampi?"

Parisuhdeväkivallan kouriintuntuvan esityksen lisäksi "Joku raja" esittelee *PMMP*:n tuotannosta Maria Magdalenan lisäksi toisen kiittelyn historiallisen naishahmon – joskin viitteellisemmin ja vähemmän tunnetun. Kappaleen lopussa kuullaan tunnelmaa seesteyttävä melodiahäntä ja sen päällä Vesalan lausumat sanat: "Mutta minä rakastin kaikkea hänessä. Olisin halunnut nukkua hänen viereensä unohdukseen. Hän oli kaunis." Näiden säkeiden ja samalla koko kappaleen innoittajana on toiminut Eeva-Liisa Mannerin *Tämä matka* -teoksen (1956) "Oikeusjuttu"-sikermä ja erityisesti sen nimiruno (Manner, 1956). Mannerin muusana puolestaan on ollut viimeinen Englannissa teloitettu nainen, väkivaltaisen rakastajansa surmannut Ruth Ellis, jonka vaaleasta viileydestä tuli yksi 1950-

luvun Lontoon ikonisista kuvista. Näin rocklyriikka paitsi liittää itsensä ja representaationsa ristiriitaiseen ja kiistanalaiseen, todelliseen henkilöön ja muokkaa tämän kautta omia naisrepresentaatioitaan, myös muodostaa mielenkiintoisia intertekstuaalisia linkkejä monessakin mielessä vanhemman polven naislyyrikkoon siinä missä tämän tuotantoonkin: aivan kuten "Joku raja" -video hätkähdytti yhdistämällä kulissit ja niiden takaisen elämän lähes ilmaisullisella kakofonialla, joutui Ellisin aikalainen Manner vaihtamaan kustantamoaa tarttuessaan ajankohtaiseen murhattaren tapaukseen (Hakkarainen 2008). Jos siis kotien seinien sisällä tapahtuva väkivalta on edelleen jossain määrin tabu, ei tämän koskemattoman aiheen käsittelyäkään ole vuosien saatossa juuri helpotettu.

"Joku raja" ei kuitenkaan ole aihealueeltaan täysin ainutlaatuinen PMMP:n tuotannossa, vaikka teeman käsittely onkin suorinta ja kattavinta. Myös "Matoja" viittaa parin säkeen verran parisuhdeväkivaltaan: "Taisi heiketä verbaliikka / käytössä parempi taktiikka: / nyrkillä hallinta / voimalla hallinta." Toisen posken kääntämisen sijaan iskujen kohde kuitenkin kieltäytyy uhrin roolista eikä lähde mukaan hillittömään kierteeseen, vaan toteaa viileän analyttisesti: "Saanko tarjota yhden vinkin / Mua on kohdeltu paremminkin." "Matojen" kuvaamassa, kaikin puolin epäterveessä ihmissuhteessa ovat lyönnit kuitenkin vain yksi pahoinpitelyn muoto; alistaminen voi fyysisen väkivallan sijaan olla myös henkistä.

Jälkimmäisestä oivallisen esimerkin tarjoaa myös Leevi & the Leavings -pastissi "Henkilökohtaisesti". Eräänlaisena kunnianosoituksena Gösta Sundqvistin iskelmän ja rockin välillä taiteileville sävellyksille ja surkuhupaisille, lähes novellimaisille sanoituksille osoitettu kappale kuvaa suhdetta narsistiin, joka kuormittaa yhteiseloä oikuillaan: "Oot niskan päällä melkein, / ja onnistujan elkein / varaat huoneen hotelliin / meet yöksi muka sinne niin." Kun "Matojen" minäkertoja jatkaa taakseen katsomatta "täysillä eteenpäin" molemminpuolisen epäilyn, mustasukkaisuuden ja verbaalisen pahoinpitelyn värittämästä suhteesta, leimaa jälkimmäistä lyriikkaa ainakin tiettyyn pisteeseen asti uudelleen yrittämiseen perustuva kauhun tasapaino: "Nyt sopisi jo soittaa; / riitely oli turhaa. / Heti haluaisit taas / ne lapset ja sen puutarhan."

Toisin kuin useat (rock)maailman ikoniset madonnat, PMMP:n naishahmot eivät kuitenkaan usko oman läsnäolonsa ihmeitätekevyyteen eivätkä rakkauden parantavaan voimaan – ainakaan loputtomiin. Nyrjähtänyttä Kristuksen roolia näyttelevän marttyyrin läsnäoloon elämässään väsynyt kumppani pääsee kappaleen lopussa irrottautumaan vahingollisesta suhteesta, mutta veikkaa, etteivät kaikki ole yhtä onnekkaita: "Joku muu erehtyy / ja jossain ihastuu / Löydät uuden uhrin, ruususuu, / tämä toistuu uudelleen." Vaikka "Matojen" minäkertojan taisteluparina ei ole "Henkilökohtaisesti"-esityksen kaltaista sydämetöntä hurmaajaa, vaan "syyllisyyden" maljojen pinnat ovat ennemminkin

tasoissa, julistautuu hänkin voittajaksi eron jälkeen: "Mä säälin jo valmiiksi seuraavaa raukkaa / jonka elämänhalun aiot lamauttaa." Yhteistä kummankin parisuhteen esittämälle naisen lähikuvalle onkin näiden tietoinen tasapainottelu kärsijän ja kärsimyksen aiheuttajan rooleissa: yhteiselon aikana annetaan – jos ei nyt samalla, niin litran mitalla ainakin – takaisin, mutta suhteen savuavista raunioista nousee silkalta pahuudelta pelastuneina, uusina ja vahvempina valioyksilöinä.

Kun aiemman tarkasteluni perusteella PMMP:n naisrepresentaatiot ovat mieleltään kaikkea muuta kuin tasapainoisia ja heidän kumppaneitaankin vaivaavat usein vastaavanlainen epästabilius tai jopa jonkinlaiset persoonallisuushäiriöt, ei liene hämmästyttävää, että parisuhde kaiken kaikkiaan näyttäytyy lyriikoissa eräänlaisena mielenhäiriönä. Jo "Niinassa" minäkertoja kärsii rakkauden yhtäältä juovuttavasta hurmiosta, toisaalta myrkyllisestä laskuhumalan otililasta: "Enkä mä pysty selviämään / kun aina pistät sekaisin mun pään." Minkä tahansa muun huumausaineen väärinkäyttäjän tapaan "Odotan"-kappaleen minäkertoja sen sijaan julistaa itsenäisyyttään toksisesta ihmissuhteesta ja uskottelee itselleenkin tilanteen olevan kontrollissa säilyvää "hallittua hulluutta". Nenäkkäänä vapaudenjulistuksena alkava ja hakkaavalla tempolla loppua kohti etenevä kappale päättyy kuitenkin melodisesti rauhallisempaan, mutta samalla rytmiltään monimutkaisempaan loppukaneettiin, joka sopii PMMP:n vastakohtaisuuksilla leikittelevän tematiikan lisäksi tiivistämään näkemystä yhtyeen lyriikoiden keskivertoparisuhteesta ylipäätään: vaikka rakkauden ja intohimon kasvot voivat parhaimmillaan olla mykistävän kauniit, lopulta kuitenkin "[k]ummankin rumat virheet / molemmat puolet / paljastuu".

Ehkä selkeimmän rinnastuksen rakkauden ja hulluuden välille tarjoaa kuitenkin *Kovemmat kädet* -albumilta löytyvä "Auta mua". Itse asiassa kappale ei tuntemustensa kuvailussa jää vain vertaamaan niitä mielenhäiriöön – mitä voitaisiinkin jossain määrin pitää jo vakiintuneena kuvallisuutena – vaan se liittää kahden ihmisen välisiin tunteisiin fyysisen sairauden oireita: "Pää on kipeä / sisältä pimeä / Sattuu satuttaa / Kaipaus kuvottaa / ikävä oksettaa / Rikkoo, rikotaan / Sä teet musta sairaan / sinisen ja harmaan." "Sokeesti sinusta sairastunut" minä uskoo kuitenkin, että tauti lähtee sillä millä on tullutkin ja anelee tartuttajaansa omaksi parannukseksi. Toisaalta vaihtoehdot alkavatkin olla vähissä; "orjattareksi" itseään kutsuva kertoja epäilee mahdollisuuksiaan irrottautua suhteesta toteamalla "pois enää pääse en". Hän on kuin ikuiseen korteksiin juuttunut syntinen, joka pinnallapysymisponnisteluistaan huolimatta päätyy hukkumaan suhteen kiemuroihin. Toisen valtaa minän elämään kuvastaa vielä "Odotan"-kappaleen tavoin loppuun sijoitettu, kauneuden yksioikoisuutta riitauttava säepari "Sinä teet minusta perhosen / Kaunis ja lyhyt on lento sen".

