

NAISMUUSIKKOKUVIA *SOUNDI*-LEHDEN LEVYARVIOISSA

Suomen kielen pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopistossa

marraskuussa 2007

Maija-Kaisa Myllymäki

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Kielten laitos
Tekijä – Author Myllymäki Maija-Kaisa	
Työn nimi – Title Naismuusikkokuvia <i>Soundi</i> -lehden levyarvioissa	
Oppiaine – Subject Suomen kieli	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Marraskuu 2007	Sivumäärä – Number of pages 93
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tutkimuksessani tarkastelen rocklehden levyarvioita. Ensisijaisena kiinnostuksen kohteenani ovat naismuusikoiden levyarvot ja niiden muodostama naismuusikkokuva. Pyrkimyksenäni on ollut selvittää, miten naismuusikoita representoidaan levyarvioissa ja millaisia identiteettejä heille niissä annetaan tai sallitaan. Tutkimusaineistoni on <i>Soundi</i>-lehden vuosikertojen 2002, 2003 ja 2004 levyarviopalstat.</p> <p>Rock on tyypillisesti mielletty miehiseksi musiikkityyliksi, ja perinteinen rockdiskurssi on sulkenut naiset ulos muusikon roolista. Tutkimuksessani halusin selvittää, haastaako vai pönkittääkö <i>Soundin</i> tuottama rockdiskurssi tätä perinteistä maskuliinista rockdiskurssia.</p> <p>Tutkimuskysymykseeni olen pyrkinyt löytämään vastauksia tarkastelemalla muun muassa, millaisia nimityksiä naismuusikoista käytetään, miten heidän lauluääntään ja -tapaansa kuvaillaan sekä millaisia metaforia heidän levyarvioissaan esiintyy. Tutkimukseni ei liiku pelkästään sanaston tasolla, vaan se huomioi myös laajemat diskurssit ja sen kontekstin, jossa teksti syntyy ja elää. Johtoajatuksena tutkimuksessani on kriittisen diskurssi-analyysin näkemys, jonka mukaan kieli vaikuttaa ratkaisevasti arvoihimme, tunteisiimme ja käsityksiimme. Kieli ei pelkästään heijasta todellisuutta, vaan myös rakentaa sitä aktiivisesti.</p> <p>Naismuusikoiden nimitykset muodostivat aineistossani kirjavan joukon. Mukana oli ensinnäkin täysin sukupuolineutraaleja nimityksiä (esim. <i>artisti</i>) sekä sukupuolen paljastavia mutta sävyltään neutraaleja nimityksiä (<i>laulajatar</i>). Joukossa oli myös hyvin asenteellisia ja tunnepitoisia, esimerkiksi naisen siveellisyyteen ja kiltteyteen ja vastaavasti siveettömyyteen ja tuhmuteen viittaavia nimityksiä (<i>peruskiltti runotyttö</i>, <i>narttu</i>). Nimityksillä saatiin paljastaa myös artistin ikä (<i>tyttönen</i>, <i>mamma</i>) tai miessuhteet (<i>rouva Bruce Springsteen</i>).</p> <p>Naisartistien laulua ja lauluääntä kuvattiin hyvin usein naisellisuuteen stereotyyppisesti liitetyillä ominaisuuksilla (<i>herkkyys</i>, <i>pehmeys</i>). Toisaalta naisen vihaista laulutapaa kummasteltiin ja sen tehokkuutta ja uskottavuutta epäiltiin. Naisartistin laulua luonnehdittiin usein seksuaalisuuteen liittyvillä ilmauksilla (<i>viettelevä ääni</i>, <i>seksikkäästi sielukas ääni</i>), ja metaforissa nainen liitettiin ruokaan, lapsiin, eläimiin ja ruumiillisuuteen.</p> <p>Tutkimukseni osoitti, että artistin sukupuoli vaikuttaa ainakin osittain levyarvioiden sisältöön ja siihen, kuinka artistin levyä arvioidaan. Sukupuolen vaikutus tuli esiin erityisen selvästi silloin, kun arvioissa tehtiin vertauksia: naismuusikoita verrattiin lähes poikkeuksetta toisiin naismuusikoihin ja vain hyvin harvoin miespuolisiin artisteihin. Keskiöön naismuusikon sukupuoli nousi varsinkin silloin, kun hän esitti musiikkia, joka ei sopinut yhteen perinteiseksi mielletyn naiseuden kanssa. Näyttäisikin siltä, että musiikkityyli on tässä suhteessa avainasemassa: raskasta ja aggressiivista rockia esittävän naisen sukupuoli on merkitsevämpi kuin lempeää popmusiikkia esittävän naisen sukupuoli.</p>	
Asiasanat – Keywords diskurssi, musiikkikritiikki, musiikkilehdet, naiskuva, rock, tekstintutkimus	
Säilytyspaikka – Depository Fennicum	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYSLUETTELO

1.	JOHDANTO	1
1.1.	Tutkimustehtävä.....	1
1.2.	Soundi	4
1.3.	Tutkimusaineisto.....	5
1.4.	Feministinen ote kieleen ja musiikkiin	6
1.4.1.	Feministinen kielen- ja diskurssintutkimus	8
1.4.2.	Feministinen musiikintutkimus.....	10
2.	KATSAUS ROCKKRITIIKKIIN JA ROCKDISKURSSIIN	14
2.1.	Rockin käsitteestä	14
2.2.	Rockmedia ja levyarviot	15
2.3.	Maskuliininen rockdiskurssi	18
3.	NAISMUUSIKOIDEN NIMITYKSIÄ	21
3.1.	Sukupuolineutraalit nimitykset	21
3.2.	-tAr-johtimiset nimitykset.....	24
3.3.	Määriteosaiset nimitykset	26
3.4.	Ikään liittyvät nimitykset	28
3.5.	Miessuhteisiin viittaavat nimitykset	31
3.6.	Tunnepitoiset nimitykset.....	33
3.7.	Kilpailuasetelmaan paikantuvat nimitykset	36
4.	NAISMUUSIKOIDEN LAULUTAVAN KUVAUKSIA.....	40
4.1.	Lauluääni merkitsevänä instrumenttina	40
4.2.	Perinteinen naisellisuus.....	41
4.3.	Seksuaalisuus	46
4.4.	Voima ja voimattomuus.....	50
4.5.	Vihaisen naisen ääni	52
4.6.	Kaksijakoinen nainen.....	60
4.7.	Vertailua ja kilpailua.....	63
5.	LAULUN JA MUSIIKIN METAFORAT.....	67
5.1.	Metaforan käsitteestä	67

5.2.	Ruoka.....	69
5.3.	Lapset.....	72
5.4.	Eläinmetaforat.....	74
5.5.	Ruumiillisuusmetaforat.....	76
5.6.	Muita metaforia.....	79
6.	LOPUKSI.....	82
	LÄHTEET	85
	LIITE	91

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimustehtävä

Rocklehti *Rumban*¹ numeron 15/06 kannessa poseeraa kaksi naispuolista pornotähteä ja miesrokkari. Kuvan päälle on printattu iskulause ”Rockilla saa naisia!”. Pääkirjoituksessa toimituspäällikkö Viljami Puustinen toteaa, että bändissä olo kohottaa miehistä itsetuntoa, sillä se on helppo tapa saada naisseuraa. Naiset asetetaan kirjoituksessa fanin asemaan, jotka käyvät keikoilla ja kuuntelevat musiikkia ainoastaan ”seksuaalisen jännitteen takia”. (Puustinen 2006: 7.) Kyseinen lehden numero synnytti Rumban Internet-sivujen keskustelupalstalla viestitulvan. Kiivasta keskustelua käytiin niin naisfanien ja -lukijoiden kuin naismuusikoidenkin asemasta suomalaisessa rockmediassa. Keskustelussa pohdittiin kärkeästi myös sitä, suhtautuvatko rocklehdet ylipäättään haastatteluissaan ja levyarvioissaan eri tavalla nais- ja miesmuusikoihin. (Rumba 2006.) Pari kuukautta myöhemmin Helsingin Sanomissa julkaistiin artikkeli, jossa pohdittiin rockin ja erityisesti rockmedian miehistä maailmaa ja kysyttiin, miksi suomalaisessa rocklehdissä on vain hyppysellinen naisjournalisteja ja -kriitikoita ja miksi naistoimijoita ylipäättään katsotaan rockkulttuurissa edelleen hieman kummastellen (Keränen 2006: C3).

Sukupuolikysymyksen voi ajatella olevan melko kliseinen aihe rockissa, mutta silti se ei selvästikään ole vielä loppuun käsitelty. Päinvastoin juuri tällä hetkellä se tuntuu erityisen ajankohtaiselta aiheelta, kuten yllä esittämistäni mediapoinninnoistakin voi havaita. Sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvät teemat näyttäisivät olevan melko arkoja aiheita rockyhteisön sisällä: ne herättävät paljon kipakkaa keskustelua, mikä mielestäni osoittaa niiden tärkeyden. Siitä riippumatta, kuinka sukupuolineutraaleja tai tasa-arvoa kannattavia rockmediat väittävät olevansa, niiden kriittinen tarkastelu tästä näkökulmasta on erittäin tarpeellista, sillä ne saattavat tiedostamattaankin tuottaa ja ylläpitää rajoittuneita sukupuolikäsityksiä ja -rooleja.

Levyarviot muodostavat yhden suomalaisen rockjournalismin perustekstityypeistä. Jonkinlainen levyarviopalsta löytyy varmasti jokaisesta rockin erikoislehdestä, sillä musiikkikritiikki on hyvin olennainen osa rockjournalismia. Tässä pro gradu -tutkielmas-

¹ Rumba on vuonna 1983 perustettu suomalainen rockin ajankohtaislehti, joka ilmestyy 24 kertaa vuodessa.

sani tarkastelenkin rockmusiikkiin painottuneen *Soundi*-lehden levyarvioita ja olen kiinnostunut erityisesti naismuusikoiden levyarvioista ja niiden luomista naismuusikkokuvista ja -representaatioista².

Laaja, erittelemätön tutkimuskysymyksenäni on, miten naismuusikoita representoidaan levyarvioissa ja millaisia identiteettejä heille annetaan tai sallitaan. Perinteisessä rockdiskurssissa³ rockmusiikkia ja -kulttuuria on pidetty aina hyvin maskuliinisena ja feminiinisyys on ollut jotain rockiin luonnollisesti kuulumatonta. Rockista on muodostunut hyvin miehinen maailma, joka on sulkenut naisia tehokkaasti ulkopuolelleen. Vielä tänä päivänäkin naismuusikoiden – varsinkin instrumentalistien – määrä rockjulkisuudessa on hyvin pieni verrattuna miehiin. Tutkimuksessani haluan tarkastella, millainen on Soundin tuottama rockdiskurssi: haastaako vai pönkittääkö se tätä perinteistä naismuusikoita väheksyvää tai kummeksuvaa maskuliinista rockdiskurssia? Kysyn, millaiset roolit ovat mahdollisia naismuusikoille Soundin rockdiskurssissa, millaisia naismuusikkoidentiteettejä ja -representaatioita levyarviot tuottavat ja millaista subjektiutta naismuusikoille tarjotaan. Pyrin miettimään myös, miten valta ja vallankäyttö näkyvät levyarvioiden kielessä.

Koetan löytää vastauksia näihin laajoihin ja ehkä hieman abstrakteihinkin kysymyksiin tarkastelemalla muun muassa, minkälaisia nimityksiä naisartisteista käytetään ja miten naisartistien lauluääntä ja -tapaa kuvaillaan levyarvioissa. Erikseen tarkastelen vielä naismuusikoiden levyarvioiden metaforia ja mietin, mitä ne kertovat suhtautumisesta naismuusikoihin. Paikoin erittelen levyarvioiden sisältöä ja kieltä laajemminkin: mietin esimerkiksi sukupuolittuneita lukijapositioneja ja pohdin rockdiskurssiin kuuluvia implisiittisiä ”itsestänselvyyksiä” vaikkapa siitä, millainen musiikki on hyvää musiikkia tai millainen muusikko on uskottava muusikko. Punaisena lankana tutkimuksessani on kysymys

² Representaatio on tapahtuma, jossa ihminen merkityksellistää ja jäsentää kielen avulla tietoisuuttaan itseltään ja maailmasta (Morris 1997: 16; Jokinen 2003: 25). Representaatio-käsitteen taustalla on ajatus siitä, että ”todellisuuteen” ei ole suoraa pääsyä, vaan se näyttäytyy meille representaatioiden eli kielen ja erilaisten tekstien kautta. Todellisuus saa siis merkityksensä representaatioissa; me katselemme ja ymmärrämme maailmaa niiden läpi. Representaatiot eivät ole koskaan täydellisiä eivätkä kerro koko totuutta, vaan todellisuus näyttäytyy aina osittaisena, rajallisena ja tietystä näkökulmasta. Representaatioon liittyvätkin näin ollen aina myös vallan kysymykset. (Koivunen 1996: 51.)

³ Rockdiskurssilla tarkoitan sellaisia ajattelu-, puhe- ja toimintatapoja, jotka rakentavat käsityksiä rockista ja rockin luonteesta. Perinteinen rockdiskurssi sisältää ajatuksen esimerkiksi rockin maskuliinisuudesta ja kapitalisuudesta. Tällainen perinteinen rockdiskurssi ei kuitenkaan ole staattinen ja pysyvä, vaan sitä voidaan jatkuvasti haastaa ja horjuttaa. (ks. esim. Jokinen 2004: 191; Koivunen 1996: 52.)

siitä, miten artistin sukupuoli tuodaan levyarvioissa esiin: korostetusti, neutraalisti vai kokonaan häivyttären. Millainen merkitys sukupuolella ja myös seksuaalisuudella on levyarvioiden kieleen ja sisältöön?