PMMP:n lyriikoiden esittämien parisuhteiden mielettömyys perustuukin pitkälti



näkemykseen kahden ihmisen muodostaman liiton sitovuudesta monessakin mielessä: "kaiken se kestää, kaiken se kärsii" -lupauksen rinnalle on ilmestynyt vaatimus kuulua toiselle myös kaikkeudessaan, tai kuten "Niinan" minä asian ytimekkäästi ilmaisee: "Mä tahdon sinut kokonaan / Se siitä." Oli suhteessa siis kyse sitten orjan ja tämän valtiaan epäsuhdasta symbioosista tai molemminpuolisesta oikeudesta toisen sieluun ja ruumiiseen, on PMMP:n rakkaussuhteissa usein kyse, puute ja ahdistus toisen ihmisen omistamisesta. Hallitsemattomasti elämässä räpiköivä yksilökin on aina vähintään yhdestä nurkastaan parsittu harakanvarvasompelein kiinni toiseen onnettomaan, kuten "Odotan"-kappaleen minä, joka on yhtäaikaisesti "kiinni ja irrallaan".

Omapäisille ja itsenäisyydessään jopa anarkistisille PMMP:n tekstien naishahmoille toisen hallintaan ja hillintään perustuvat suhteet ovat yleensä kuitenkin tuhoon tuomittuja, eikä lyriikoissa klassisten pop- ja rock-kliseiden tavoin kaksi sielua sulaudu harmonisesti yhdeksi. Yhtyeen representaatiot ovat jo itsessään kokonaisia naisia, eivät täydentävää puolikastaan ja kypsymistään odottavia raakileita. Merkittävää onkin, että vaikka rakkaus kaikkine kepposineen on populaarimusiikin perinnettä kunnioittaen merkittävä teema myös PMMP:n tuotannossa, eivät lyriikat kuitenkaan määrätietoisesti kertaa vakiintuneiden kuvastojen yhtä suosituimmista tarinoista, "sitä oikeaa" halajavasta romantikosta. Yhtä matkaa astelevien rakastavaisten sijaan voitaisiinkin näiden tekstien kohdalla puhua pikemminkin toisiinsa törmäilevistä egoista, jotka eivät ehkä kaipaa toista oman identiteettinsä vahvistukseksi, mutta henkilökohtaiseksi voitonsaaliikseen kyllä. Toisinaan kahden kauppaan sotkeutuu vielä kolmas osapuoli, joka sekoittaa yleensä jo valmiiksi mutkikasta suhdetta entisestään – semminkin kun kumppaniin suhtaudutaan jo edellä mainitsemani kiihkeällä yksityisomistuksen vaateella.

"Matojen" minäkertoja saa fyysisen ja psyykkisen väkivallan lisäksi osansa tästä lähes sairaalloisuuteen yltyvästä mustasukkaisuudesta: "Miten oisin voinut pettää sinua / näkyvistä et päästänyt minua / Sekoat, kun yrität mut omistaa / sekoat ja haluaisit ravistaa." Epäilykset PMMP:n naishahmojen uskollisuudesta eivät kuitenkaan välttämättä ole liioiteltuja, sillä "kyllin hyvinä" representaatioina nämä eivät yksipuolisesti mukaudu kotona tuhlaajamiestään odottaviksi turvasatamiksi, vaan paitsi antavat itsekin ajoittain vallan harhaluuloiselle epäilylle, uskaltautuvat myös harkitsemaan suhdetta ja jopa antautumaan sellaisen vietäviksi tilaisuuden tarjoutuessa.

Skeptistä puolta edustaa "Olkaa yksin ja juoskaa karkuun" -kappaleen minäkertoja, joka kertoo vikaan mennyttä rakkaushistoriaansa ja samalla kenties valottaa myös syitä epäonnistuneisiin romansseihinsa: "Eka poikaystävä jätti / toinen piti siskosta liikaa / kolmas oli kauhean nätti / parempi on jättää kuin luottaa." Samaan hengenvetoon huudetaan niin capslockein kuin äänihuulinkin "OLKAA YKSIN / JA JUOSKAA KARKUUN /

RAKKAUS ALKAA / JA RAKKAUS SAMMUU". *Veden varaan* -albumiin tultaessa on sen sijaan itse tehdyistä kehäpäätelmistä ja aggressiivisesta läheisyyden pakoilusta päädytty jo turvautumaan ulkopuolisen apuun tulehtuneen suhteen selvittelyssä: "Pariterapiaa"-kappaleen kolmas osapuoli on yksityissektori, jonne riennetään toisenlaisten kolmiadraamojen pelossa: ""Kai tiedät hyvin, mihin tällainen / johtaakaan / vain tyttöporukalla laivalla Tallinaan / Mä vedän hillityt perseet / raahaan jonkun mun hyttiin / Kiireesti terapiaan että en petä sua / [--]." "Pariterapiaa" päättyy minäkertojan katumukseen, mutta ei suinkaan hetkelliseen nautintoon tai jopa kiellettyyn rakkauteen lankeamisen johdosta: "Nyt sut on lomautettu, rupesit / ryypäämään / miksen vaan ollut hiljaa, pettänyt / menemään / Mikään ei ikinä muuttuis / jos ei tietäis, ei suuttuis."

Muutamit representatiiviset sisaret ovat kuitenkin antaneet viettelykselle vallan, ja erityisesti "Auta mua" -kappaleen "orjatar" ei peittele toisen naisen statustaan: "Väärä, luvaton / tää peli mulle on: / pettää, petetään / Aion varastaa / jos en sua muuten saa / Jättää, jätetään." Salasuhteet eivät kuitenkaan ole vain streotyypisten, kohtalokkaiden femme fataleiden oikeus, vaan tavallinen perheenäitikin voi etsiä hellyyttä tai intohimoa oman avioliittonsa ulkopuolelta. Itse asiassa "Onko sittenkään hyvä näin" tarttuu ajan hengen mukaisen salarakasjulkisuuden keskellä jopa suoranaista pettämisteemaa kumouksellisempaan aiheeseen, vakituudessa ja uskollisessa parisuhteessa elämiseen ja samalla kolmanteen osapuoleen rakastumiseen. Kappaleen minäkertoja leikittelee tulella – tosin vain ajatuksissaan: "[J]o tänäänkö lähtisin? / Näin sut liian myöhään. / Vai saavuitko vain liian aikaisin? / Nyt hetki on väärä kuitenkin. / En saa koskaan tietää / miltä tuntuisi, / jos pitelisit mua lujasti. / Saisin viipymään / kätesi kädelläni pidempään."

Tämä naisrepresentaatio rikkookin muiden lyriikoiden mahdollisesti luomaa mielikuvaa siitä, että "kyllin hyvää" naiseutta dominoisivat hedonistiset oman edun tavoitteluun keskittyneet kuvat – "Onko sittenkään hyvä näin" päinvastoin tiivistää "kyllin hyvän" naiseuden yhden perimmäisen dilemman suhdekipuilujen kontekstissa: missä määrin on oikeutettua olla itsekäs ja kuinka paljon voi olla vastuussa muiden elämästä ja hyvinvoinnista? Kyseisen kappaleen päähenkilö tekee oman ratkaisunsa näiden kysymysten pohjalta ja päätyy vain kivettämään kasvonsa sydämen tehdessä salaa ylimääräisiä kierroksia: "Pelkään sitä päivää, / kun sä kerrot löytäneesi viimein jonkun; / en aio hajottaa sun takiasi / tätä rakennelmaa." Minäkertoja siis tiedostaa unelmiensa riskit eikä lähde mukaan uhkapeliin. Vaikka vapautuminen toisesta ihmisestä, toimimattomasta parisuhteesta tai koko entisestä elämästä saattaakin siis ajoittain olla paras mahdollinen ratkaisu kaikille osapuolille, voi lopputulos olla myös "Päiväkodin" kahteen säkeeseen mahdutettu pahoitteleva yksinäisyys: "Pyysin jo anteeksi, kahdestikin / Kuka nyt pussailee mua aamuisin?"

Ero määrittelee PMMP:n naisrepresentaatioita lähes yhtä suuressa määrin kuin itse suhde – onhan "kyllin hyvä" nainen itse suhteen onnistumiseen vaikuttavia virheitä täynnä, ja lisäksi hänellä on taipumusta kiinnittäytyä vastaavasti vain "kyllin hyviin" partnereihin. Elämää suurempien sielunkumppanien kohtaamisten ja ikuisten rakkaustarinoiden sijaan myös ja erityisesti erokuvauksissa nouseekin näin ollen esille "kyllin hyvä" arki: "Olet siis pakannut tavarani jo / lehdestä ympyröity uusi asunto/ Kilpikonnat jäävät sulle / sinunhan ne on / Muistaisit puhdistaa terraarion" ("Päiväkoti").