Vaikka tutkimukseni liikkuukin erityisen runsaasti sanaston tasolla, pyrin huomioimaan tarkasti myös laajemmat diskurssit ja kompleksisemmat kielen rakenteet, sillä konteksti määrää aina lopulta sen, mikä merkitys sanoilla on ja miten ne tulee tulkita. Sen lisäksi, että tarkastelen sanoja tiettyjen lauseiden ja virkkeiden yhteydessä, huomioin myös lausetasoa laajemman kontekstin eli koko sen ympäristön, missä tekstiä kirjoitetaan ja luetaan. Se seikka, että tarkastelemani tekstit ovat levyarvioita rockmusiikkiin keskittyneessä erikoislehdessä, on hyvin oleellinen tutkimustani ja analyysiani ohjaava tekijä (Mills 1995: 98, 128). Rockdiskurssi tuottaa ja rakentaa varmasti erilaisia sukupuolittuneita identiteettejä kuin vaikkapa uskonnollinen diskurssi. Diskurssi määrittää aina sen, miten asioita representoidaan ja millaisia valintoja kielenkäyttötilanteessa tehdään (Leppänen 2000: 15).

Koska naiskuvaa on paikoin hankala tarkastella täysin ilman mieskuvan mukaan ottamista, teen silloin tällöin myös vertailevia katsauksia miesmuusikoiden levyarvioihin. Tämä on kuitenkin vain hetkittäistä ja esimerkinomaista, sillä tutkimukseni tarkoituksena ei ole verrata naisia ja miehiä keskenään; sellainen tutkimus saattaisi helposti joutaa tulokseen, jossa mies esittäytyy ”tavoiteltavana” normina, johon naista jollain tavalla puutteellisena tai huonompana verrataan.

Tutkimukseni on tasapainoilua muusikon sukupuolen, imagon ja musiikkityylin välillä, sillä nämä kaikki seikat vaikuttavat siihen, miten muusikosta kirjoitetaan. Artistin sukupuoli on vain yksi tekijä, joka vaikuttaa musiikkikritiikin sisältöön, mutta silti se ei ole suinkaan mitätön eikä merkityksetön. Sukupuolta ei voi kuitenkaan tarkastella täysin kontekstista irrallaan: se tapa, jolla artistista puhutaan, on monien tekijöiden summa (ks. esim. Eckert & McConnell-Ginet 1992: 462).

Vaikka tutkimuksessani onkin kyse ennen kaikkea diskursseista eikä yksittäisistä kirjoittajista, pohdin silti myös hieman arvion kirjoittajan sukupuolta ja sen merkitystä. Englantilaisissa rockjournalismin tutkimuksissa on tosin havaittu, että kriitikon sukupuolella ei loppujen lopuksi ole suurtakaan merkitystä lopputulokseen, koska naiskriitikot joutuvat työskentelemään saman rockdiskurssin sisällä ja vaikutuksen alaisena kuin miehetkin ja siten kirjoittamaan sen sääntöjen ja rajoitusten mukaan (Davies 2001: 304; Feigenbaum 2005: 38).

1.2. Soundi

Soundi on pitkäikäinen suomalainen rockin aikakauslehti. Soundia alettiin julkaista vuonna 1975, ja se on ilmestynyt siitä lähtien melko tasaiseen tahtiin. Soundin perustajina toimivat Jukka Wallenius, Pekka Markkula ja Timo Kanerva, joista viimeksi mainittu toimii edelleen Soundin päätoimittajana. Heille uuden rocklehden julkaisemisella oli ennen kaikkea ideologiset päämäärät: Soundi edusti sellaista rockiin kuuluvaa kapinallisuutta, jollaista ei Suomen musiikkilehdistössä oltu vielä aiemmin nähty. (Oesch 1989: 69–70.) Soundi perustettiin aikana, jolloin Suomessa ei oikeastaan ollut varsinaista rocklehdistöä vielä lainkaan; muutamat olemassa olevat musiikkilehdet (*Suosikki*, *Iskelmä*, *Rytmi*) käsitelivät lähinnä iskelmä- ja popmusiikkia sekä jazzia ja swingiä (Oesch 1989: 42). Soundi oli siis Suomen rockjournalismin uranuurtaja, ja se julkaisi täten ensimmäisten joukossa myös rockiin erikoistunutta musiikkikritiikkiä.

Soundin yhden numeron sisältö koostuu yhtyeiden ja artistien haastatteluista sekä erilaisista palstoista. Levyarviopalstan lisäksi lehdessä on omat palstat muun muassa lyhyille rockuutisille, metallimusiikin ajankohtaisille asioille, elokuva-arvioille, keikka-arvioille, demoarvioille⁴ sekä laiteuutuuksille. Soundi on siis suhteellisen kattava ja monipuolinen tietopaketti rockmusiikin kuluttajille ja harrastajille.

Soundi on melko helppo mieltää miehiseksi lehdeksi. Ensinnäkin naismuusikoita koskevia juttuja ja levyarvioita on lehdessä suhteellisen vähän, ja niille annetaan tyypillisesti vähemmän huomiota kuin miesmuusikoista tehdyille kirjoituksille. Tämä on helppo todistaa esimerkiksi tarkastelemalla Soundin kansikuvia: kolmen vuoden aikana (yhteensä 33 numeroa) yhdessäkään kansikuvassa ei ole kuvattu itsenäistä naisartistia tai -yhtyettä. Ainoastaan numeron 12/2002 kannessa on kuva, jossa Lab-yhtyeen naisvokalisti Ana ja Scandinavian Music Groupin Terhi Kokkonen poseeraavat joulutunnelmissa kolmen tunnetun suomalaisen miesmuusikon kanssa. Kaikkia muita kansia koristavat miesmuusikoiden kuvat, ja muutamat heistä, kuten Ville Valo, Timo Rautiainen ja A. W. Yrjänä, ovat päässeet kansikuvaan useampaankin kertaan näiden kolmen vuoden aikana.

Kaikki Soundin toimittajat, kriitikot ja avustajat ovat miehiä, ja Soundin tilaajistakin valtaosa on miehiä. Vuonna 2003 päätoimittaja Timo Kanervalta saamani tiedon mukaan vain 25 % Soundin tilaajista on naisia. Tieto lukijakunnan miesvoittoisuudesta voi

⁴ *Demo* on sellaisen yhtyeen tai artistin omakustanneäänite, jolla ei ole julkaisusopimusta minkään julkaisijatahon (yleensä levy-yhtiön) kanssa.

osaltaan vaikuttaa siihen, että Soundin ilme on jokseenkin maskuliininen: toimittajat kirjoittavat miehiltä miehille, ja eräänlainen maskuliinisuuden kehä ruokkii täten koko ajan itseään. Rock on perinteisesti mielletty miesten yhteisöllisyyttä korostavaksi kulttuuriksi, jossa miehet toimivat toverillisesti yhdessä niin faneina, toimittajina kuin muusikoinakin. Naisilla on täten usein ollut korkeampi kynnyksensä ryhtyä rockkriitikoksi ja on todennäköisesti edelleen. (Frith & McRobbie 1990: 376.)

1.3. Tutkimusaineisto

Tutkimusaineistonani ovat Soundi-lehden vuosikertojen 2002, 2003 ja 2004 levyarviopalstat. Soundi ilmestyy 11 kertaa vuodessa, ja sen jokaisessa numerossa on laaja, noin 12–15-sivuinen *Arviot*-palsta. Palstalla arvioidaan hyvin monipuolisesti populaarimusiikin eri tyyliin kuuluvia albumeita. Kriitikoiden määrä vaihtelee numeroittain, mutta vakiokriitikoita lehdellä on noin 20, ja he ovat ainakin osittain jakautuneet musiikkigenreittäin siten, että esimerkiksi metallimusiikkilevyjä arvioivat kriitikot eivät juurikaan arvioi muiden genrejen levyjä. Kaikki Soundin kriitikot ovat miehiä.

Yhden numeron *Arviot*-palstalla on noin 50–70 levyarviota, ja näistä keskimäärin 4–8 käsittelee naismuusikoiden levyjä. Viimeksi mainittuun lukuun olen laskenut mukaan myös sellaiset yhtyeet, joissa on naissolisti, mutta instrumentalistit ovat miehiä.⁵ Olen ottanut nämä arviot mukaan tutkimukseeni, koska ilman niitä aineistoni pienenesi huomattavasti ja jäisi melko suppeaksi; naismuusikko tuntuu olevan yhä useimmiten vokalisti (naisen sijoittumisesta vokalistiksi ks. Frith & McRobbie 1990: 373, 377; Mayhew 2004: 150).

Ensisijaiseen tutkimusaineistooni kuuluu siis noin 150–200 levyarviota, joskin tarkastelen osittain myös miesmuusikoiden arvioita. Miesmuusikoiden arvioita olen silmäillyt samoista Soundin vuosikerroista kuin naismuusikoidenkin. En ole kuitenkaan käynyt niitä kaikkia läpi systemaattisesti, vaan lähinnä poiminut niistä esimerkkejä ja pyrkinyt muodostamaan siten jonkinlaisen yleiskuvan niiden kielestä.

⁵ Tällaisesta yhtyekokoonpanosta, johon kuuluu sekä miehiä että naisia, käytetään yleisesti termiä *sekayhtye*.

1.4. Feministinen ote kieleen ja musiikkiin

Tutkimukseni on poikkitieteellistä, sillä se ei pohjaudu vain yhden tietyn tieteenalan perinteisiin, vaan viittaa hyvinkin monialaiseen lähdekirjallisuuteen ja monilta eri tieteenaloilta peräisin oleviin teorioihin. Kielitieteen lisäksi tutkimukseni lähteinä on muun muassa musiikkitieteen, mediatutkimuksen ja naistutkimuksen kirjallisuutta. Tutkimusotteeni on selkeästi feministinen, joten feministinen kielen-, tekstin- ja diskurssintutkimus nousevat työssäni keskiöön. Tälle tutkimukselle on yleensäkin luonteenomaista eri tieteenalojen rajojen ylittäminen ja niiden teorioiden luova ja ennakkoluuloton yhdistäminen (Liljeström ym. 2000: 13).

Pelkkä sukupuolierojen huomioiminen tai naisten tutkiminen ei sinällään ole vielä feminististä tutkimusta. On täysin mahdollista olla naistutkija ilman, että olisi tällöin väistämättä feministinen tutkija. Feminismi on aina poliittista, ja niinpä vasta silloin, kun tarkastelemme sukupuolieroja ja -rooleja rakennettuina, keinotekoisina käsitteinä ja näytämme, kenen etuja silmällä pitäen ne on luotu, voimme sanoa tekevämme feminististä tutkimusta. Feministisiä tutkimuksia ei siis yhdistä niiden tutkimuskohde vaan poliittinen näkökulma. Kaiken feministisen tutkimuksen päämääränä on patriarkaatin⁶ ja seksismin⁷ vastustaminen. (Cameron 1996: 60; Moi 1990b: 24, 34.)

Käytän sanoja *feminiininen* tai *naisellinen* ja *maskuliininen* tai *miehininen* viitatessani kulttuuristen ja sosiaalisten normien muokkaamiin käyttäytymismalleihin, ja vastaavasti käytän sanoja *nainen* ja *mies* viitatessani sukupuolierojen puhtaasti biologisiin seikkoihin. Tällä jaolla haluan korostaa sitä, että vaikka naiset ovat biologisesti naispuolisia, he eivät silti välttämättä ole suinkaan ”feminiinisiä”. Feminiinisiä piirteitä – mitä ne sitten ikinä ovatkaan – ei saa olettaa naisten luonnollisiksi ominaisuuksiksi. Feminiinisyys kuten maskuliinisuuskin opitaan aina kulttuurissa eikä syntymässä. (Moi 1990a: 82.) Simone de Beauvoir on tiivistänyt tämän kuuluisaan ja usein siteerattuun toteamukseensa ”naiseksi ei synnytä, naiseksi tullaan” (Beauvoir 1999: 154). Feminiinisyys ja maskuliinisuus eivät myöskään ole mitään selkeitä tai vakaita kategorioita, vaan ne ovat jatkuvassa

⁶ *Patriarkaatti* määritellään usein miesten ylivallassi. Se perustuu miesten valtaan kontrolloida esimerkiksi naisten seksuaalisuutta ja pääsyä julkisen alueelle. Patriarkaatti on siis yhteiskunnallinen järjestys, jossa nähdään naisia alistavia käytäntöjä. (Koivunen 1996: 56; Morris 1997: 236; Puustinen ym. 2006: 16.)

⁷ *Seksismillä* tarkoitetaan sellaisia käsityksiä ja käytäntöjä, jotka kohtelevat sukupuolia eri tavoin tai epäoikeudenmukaisesti. Seksismi on järjestelmä, jonka mukaan naiset ja miehet ovat paitsi erilaisia myös eriarvoisia. (Cameron 1996:125–126.)

horjuntatilassa. Kulttuurin asettamia vaatimuksia tai oletuksia sukupuolesta voi haastaa tekemällä toisin. Ymmärrän sukupuolen täten ennen muuta tekemisenä eli performatiivisuutena. Sukupuoli ei ole olemassa sellaisenaan, vaan sitä tuotetaan ja esitetään erilaisilla teoilla: esimerkiksi tietynlaisella pukeutumisella, meikkaamisella, kävelytyyleillä, puheta-voilla. (Performatiivisuudesta ks. Butler 1990: 136–140; Pulkkinen 2000: 51–53.) Rock-kulttuurin ja -diskurssin tarkasteleminen tästä näkökulmasta on kiinnostavaa, koska rockiin on aina liittynyt vahva seksuaalisuuden ja sukupuolen ilmaiseminen ja myös niiden rajojen koettelu.⁸

Voidaan ajatella, että erilaisia kirjallisia tekstejä tutkimalla saamme selville jotain niistä tavoista, joilla yhteiskunta alistaa naisia, ja tämän ymmärrettyämme alamme toimia jollain tavoin asioiden parantamiseksi. Nykyään feministisessä tutkimuksessa tämä vinoutumien korjaaminen ei kuitenkaan ole varsinaisesti päätavoite, vaan kyse on ennen kaikkea hallitsevan tiedon haastamisesta. Feministisessä tutkimuksessa tehdään jatkuvaa purkamis- ja rakentamistyötä: vallitsevaa sukupuolisokeaa tietoa puretaan ja uusia tietämi- sen tapoja rakennetaan. Tieto mielletään aina jonkin valtarakenteen muovaamaksi, ja juuri näitä valtarakenteita feministitutkijat pyrkivät analysoimaan ja paljastamaan. Toisaalta fe- ministinen tutkimuskaan ei ole yhtenäinen teoreettinen kenttä, vaan erilaisten vallan raken- teiden tuottama ”totuusefekti”. (Matero 1996: 245; Rojola 2004: 28–30.)