Vaikka lyriikoiden herkästi syttyvät naiset saattavatkin heittää ex-rakkaansa levyt parvekkeelta kadulle ("Odotan"), suhtaudutaan rakkauden kohteisiin kuitenkin lopulta vain ohilipuvina lauttoina, jotka tulevat ja menevät ja jäävät vain "kyllin hyväksi" aikaa. Jäljelle jää haikeus, johon sekoittuu aitoon, ristiriitaisuuksiin perustuvaan PMMP-henkeen oman riippumattomuuden ylistystä:

Olen tottunut luopumaan / kukaan viivy ei kauaa / Mä en käskenyt lähtemään / enkä pyytänyt jäämään / Vain muistamaan / Tehdään niin kuin täytyy / Kun mentävä on / niin mentävä on / Annoit mulle onnen / Saat takaisin sen / sua tarvitse en, ("Onni".)

Ratkaisevaa näyttäisi olevan sen ymmärtäminen, että "kyllin hyvä" yksilö voi odottaa muiltakin vain "kyllin hyvyyttä", kuten esimerkiksi "Joutsenten" minäkertoja on vaikeimman kautta joutunut toteamaan: "Sitä, mitä koitin sussa koskettaa / tajusin: ei oo olemassakaan." Ennen kaikkea esiin nousee jälleen lyriikoiden leikkely ristiriitojen ja vastakohtien kanssa. Polttava tarve omistaa toinen ihminen ja maailmaan viskatun yksinäisyys kulkevat käsitysten tai toisiaan takaa ajaen. Tällaisen tilanteen sanoiksi konkretisoi juuri "Joutsenet": "Toinen toistansa täällä jumaloi / Ketään täysin ei silti saada voi / Älä järjetön enää kapinoin / Mene vaan."

Lopulta PMMP:n naisrepresentaatioita ihmissuhteiden näkökulmasta kuvaakin eriasteinen vapaus niistä. Vaikka "Odotan"-kappaleen minäkertoja on vielä lyriikan ajan ainakin mentaalisesti "kiinni ja irrallaan", toteaa hän menneen rakastajansa otteen hiljalleen lipeävän kokonaan. Itse asiassa suhteen rippeisiin väkisin sitominen yllyttää tätä vain pyrkimään kohti vapautta entistä määrätietoisemmin: "Mikset kiinni pidä lujempaa / voisin potkii vielä kovempaa." "Joutsenet" kuvaa tässäkin mielessä paradoksaalisten tunteiden läsnäoloa yhden tekstin ja sen myötä yhden päättyvän rakkaustarinan sisällä: yhtäältä toisesta jää aina jälki omaan minuuteen, toisaalta viime hetkellä oleellista on yksilön elämän riippumattomuus kaikista ylimääräisistä tekijöistä: "Voit sanoa mitä haluat / Se ei tunnu, se ei kosketa / Mene vaan, mene vaan."

Lopulta suurinta osaa PMMP:n lyriikoiden naishahmoista määrittääkin se, ettei edes

rakkaus saa heitä muuttumaan kuin korkeintaan väliaikaisesti, vaan he ovat kaikessa häilyväisyydessään järkähtämättömiä: "Et pysty tilanteelle mitään tekemään / En aio koskaan tulla pois / pöydän alta" ("Odotan"). *Joku raja* -albumilta löytyvä "Kiitos" on nimensä mukaisesti jälkikäteen entiselle rakastetulle osoitettu luottamuslause, jossa varsinaisen minäkertojan lisäksi voisi kuulua PMMP:n naisrepresentaatioiden yleinen ja joiltain osin yhteinenkin ääni. Vuodatus tunnustaa ja tunnistaa oman "kyllin hyvyytensä", vaikkei aina osakaan antaa konkreettisia perusteita omalle epätäydellisyydelleen ja vapaudenkaipuulleen:

Monta kertaa näin käy: / kaikki päälle ei näy. / Suutuit kun et päässyt mun / suljettuihin huoneisiin / tahdoit tietää miksi aina / puuttui vielä palanen / miksi harhailin ja väistin. / Voi, jos itsekkin tietäisin. / Vaikka kaikki saa unohtua, / kiitos siitä, kun liiankin kauan jaksoit / mua. / Huolit hulluuttas puolikkaan, / enempiä en oo osannut koskaan / antaakaan.

Nopea ja pintaa vain raaputtava katsaus PMMP:n lyriikoiden ihmissuhdekäsityksiin ei anna oikeutta tekstien tarjoamille moninaisille vivahteille, vaan teemasta itsestään saisi jo kasattua itsenäisen, mielenkiintoisen tutkimuksen. Lemmenkuvausten lukuisiin variaatioihin löytyy varmasti ainakin osaltaan selitystä jo aiemmin mainitsemastani rock-lyriikan perinteestä, joka traditionaalisimmillaan on pitkälti keskittynyt nimenomaan ihmissuhdekiemuroiden ja erityisesti ikuisuusaiheensa rakkauden käsittelyyn. Omassa katsauksessani olen pyrkinyt nostamaan esille kuitenkin havaintoja, joiden olen katsonut olevan merkityksellisiä nimenomaan naisrepresentaatioiden ja niiden rakentumisen kannalta; jos ympäristön ja seuran merkitystä korostetaan todellisten persoonien kasvussa, lienee syytä uskoa, etteivät fiktiiviset kuvatkaan – varsinkaan jonkinäköistä autenttisuutta tavoittelevat – synny tyhjiössä, itsenäisiksi ja yksinäisiksi saarikseen.

Tämän analyysiluvun voisikin päättää sinne, mistä se alkoi, kun "Joku rajan" minäkertoja sanallistaa parisuhteen – ja tässä tapauksessa sen ongelmien – merkitystä omaan minuuteensa ja sukupuoleensa: "En ole nainen, en yhtään mitään – / kidutettu eläin häkissään." Oman naiseutensa kanssa seksuaalisuuden näkökulmasta painiskelee sen sijaan "Pariterapiaa"-kappaleen päähenkilö, joka aiemmin esiintyi jo pettämisteeman yhteydessä. Koska jo johdannossani käsitelin sukupuolen ja seksuaalisuuden jopa kirjaimellisia yhteyksiä, lienee perusteltua, että viimeinen alalukuni käsittelee PMMP:n naisrepresentaatioita nimenomaan näiden "kyllin hyvästä" seksuaalisuudesta käsin.

#### 4.2.6 "Nimität mua hirviöksi, silti kelpaisi kyllä seksi": kyllin hyvä seksuaalisuus

Jo PMMP:n lyriikoiden lapsuus- ja nuoruuskuvausten piirteitä kootessani totesin seksuaalisuuden olevan olennainen osa sitä materiaa, joka muovaa, määrittää ja manifestoi avoimuudessaan ja positiivisuudessaan teksteihin perinteisestä madonna–huoradikotomiasta poikkeavia tyttö- ja naisrepresentaatioita. Aina yhtyeen uran aloittaneesta, "ekaa kertaa" simuloivasta "Rusketusraidoista" ja albumikokonaisuuden startanneesta, sitomisleikeillä stimuloivasta "Niinasta" lähtien PMMP:n lyriikoiden representoima seksuaalisuus on näyttäytynyt tiettyyn ikään, sukupuoleen tai suuntaukseen kiinnittymättömänä, vapaana temmellyskenttänä, joka ennemminkin muodostaa neutraalin "normaalin" kuin ambivalentin poikkeavuuden, "hyvän" ja "pahan" naisen erottavan rajanvedon.

Esimerkin oman seksuaalisuuden ja varsinaisten seksiaktien nauttimisen luonnollisuudesta tarjoaa *Veden varaan* -levyltä löytyvä "Pariterapiaa", joka tarttuu aiheeseen suoremmin, konkreettisemmin ja keskittyneemmin kuin koko muu tuotanto. Kappaleen perustana oleva dilemma – seksin puute parisuhteessa – esittää negaation kautta säännöllisen seksuaalisen kanssakäymisen kokonaisvaltaista hyvinvointia ylläpitävän ja edistävän aspektin: "[N]yt se tutkitutetaan, mikset sä halua mua / ei riitä yks kerta vuodessa jos on ihan / terve." Niin "Pariterapaa"-kappaleessa kuin PMMP:n suuressa osassa muutakin tuotantoa ravistellaan jokseenkin juurtuneita, sukupuolieroa korostavia käsityksiä miehestä aina lemmenleikkiin valmiina seksimaanikkona ja naisesta kontrolloivana ja yleishaluttomana fyysisen läheisyyden saiturina. Kappale hyödyntää muun muassa universaalisti tunnistettavaa seksistä kieltäytymisen retoriikkaa, mutta valmiiksi nauretuista yhdysvaltalaisista perhekomedioista poiketen roolit kääntyvät nurin totutusta, kun kroonisesta, sängyssä yllättäen puhkeavasta päänsärystä kärsiikin mies: "Sulla on ylitöitä ja pää on kipeä / kun riittää tekosyitä, niin ei vain lipeä / Sun ei tee ikinä mieli / muhun koske et millään."

Edellisistä säkeistä silmään pistää helposti sananvalinta "lipeäminen" paitsi kaiken vakavuuden keskellä leikittelevän sarkastisuutensa, myös epäfeminiiniseksi katsotun rehvakkaan suorasukaisuutensa vuoksi. Termin voi laskea osaksi seksin ympärille kerääntyneitä mittaamattoman kokoista ryhmää eufemismeja, joita muiden kulttuuristen representaatioiden ohella puhekieli – ja sen myötä myös rocklyriikka – tuottaa koko ajan lisää. Mielenkiintoista on, että samalla nämä ilmaisut osaltaan luokittelevat seksin osapuolia "antajiin" ja "ottajiin" ja liittävät itsensä osaksi nimenomaan oletettujen "saajien" – toisin sanoen miesten – sanavarastoa ja käyttökieltä.

PMMP:n tekstit kuitenkin kierrättävät maskuliiniseen puheeseen varattua epäkorrektiutta ja uusiokäyttävät tätä aineistoa omissa naisrepresentaatioissaan. Varsinaisista räävittömyyksistä ja alatyylisyyksistä ei yhteen kohdalla voida kuitenkaan puhua, vaan parhaimmillaan seksuaaliset viitteet iskevät silmää "Pariterapiaa"-kappaleen "lipeämisen" tavoin säkeiden ja niiden asiapitoisten ja kirjakielisten sanojen ja -ajatusten väleissä. Esimerkin sanojen monimerkityksellisuuden hyödyntämisestä sekä lukijan/kuuntelijan omaan kaksimielisyyteen nojaamisesta tarjoaa "Odotan", joka panna-verbin kahtaalle venyvää merkitystä soveltamalla luo kuvaa paitsi naiskertojan metaforisesta avoimuudesta maailmalle myös tämän konkreettisesta seksuaalisesta häpeilemättömyydestä: "Sinä panet aina silmät kii / Mä pidän auki ne / kun tahdon nähdä kaiken."

Vaikka seksuaalinen aktiivisuus ja ajoittain jopa ronski lähestymistapa niin aiheeseen ja sen ilmaisemiseen kuin varsinaisia seksikumppaneitakin kohtaan mielletään lyriikoissa positiiviseksi ja jopa kannustettavaksi naiseuden toteuttamistavaksi, ne esittävät myös selkeästi negatiivisempaan valokeilaan joutuvaa naisten seksikäyttäytymistä. Huoran ja madonnan haltuunotetuista seksuaalisuuksista on ehkä siirrytty vapaampaan itsensä toteuttamiseen, mutta painotus onkin korostetusti juuri naisrepresentaatioiden omassa fyysisessä nautinnossa, sen valjastamisessa ja voimauttamisessa. Tähän seksuaaliseen vallankumoukseen ei kuulu seksin käyttäminen välineenä muunlaisen edun tavoittelussa, vaan olennaista on hekumallisen mielihyvän hakeminen ja saavuttaminen sekä oman ruumiin potentiaalain toteuttaminen.

Eräänlaiseksi pilkkalauluksi muodostuva "Taiteilia" päättyy pop-kappaleille tyypilliseen nonsense-tavun rallatteluun, joka kuitenkin omassa säekontekstissään paljastuu helposti radiosoittoon kelpaavaksi, mutta peittelyssään lähes ilmeiseksi esimerkiksi niin maskuliinisen seksisanaston lainaamisesta kuin naisvartalon henkilökohtaisesta väärinkäytöstä: "Merkkivaatteet sun kroppaas hyväilee, / jossain Kiinassa lapset hikoilee, / kutsuvieraana litkit merlot'ta, / luot kontakteja, annat heille pi-pi-pi-pi-pi-pi..." "Taiteilia" on kirjaimellisesti "antaja", jonka epäkunnioitus omaa seksuaalisuutta kohtaan on yhtä tuomittavaa kuin lapsityövoiman ylläpitoon osallistuminen. Kiinan lapset eivät juurikaan voi vaikuttaa omaan hyväksikäytettyyn rooliinsa, mutta "taiteilialla" mahdollisuus oman antamisensa sääteilyyn on: hänen valintansa käyttää seksuaalisuutta kauppatavarana ja kulutushyödykkeenä on siis tuomittavaa vapaa tahto -oikeuden nimissä.

Vaikka itsensä puritaaninen säästely ei siis ehkä olekaan PMMP:n lyriikoiden moraalinen painopiste, eivät tekstit myöskään rohkaise hillittömään ja hallitsemattomaan seksikäyttäytymiseen, vaan tarjoavat aktiivisuuden ja häpeilemättömyyden rinnalla nimenomaan itsekontrollia ja pieteettistä lähtökohtaa omaan ruumiiseen "kyllin hyvän"

seksuaalisuuden ilmaisuna. Yhden esikuvan kieltäytymisen kautta toteutuvasta positiivisesta mutta ei äärimmäiseen hyveellisyyteen tähtävästä seksuaalisuudesta tarjoaa "Matojen" minäkertoja, joka kyseenalaistaa tarjouksen itseään (myös seksuaalisesti) halventavasta suhteesta: "Nimität mua hirviöksi / silti kelpaisi kyllä seksi / Miksi se naurattaa / ehkä se on hauskaa." "Taiteilian" juutuessa ikuisessa arvostuksen ja kiiltokuvaelämän tarpeessa ja puutteessa paradoksaalisti aivan toiseen suuntaan vievään, loputtomalta vaikuttavaan pi-pi-pi-pi-sykliin luopuu "Matojen" sankaritar "halvan tavaran" identiteetistään ja jättää taakseen muiden nujerrusmuotojen lisäksi myös seksuaalisen alistamisen.

Vaikka jyrkkien "oikeiden" ja "väärien" tilaa valtaavatkin "kyllin hyvät", ei liene liioiteltua väittää, että seksuaalisuuden yhteydessä loivemmat ja laimeammatkin arvotukset nostattavat esiin helposti lievää valistuksellisuuden sivumakua. Alleviivaavimmin tällaista sanomallista tehtävää toteuttaa *Kovemmat kädet* -albumin niin sanotulta "kumipainokselta" löytyvä, Suomen Punaisen Ristin ja nykyisen YleX-radiokanavan yhteisen, jokakesäisen tiedotuskampanjan lippulaivan osan vuonna 2005 saanut "Kumivirsi". Vuosittaisella tempauksella pyritään edistämään nuorten tietoisuutta erilaisista sukupuolitaudeista niin vaihtuvien artistien tehtailemilla ja runsaasta radiosoitosta nauttivilla kesäkumikappaleilla kuin muun muassa jakamalla kondomeja kotimaisilla kesäfestivaaleilla. Rekisteröidyn tuotemerkin alaisia kesäkumikappaleita yhdistää yleensä konstailematon seksin esittäminen nuorisoon vetoamaan pyrkivällä tavalla ja opetuksen piilottaminen sormeaa suhteellisen maltillisesti heristelevään muotoon. Malliesimerkin tarjoaa juuri "Kumivirsi", joka keskittyy kepeään kesärakkauden ylistykseen ja vain puolihuolimattomasti ja ohimennen, mutta samalla ikään kuin itsestäänselvyytenä, mainitsee olevansa suojatun seksin kannalla: "Minulla on katala, vaarallinen olo / Kesäkumiaika selvästi on aluillaan / Sinun on pakko antautua / Minussa on paljon mitä kahden kesken paljastaa." Samalla kappale on oivallinen osoitus selkeästi nuorille kirjoitetusta ja nuorista kertovasta tekstistä, jossa seksuaalinen halukkuus ja jopa ajoittainen vallattomuus esitetään yksinomaan riemullisena asiana, ja (myös) tytöille avoimena positiona.

Häpeilevän neitsyen tai kokeneen rakkauden ammattilaisen sijaan "kyllin hyvyys" löytyy "Kumivirrenkin" tapauksessa omanarvontunnosta, jossa kuitenkin ei voi sanoa olevan mitään "vain kyllin hyvää": "Täältä tullaan muistuttaisin sua / Koko elämäsi olet etsinyt vain mua / Olen täyttä kultaa, kaunein päällä maan / Asettukaa riviin, tänään prinssi valitaan / Kaiken saat, mitä olet etsinyt / Oikeastaan etsinnät voit lopettaa jo nyt / tässä ollaan, opettele mua / Minä olen täydellinen, ala rakastua!" "Kesäkumin" pilke silmässä ja kieli poskessa runoiltuun itsekehuoodiin on vapauttavaa yltyä ja yhtyä, ja kappale onkin jatkuvasti yksi suosituimmista PMMP:n keikkarepertuaarissa. Tämä puolestaan omalla tavallaan kielinee tilauksesta lyriikan esittämälle propagandalle: myös seksuaalisen

puolensa irti päästävissä ja halunsa avoimesti tunnustavassa työssä voi olla "kaikki mitä oltavakin on". "Kyllin hyvydessään" tämä itse asiassa on omana itsenään täydellinen, "luotettava, kiva, ihana ja viaton".