Marginaalisiin ryhmiin kohdistuvassa tutkimuksessa piilee vaara, että tutki- mus itsessään saattaa uusintaa marginalisoivia diskursseja. Tästä syystä feministisen tutki- muksen pitää aina olla kriittistä myös itseään kohtaan. Siihen kuuluu aina omien lähtökoh- tien ja ennakko-oletusten kriittinen tarkastelu. (Rojola & Ahokas 1990: 13; Koivunen & Liljeström 1996: 26.)

Kun aloin vuonna 2002 tutkia levyarvioiden naisuusikkokuvia proseminaa- rityössäni, lähtökohtanani oli kaivaa levyarvioista esiin nimenomaan naisuusikoita aliar- vioivia, halventavia jne. diskursseja ja osoittaa niiden avulla naisten alisteista asemaa rockmaailmassa. Oletuksenani oli, että tällaisia diskursseja löytyisi valitsemastani aineis- tostani paljon – ja löytyihän niitä toki. Vuosien varrella ja erityisesti ryhtyessäni intensiivi-

⁸ Lukuisat rock- ja popartistit ovat haastaneet perinteisiä sukupuolirooleja ja -odotuksia monin eri tavoin. Esimerkiksi Eurythmics-yhtyeen solisti Annie Lennox on hyödyntänyt musiikkivideoformaattia horjuttaak- seen perinteisiä sukupuolinormeja. Hän on esiintynyt videoilla vuoroin miesten pukuun pukeutuneena andro- gyyminä ja vuoroin hehkeänä pitkähiuksisena blondina. Tällä tavoin artistit pystyvät osoittamaan, kuinka teennäisiä perinteiset käsitykset sukupuolesta staattisena kategoriana ovat: sukupuoli on todellisuudessa vain leikkiä, esittämistä, toistamista.

sesti kirjoittamaan tätä pro gradu -työtäni halusin kuitenkin antaa mahdollisuuden myös muunlaisille diskursseille ja löytää sellaisia murtumakohtia, joissa naismuusikoille onkin annettu arvoa, tilaa ja valtaa. Pysin kiinnittämään huomiota yhä enemmän tällaisiin perinteistä rockdiskurssia haastaviin hetkiin. Halusin päästä irti marginalisoivista diskursseista ja nähdä sen sijaan ”valoa tunnelin päässä”.

Tutkimusaineistostani tekemäni tulkinnat ovat syntyneet tiiviin vuoropuhelun tuloksena, jota olen käynyt aineistoni kanssa (ks. Jokinen ym. 1993: 28). Olen pyrkinyt olemaan avoin aineistoani kohtaan ja siirtämään syrjään mahdolliset ennakko-oletukseni naisia syrjivästä rockdiskurssista.

1.4.1. Feministinen kielen- ja diskurssintutkimus

Kieli on olennainen osa kulttuuria. Se heijastaa yhteiskunnassa vallitsevia arvoja ja intressejä ja välittää näitä käsityksiä sukupolvelta toiselle. Kielelliset representaatiot antavat vinkkejä myös siitä, miten naiset ja miehet nähdään kulttuurissamme: ne paljastavat sukupuolien välillä ennen vallinneet ja parhaillaan vallitsevat valtasuhteet. (Cameron 1990: 12; Moi 1990a: 174.) Toisaalta ei pidä kuitenkaan ajatella, että sanat pelkästään heijastaisivat todellisuuttamme, vaan ne myös osallistuvat aktiivisesti arvojemme ja maailmaa koskevien tunteidemme ja käsityksiemme rakentamiseen: havainnoimme ympäristöämme sanoihin sisältyvien arvojärjestelmien mukaan.

Kieli liittyykin tiiviisti valtasuhteisiin. Kielellinen vallankäyttö ei ole useinkaan selkeää, vaan se ohjaa merkityksenmuodostamista huomaamattomasti, niin että ihmiset eivät edes tiedosta, että heihin on käytetty valtaa. (Koivunen 1996: 48; Morris 1997: 16–17, 165.) Feministiset kielentutkijat uskovat, että kielellä on tärkeä rooli naisten vapautumisessa, ja sen vuoksi ei ole lainkaan yhdentekevää, kuinka kieltä käytetään. He ovat pohtineet esimerkiksi, miten kieli kontrolloi naisten toimintaa ja miten kielen ilmaukset määrittävät ja arvottavat naiseutta ja mieheyttä. (Cameron 1996: 17; Koivunen 1996: 48.)

Feministiseen kielentutkimukseen kuuluu monia erilaisia suuntauksia ja tapoja lähestyä kieltä. Sen parissa on tutkittu paljon esimerkiksi sitä, miten miehet ja naiset käyttävät kieltä: miten he puhuvat, miten he kirjoittavat ja miten nämä kielenkäyttötavat eroavat toisistaan. Toinen hyvin vahva feministinen lähestymistapa kieleen on kielen sek-

sismin kritisointi.⁹ (Cameron 1990: 3–12.) 1960- ja 1970-luvulla feministit alkoivat kiinnostua myös eri kulttuurituotteiden esittämisestä naisen kuvista eli naisen representaatioista. He vastustivat tapaa, jolla nainen kuvattiin esimerkiksi kirjallisuudessa, mainoksissa ja eri medioissa. Tämä feministinen suuntaus on säilynyt vahvana näihin päiviin saakka, ja tähän perinteeseen myös oma tutkimukseni lukeutuu ja nojautuu. (Modinos 1994: 16; Cameron 1996: 22–23.)

Yksi feministisen kielentutkimuksen tärkeimmistä tavoitteista on saada ihmiset tietoisiksi käyttämänsä kielen vivahteista ja vihjauksista. Olen samaa mieltä Cameronin kanssa siinä, että tärkeintä ei ole saada aikaan täysin ei-seksististä kieltä, vaan saada ihmiset tiedostamaan kielen puolueellisuus ja siihen liittyvä valta (Cameron 1996: 157).

Kieli ei itsessään kuitenkaan välttämättä ole seksistinen, vaan seksismi syntyy eritoten erilaisissa diskursiivisissa käytännöissä. Nämä diskursiiviset käytännöt ovat historiallisesti muotoutuneet, joten niitä voidaan muuttaa ja muokata, ja siksi nimenomaan niiden tulisi olla feministisen tutkimuksen keskiössä. (Cameron 1990: 18–19.) Niinpä omakin tutkimukseni kiinnittyy vahvasti diskursseihin. Diskurssi viittaa tietynlaiseen, verrattain säännönmukaiseen puhe- ja ajattelutapaan jostain kohteesta. Mikään diskurssi ei ole olemassa yksinään, vaan yhdessä kulttuurissa esiintyy tietynä aikana useita eri diskursseja, jotka voivat olla paitsi rinnakkaisia myös keskenään kilpailevia. Diskursseja rakennetaan aina erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä. (Jokinen 2003: 19; Jokinen ym. 1993: 27–29.)

Kriittinen diskurssianalyysi keskittyy tutkimaan ns. institutionaalisia hegemonisia diskursseja, joilla tarkoitetaan sellaisia, usein luonnollistuneita ajattelu-, puhe- ja toimintatapoja, joita yhteiskunnalliset valtaapitävät instituutiot vahvistavat ja uusintavat. Kriittisen diskurssianalyysin tavoitteena on kyseenalaistaa näiden diskurssien sisältämät itsestäänselvyydet sekä rakentaa mahdollisia vastadiskursseja. Kriittinen diskurssianalyysi on avoimen poliittinen tutkimuksen tekotapa, joten se on hyvin luonteva feministisen tutkimuksen lähtökohta. (Jokinen 2004: 191–193.) Nojaudun omassa tutkimuksessani kriittiseen diskurssianalyysiin siinä mielessä, että pyrin tekemään näkyväksi rockin hegemonisia diskursseja, mutta toisaalta myös nostamaan esiin valonpilkahduksia eli vastadiskursseja. Vaikka diskurssit voikin määritellä toiston kautta vakiintuneiksi puhe- ja ajattelutavoiksi

⁹ Seksistinen kieli ei tarkoita ainoastaan niitä ilmauksia, jotka loukkaavat tai alistavat naisia, vaan myös ilmauksia, jotka väheksyvät miehiä. Kielen seksismin on nähty toimivan kuitenkin yleensä epäoikeudenmukaisesti nimenomaan naisia kohtaan: kieli nimeää maailmaa miesten näkökulmasta ja usein hyvin stereotyyppisten sukupuolikäsitysten mukaan. (Cameron 1996: 125–127; Cameron 1990:12.)

(Jokinen 2004: 191), ne eivät silti koskaan ole lopullisia tai ikuisia, vaan aina neuvoteltavissa ja haastettavissa. Diskurssianalyysissa ei tyydytä pelkän tekstin tuijottamiseen, vaan siinä huomioidaan aina myös sosiokulttuuriset käytänteet: tekstejä tarkastellaan niiden syntytokseista käsin (Fairclough 1995: 7–9).

Se, miten ihminen käyttää kieltä ja käsitteellistä todellisuutta, riippuu aina siitä, millaisen yhteisön jäsen hän on. Kielen tutkiminen onkin oleellista, kun halutaan tarkastella tietyn yhteisön arvoja ja käsityksiä. Kieli kertoo yllättävän paljon käyttäjiensä kulttuurista ja maailmankuvasta, ja se on myös keskeisin keino, jonka avulla näitä tiettyjä kulttuurisia arvoja ylläpidetään. (Eckert & McConnell-Ginet 1992: 483; Kalliokoski 1995: 9; Morris 1997: 17.) Uskonkin, että levyarvioiden kieltä ja diskursseja tutkimalla pystyn hahmottamaan ainakin joiltain osin rockkulttuurin käsityksiä esimerkiksi sukupuolesta ja seksuaalisuudesta.

1.4.2. Feministinen musiikintutkimus

Tutkimukseni liittyy tietyllä tavalla myös musiikintutkimukseen ja musiikkitieteeseen. Musiikintutkimuksen suuntauksista kaksi on erityisen lähellä omaa tutkimustani: kulttuurinen musiikintutkimus sekä siihen tiiviisti tukeutuva feministinen musiikintutkimus. Kulttuurinen musiikintutkimus näkee musiikin läpeensä kulttuurisena ja sosiaalisena ilmiönä, jonka vuoksi se tarkasteleekin musiikkia ja musiikin merkityksiä aina kulttuurisessa kontekstissa. Musiikki tulee kytkeä siihen aikaan ja paikkaan, jossa sitä soitetaan ja kuunnellaan. Kulttuurinen musiikintutkimus haastaa täten musiikintutkimuksessa perinteisesti hallinneen autonomisen musiikkikäsitteen, jonka mukaan musiikki ja sen merkitykset muotoutuvat itsenäisten periaatteiden mukaisesti täysin irrallaan sitä ympäröivästä sosiaalisesta maailmasta. (Leppänen & Moisala 2003: 71, 79.)

Feministinen musiikintutkimus ponnahtaa hyvin samoista lähtökohdista kuin kulttuurinenkin musiikintutkimus. Se pohtii kuitenkin erityisesti musiikin, sukupuolen ja seksuaalisuuden välisiä kytköksiä. Kuten feministinen tutkimus yleensäkin, myös feministinen musiikintutkimus myöntää avoimesti tekevänsä subjektiivista tutkimusta ja korostaa olevansa poliittista (Leppänen 2000: 17).

Feministisellä musiikintutkimuksella on emansipatorinen pyrkimys muuttaa yhteiskunnassa vallitsevaa sukupuolten eriarvoisuutta sekä tarkastella kriittisesti musiikillisiä käytäntöjä ja niihin liittyviä valtasuhteita. Feministinen musiikintutkimus painottaa, että musiikkianalyysin pitäisi oppia tiedostamaan tutkimusmenetelmiensä ja -arvojen sukupuolinen perusta ja myöntää, että musiikki on läpeensä sosiaalinen ilmiö. Täten feministi-

nen tutkimus haastaa kulttuurisen musiikintutkimuksen tavoin ns. autonomisen musiikkikäsityksen, joka tekee eron musiikillisten ja ulkomusiikillisten seikkojen, kuten sukupuolen, välille. Samalla tavoin minä tässä tutkimuksessani haluan korostaa sitä, että musiikkikritiikin kirjoittajienkin tekstien taustalla on aina jokin merkitsevä käsitys sukupuolesta, sillä kaikki kulttuurinen toiminta on sukupuolittunutta, ja musiikkia tekevät, kuluttavat, vastaanottavat, tutkivat ja arvioivat sukupuolittuneet subjektit. (Leppänen ym. 2003: 225–226.) Kaikki musiikin kuulijat – myös kriitikot – ovat sukupuolisia ja seksuaalisia olentoja, ja nämä identiteettiin kuuluvat tekijät ovat erottamaton osa heidän musiikkikokemustaan (Leppänen & Moisala 2003: 82). Jotta seksuaalisuutta ja sukupuolta koskevien kysymysten esittäminen olisi mahdollista, pitää hylätä ajatus musiikista autonomisena, kulttuurisesta ja sosiaalisesta todellisuudesta irrallisena olevana ilmiönä ja nähdä musiikki sen sijaan merkityksiä tuottavana kontekstuaalisena käytäntönä (Leppänen & Rojola 2004: 74). Musiikin tulkinta ja musiikista kirjoittaminen on aina positioitunutta, ja täten tutkimuksessani onkin huomioitava se positio, jossa kriitikko on ollut arviota kirjoittaessaan: millainen on kritiikin kirjoittamisen konteksti? Missä ajassa ja paikassa se sijaitsee? (Leppänen & Moisala 2003: 82–83.)