Viattomuus onkin PMMP:n tyttörepresentaatioissa läsnä toisinaan jopa korostetusta seksuaalisuudesta huolimatta. Aktiivisuuden ei voidakaan katsoa tarkoittavan (ainakaan ainoastaan) pelkkää seksikumppanien tai -kokemusten määrää, vaan ennemminkin omaehtoista asioihin ja tunteuksiin perehtymistä. "Rusketusraitojen" sankarittarelle "alaston mies on asia uus", eivätkä kasvuympäristön olosuhteetkaan ole otollisia heräävän seksuaalisuuden realistiselle tukemiselle: "Mun perhe oli himovanhoillinen / Ne kielsi multa seksivalistuksen / Mä mietin usein että missä sen teen / Valitsen junan taikka lentokoneen." Kuten edellisistäkin säkeistä käy ilmi, ei puutteellinen informaatio tai asioista täysin vaikeneminenkaan välttämättä hillitse perimään kirjattua kiinnostusta ja tarvetta. "Rusketusraitojen" tapauksessa vaikutus on oikeastaan päinvastainen, kun nuori nainen lopulta vapautuu siveellisyyuskoodistosta ja pääsee toteuttamaan itseään tavalla, joka yleensä psyykkistä ja fyysistä kipua korostaville ensimmäisen kerran kuvauksille on vierasta: "Heitetäänkö pois kaikki housut ja paidat / Lähdetään lennolle / Näytä mulle missä sul on rusketusraidat / Piirrä ne kartalle." PMMP:n teksteissä on siis ensimmäisestä singlestä lähtien korostunut aloitteellinen seksuaalisuus, jonka vakuutetaan olevan hyväksyttävää, jopa "normaalialia" ja täysin riippumatonta varsinaisen harjaantuneisuuden määräästä – yhtyeelle tyypilliseen tapaan asenne ratkaisee.

Hivenen kypsempää ja samalla toisenlaista aloitteellisuutta korostaa "Pariterapiaa", jossa nimenomaan nainen toimii primus motorina yrityksissä elvyttää parisuhdetta ja palauttaa seksielämää säännöllisemmille raiteille. Vaikka päälle hyökkäävistä nymfomaaneista ei voida puhua muidenkaan PMMP:n kappaleiden kohdalla, on aktiivisuus tässä tapauksessa entistä hienovaraisempaa, mutta samalla taktisempaa, kliinisempää ja ilottomampaa. Samalla kappale on mainio esimerkki seksuaalisuuden vaikutuksesta "kyllin hyvään" naiseuteen ja itsetuntoon – vaikka "Kumivirsi" minäkeskeisine lyriikoineen juhlistaa nimenomaan oman seksuaalisuuden riippumattomuutta ja itserakkauden myönteisiä puolia, ei "Pariterapiaa" enää pysty kiistämään toisen ihmisen ja haluttavana olemisen merkityksiä: "Enhän voi olla vielä niin vastenmielinen / ainakin vaatteet päällä oon / hyvännäköinen / ja turhan takia taas illalla / pukeudun pitsiin."

Lopulta PMMP:n esittämässä "kyllin hyvässä" seksuaalisuudessa – kuten "kyllin hyvässä" naisuudessa ylipäätään – kenties olennaisin huomioitava seikka onkin kuvaston moneus. Vaikka ensikatsomalta tekstejä näyttäisivät monopolisoivan vahvat, tilan sekä niin oman kuin muidenkin seksuaalisuuden haltuun ottavat erotomaanit, osoittanevat "Kumivirren" ja "Pariterapiaan" kaltaiset ääripäät, että "kyllin hyvän" reunojen sisälle mahtuu



perustuksellisista yhtäläisyyksistä huolimatta useita erilaisia variaatioita tyttöyttä ja naiseutta rakentavista ja voimauttavista seksuaalisuuksista. Yhden tällaisen, jo hieman yli laitojen väritetyn kuvan tarjoaa "San Francisco", transvestiittimiehen kultareunuksinen tulevaisuudenkuva suuren kaupungin suvaitsevaisuudesta. Edes ahdasmielisen ympäristön otteessa tämä ei luovu minuutensa ulkoisista ilmaisutavoista, sisimmästään puhumattakaan: "Ne huutaa raivoissaan: "Ei, mies ei toimi noin!" / Kauneus kai loukkaa niitä, minkä sille voim / Ja ruumistani täällä vaikka pilkataan / sieluuni koskea ei voi milloinkaan."

Vaikka "San Franciscon" minäkertoja ehkä eroaa totutusta ja oletetusta naisrepresentaatioiden "normista", edustaa hän kuitenkin tulkintani mukaan "kyllin hyvien" naiskuvien perustaa, vapautumista sukupuoleen, rooleihin ja seksuaalisuuteen liitetystä ennako-odotuksista ja valmiista toimintamalleista. Äkkiseltään hallitsemattomalta ja määrittelemättömältä vaikuttava "kyllin hyvyys" onkin juuri sitä, ja samalla se kuitenkin täyttää tarkasti oletukset siitä, mitä lähdin etsimään: joukkoa representaatioita, joita yhdistää lähinnä erottautuminen naiskuvauksen traditionaalisista ääripäistä ja dikotomisista ajattelumalleista.

Jotta en kuitenkaan vetäisi mattoa oman tutkimustyöni uskottavuuden ja merkityksellisyyden alta "kuka vaan, missä vaan, milloin vaan, miten vaan" -henkellä näennäistuloksella, pyrin vielä tiivistämään havaintoni yksilöllisen tyttöyden ja naiseuden halki parisuhteeseen ja seksuaalisuuteen kulkeneesta "kyllin hyvän" kuvan metsästyksestäni. Tähän kompaktiin läpileikkaukseen antaa mahdollisuuden edelleen "San Francisco", jonka päätöksäkeet päättävät napakasti myös analyysiosioni: "En enää pelkää / etten ketään löydäkään / ja linnun lailla kerran nousen korkeimpaan / ruumiini vanki koskaan en ollutkaan." Rohkeus kestää epävarmaa maailmaa ja itseään sen keskellä, riippumattomuus, toivottomuuden yli kohoaminen sekä erkaantuminen oman ilmiön vaateista ja rajoitteista saattavat kuulostaa yleviltä ja "kyllin hyviltä" liikaa edellytetyiltä ominaisuuksilta, mutta samalla jokaiseen määritteeseen sisältyy sisäänkirjoitettu lupaus rajattomasta liikkumavarasta erilaisten naiseuksien välillä. Representaatioiden karistellussa yltään vivahteettomia ja jokseenkin epärealistisia huoran ja/tai madonnan stereotypioita on syytä luopua myös "kyllin hyvään" helposti ja vaivihkaa kiinnittyvästä, yhä vain arvotusta korostavasta vain-adverbista.

## 5 PÄÄTÄNTÖ

Jos tutkimustani pitäisi kuvailla yhdellä sanalla, olisi tuo sana luultavasti "monitahoisuus". Niin työni tavoitteet kuin tutkimuskohteen luonne vetivät yhtäaikaaisesti useaan eri suuntaan: kirjallisuuden tutkimuksen ja tulkittamisen perinteen lisäksi tiesin alusta asti lainaavani teoriapohjaa sukupuolentutkimukselta, mutta rocklyriikoiden valikoituminen tekstianalyysin kohteeksi toi mukaan vielä kulttuurin- ja musiikintutkimuksen näkökulmia – sekä tietysti rockin itsensä teoriaa. Vastaavasti olin myös pyrkimyksissäni kunnianhimoinen: perinteisen lähilukuun perustuvan kirjallisuusanalyysin lisäksi toivoin osaltani voivani kohentaa rocklyriikoiden asemaa kaunokirjallisten tekstien kaanonissa ja samalla kuljettaa merkittäväksi kulttuurin aspektiksi katsomaani rockia askeleen eteenpäin omalla akateemisella polullaan. Suurinpana motivaattorinani toimi kenties kuitenkin toiveeni tuoda omaa kontribuutiotani feministisesti värittyneeseen, avoimen poliittiseen sukupuolentutkimukseen, ja olla näin mukana paljastamassa yhteiskunnan dikotomisia rakenteita sekä rakentamassa niiden tilalle ja rinnalle uusia näkemysmahdollisuuksia ja kulttuurisia kuvia sukupuolista ja niiden potentiaalisista olomuodoista – tässä tapauksessa erityisesti naiseudesta ja feminiinisyydestä.

Kokemattomalle tutkijalle tällainen tutkimuksen taustalle kohoava lähtökohtien ja päämäärien kolossaali aiheutti ajoittain hankaluuksia hallinnan ja fokuksen ylläpitämisessä. Vaikka suoraan aiheeseeni kiinnittyvää tutkimusmateriaalia oli käytettävissä suhteellisen vähän, ulottuivat sivujuonteet sitäkin pidemmälle; toisinaan oli haasteellista arvioida, kuinka laajasti esimerkiksi rockilmiötä ja sen yleistä tutkimusta työhöni pitäisi sisällyttää tai kuinka syvälle representaatiopoliikkaan edes kannattaisi yrittää sukeltaa. Musiikin, tekijyyden ja muiden kontekstien silmällä pitäminen varsinaisen analyysityön ohella oli lähdekirjallisuuden – ja myös oman näkemykseni – mukaan välttämätöntä, mutta niiden osuutta lopullisesta sisällöstä oli vaikeaa määritellä. Lopulta olen kuitenkin tyytyväinen lopputuloksen koheesioon ja tekemiini painotusratkaisuihin. Niin rockin kuin sen tekstien ja sukupuolinäkökulmien tutkimus tulee pääpiirteittäin esiteltyä, ja lisäksi tutkimuskohteen esittely aineiston, yhtyeen ja sen imagon sekä genren kautta rikastaa ja tukee tulkintaani ennemmin kuin haastaa sitä. Työn luonteelle asettamassani tavoitteessa katsonkin onnistuneeni toivomallani tavalla: tutkimuksen keskiössä ovat lopulta itse rocklyriikat sekä niiden avaaminen, ymmärtäminen ja sijoittaminen suurempaan kokonaiskuvaan.

Myös tutkimuskohdettani kuvastaa monitahoisuus. PMMP:tä omiin suuntiinsa vetävät suuren yleisön suosio ja rockpiirien hyväksyntä, ja lisäksi yhtye itse on aloilleen asettumisen suhteen tinkimätön: niin artistit kuin heidän tuotantonsa risteilevät eri

genreissä, musiikillisissa tunnelmissa ja tekstuaalisissa aihealueissa. Liukkaasta tutkimuskohteesta uskon saaneeni otteen oman, kahtaalle venyvän tutkijuuteni avulla: PMMP:n avoin "fanitus" ei nähdäkseni syö tutkimukseni uskottavuutta tai arvoa, sillä työni pyrkimyksenä ei ole objektiivisen ontologian löytäminen ja havainnollistaminen, vaan nimenomaan mahdollisuuksien esittely. Tutkimuskohteen tuttuuden koenkin olleen tässä tapauksessa vahvuus, kun pintapuolinen aiheen sisäistäminen oli musiikin kuuntelijan ominaisuudessa jo tehty ja päänsisäiseen fanikantaan kerättyä PMMP-tietoutta oli mahdollista ja luontevaa pitää karttana tulkintaan syvällisemmin siirtyessä.

Kaikki tutkimustulokset ja havainnot eivät kuitenkaan tulleet itsestäänselvyysinä ja etukäteen ennakoituina – erityisesti PMMP:n jopa eräänlaiseksi tavaramerkiksi noussut ristiriitaisuus ja suoranaiset vastakkaisuudet yllättivät. Osasin odottaa yhtyeen imagon ja lavaesiintymisen sekä tuotannon värikyyden pohjalta jonkinasteista ambivalenssia, mutta oli kiinnostavaa huomata paradokseilla ja vastakohtaisuuksilla leikkittelyn yltävän jopa yksittäisten säkeiden tasolle. Oman työni kannalta oleellisimmaksi huomioksi nousi PMMP:n sukupuoli ja niihin kohdistuvilla odotushorisonteilla pelaaminen: kierrättämällä ja uusiokäyttämällä vakiintuneita nais- ja miesstereotyyppioita rakennetaan uudenlaista sukupuolikuvausta. Vaikka erilaisten ääripäiden käyttö siis onkin PMMP:lle ominaista, eivät lyriikat representoineet kuitenkaan jyrkkiä dikotomioita, vaan löytämäni naiskuvat hahmottuivat oletusteni mukaisesti monipuolista sukupuolta ja feminiinisyyttä edustaviksi.

Pelkoni siitä, että puhumalla "naisrockista" ja sen naiskuvista vain vahvistaisin olemassa olevaa naisten ja miesten dikotomiaa ja jyrkkiä sukupuolikategorioita oli ehkä tutkimuksen asemoinnin kannalta olennainen, mutta lopulta hivenen liioiteltu. Koska sukupuolten täysi haihduttaminen yhteiskunta- ja kulttuurirakennelmista on ainakin nopeassa aikataulussa – ja pro gradun laajuisen työn edesauttamana – mahdotonta, uskon, että on tärkeää pyrkiä tarjoamaan ainakin monipuolisia sukupuolitetun olemisen ja -tekemisen kuvia. Tässä katson PMMP:n kautta onnistuneeni, vaikka syytä lieneekin vielä painottaa, etteivät esittelemäni representaatiot ole ainoita variaatiomahdollisuuksia edes yhden yhtyeen tuotannon sisällä. Huomionarvoinen näkökulma löytyykin mielestäni PMMP:n harjoittamasta kuvastojen kierrättämisestä: vanhoja stereotyyppioita yhdistelemällä ja niihin uutta ainesta liittämällä voidaan luoda niin uusia kulttuurisia representaatioita kuin näiden kuvien purkaamiseen ja analysointiin tähtäävää tutkimustakin.

Tästä katsannosta käsin esiin nostamani ja eräänlaiseksi analyysialustakseni asettamani Madonna—huora-jaottelu on mielestäni perusteltu. Vaikka myyttinen kahtiajako tuntui ensin vanhakantaiselta ja tutkimustani jopa päämäärästäni päinvastaiseen suuntaan vievältä, uskon lopulta saavuttaneeni madonnan ikoneihin ja huoran fantasmoihin tarttumalla enemmän kuin niiden itsetarkoituksellisella kiertelyllä. Vanha, laajalti tutkittu dualistinen

kuvasto tarjosi erinomaisen lähtökohdan murtumakohtien etsimiselle ja uuden maaperän kartoittamiselle.

Viimeisen, ratkaisevan sysäyksen antoi "kyllin hyvä" -ideologian löytäminen ja sen sovellusmahdollisuuksien linkittäminen omaan tutkimukseeni. Paitsi että käsite auttoi sanallistamaan sen, millaiselle "harmaalle aluelle" "hyvien" ja "huonojen" naiskuvien hylkäämisellä pyrin, ohjasi se myös tutkimusaineiston saamisessa aisoihin: laaja materiaali tarjosi lukemattomia erilaisia lukutapoja, mutta niiden sovittaminen siisteiksi tutkimuskokonaisuuksiksi tuntui mahdottomalta. "Kyllin hyvä" kuitenkin toimi selventävänä ja rajaavana määrittteenä, johon vuorollaan sovittelin erilaisia naiseuden rakentumiseen nähdäkseni oleellisesti vaikuttavia tekijöitä, kuten parisuhdetta tai seksuaalisuutta. Vaikka työni näiltäkin osin on monitahoinen – omassa analyysiosioissaan tarkastelin PMMP:n naiskuvia niin lapsuuden, nuoruuden ja kypsän naiseuden suorien representaatioiden lisäksi myös elämäntilanteiden, parisuhteen ja seksuaalisuuden kautta – auttoi "kyllin hyvä" säilyttämään fokuksen jatkuvasti nimenomaan naiskuvissa.

Tutkimusotantani tai sen kautta muodostuneet tulkintapolut eivät siis mielestäni levinneet liian laajalle, mutta tarjotessani jokseenkin kattavan, vaikkakin sukupuolivärityneen silmäyksen PMMP:n lyriikoiden teemoihin toivoakseni kuitenkin osoitin, miten jokaisella aihealueella löytyy varmasti vielä tutkimussarkaa kynnettäväksi; pelkästään "kyllin hyvä" tarjoaa mielestäni erinomaista tarttumispintaa erityisesti representaatiotutkimukselle. Mielenkiintoista olisikin tehdä vastaavanlaista tutkimusta tai lukea maskuliinisuutta korostavan hevirockin stereotyyppisistä mieskuvista. Toisaalta naiskuvatutkimuksen keskiöön voisi vertailun nimissä nostaa myös selkeästi rockpiirien ulkopuolelle jääviä ja jätettäviä naisrokkareita ja heidän musiikkinsa kautta syntyviä representaatiomahdollisuuksia; oma tutkimukseni keskittyi lopulta vakiintuneen aseman lunastaneisiin artisteihin.

Kuitenkin jo PMMP tuotantoineen on täynnä tutkimuspotentiaalia, jota varmasti jatkossa tullaankin hyödyntämään yhteen näkyvän aseman vuoksi. Tutkimukseni aikana ilmestynyt uusin albumi *Rakkaudesta* (2012) tarjoaa jo yksinomaan tyttö- ja naiskuvien tarkastelulle herkullista materiaa aihetta jopa suoraan käsittelevillä lyriikoillaan. Motivaattoriksi jatkotutkimukselle ja samalla eräänlaiseksi yhteenvedoksi ja päätökseksi omalle tutkimukselle lainaan levyn "Tytöt"-kappaletta: "Sua ei ole tehty kenenkään kylkiluusta / ei raudasta tai puusta / Miten tyttöjä tehdään."