Sen lisäksi, että autonominen musiikkikäsitys erottaa musiikin sosiaalisesta ja kulttuurisesta todellisuudesta, se myös rakentaa arvohierarkioita eri musiikinlajien välille ja näkee vain länsimaisen klassisen musiikin tutkimisen arvoisena (Leppänen & Rojola 2004: 73). Kulttuurinen musiikintutkimus ei sen sijaan nosta länsimaista taidemusiikkia muiden musiikinlajien yläpuolelle, vaan sen tutkimuskohteena voi olla mikä tahansa musiikinlaji hiphopista jazziin tai rockista klassiseen. Tutkimus haluaa murtaa korkean ja matalan välisiä rajoja, ja miettii kriittisesti esimerkiksi sitä, kenellä on valta päättää musiikinlajien välisistä arvohierarkioista. Musiikkikulttuuria tarkasteleva tutkija analysoikin aina jollain tavoin musiikkiin liittyviä valtasuhteita (Leppänen & Moisala 2003: 72–73, 78). Myös minä käsittelen valtasuhteita omassa tutkimuksessani pohtiessani esimerkiksi sitä, millaista valtaa rockmedia ja erityisesti musiikkikriitikot käyttävät artisteista kirjoittaessaan ja lukijoita puhutellessaan.

Feministiset musiikintutkijat, jotka painottavat sukupuolieron merkitystä, ovat korostaneet, että emansipatorisen tavoitteen saavuttamiseen ei riitä miesten hallitsemman musiikkimaailman normien, arvojen ja käsitysten mukaan toimiminen. Myöskään se, että naisia tulee lisää musiikkibisnekseen, ei vielä riitä, vaan myös itse musiikkielämän miehisiä käytänteitä on muutettava. Nämä miesten ja naisten eroa painottavat tutkijat korostavat nais erityisyyttä ja feminiinisten piirteiden myönteisyyttä keskittymällä naisten

musiikkiperinteeseen. Musiikin alan – kuten myös muiden alojen – feministitutkijat ovat kuitenkin myös tähdentäneet, että sukupuoli ei ole ainoa identiteetin rakentamisen väline ja että täten ei ole olemassa yhtä yhtenäistä naisen kategoriaa – naiset eivät muodosta yhtenäistä ryhmää. (Leppänen ym. 2003: 226.) Näin ollen naismuusikoita ei voi tutkiakaan yhtenä heterogeenisenä ryhmänä, vaan moninaisina naisina.

Pyrin pitämään tämän moninaisuuden mielessäni tutkimukseni edetessä. Vaikka tarkastelenkin työssäni lähinnä vain naismuusikoita ja heidän levyarvioitaan, tarkoitukseni ei ole luoda kuvaa, että kaikki levyarvioissa esiintyvät ilmaisut, kielelliset valinnat ja niistä heijastuvat arvot ovat välttämättä suoraan sidoksissa musiikintekijän tai -esittäjän sukupuoleen. Päinvastoin haluan korostaa, että artistin biologinen sukupuoli on vain yksi tekijä muiden joukossa, joka vaikuttaa musiikkikritiikin sisältöön; silti se ei ole suinkaan merkityksetön. Sukupuolella – niin artistin, kriitikon kuin kuluttajankin – on merkitystä. Kulttuurin sukupuolijärjestelmä ja -ideologia, kulttuuriset käsitykset mieheydestä ja naiseudesta sekä maskuliinisista ja feminiinisistä ominaisuuksista vaikuttavat siihen, miten esimerkiksi musiikkikriitikot ajattelevat musiikista ja artisteista. (Moisala 1994a: 243.)

Populaarimusiikin¹⁰ naistutkimuksen aiheina ovat olleet mm. tähtitutkimus (esim. Madonna), naiset ja tytöt faneina, musiikkivideoiden naiskuvat, naiset ja naismuusikot musiikkiteollisuudessa sekä naiset populaarimusiikin historiassa (Leppänen ym. 2003: 228). Alan tutkimukset ovat valtaosaltaan jääneet Suomessa kuitenkin pro gradu -tasoisiksi. Esimerkiksi Jaana Lähteenmaa (1989a) on tutkinut sosiologian näkökulmasta nuorten tyttöjen – niin fanien ja kuuntelijoiden kuin itse rockia soittavienkin – suhdetta rockmusiikkiin haastatteluaineistojen avulla. Rockia soittavat tytöt ovat olleet muutenkin melko suosittu tutkimusaihe (esim. Knuutila 1997; Gronow 1999; Koivisto 2004; Kämäräinen 2005). Tuija Modinos (1994) taas on tutkinut musiikkivideoiden naiskuvia keskittyen erityisesti Madonnan videoihin.

¹⁰ Populaarimusiikkia on mahdotonta määritellä täysin yksiselitteisesti. Se on yksi musiikillinen kategoria muiden joukossa, ja sen merkitys taipuu kulloisenkin puhujan ja perspektiivin mukaan. Populaarimusiikkia verrataan usein taidemusiikkia vasten näiden välille luodaan arvoasetelmia, joissa populaarimusiikki määrittyy perinteisesti ”matalaksi” ja taidemusiikki ”korkeaksi”. Toisaalta itse populaarimusiikin sisälläkin on tapahtunut jaottelua korkeaan ja matalaan, kun artisteja on ryhdytty luokittelemaan ”kaupalliseen popiin” ja ”autenttiseen rockiin”. Populaarimusiikin kenttä fragmentoituu nykyään vauhdilla, uusia tyylejä ja alalajeja nousee esiin jatkuvasti, eikä yksinkertainen jaottelu popiin ja rockiin kuvaa populaarimusiikin moninaista kenttää kovinkaan hyvin. (Järviluoma & Rautiainen 2003: 169–170, 172.)

Rockkriitiikin tai ylipäätään rockjournalismin naismuusikkokuvien tutkimus on ollut Suomessa hyvin vähäistä; kielitieteellisestä perspektiivistä sitä ei ole tehty aiemmin lainkaan. Ehkä lähimpänä omaa tutkimustani on Katariina Kantolan (2005) mediatutkimuksen pro gradu -tutkielma, jossa Kantola on tarkastellut *Rumba*-lehden artistihaastatteluja ja selvittänyt, miten nais- ja miesartistien sukupuolesta keskustellaan näissä haastatteluissa. Kantola on ollut kiinnostunut erityisesti siitä, miten toimittaja ja artisti neuvottelevat sukupuolten ja rockdiskurssin välisistä suhteista: miten esimerkiksi naisartistit haastavat perinteistä miehistä rockdiskurssia ja toimittajan mahdollisia ennakkokäsityksiä naisrokkareista? Englanninkielistä tutkimusta rockjournalismin ja -kriitiikin naismuusikkokuvasta löytyy jonkin verran lähinnä erilaisten kirja- ja lehtiartikkelien muodossa (esim. Davies 2001; Schilt 2003; Mayhew 2004; Feigenbaum 2005).

Mielestäni musiikkijournalismin tutkiminen sukupuolen näkökulmasta on hyvin tarpeellista, sillä musiikin erikoislehdet – ja toki myös muu lehdistö, joka kirjoittaa musiikista – muodostavat merkittävän instituution, joka rakentaa, uusintaa ja ehkä haastaaakin musiikkimaailman käsityksiä naisista, miehistä, sukupuolesta.

2. KATSAUS ROCKKRITIIKKIIN JA ROCKDISKURSSIIN

2.1. Rockin käsitteestä

Kutsun kaikkea sitä musiikkia, jota tarkastelemissani levyarvioissa esiintyy, yleisnimikkeellä *rock*, koska Soundi itse määrittelee itsensä rocklehdiksi. Todellisuudessa niin Soundin levyarvioissa kuin haastatteluissakin on silti esillä myös artisteja, joiden musiikkia voisi nimittää monella muullakin tavoin. Rock toimii kuitenkin tutkimuksessani – kuten usein myös muissa populaarimusiikkia käsittelevissä kirjoituksissa – yläkäsitteenä ja käsittää sellaisenaan kaiken rock and rollin jälkeen kehittyneen populaarimusiikin (Modinos 1994: 18).

Rock on hyvin vaikeasti määriteltävä käsite, koska se muuttaa muotoaan koko ajan ja elää suhteessa toisiin käsitteisiin. Rockin voi nähdä hyvin laajana yleiskäsitteenä lähes kaikelle populaarimusiikille, mutta toisaalta sen voi mieltää myös hyvin rajatuksi musiikkityyliksi. Rockin käsitteeseen liittyy puhtaasti musiikillisten seikkojen lisäksi myös ideologisia kysymyksiä. Rock ei ole pelkästään musiikin määrite: tietylle kuulijakunnalle se voi olla kokonainen elämäntapa.

Siinä missä pop määrittyy lähinnä kaupalliseksi viihteeksi, rockiin liittyy sellaisia positiivisia arvoja kuin vilpittömyys, autenttisuus ja epäkaupallisuus (Frith 1988: 13). Tällainen rockin ja popin hierarkkinen järjestys sulkee sisäänsä myös sukupuolen, sillä rock määrittyy tyypillisesti maskuliiniseksi ja pop feminiiniseksi (Mayhew 2004: 151). Tästä sukupuolijaosta kerron lisää luvussa 2.3. Popille tyypillisiä musiikillisiä elementtejä ovat muun muassa tarttuvat melodiat sekä kappalerakenne, jossa säkeet ja kertosäkeet vuorottelevat säännöllisesti ja ennakoitavasti. Vastaavasti (autenttinen) rock, jonka tavaramerkkinä on usein sähkökitara, pyrkii välttämään perinteisiä ja ennustettavia kaavoja ja luomaan sen sijaan omia persoonallisia käytäntöjä. (Kruse 1999: 86.)

Koska rockia ei voi määritellä tyhjentävästi, rockin kuuntelijat ja myös rockmedia käyvät ainaista väittelyä siitä, onko jokin yhtye tai musiikkikappale oikeasti rockia vai ei. Rock ei määrity musiikista itsestään, vaan sen ympärillä oleva koneisto, johon esimerkiksi rockjournalistit ja -kriitikot kuuluvat, määrittää sitä aktiivisesti. (Frith & McRobbie 1990: 373.) Tämän vuoksi rockmedian tutkiminen on tärkeää.

2.2. Rockmedia ja levyarviot

Rockmusiikki, kuten mikä tahansa muukin musiikki, on erottamattomasti kytköksissä nykymediaan ja mediakulttuuriin, sillä musiikin kokeminen tapahtuu suurelta osin median välityksellä. Vaikka nykyään musiikin ja median välisen suhteen tutkiminen keskittyykin enimmäkseen ns. sähköiseen mediaan, kirjallinen media ja erityisesti musiikkikritiikki on kuitenkin ratkaisevalla tavalla määrittänyt musiikkia ja sitä, millaisia merkityksiä eri musiikinlajeihin ja musiikkityyleihin voidaan liittää. (Kärjä 2003: 149-150.)

Musiikkikritiikki alkoi saada muotoaan 1800-luvun puolivälissä, jolloin syntyivät ne musiikista kirjoittamisen tavat ja arvoasetelmat, jotka yhä tänä päivänäkin ohjaavat musiikkikritiikkiä. Nämä musiikkikritiikin perusajatukset muodostuivat taidemusiikin konsertti-instituution piirissä, mutta ne ovat vaikuttaneet vahvasti myös muiden musiikinlajien kritiikkiin. Rockkritiikinkin keinot ja varhaiset ihanteet ovat lähtöisin taidemusiikin kritiikistä. (Kärjä 2003: 150; Mäkelä 2006: 6.) Varsinainen rockmusiikin kritiikki syntyi kuitenkin vasta paljon myöhemmin: sen voi katsoa alkaneen 1960-luvulla amerikkalaisessa undergroundlehdissä¹¹ ja erityisesti ns. fanzineissa eli rockmusiikkia käsittelevissä pienlehdissä. Rockmusiikissa oli tärkeintä sen poliittinen kannanotto: kaupallista ja menestyvää popmusiikkia halveksittiin ja siihen haluttiin tehdä selvä pesäero. Undergroundlehtien ja fanzinejen myötä nämä arvostukset hyvästä ja huonosta musiikista omakuttiin laajasti, ja ne ovat edelleen rockkritiikin perustana. (Oesch 1989: 38.)

Suomessa rocklehdistö syntyi 1970-luvulla. 1950- ja 60-luvun suomalaisissa musiikin erikoislehdissä (*Rytmi*, *Musiikki-Viesti*, *Ajan Sävel*, *Iskelmä*, *Suosikki*) kirjoitettiin lähinnä iskelmä-, pop- ja jazzmusiikista, eikä niissä vielä ollut kovin kehittynyttä musiikkikritiikkiäkään. Ensimmäinen varsinainen rocklehti *Musa* aloitti säännöllisen ilmestymisen vuonna 1972. *Soundi* perustettiin muutamaa vuotta myöhemmin vuonna 1975, ja sen sivuilla oli alusta alkaen levyarviopalsta. Rocklehdistön olennaisena päämääränä oli tuoda julkisuuteen sellaisia artisteja ja yhtyeitä, jotka olivat aiemmin jääneet kaupallisuuden jalkoihin. (Oesch 1989: 42, 63, 155.) Nykyään rockjournalismi on yhä enemmän ja yhä selvemmin osa kaupallista tuotantokulttuuria ja musiikkiteollisuutta. Tästä syystä sen on olta-

¹¹ Underground on termi, jolla tarkoitetaan vaihtoehtoista, valtavirrasta poikkeavaa toimintaa. 1960-luvun lopulla kyseistä nimitystä käytettiin antiporvarillisesti asennoituneista rockyhtyeistä, jotka eivät olleet valtamedian suosiossa. (Zeranska-Gebert – Lampinen s.v. *underground*; Wikipedia.) Undergroundlehdistö nosti esiin juuri näitä yhtyeitä.

va ajankohtaista ja kirjoitettava haastatteluja ja levyarvioita aina niistä yhtyeistä ja artisteista, jotka ovat juuri julkaisemassa uutta levyä. Levyarviot ovat olennainen osa musiikin markkinastrategiaa: niiden tarkoitus on loppujen lopuksi arvioida levyn ostettavuutta. (Kantola 2005: 27–28; Mäkelä 2006: 7.)

Levyarvioiden kirjoittaminen on tuskin kenellekään täysipäiväinen ammatti, vaan usein joko harrastus tai muun työn ohessa tehtävä sivutyö. Tyypillisesti ainakin suomalaisessa rocklehdissä kriitikon palkkionakin on ainoastaan arvosteltavaksi saatu levy, joka sekin on usein irrallaan varsinaisesta kansikotelosta ja -lehdykstä. (Oesch 1989: 11.) Kriitikon työ on siis hyvin pyyteetöntä ja sitä tehdään ennen kaikkea rakkaudesta musiikkiin.

Levyarvioille on olemassa tietynlainen perusformaatti esimerkiksi niiden sisältöä ja laajuutta koskien. Käytännössä variaatiota löytyy kuitenkin hyvin paljon riippuen esimerkiksi kyseessä olevasta mediasta, kriitikosta ja arvioitavasta levystä. Juha Ruuska (2004) on jakanut levyarvioiden tyypillisen rakenteen ja sisällön viiteen elementtiin, jotka ovat artistin esittely, kategorisointi, intertekstuaalisuus, arviointi sekä tuntemukset/assosiaatiot. Artistin esittelyssä kerrotaan artistista yhdistämällä hänen biografisia ja diskografisia¹² tietojaan. Kategorisointiin liittyy musiikin lajityypin tai genren määrittely. Intertekstuaalisuus taas tarkoittaa lähinnä vertaamista muihin artisteihin sen pohjalta, keiden musiikkia arvioitavan levyn sisältö muistuttaa tai keitä artisteja se tuo tavalla tai toisella mieleen. Intertekstuaalisuus liittyy osaltaan myös assosiaatioihin ja tuntemuksiin, joissa arvion kirjoittaja kuvailee vapaamuotoisesti ja subjektiivisesti omia mielikuviaan, miellelyhtymiään ja tunnetilojaan, joita hänelle on herännyt levyn kuuntelun aikana. Arviointi kytkeytyy yleensä jo näihin edellä mainittuihin kritiikin elementteihin, sillä koko kritiikin päätarkoituksena on nimenomaan arvioida ja arvostella levyä. Pelkän levyn arvioinnin lisäksi kritiikin kohteena voi olla myös koko artistin ura. Arviot ovat myös genresidonnaisia: eri musiikkityylien kritiikeissä saatetaan arvioida hieman eri asioita. (Ruuska 2004: 31–42.) Lopullisen näkökulman ja sen, mitä seikkoja arvioissa tuodaan esiin, valitsee kuitenkin aina kukin kriitikko itse. Kriitikolla on valtaa päättää, mistä perspektiivistä hän lähestyy artistia ja tämän levyä. (Kantola 2005: 31.)

Koska arvioilla on rajoitettu merkkimäärä, niille on ominaista tiivistäminen ja ytimekkyys. Tämän vuoksi erilaiset levyarvioiden diskurssityypit ja sisällölliset elementit

¹² Diskografia tarkoittaa äänilevyluetteloa, ts. luetteloa kaikista artistin tekemistä albumeista (Virtamo 1997 s.v. *diskografia*)

kietoutuvat usein myös yhteen. Esimerkiksi arviointia voidaan tehdä intertekstuaalisuuden keinoin ja artistia voidaan esitellä kategorisoinnin avulla. Soundissa arvioiden laajuus on keskimäärin 700–1500 merkkiä, joskin jotkin erikoisarviot voivat olla pitempiäkin. (Ruuska 2004: 21, 32.)

Ennen 1980- ja 90-lukua musiikkikritiikkiä ei pidetty järin mielekkäänä tutkimuskohteena, mutta sitä mukaa kuin humanistis-yhteiskunnallisen tutkimuksen huomio on kiinnittynyt kielenkäyttöön sosiaalisen todellisuuden rakentajana, on myös musiikkikritiikkiä alettu tutkia enemmän. Erityisesti diskurssianalyysi on ollut suosittu tutkimusmetodi; sen avulla on pyritty selvittämään, millaisiin tulkinta-, merkitys- ja arvojärjestelmiin musiikkia koskevat lausumat paikantuvat. (Kärjä 2003: 151.) Musiikkikritiikin tutkimus on kuitenkin keskittynyt valtaosaltaan taidemusiikkiin, joskin aivan viime vuosina myös pop- ja rocklehdistö on hiljalleen noussut tutkimuksen kohteeksi. Esimerkiksi Juha Ruuska on tarkastellut sekä pro gradu -tutkielmassaan (2004) että lissensiaatintyössään (2006) suomalaisten rocklehtien levyarvioiden rakentamaa autenttisuuden ideaalia eli sitä, miten kriitikeissä aito, epäkaupallinen ja omaleimainen musiikki nähdään ainoana oikeana ja tavoiteltavana rockin muotona. Sukupuolen merkitystä korostava näkökulma rockkriittikkiin on vielä kuitenkin täysin kartoittamaton alue suomalaisessa rockkriittikin tutkimuksessa.

Rockjournalismi ja siten myös rockkriittikki on nähty usein erityistapauksena kulttuurikirjoittelussa, sillä rockista on tyypillisesti voinut kirjoittaa kuka tahansa harrastelija ilman minkäänlaista aiheeseen liittyvää koulutusta (Mäkelä 2006: 6). Taru Leppänen on Sibelius-viulukilpailun mediatekstejä analysoidessaan havainnut käsityksen, että taidemusiikista puhuminen ja ylipäättään taidemusiikin ymmärtäminen vaatii tietynlaista erityistä sivistystä, kun taas rockmusiikista pystyy puhumaan kuka tahansa (Leppänen 2000: 62–63). Itse en kuitenkaan täysin allekirjoita tätä väitettä: rockin levyarvioissa, kuten kaikissa muissakin rockmusiikkia käsittelevissä kirjoituksissa, käytetään tietynlaista puhumisen tapaa, tietynlaista slangia, tietynlaista sanastoa. Myös rockmusiikki ja sen ympärillä elävä diskurssi vaatii perehtymistä. Jos rockyhteisössä puhuu väärillä termeillä, joutuu melko varmasti samalla tavalla naurunalaiseksi kuin taidemusiikkiryhteisössäkin (ks. Leppänen 2000: 61). Rockista puhumisen tapaan liittyy mielestäni myös vaatimuksia yhteisestä ennakkotiedosta: rockdiskurssi rakentuu hyvin pitkälle selviöinä pidettyjen näkemysten ja ennakko-oletuksien varaan. Haluankin tässä tutkimuksessani tarkastella kriittisesti näitä itsestään selvinä pidettyjä käsityksiä ja ajattelutapoja ja sitä, miten levyarviot niitä tukevat tai haastavat.

Rockmedia on avainasemassa, kun musiikkia arvotetaan. Se luo lukijoille mielikuvia hyvästä ja huonosta musiikista ja pystyy siten vaikuttamaan siihen, millaista musiikkia arvostetaan ja millaista väheksytään. Rockkritiikin avulla tietynlainen musiikki ja musiikkimaku legitimoidaan. (Frith 1987: 136–137.) Rockmedialla on myös valta artistien imagojen rakentamisessa. Se, millaista kuvaa artisti itse luo itsestään, vaikuttaa varmasti siihen, miten rockjournalisti hänestä kirjoittaa, mutta toisaalta toimittajakin tuottaa aktiivisesti artistin imagoa – joko uusintaen tai muuttaen sitä (Kruse 1999: 98). Musiikki saa osittain merkityksensä sitä koskevasta puheesta ja diskursseista. Täten myös rockjournalismi muokkaa käsityksiä musiikista: sen käyttämällä diskursseilla on valta vaikuttaa siihen, miten esimerkiksi jokin tietty musiikkityyli, artisti tai kappale koetaan ja ymmärretään. (Horner 1999: 18, 23.)

Valta liittyy myös arvioitavien levyjen valitsemiseen: kaikkia mahdollisia maailmassa ilmestyviä musiikkiäänitteitä ei voida arvioida, vaan arvioitavista levyistä tehdään aina rankkaa karsintaa. Kriitikot toimivat eräänlaisina portinvartijoina, sillä he päättävät mistä levyistä he haluavat lukijoilleen kertoa. (Oesch 1989: 159.)

2.3. Maskuliininen rockdiskurssi

Kielen ja sukupuolen tutkimuksessa olennaista on toimintayhteisön¹³ huomioiminen. Yksilöt kokevat kielen ja sukupuolen suhteen eri tavoin erilaisissa yhteisöissä ja ryhmissä, ja eri yhteisöjen jäsenet myös neuvottelevat sukupuolesta ja sen merkityksistä jatkuvasti. Tämän takia tutkimuksessa on tärkeää määritellä se yhteisö, jonka puitteissa kieltä ja sukupuolta aiotaan käsitellä. (Eckert & McConnell-Ginet 1992: 462–464.) Siksi teen nyt katsauksen rockyhteisöön ja tarkastelen hieman sen perinteisiä näkemyksiä sukupuolesta. Tämän avulla voimme ehkä ymmärtää paremmin, miksi aineistossani naismuusikoista puhutaan juuri sillä tavoin kuin heistä puhutaan.

Millainen siis on rockdiskurssi eli millaisia tietoja, ajattelutapoja ja käytäntöjä rockiin liittyy? Miten rockia määritellään tässä diskurssissa: mikä mielletään rockiksi

¹³ Toimintayhteisöillä tarkoitetaan sellaisia ryhmiä, joihin ihmiset kuuluvat esimerkiksi työnsä tai harrastustensa kautta. Kaikissa näissä ryhmissä on omanlaisensa käytännöt, arvot ja uskomukset, ja kaikissa niissä tuotetaan sukupuolta, seksuaalisuutta ja valtasuhteita niin kielen kuin tekojenkin tasolla jatkuvasti. (Eckert & McConnell-Ginet 1992: 464.) Rockin parissa toimivat henkilöt – muusikot, musiikkimedit, levy-yhtiöt, kuluttajat – muodostavat rockyhteisön.

ja mikä ei? Millaisia käsityksiä rockyhteisön jäsenillä on esimerkiksi sukupuolistereotyyppi-
oista tai feminiinisuuden ja maskuliinisuuden ideaaleista?

Perinteinen maskuliinisuus (esimerkiksi aggressiivisuus ja kapinallisuus) on liitetty rockiin alusta alkaen (Frith & McRobbie 1978: 372; Lähteenmaa 1989b: 23–24). Tällainen miehinen rockdiskurssi sulkee naiset ulos muusikon roolista, ja vaikka sen rinnalla on myös muita rockdiskursseja, jotka suovat sijan naisesiintyjille, sen jäänteet ja myytit ovat olleet 80-luvulla ja ovat osittain vielä tänä päivänäkin niin elinvoimaisia, että varsinkin naisinstrumentalisteja on rockjulkisuudessa edelleen hyvin vähän. Suomessa tyttöjä ja naisia alkoi ilmaantua rockin soittajiksi 1980-luvun alkupuolella, jonka jälkeen naisrokkarien määrä vakiintui nopeasti noin 10 prosenttiin kaikista rockin soittajista. Julkisuudessa naisrockbändien määrä on ollut vielä tätä pienempi. (Lähteenmaa 1989b: 39; Knuutila 1994: 25.)

Rock on siis ollut hyvin vahvasti miesten keskinäinen temmellyskenttä, ja se on uusintanut tätä asetelmaa tehokkaasti näihin päiviin saakka. Vaikka rockdiskurssin maskuliinisuutta ei pidetäkään muuttumattomana, kulttuurissamme oletetaan rockin silti olevan maskuliinista. Naisrokkari on yhä jonkinlainen ihmetyksen aihe. Koska miehet ovat dominoineet kaikilla rockteollisuuden alueilla (esim. levy-yhtiöiden omistajina, tuottajina, managereina, rockjournalisteina ja tietenkin myös artisteina), pääasiassa he ovat myös määrittelleet rockin imagon ja sukupuolikuvaston konventioita. Nämä erilaiset miesten määrittelemät rockkulttuurin käytänteet sulkevat naisia yhä musiikkipiirien ulkopuolelle. (Frith & McRobbie 1978: 373, 377; Kantola 2003: 64–65; Kruse 1999: 93–94.) Rockin historia – se, miten naisen paikkaa on rockin kielessä historiallisesti rakennettu – vaikuttaa yhä naismuusikon asemaan. Naismuusikoita voidaan kutsua¹⁴ tai paikantaa näiden historiallisten merkitysten kautta yhä uudelleen samoihin ahtaisiin lokeroihin (Kantola 2005: 15).