Tunnettua lasteloria mukaillen, ainakaan aineistoni perusteella tyttöjä ei ole myöskään tehty "sokerista, kukkasista, inkivääristä ja kanelista", vaan paljon monimutkaisemmista ainesosista ja monitahoisemmista kulttuurisista kuvista. Vaikka rockin maailmassa tytöt

ehkä edelleen ovatkin "kuskina vaan silloin / kun on hätätilanne" – toisin sanoen poikkeuksia maskuliinisen hegemonian määrittämässä kulttuurissa – valtaavat he pelkääjän paikan kautta lisää tilaa, näkyvyyttä ja symbolista pääomaa itselleen ja representaatioilleen.

## LÄHTEET

### TUTKIMUSKOHTEET

PMMP: *Kovemmat kädet* (2005) BMG.

PMMP: *Kuulkaas enot!* (2003) BMG.

PMMP: *Leskiäidin tyttäret* (2006) BMG.

PMMP: *Veden varaan* (2009) BMG.

### MUUT ALBUMIT

Ismo Alanko Säätäjä: *Hallanvaara* (2002) Tampere: Poko Rekords.

Mana Mana: *Complete... Kaikki* (1996) Tampere: Poko Rekords.

PMMP: *Puuhevonen* (2007) BMG.

PMMP: *Rakkaudesta* (2012) BMG.

### KAUNOKIRJALLISUUS JA BIOGRAFIAT

Kostiainen, Pasi; Luoti, Mira; Vesala, Paula & Ylönen, Hanna: *PMMP* (2008) Helsinki: Like.

Manner, Eeva-Liisa: *Tämä matka* (1956) Helsinki: Tammi

*Raamattu*, Suomen evankelis-luterilaisen kirjolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Helsinki: Suomen piipiaseura.

### TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Aho, Marko: Populaarimusiikki ja kehon nautinnot (2007) Teoksessa Aho & Kärjä (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 242–267.

Barthes, Roland: *Image, music, text* (1988) New York: Noonday Press.

Burns, Lori: Vocal Authority and Listener Engagement. Musical and Narrative Expressive

Strategies in the Songs of Female Pop-Rock Artists, 1993–1995 (2010) Teoksessa Covach & Spicer (toim.) *Sounding Out Pop. Analytical Essays in Popular Music*. University of Michigan Press, 154–192.

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

Eckstein, Lars: *Reading Song Lyrics* (2010) New York: Rodopi.

Ehrnroothin, Jari & Lähteenmaa, Jaana: Professori Simon Frithin puheenvuoro (1989) Lähteenmaa (toim.) *Rockin seksuaalisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 9–17.

Frith, Simon: *Rockin potku* (1988) Tampere: Vastapaino.

Frith, Simon: Why do Song have Words? (1987) Teoksessa Frith: *Taking popular music seriously*. (2007) Ashgate contemporary thinkers on critical musicology series, 209–238.

Frith, Simon & McRobbie, Angela: Rock and sexuality (1978/79 ) Teoksessa Frith *Taking popular music seriously*. (2007) Ashgate contemporary thinkers on critical musicology series, 41–57.

Fornäs, Johan: Text and Music Revisited (1997) Julkaisussa *Theory, Culture & Society* 14:3, 109—123.

Griffiths, Dai: From lyric to anti-lyric: analyzing the words in pop song (2003) Teoksessa Moore (toim.) *Analyzing popular music*. Cambridge University Press, 39–59.

Grossberg, Lawrence: *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa* (1995) Tampere: Vastapaino.

Halme, Lasse: *Rockin syvin olemus: Filosofia, uskonto ja rock* (1994) Helsinki: L.Halme.

Holt, Fabian: *Genre in Popular Music* (2007) The University of Chicago Press

Juvonen, Tuula; Rossi, Leena-Maija & Saresma, Tuija: Kuinka sukupuolta voi tutkia? (2010) Teoksessa Saresma, Rossi & Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 9—20.

Järviluoma, Helmi & Rautiainen Tarja: Populaarimusiikin tutkimus (2003) Teoksessa

Eerola, Louhivuori & Moisala (toim.) Johdatus musiikintutkimukseen. Suomen musiikkitieteellinen seura, 169—184.

Karppinen, Anne: *Aspects of Sexual Difference in the Songs of Joni Mitchell* (2012) Jyväskylän yliopisto: Väitöskirja.

Koivunen, Anu: ”Pidä unelmasi kurissa!” Naisellisuuden diskurssit elokuvassa Valkoiset ruusut (1943) (1992) Teoksessa Näre & Lähteenmaa (toim.) *Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 185–209.

Koivunen, Anu: *Isänmaan moninaiset äidinkasvat. Sotavuosien suomalainen ”naisten elokuva” sukupuoliteknologiana* (1995) Turun yliopisto: Elokuva- ja televisiotieteen lisensiaatintutkimus.

Koivunen, Hannele: *Madonna ja huora* (2005) Helsinki: Otava.

Kristeva, Julia: *Revolution in Poetic Language* (1984) Columbia University Press.

Lahtinen, Toni & Lehtimäki, Markku: Rock, lyriikka, tulkinta (2006) Teoksessa Lahtinen & Lehtimäki (toim.) *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Tampere University Press, 17–37.

Laitinen, Katja: Elämä kertomuksina. Tori Amos feministisenä idolina (2006) Teoksessa Lahtinen & Lehtimäki (toim.) *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Tampere University Press, 235–252.

Leiwo, Laura: ”Sinä olet oikean lajin tyttö” – Nuorten naisten representaatiot Rauha S. Virtasen teoksessa *Seljan tytöt* (2008) Jyväskylän yliopisto: Proseminaarityö.

Leppänen, Taru: Populaarimusiikin yleisöjen identiteettejä kartoittamassa (2007) Teoksessa Aho & Kärjä (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 268–290.

Leppänen, Taru & Moisala, Pirkko: Kulttuurinen musiikintutkimus (2003) Teoksessa Eerola, Louhivuori & Moisala (toim.) *Johdatus musiikintutkimukseen*. Suomen musiikkitieteellinen seura, 71—86.

Leppänen, Taru; Moisala, Pirkko & Sivuoja-Gunaratnam, Anne: Musiikin naistutkimus (2003) Teoksessa Eerola, Louhivuori & Moisala (toim.) *Johdatus musiikintutkimukseen*. Suomen musiikkitieteellinen seura, 225—232.



Lähteenmaa, Jaana: Rockin miehisuus – nousua ja laskua (1989) Teoksessa Lähteenmaa (toim.) *Rockin seksuaalisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 21–43.

MacDonald, Myra: *Representing Women. Myths of Femininity in the Popular Media* (1995) New York: St. Martin Press.

Machin, David: *Analysing popular music. Image, sound, text* (2010) London: Sage Publications.

Modinos, Tuija: *Nainen populaarikulttuurissa. Madonna ja The Immaculate Collection* (2000) Jyväskylän yliopisto: Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.

Myllymäki, Maija-Kaisa: *Naismuusikkokuvia Soundi-lehden levyarvioissa* (2007) Jyväskylän yliopisto: Pro Gradu.

Nikunen, Kaarina: *Naisellisuuden naamiot. Kuva, katse ja representaation politiikka* (1996) Tampereen yliopisto: Tiedotusopin laitos.

Oksanen, Atte: Lyriikka populaarimusiikin tutkimuskohteena (2007) Teoksessa Aho & Kärjä (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 159–178.

Outinen, Hellevi: Häpeästä nautintoon. Seksuaalisuus tyttökirjoissa 1920-luvulta 1980-luvulle (1992) Teoksessa Näre & Lähteenmaa (toim.) *Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 47–55.

Paasonen, Susanna: Sukupuoli ja representaatio (2010) Teoksessa Saresma, Rossi & Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 39–49.

Pulkinen, Tuija: Judith Butler – Sukupuolen suorittamisen teoreetikko (2000) Teoksessa Anttonen, Lempiäinen ja Liljeström (toim.) *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*. Tampere: Vastapaino, 43–60.

Pöyry, Sami: Kaikki käden ulottuvilla. Scott Walkerin the Drift kulttuurimme dekonstruktiona (2007) Teoksessa Lahtinen & Lehtimäki: *Roll over Runeberg. Kirjallisuustieteellisiä esseitä rock-lyriikasta*. Tampereen yliopisto: Taideaineiden laitos, 3–16.

Rossi, Leena-Maija: *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuolituotantona* (2003) Helsinki:

Gaudeamus.