Siinä missä rock on määrittynyt perinteisesti maskuliiniseksi, pop on mielletty feminiiniseksi. Ns. teinipopkulttuuri, joka nojautuu romantiikkaan ja pehmeisiin balladeihin, on ollut tytöille ominaisin ”alakulttuurin” muoto. Ideaalittyypisen tytön on ajatel-

¹⁴ Katariina Kantola puhuu Judith Butleria (1997) mukaillen ns. interpellatiivisista kutsuista. Rockmedia saattaa toistaa näitä perinteiseen rockdiskurssiin tukeutuvia interpellatiivisia kutsuja jatkuvasti: interpellatio ei kuvaile millaisia naisartistit ovat, vaan kutsuu ne tiettyyn ennalta määrättyyn positioon, joka on historiallisesti muovaantunut. Interpellatiiviset kutsut ovat usein ahdasmielisiä ja yksinkertaistavia, ja niiden avulla yritetään hallita sukupuolia. (Kantola 2005: 15, 62, 84.) Yksi esimerkki tällaisesta interpellatiivisesta kutsusta yhtyeahaastattelussa tai levyarvioissa voisi olla se, että naismuusikko kutsutaan tai liitetään heti ns. naisrockgenreen riippumatta siitä, millaista musiikkia hän todellisuudessa esittää.

tu kuuntelevan diskomusiikkia ja teinipopia ja ideaalittyypin pojan heavya tai perusrockia. (Frith ja McRobbie 1990: 374–375; Lähteenmaa 1989a: 54–59.) Todellisuudessa kahtiajako ei kuitenkaan ole lainkaan näin jyrkkä eikä sitä pitäisi ottaaakaan itsestäänselvyytenä (Perkkiö 2003: 183).

Jaana Lähteenmaan tutkimuksessa, jossa hän selvitti nuorten suhtautumista tyttöjen rockin soittamiseen, voi havaita maskuliinisen rockdiskurssin perinteet varsinkin poikien vastauksissa: pojista yli 30 % oli valmiita allekirjoittamaan näkemyksen tyttöbändien perustamisen naurettavuudesta. Myös perinteinen feminiinisyydiskurssi nousi esiin nuorten mielipiteissä: koska rock on rajua ja villiä, sen katsottiin sopivan huonosti tytöille. (Lähteenmaa 1989a: 103–106.) Tytöt on yleensä mielletty pikemminkin musiikin passiivisiksi kuluttajiksi kuin aktiivisiksi toimijoiksi (Frith ja McRobbie 1990: 376). Vieläkö tyttöjen rockinsoitto on kummastelun ja kauhistelun aihe – mitä sanovat levyarviot?

Perinteinen rockdiskurssi ei sulje ainoastaan naismuusikoita ulkopuolelleen, vaan myös rockmusiikin kuuntelijoina naisia ja erityisesti nuoria tyttöjä ylenkatsotaan: he muodostavat rockin väheksyttävimmän kuuntelijakunnan. Naisten asema rockin kuluttajina on ongelmallinen, sillä he eivät uskollisista kulutustottumuksistaan huolimatta ole toivoitumpia kuluttajia (vrt. Leppänen 2000: 85). Sellaiset musiikkityylit tai yksittäiset yhtyeet, joiden fanipohja koostuu ensisijaisesti tytöistä, saavat usein osakseen vähättelyä ja halveksuntaa. Tyttöjen musiikin arviointikyky asetetaan rockdiskurssissa usein kyseenalaiseksi: tyttöjen ajatellaan tykkäävän komeista muusikkopojista ja käyvän esimerkiksi rockkeikoilla ennen kaikkea seksuaalisen jännitteen takia (ks. johdantoluvun aloitus) eikä musiikin vuoksi. (Davies 2001: 312–313, 315.)

Perinteinen rockdiskurssi rakentuu siis maskuliiniseksi ja naisia marginalisoivaksi, mutta tämä diskurssi ei ole staattinen, vaan sitä voidaan horjuttaa – ja jatkuvasti horjutetaankin – monin tavoin. Rockdiskurssi rakentuu aina erilaisten näkemysten välisissä kamppailuissa, ja myös Soundin rockdiskurssi sisältää näitä kamppailuja ja konflikteja. (Kantola 2005: 18.)

3. NAISMUUSIKOIDEN NIMITYKSIÄ

Yksi keino saada selville jotain naismuusikkokuvasta on naismuusikoista käytettyjen nimitysten tarkasteleminen. Nimitykset kertovat yllättävän paljon kyseisen yhteisön ajattelutavoista ja asenteista, sillä ne sekä ilmaisevat että samanaikaisesti tuottavat käsityksiä sukupuolesta. Nimitykset ovatkin aina olleet hyvin tärkeässä roolissa feministisessä kielentutkimuksessa. Feministinen kritiikki on esimerkiksi todennut, että kielet esittävät ja nimeävät maailmaa usein miehisestä näkökulmasta. (Cameron 1990: 12; Koivunen 1996: 48–49.)

Nimityksiin liittyy aina kysymys vallasta. Nimeämällä asioita tai henkilöitä, kuten tässä tapauksessa naispuolisia muusikoita, liitämme heihin nimityksen sisältämät kulttuuriset merkitykset ja arvot. Nimityksillä rakennetaan nimityksen kohdetta aina tietynlaiseksi. Täten esimerkiksi kutsuttaessa naismuusikkoa *tyttöseksi* yhdistämme häneen kulttuurissamme tyttömäisiksi miellettyjä ominaisuuksia, jotka voivat liittyä esimerkiksi kiltteyteen ja suloisuuteen, mutta sisältää myös vihjauksen pienuudesta, alempiarvoisuudesta tai heikkoudesta. (Koivunen 1996: 48; Morris 1997: 17.) Nimityksen esiintymiskonteksti on kuitenkin huomioitava: tietyssä lauseyhteydessä yleisesti negatiivisen merkityksen sisältävä sana saattaa muuttua positiiviseksi tai mahdollisesti myös toisinpäin. Tämän vuoksi olen ottanut aineistoesimerkkeihin mukaan myös pidempiä tekstinäytteitä.

Aineistossani esiintyvät naismuusikoiden nimitykset olen jaotellut seitsemään ryhmään osittain niiden merkityksen ja osittain muodon mukaan. Jako on kuitenkin viitteellinen, sillä monia nimityksiä olisi voinut sijoittaa useampaankin eri ryhmään.

3.1. Sukupuolineutraalit nimitykset

Sellaisia nimityksiä, joista ei lainkaan selviä muusikon sukupuoli, on aineistossani melko runsaasti. Usein nämä nimitykset on muodostettu yksinkertaisesti muusikon instrumentin tai sen musiikillisen roolin avulla, joka hänellä on levyllä: *solisti*, *vokalisti*, *laulaja*, *laulusolisti*, *artisti*, *tulkitsija*, *esiintyjä*, *pianisti*, *kitaristi*, *basisti*, *laulun tekijä*, *singer-songwriter*, *laulaja-lauluntekijä* ja *musiikintekijä*. Joskus artistin edustama musiikkigenrekin tuodaan

näkyviin liittämällä se yhdyssanan määriteosaksi: *folklaulaja, poplaulaja, rockartisti, jazz-laulaja* ja *blues-laulaja*.

Aineistossani on jonkin verran myös jollain – yleensä hyvin positiivisella – tavalla arvottavia sukupuolineutraaleja nimityksiä, kuten *tähti, supertähti, rocktähti, R&B-tähti, popstara, popnero, pop-ikoni, jazzin ehdoton ykkösnimi, taiteilija, taiteen moniotte- lija, tarinoija* ja *roolipelaaja*. Ylipäätään sukupuolineutraalit nimitykset ovat joko neutraaleja tai positiivisesti sävyttyneitä; negatiivisen arvolatauksen sisältävät nimitykset ovat tyypillisesti sukupuolen paljastavia. Ainoastaan *seksisymboli* ja *suurusu* ovat tunnepitoisia nimityksiä, jotka eivät välttämättä määrity positiivisesti. Aineistoesimerkissä (1) sukupuolineutraaleilla ja sinänsä myös arvoneutraaleilla nimityksillä luodaan kuitenkin arvoasetelma kahden musiikkityylin välille. Rock määrittyy popia korkeampitasoisemmaksi musiikiksi.

- (1) ”No Nothingilla” voi kuulla positiivisella tavalla kypsyneen Emmin kasvavan *poplaulajasta rockartistiksi*. (S11/03 – Emmi)

Hyvin yleinen nimitys naislaulajalle on *keulakuva* tai *keulahahmo*. Rockyhtyeille on melko normaalia asetelma, jossa instrumenttien soittajat ovat miehiä, mutta laulajana on nainen. Jos nainen on mukana tällaisessa sekayhtyeessä, hän on suurella todennäköisyydellä nimenomaan laulaja. Laulusolisti on yleensä aina yhtyeen näkyvin jäsen, ja varsinkin tällaisessa asetelmassa, jossa yhtyeen ainoa naisjäsen on laulaja, häntä pidetään yhtyeen eittämättömänä keulakuvana, katseenkerääjänä ja huomionherättäjänä. Keulakuvan ensisijainen tehtävä onkin näyttää hyvältä ja olla karismaattinen. Kun naissolistia on aineistossani nimitetty keulakuvaksi, samalla on usein määritelty laulajan ulkonäköä tai olemusta joko adjektiiviattribuutilla tai pitemmällä virkkeellä.

- (2) Gwen Stefani on pop-yhtyeelle *pirteä ja näyttävä keulakuva* (S12/04 – Gwen Stefani)
- (3) – – laulaja Karen O on kutakuinkin *täydellinen siivottoman taideroockin keulahahmo*: huonosti meikattu, puheiltaan ja käytökseltään räpävitön – – kappaleet eivät tarjoaisi kovinkaan kiinnostavaa kokemusta ilman yhtyeen *keulakuvan* suvereenia show´ta. (S4/03 – Yeah Yeah Yeahs)
- (4) Nagyssa bändillä on *täydellinen keulakuva*: näyttävä, mutta ei mikään tyttönen enää (S11/04 – The Detroit Cobras)

- (5) – – yhtyeen *keulakuvaksi* nousi viimevuotisella *Wages Of Sin* -albumilla *kaunis* saksatar Angela Gossow – – *karismaattinen keulakuva* (S8/03 – Arch Enemy)

Surferosa-yhtyeen naislaulajaa Mariannia on puolestaan nimitetty yhtyeen *audiovisuaaliseksi keskipisteeksi* (S6–7/04). Huomio kiinnittyy häneen siis sekä kuulo- että näköaistin kautta. Yhdessä aineistoni arvioissa verrataan keulakuvana toimivaa naislaulajaa myös mieslaulajiin:

- (6) – – laulusolisti Sandra Nasic on bändin *keulakuvana kiinnostavampi* kuin samassa genressä toimivien yhtyeiden miespuoliset ärjyjät (S2/03 – Guano Apes)

Lukijan pääteltäväksi jää, miksi Sandra Nasic on keulakuvana miessolistesta kiinnostavampi. Näyttäisi siltä, että naismuusikon sukupuoli rockmusiikissa on jo itsessään jonkinlainen entiteetti, joka saa musiikinkuuntelijan kiinnostumaan yhtyeestä sen ”erikoisuuden” takia, että muusikkona onkin nainen. Tämä tulee nähdäkseni esiin erityisen hyvin juuri raskaamman rockin tai hiphopin saroilla, missä naismuusikko on edelleen melko harvinainen ilmentys. Se, kenen näkökulmasta Sandra Nasic on mieskollegoitaan kiinnostavampi keulakuva, on myös pohdinnan arvoinen asia. Sukupuolen paljastavia keulakuvaan verrattavia nimityksiä aineistossani ovat puolestaan *nokkamisu* ja *nokkanainen*. Lisäksi eräästä naisvokalistista on käytetty nimitystä *kruunu*, joka metaforisesti osoittaa naisen paikan yhtyeen keulassa.

Kiinnostavaa on tarkastella, millaisissa yhteyksissä ja keiden artistien kohdalla kriitikot käyttävät sukupuolineutraaleja nimityksiä. Yksi selkeä havaintoni on, että sukupuolta ei tuoda nimityksissä eikä juuri muillakaan tavoin esiin levyarvioissa silloin, kun kyseessä on pitkän ja arvostetun uran luonut naismuusikko. Tällöin muusikon sukupuoli on täysin epäolennainen asia, ja tärkeintä on itse musiikki. Sukupuolineutraaleihin nimityksiin liitetään usein myös hyvin positiivisia ja kunnioittavia adjektiiveja, kuten *vakuuttava lauluntekijä*, *nerokas lauluntekijä*, *hieno artisti* ja *vakiintunut artisti*.

Usein feministiset kielitieteilijät ovat nähneet nimenomaan sukupuolineutraalin kielenkäytön ideaalina, johon tulisi pyrkiä. Mutta myös vastaväitteitä on esitetty: esimerkiksi Black ja Coward painottavat, että tärkeämpää kuin täydellinen sukupuolineutraalius olisi myös miesten näkeminen sukupuolisina olentoina. He sanovat, että usein mies nähdään yksinkertaisesti vain ihmisenä ja nainen sukupuolena: siinä missä mies määrittellään ihmisyyden termein, nainen määrittellään feminiinisyyden ja seksuaalisuuden termein. Olennaista olisikin huomata, että on olemassa kaksi sukupuolta: nähdä miehet mie-

hinä ja määrittellä myös heitä sukupuolisuuden ja seksuaalisuuden termein. Tällöin olisi mahdollista päästä eroon miehestä ihmisyyden normina. (Black & Coward 1990: 129–132.)

3.2. *-tAr*-johtimiset nimitykset

Levyarvioiden naismuusikoiden nimityksissä käytetään melko paljon denominaalista johdinta *-tAr*, jolla muodostetaan naista tai naispuolista olentoa tarkoittavia substantiiveja (NS s.v. *-tAr*). Tällöin kirjoittajalla on halu osoittaa muusikon sukupuoli. *-tAr*-johdin merkitsee naisen, kun taas mies pysyy merkitsemättömänä: naisesta tehdään poikkeus universaalista miehen normista. Vastaavanlaisia naiseuden osoittavia määreitä ovat myös erilaiset määriteosaiset nimitykset, kuten *tyttö-* ja *nais-*, joita käsittelen seuraavassa alaluvussa. Perinteisesti feministiset kielentutkijat ovat olleet sitä mieltä, että tällaisten johtimien ja määritteiden käyttö pitäisi lopettaa, jollei sukupuolen esiintuominen ole kontekstissa erityisen tärkeää. Geneerinen, merkitsemätön muoto sisältää kuitenkin vanhastaan mielikuvan nimenomaan miehestä, joten naiset katoaisivat tällöin kielestä helposti kokonaan. Joidenkin teoreetikkojen mielestä merkittyjen muotojen käyttö onkin parempi ratkaisu: tällöin ainakin huomioitaisiin naisten läsnäolo, vaikka joskus negatiivisessakin mielessä. (Mills 1995: 93–95.)