Rossi, Leena-Maija: Sukupuoli ja seksuaalisuus, eroista eroihin (2010) Teoksessa Saresma, Rossi ja Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 21–38.

Saarikoski, Helena: *Mistä on huonot tytöt tehty?* (2001) Helsinki: Tammi.

Saariluoma, Liisa: Johdanto: myytit klassisessa ja modernissa kirjallisuudessa (2000) Teoksessa Saariluoma (toim.) *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 8–57.

Saaristo, Kimmo: Sittenkin vain rock'n'rollia (2003) Teoksessa Saaristo (toim.) *Hyvää paha rock'n'roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 7–18.

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

Shuker, Roy: *Understanding Popular Music Culture* (2008) New York: Routledge.

Sipilä, Petri: Rock seksuaaliasenteiden muokkaajana (1989) Teoksessa Lähteenmaa (toim.) *Rockin seksuaalisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 71–80.

Soilevuo Grønnerød, Jarna: Kriittinen miestutkimus, maskuliinisuus ja miehen kategoria: nuorten rokkarimiesten sukupuoli (2008) Teoksessa Åberg & Skaffari (toim.) *Moniääninen mies. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen musiikissa*. Jyväskylän yliopisto: Nykykulttuurin tutkimuksen julkaisuja / Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja, 15–53.

Söderholm, Stig: Rock ja kulttuurin trauma – seksuaalisuuden teesit rockmusiikkiin kohdistuvassa vastustamisessa (1989) Teoksessa Lähteenmaa (toim.) *Rockin seksuaalisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 45–70.

Westersund, Johanna: Lähi- ja yleiskuvia Kauko Röyhkän rocklyriikasta (1998) Teoksessa Koistinen, Sevänen & Turunen (toim.) *Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista*. Joensuun yliopisto: humanistinen tiedekunta, 199–214.

## PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Aaltonen, Mikko (2009) PMMP: *Veden varaan* -arvostelu.

URL <http://www.hs.fi/kulttuuri/levyt/artikkeli/PMMP+Veden+varaan/1135244433854>

(Linkki tarkastettu: joulukuu 2012)

Aittapelto, Antti (2005) PMMP: *Kovemmat kädet* -arvostelu.

URL <http://www.mesta.net/musa/arvostelut/?aid=778>

(Linkki tarkastettu: joulukuu 2012)

Auvinen, Minna (2006) PMMP: *Leskiäidin tyttäret* -arvostelu.

URL <http://desibeli.net/arvostelu/2615>

(Linkki tarkastettu: joulukuu 2012)

Hakkarainen, Juho (2008) Kesäklasikko: Vakavia leikkejä yksinäisille.

URL <http://www.kiiltomato.net/eeva-liisa-manner-kirkas-hamara-kirkas/>

(Linkki tarkastettu: tammikuu 2013)

Harjuniemi, Timo (2009) PMMP: *Veden varaan* -arvostelu.

URL <http://www.soundi.fi/levyarviot/pmmp-veden-varaan>

(Linkki tarkastettu: joulukuu 2012)

Hirn, Jouni (2006) PMMP: *Leskiäidin tyttäret* -arvostelu.

URL <http://www.mesta.net/musa/arvostelut/?aid=1322>

(Linkki tarkastettu: joulukuu 2012)

Ihmiskauppa ei ole satua -kampanjan etusivu.

URL <http://www.campaign.ooo.fi/king/iom/>

(Linkki tarkastettu: tammikuu 2013)

Jokelainen, Jarkko (2008) Mieluummin överit kuin vajarit.

URL

<http://www.hs.fi/kirjat/artikkeli/Mieluummin?%C3%B6verit+kuin+vajarit/1135240441855>

(Linkki tarkastettu: joulukuu 2012)

Järvinen, Anssi (2006) PMMP: *Leskiäidin tyttäret* -arvostelu.

URL <http://dome.fi/musiikki/arvostelut/pmmp-leskiaidin-tyttaret>

(Linkki tarkastettu: joulukuu 2012)

Järvinen, Anssi (2009) PMMP vaatii herjaajat vastuuseen!

URL <http://www.dome.fi/musiikki/haastattelut/haastattelu-pmmp-vaatii-herjaajat-vastuuseen>

(Linkki tarkastettu: tammikuu 2013)

Karstastenpää, Tero (2011) Suvivirren uusi versio on Suvilaulu.

URL <http://www.hs.fi/tulosta/1135266583659>

(Linkki tarkastettu: tammikuu 2013)

Kostiainen, Pasi (2012) Fanit esiintyvät PMMP:n uudella Tytöt-videolla.

URL <http://www.iltasanomat.fi/musiikki/art-1288506744337.html>

(Linkki tarkastettu: tammikuu 2013)

Musiikkituottajien Emma-palkinnon voittajat -tilasto.

URL [www.ifpi.fi/palkinnot/emmat/](http://www.ifpi.fi/palkinnot/emmat/)

(Linkki tarkastettu: tammikuu 2013)

Musiikkituottajien kokoama kulta- ja platinal levytilasto (PMMP).

URL [www.ifpi.fi/tilastot/kultalevyt/haku?q=pmmp](http://www.ifpi.fi/tilastot/kultalevyt/haku?q=pmmp)

(Linkki tarkastettu: tammikuu 2013)

MTV3.fi:n viihdeuutiset (2005) PMMP juhli rocklehden kriitikkojen äänestyksessä.

URL <http://www.mtv3.fi/viihde/uutiset/musiikki.shtml/413302/pmmp-juhli-rocklehden-kriitikkojen-äänestyksessä>

(Linkki tarkastettu: tammikuu 2013)

Niemelä, Antti (2003) PMMP: *Kuulkaas enot!* -arvostelu.

URL <http://www.findance.com/arvostelut/298/pmmp-kuulkaas-enot>

(Linkki tarkastettu: joulukuu 2012)

Niemelä, Antti (2005) PMMP: *Kovemmat kädet* -arvostelu.

URL <http://www.findance.com/arvostelut/650/pmmp-kovemmat-kadet>

(Linkki tarkastettu: joulukuu 2012)

Papinniemi, Jarmo (2006) Isku vasten kasvojani.

URL <http://www.parnasso.fi/2006/11/isku-vasten-kasvojani/>

(Linkki tarkastettu: joulukuu 2012)

Peltonen, Niko (2009) PMMP: *Veden varaan* -arvostelu.

URL [http://kuusilehti.net/Arviot/pmmp\\_vedenvaraan.htm](http://kuusilehti.net/Arviot/pmmp_vedenvaraan.htm)

(Linkki tarkastettu: joulukuu 2012)

PMMP:n keskustelupalsta

URL <http://www.pmmp.fi/keskustelu/viewtopic.php?f=2&t=1296>

(Linkki tarkastettu: joulukuu 2012)

PMMP:n myspace-sivu

URL [www.myspace.com/pmmprules](http://www.myspace.com/pmmprules)

(Linkki tarkastettu: tammikuu 2013)

Siippainen, Aapo (2003) PMMP: *Kulkaas enot!* -arvostelu.

URL <http://www.mesta.net/musa/arvostelut/?aid=428>

(Linkki tarkastettu: joulukuu 2012)

Teosto-palkinnon infisivu. Mikä Teosto-palkinto on?

URL [www.teosto.fi/teosto/artikkelit/mika-teosto-palkinto](http://www.teosto.fi/teosto/artikkelit/mika-teosto-palkinto)

(Linkki tarkastettu: tammikuu 2013)

Tolonen, Arttu (2011) Pekka Kuusisto & Paula Vesala – Kiestinki.

URL (<http://www.nrgm.fi/kritiikit/pekka-kuusisto-paula-vesala-kiestinki/>)

(Linkki tarkastettu: tammikuu 2013)

Vanha-Majamaa, Anton (2011) Top 100 mahlanjuoksuttajat – 2000-luvun nerot: Paula Vesala.

URL <http://www.nrgm.fi/artikkelit/24-paula-vesala/>

(Linkki tarkastettu: tammikuu 2013)

Veijalainen, Jarkko (2007) PMMP: *Leskiäidin tyttäret* -arvostelu.

URL <http://www.noise.fi/levyarvostelut/?id=6636=>

(Linkki tarkastettu: joulukuu 2012)

Vähähaka, Jarmo (2006) PMMP: *Leskiäidin tyttäret* -arvostelu.

URL <http://www.soundi.fi/levyarviot/pmmp-leskiaidin-tyttaret>

(Linkki tarkastettu: joulukuu 2012)

YleX:n Riimien välistä -sarjan esittely. PMMP:n Paula pohjaa sanoituksensa yksinäisyydelle ja rehellisyydelle.

URL <http://ylex.yle.fi/musiikki/riimien-valista/pmmpn-paula-pohjaa-sanoituksensa->

yksinäisyydelle-ja-rehellisyydelle  
(Linkki tarkastettu: tammikuu 2013)