Selkeästi yleisin *-tAr*-johtiminen nimitys aineistossani on *laulajatar*, joka esiintyy jopa 25 kertaa. Kyseistä johdinta käytetään levyarvioissa mielestäni hyvinkin produktiivisesti. Sen lisäksi, että aineistossani on perinteisiä, mistä tahansa kontekstista tuttuja *-tAr*-johtimisia sanoja, kuten *kuningatar*, *kaunotar* ja *jumalatar*, siellä on myös hieman harvinaisempia kyseisellä johtimella muodostettuja nimityksiä. Tällaisia ovat ainakin *popnerotar*, *räpäyttäjätär*, *rappaajatar*, *lumoojatar* ja *raivoajatar*.

-tAr-johtimisille nimityksille on sukupuolineutraalien nimityksien tapaan melko tyypillistä, että artistin edustama musiikkigenre tuodaan niissä esiin. Usein tämä tapahtuu liittämällä musiikkigenre genetiiviattribuuttina pääsanansa eteen: *pianorockin jumalatar*, *punk rockin ylipapitar*, *soulin kuningatar*, *uuden soulin kuningatar*, *kantrin kuningatar*. Nimityksissä, joissa on käytetty tällä tavoin genetiiviattribuuttia, pääsanana on aina jokin ylemmyyttä ja paremmuutta huokuva substantiivi, kaikkein useimmiten juuri *kuningatar*. Näillä nimityksillä kriitikko osoittaa kyseisen artistin olevan kulloisenkin musiikinlajin johtava naisartisti. Tämä on yksi tapa, jolla kriitikot luovat kilpailuasetelmia

muusikoiden välille ja vertaavat heitä jatkuvasti toisiinsa. Tässä on huomattava, että käytämällä sukupuolen ilmaisevaa johdinta, vertaaminen rajoittuu vain naisartisteihin – miesartistit voivat olla siis vieläkin ylemmällä tai toki myös alemmalla tasolla. Joka tapauksessa naiset musisoivat ja kilpailevat omassa sarjassaan.

Musiikinlaji voidaan ilmaista *-tAr*-johtimisissa nimityksissä myös yhdyssanalla: *popnerotar*, *soul-laulajatar*, *country-laulajatar*, *hiphop-kuningatar*, *jazz-laulajatar* ja *kantrikuningatar*. Lisäksi aineistossani ovat nimitykset *räpäyttäjätär* ja *rappaaajatar*, jotka ovat varsin mielenkiintoisia, koska ne eivät ole aiempien esimerkkien mukaisesti sanaliittoja eivätkä myöskään yhdyssanoja. Niissä tekijännimi on muodostettu musiikkigenren pohjalta: rapmusiikkia esittävä artisti on *räpäyttäjätär* tai *rappaaajatar*, joten naispuolista rapmusiikkia voidaan kutsua *räpäyttäjätäreksi* tai *rappaaajattareksi*.

-tAr-johtimiset naismuusikoiden nimitykset ovat valtaosin merkitykseltään positiivisia ja kunnioittavia. Niihin liittyy joskus myös ylistävä tai jopa jumaloiva konnotaatio, kuten nimityksissä *pianorockin jumalatar* ja *punk rockin ylipapitar*. Sara Mills on tarkastellut näiden nimitysten englanninkielisiä vastineita *goddess* ja *priestess* ja todennut niiden sisältävän kuitenkin myös negatiivisia konnotaatioita: siinä missä *pappi* viittaa henkilöön, jolla on valtaa ja tärkeä asema kirkossa, *papitar* viittaa henkilöön, joka toimii epäilyttävissä kristinuskon ulkopuolisissa kultteissa. Samalla tavalla *jumalatar* assosioituu alempiarvoisiin kultteihin ja uskomuksiin, ei valtaapitävään ja arvostettuun uskontoon. (Mills 1995: 112; ks. myös Beauvoir 1999: 128.) Muriel R. Schulz taas toteaa, että useat ylhäisyyttä ja korkeaa arvoasemaa alun perin merkinneet naisten nimitykset ovat ajan kuluessa muuttuneet neutraaleiksi tai negatiivisia konnotaatioita sisältäviksi: esimerkiksi Englannissa kuka tahansa nainen voi nykyään olla *lady*, kun taas *lordiksi* kutsutaan yhä vain tiettyjä aatelismiehiä. Vastaavasti *dame*, joka on vanhastaan ollut naisen aatelistitteli, on nykyään saanut halventavan merkityksen: se tarkoittaa lähinnä ”mujaa”. Toisaalta miehen arvonimeen *baronetti* ovat edelleen oikeutettuja vain muutamat, ja se on säilyttänyt arvokkuutensa. (Schulz 1990: 135–136.)

Nimityksessä *räpäyttäjätär* (S 12/02) on ehkä hieman ivallinen sointi, mutta tämä ivallisuus liittyy itse räpäyttäjätär-sanaan, ei siis ajatukseen nimenomaan naisesta rapmusiikkona. Nimityksillä *kaunotar* (S 8/02) ja *superkaunotar* (S8/03) on haluttu levyarviossa tuoda esiin myös naisen ulkonäkö, mutta sekin hyvin positiivisessa valossa.

3.3. Määriteosaiset nimitykset

Aineistossani on jonkin verran myös nimityksiä, joissa on jokin sukupuolen osoittava määriteosa, käytännössä joko *tyttö-* tai *nais-*. *Tyttö-*määriteosaa on aineistossani käytetty lähinnä vain silloin, kun arvioitavana on ollut sellaisen yhtyeen levy, jossa kaikki soittajat ovat naisia ja nimityksellä on viitattu koko yhtyeeseen eikä yksittäiseen laulajaan tai soittajaan. Tällaisia nimityksiä ovat *tyttöbändi*, *tyttöyhtye*, *tyttöporukka* ja *tyttöviisikko*, sekä näihin rinnastettava *mimmi-*määriteosainen *mimmiliiga*. Ainoat *tyttö-*määriteosaiset nimitykset, joilla viitataan yhteen henkilöön, ovat aineistossani *tyttöpoppari* sekä *tyttöparka*.

Tyttöbändi on erotus näennäissukupuolineutraalista *bändistä* (Knuutila 1994: 28). *Tyttöbändiä* ja siihen verrattavia muita määriteosaisia nimityksiä käytetään minkälaista musiikkia tahansa esittävistä naisten muodostamista yhtyeistä. *Poikabändeistä* puhuttaessa on sen sijaan kyse lähes aina kevyttä, yleensä nuorille tytöille suunnattua pop-musiikkia esittävästä yhtyeestä. Tyypillistä poikabändille on myös se, että sen jäsenet eivät itse soita mitään instrumentteja, vaan ainoastaan laulavat. Se, että *tyttöbändiksi* voidaan nimittää mitä tahansa naispuolisista muusikoista muodostuvaa yhtyettä, kertoo mielestäni osittain siitä, että naismuusikoita arvioidaan ensisijaisesti sukupuolensa perusteella, miesmuusikoita taas heidän esittämänsä musiikin perusteella. Jarna Knuutila on myös havainnut, että *tyttöbändi* tulkitaan usein huonommuutta merkitseväksi; se on huonompi kuin pelkkä *bändi* (1994: 28; 1997: 100). Ylipäätään tällaiset määriteosat sisältävät usein halventavan tai trivialisoivan sivumerkityksen: esimerkiksi *tyttöbändi* saattaa merkitä amatöörimäisyyttä tai harrastelijamaisuutta (Mills 1995: 93). *Tyttöbändi-* ja *bändi-*sanoissa ilmenee siis sekä sukupuolten erottelu että niiden välinen hierarkia (Knuutila 1994: 28). Tämä tulee esiin myös aineistoesimerkistä (7).

- (7) Kovasti on rokkimeiningin tasa-arvo kasvanut viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana, mutta Satirnine palauttaa mieleen, miksi *tyttöbändeillä* oli pitkään huono maine. Jos tarjottavana ei [ole muuta kuin?] ulkomusiikillisiä apuja, on lopputulos useasti täysin yhdentekevä. (S5/03 – Satirnine)

*Nais-*määriteosaiset nimitykset esiintyvät yleensä konteksteissa, joissa halutaan korostaa nimenomaan muusikon sukupuolta ja sen merkitystä. Nimityksellä saatetaan esimerkiksi verrata muusikkoa muihin naispuolisiin muusikoihin – *nais-*määriteosa takaa sen, että vertaus kohdistuu vain naispuolisiin kollegoihin:

- (8) *Johtavan naisräpäyttäjän* sanataiteessa on kahmalokaupalla itseironiaa, älykästä huumoria – – (S1/04 – Missy Elliott)
- (9) – – kyseessä on laadullisilla kriteereillä yksi 90-luvun *tärkeimmistä naisrokkareista* (S5/04 – Juliana Hatfield)
- (10) Queen Latifah, yksi *merkittävimmistä naispuolisista MC:istä* kautta aikain – – (S8/03 – Queen Latifah)

Toisaalta kyseistä määriteosaa käyttämällä halutaan osoittaa muusikon sukupuolesta johdettu erikoisuus tai erityisyys. Esimerkiksi alla olevissa tekstinäytteissä (11), (12) ja (13), jotka on poimittu raskasta metallimusiikkia esittävien yhtyeiden arvioista, *nais*-määriteosalla korostetaan sitä ehkä hieman kummalliseksi miellettyä asiaa, että nainen esittää kyseistä musiikin lajia.

- (11) Jos tästä *poikkeuksellisesti naisvokalistin* johtamasta losangelilaisporukasta ei sen jälkeen olla taisteltu levy-yhtiöiden keskuudessa – – (S6-7/02 – Otep)
- (12) Holy Moses luottaa *naislaulaja* Sabina Classeniin – – (S6-7/02 – Holy Moses)
- (13) Tätä nykyä Tristaniassa on kolme laulajaa, mutta *naispuolinen* Vibeke Stene on edelleen tärkeimmän roolin vetäjä. (S12/04 – Tristania)

Paitsi aineistoesimerkin (13) osoittamalla tavalla, *naispuolinen*-attribuuttia voidaan käyttää myös ”verrattaessa” naismuusikkoa johonkin miesartistiin, kuten esimerkissä (14). Tällöin miesartisti on normi, nainen hänen naispuolinen vastikkeensa.

- (14) – – Melanie Chisholmissa saattaisi olla ainesta *naispuoliseksi Robbie Williamsiksi* (S3/03 – Melanie C)

Tällaisten naismuusikoiden sukupuolen ilmaisevien määriteosien ja samoin *-tAr*-johtimen käyttö rockjournalismissa osaltaan vahvistaa mielikuvaa rockista miehisenä musiikki- ja kulttuurimuotona. Vain se, mikä tuntuu oudolta, vieraalta ja toiselta, nimetään erikseen. (Kearney 1997: 211–212.) Korostamalla artistin naiseutta siitä tehdään huomiota herättävä ominaisuus, kun taas miessukupuoli määrittyy rockdiskurssissa normiksi ja implisiittiseksi artistilliseksi sukupuoleksi (Kantola 2005: 70).

3.4. Ikään liittyvät nimitykset

Perussanakirjassa naisten ja myös miesten nimityksissä ikä näyttää olevan määräävin erotteleva tekijä (Mantila 1998: 21). Levyarvioidenkin naismuusikoiden nimityksissä näkyy selkeä jako nuorta tyttöä tai naista tarkoittaviin nimityksiin sekä vanhempaa naista merkitseviin nimityksiin. Useasti levyarvioissa mainitaan myös suoraan artistin ikä – tosin muusikon iän mainitseminen näyttää olevan melko yleistä myös miesartisteja koskevissa arvioissa.

Myös siviilisäädyn ilmaiseminen on naisten nimityksissä tyypillistä. Nimitysten avulla naisia on perinteisesti luokiteltu tarkkoihin alaryhmiin miesten näkökulmasta ja suhteessa miehiin. Esimerkiksi *miestä* vastaavat feminiinisessä sanueessa sanat *nainen*, *vaimo*, *rouva* ja *neiti*. Se, onko nainen naitu vai ei, on siis tärkeä seikka naisten nimityksissä. (Karlsson 1974: 32.) Miesten ei sen sijaan tarvitse paljastaa omaa siviilisäätymistään, eli he eivät ole tässä suhteessa samalla tavoin merkittävät kuin naiset (Mills 1995: 107). Myös levyarvioissa esiintyy siviilisäätymistä viittaavia nimityksiä, kuten *neiti* ja *rouva*, mutta käytännössä näillä nimityksillä ei tässä kontekstissa ole siviilisäätymistä paljastavaa merkitystä, vaan lähinnä nekin viittaavat nimenomaan artistin ikään.

Nuoria, valtaosaltaan alle kolmikymmenvuotiaita naisartisteja kutsutaan esimerkiksi nimillä *neito*, *neiti*, *neitokainen*, *tyttö*, *tyttönen*, *mimmi*, *misu*, *miss*, *flikka* ja *tytysy*. Varsinkin *tyttöön* on liitetty usein jokin määriteosa: tällaisia nimityksiä ovat esimerkiksi *kantrityttö*, *brittityttö* ja *ihmetyttö*. *Neitiä* puolestaan käytetään useasti muusikon sukunimen yhteydessä, esimerkiksi *neiti Furtado* tai *neiti Keys*.

Naisartistien nuoruutta korostetaan hyvin usein – omassa aineistossani yhdeksän kertaa – myös liittämällä adjektiivi *nuori* substantiivin eteen, esimerkiksi *nuori nainen* tai *nuori neitokainen*. Myös ilmaisu *vihainen nuori nainen* tuntuu olevan usein toistuva ja oikeastaan jo hyvin vakiintunut sanayhdistelmä rockdiskurssissa. Alanis Morissetten¹⁵ menestyksen myötä kyseistä ilmaisua on alettu käyttää eri musiikkimediaissa kuvaamaan nuoria naisrokkareita, joita yhdistää eräänlainen kantaottavuus ja ärhäkkyys. 1990-luvun loppupuolella lähes jokaista levyttänyttä naismuusikkoa yritettiin markkinoida mainoslausahduksella ”vihainen nuori nainen” (Kantola 2005: 35), ja kyseinen genre tuntuu aineistoni perusteella olevan yhä voimissaan. Alanis Morissette ei toki ollut ensimmäi-

¹⁵ Alanis Morissette nousi ryminällä julkisuuteen vuonna 1995, jolloin hän julkaisi albumin nimeltä *Jagged Little Pill*.

nen vihainen naisrokkari, mutta monessa mielessä hän kuitenkin oli pioneeri, mikä näkyy selvästi myös minun aineistossani. Morissette on itsessään jo käsite.

- (15) Patti Smithin tuotantoa laajasti valaiseva Land (1975-2002) on kooste, jonka jälkeen tämän päivän *alanismorissettet* ovat kierrätystään odottavaa paperia. (S4/02 – Patti Smith)
- (16) Kaikkien Alanis Morissettejen (heitähän nykyään riittää) äiti Carly Simon – – (S2/03 – Carly Simon)
- (17) – – albumia huomaa kuuntelevansa mieluummin kuin vaikkapa Alanis Morissettea ja lukemattomia perillisiä. (S6–7/04 – Patti Scialfa)
- (18) Vaikka Sarah McLachlan ei laulajana ja laulun tekijänä onneksi kuulu Alanis Morissetten synnyttämän koulukunnan angstisiin raivoajattariin – – (S3/04 – Sarah McLachlan)

Kiinnostavaa on, miksi Alanis Morissette -nimitykset ja vertaukset ovat aineistossani yleensä negatiivissävyisiä. Miksi esimerkiksi on onni, että Sarah McLachlan ei kuulu Morissetten synnyttämään koulukuntaan? Kaikki yllä olevat tekstinäytteet olettavat, että lukijalla on kielteinen suhtautuminen Morissetteen; aivan kuin se olisi yhteisesti jaettua ennakkotietoa, että Morissette on ärsyttävä raivoajatar. Tällaisen väitteen haastaminen on lukijalle vaikeaa, koska se esitetään yleisenä totuutena, eräänlaisena vakiintuneena fraasina (ks. Mills 1995: 129, 133). Morissetteen kohdistuvia herjauksia on selitetty hänen avoimesti feministisillä kannanotoillaan: rockdiskurssissa feminismi tuntuu olevan uhkaava ja siten halveksittava asia, ja sitä korostavista naismuusikoista pyritään tekemään usein naurettavia tai muulla tavoin harmittomia maskuliiniselle rockdiskurssille (Davies 2001: 309–310).

Vihainen nuori nainen -sanayhdistelmäkin näyttäisi viittaavan johonkin väheksyttävään tai hieman naurettavaan.¹⁶

- (19) Kun epätoivon värittämään ultra-aggressioon lisätään annos okkultismia, ilkeitä loitsuja sekä tapa kirjoittaa väärin, on jälleen yksi uuden metallin tyhjä markkinarako tullut täytettyä ”*nuorella, vihaisella naisella*”. (S6–7/02 – Otep)

¹⁶ Anna Feigenbaum on tutkinut laulaja-lauluntekijä Ani DiFrancosta kirjoitettuja lehtijuttuja ja levyarvioita, ja hänkin on havainnut, että ”vihainen nainen” (‘angry female’) -kategoria määrittyy lähes poikkeuksetta negatiivisesti (Feigenbaum 2005: 43).

Jos nainen on vihainen ja puhuu suunsa puhtaaksi, onko se oletusarvoisesti jotenkin ärsyttävää ja sellaista, jota vastaan pitää asettua? Vihaisen naisen ääntä pohdin tarkemmin luvussa 4.5.

Nainen on nimitys, jota käytetään levyarvioissa lähes kaikenikäisistä naismuusikoista. Ainoastaan aivan nuoria, alle kaksikymmenvuotiaita artisteja ei nimitetä naisiksi, vaan heistä käytetään aina nimityksiä, jotka sisältävät selvän nuoreen ikään viittaavan konnotaation.

Vanhemmista, keski-ikä saavuttaneista naisartisteista käytetään aineistossani nimityksiä *rouva*, *daami*, *matriarkka*, *roots-leidi*, *bluesmummu* ja *mamma*. Nimitystä *rockititi* on sen sijaan käytetty suhteellisen nuoresta, 36-vuotiaasta naismuusikosta, vaikka *tätiin* liittyikin perinteisesti ikään viittaava sivumerkitys: sukulaisuussuhteen lisäksi se viittaa vanhahkoon naiseen (PS s.v. *täti*). Ikääntymistä kuvataan myös nimityksen eteen liitetyillä attribuuteilla:

- (20) Kissin Time -levyllä laulava *55-vuotias kaiken kokenut naishenkilö*, jonka äänen liiat ranskalaiset savukkeet ovat raastaneet rikki, – – (S2/02 – Marianne Faithfull)
- (21) – – voima ja vakaumus ovat tallella, ja niiden rinnalla vaikuttaa *harmaantuneen blues-laulajan* kokemus (S4/04 – Patti Smith)
- (22) – – The End Of The World kuulostaa naiivilta *elämää kokeneen naisen* suussa (S5/04 – Agnetha Fältskog)
- (23) Travelogue esittelee Joni Mitchellin ansaitsemassaan valossa: *arvokkaasti ikääntyneenä ladyna*, jota ilman naispuolinen singer/songwriter-perinne ei olisi sitä mitä se nykyisellään on. (S12/02 – Joni Mitchell)

Aineistoesimerkissä (23) on mielenkiintoista myös sivulause, jossa esitetään, että Joni Mitchellin uralla on ollut vaikutusta naispuoliseen laulaja-lauluntekijä-perinteeseen. Varmasti onkin ollut, sillä Mitchell on eittämättä monen nuoren aloittelevan naismuusikon esikuva, mutta eikö hänellä ja hänen uraauurtavalla musiikillaan ole ollut lainkaan vaikutusta miespuolisiin laulaja-lauluntekijöihin? Repliiikissään kritiikin kirjoittaja jakaa singer/songwriter-perinteen sukupuolen perusteella kahteen eri kastiin: naiset soittavat eri sarjassa kuin miehet.

3.5. Miessuhteisiin viittaavat nimitykset

Liisa Tainio on tutkinut parisuhdeoppaita ja havainnut, että niissä nainen esitetään usein suhteessa johonkin perheenjäseneseen (vaimona, äitinä, anoppina), mutta mies vain itsensä, miehenä. Nainen on maininnan arvoinen vain silloin, kun häntä pohditaan suhteessa johonkin toiseen. (Tainio 2001: 139.) Aineistostani löytyy lukuisa määrä nimityksiä, joissa naismuusikko on määritelty jonkun hänelle läheisen miehen, yleensä isän tai miesystävän, kautta. Myös kirjallisuushistorioista ja -kriitikeistä on tehty vastaavanlaisia huomioita. Esimerkiksi Päivi Lappalainen on havainnut, että kirjallisuushistorioissa nainen tuodaan usein esiin miehen kautta ja miehen varjossa: kirjoittava nainen määrittellään helposti miehisen sukulaisuussuhteen kautta (Lappalainen 1990: 81–82).

Nancy Sinatran levyistä on kirjoitettu kritiikki sekä vuoden 2002 että 2004 *Soundin* numeroihin. Molemmissa arvioissa muistetaan mainita useampaankin kertaan, kenen tytär Nancy onkaan:

- (24) – – Let Me Kiss You -balladiin *Frankin raikulitytär* ei saa suurta paloa – – Two Shots Of Happy, One Shot Of Sad olisi sopinut paremmin *isä-Frankin* tulkittavaksi. (S9/04)
- (25) *Frank Sinatran vanhin lapsi*, vuonna 1940 syntynyt Nancy, sai kotoaan kaiken mahdollisen tuen ja oli niistä isäpapan suhteistakin aina välillä hyötyä. – – Muille laulajille olisi näytetty tässä vaiheessa samaista studion ovea, mutta ei Nancyille, olihan hän *Frank Sinatran tytär*. (S1/02)

Tällaisia genetiivimuotoisia nimityksiä, joissa nainen on määritelty miehen avulla ja omistussuhteessa mieheen, ovat myös seuraavat:

- (26) – – Faithfull tunnettiin pikemmin *Mick Jaggerin uhkeana tyttöystävänä* kuin muista ansioistaan. (S2/02 – Marianne Faithfull)
- (27) – – Birkin tunnetaan parhaiten *Serge Gainsbourgin rakastajattarena* (S6– 7/04 – Jane Birkin)
- (28) *John Carter Cashin armaan vaimon* jäähyväisalbumi on kausi – – (S11/03 – June Carter Cash)

Lisäksi aineistossani on nimityksiä, joissa käytetään hyvin vanhahtavaa tapaa puhua naisesta vain miehen rouvana. Naisen oma nimi – niin suku- kuin etunimikin – unohdetaan kokonaan ja hänet identifioidaan vain suhteessa mieheensä.

- (29) Nykyinen *rva Elvis Costello* karistelee niskastaan jazz-laulajattaren viittaa – – (S5/04 – Diana Krall)
- (30) Patti Scialfa tunnetaan paremmin *rouva Bruce Springsteeninä* – – (S6–7/04 – Patti Scialfa)
- (31) – – Willis tunnetaan myös *rva Jimi Tenorina*. (S8/04 – Nicole Willis)

Kiinnostavaa näissä yllä olevissa esimerkeissä on se, että jopa kolmessa (26, 27 ja 30) niistä sanotaan naisen olevan parhaiten tunnettu nimenomaan miehen tyttöystävänä, rakastajattarena tai vaimona. Naisen musiikillinen ura ja hänen saavutuksensa musiikin saralla nähdään siis toissijaisina. Naiselle tärkeämpää on olla vaimo ja tukea miehensä musiikillista uraa. Siinä missä miehet määrittävät ensisijaisesti ammatin ja työn kautta, naiset määrittävät ihmissuhteiden kautta (ks. esim. Ollila 1990: 263; Mills 1995: 163).

Tällaisia nimityksiä voi tulkita myös siten, että naismuusikolle annetaan arvostusta hänen tiettyjen miessuhteidensa takia: on kunnia olla vaikkapa Bruce Springsteenin vaimo. Naismuusikon uskottavuus voi lisääntyä, jos hän sattuu seurustelemaan jonkun arvostetun miesmuusikon kanssa (Davies 2001: 308). Tästä on kyse esimerkiksi The Distillers -yhtyeen arviossa:

- (32) Holen [= yhtye] hajottua omaan mahdottomuuteensa on paikka suorastaan pedattu The Distillersille – – Kaiken lisäksi naikkonen [yhtyeen laulaja-basisti] styylaa nykyisin QOTSA¹⁷ -dynamo Josh Hommen kanssa. (S10/03 – The Distillers)

Myös työskentely arvostettujen miespuolisten muusikoiden tai esimerkiksi tuottajien kanssa voi kasvattaa naismuusikon uskottavuutta, mutta asialla on myös kääntöpuolensa. Luovuutta ei ole länsimaisessa ajattelussa mielletty lainkaan naisen ominaisuudeksi, vaan luova subjekti on nähty miehisenä. Rockdiskurssissa voi nähdä edelleen heijastuksen tästä ajattelutavasta tarkasteltaessa sitä, kenelle kunnia luovuudesta ja autenttisuudesta oletetaan kuuluvaksi. Emma Mayhew on havainnut brittiläistä rocklehdistöä tutkiessaan, että naisartistien luovuutta saatetaan epäillä rockkriitikissä ja kunnia musiikin laadukkuudesta annetaankin miestoimijoille, kuten levyn tuottajalle tai levyllä vieraileville miesartisteille. (Mayhew 2004: 150–155.) Esimerkiksi juuri Patti Scialfan levyarviossa tunnustusta annetaan Scialfan miehelle Bruce Springsteenille:

¹⁷ QOTSA on lyhenne Queens Of The Stone Age -nimisestä rockyhtyeestä. Josh eli Joshua Homme on yhtyeen laulaja-kitaristi.

(33) – – ja ”jotain pientä” levyllä tekee myös Scialfan puoliso (S6–7/04 – Patti Scialfa)

Käytetyt lainausmerkit synnyttävät lausahdukseen ivallisen sävyn: ne kertovat, että todellisuudessa Springsteenilla uskotaan olleen hyvinkin suuri osuus levytyksessä.

3.6. Tunnepitoiset nimitykset

Tunnepitoiset nimitykset kertovat ehkä kaikkein eniten kyseisen yhteisön asenteista ja mielipiteistä. Sanat, joihin liittyy vahvoja tunteita, inhoa, ihastusta tai tabuja, heijastavat sitä kulttuuria, joka näitä sanoja käyttää ja lisäksi ne myös ylläpitävät näiden sanojen ilmentäviä asenteita ja arvoja (Schulz 1990: 144). Siksi tunnepitoisten nimitysten tarkasteleminen onkin erityisen hedelmällistä ja tärkeää.

Levyarvioissa esiintyy selvä jako kiltteihin tyttöihin ja pahoihin naisiin. Tämä jako tapahtuu hyvin pitkälti naisen esittämän musiikin perusteella. Rauhallista ja tunteellista – perinteisesti naisellista – musiikkia esittäviä naismuusikoita pidetään kiltteinä, ja heille annettuja nimityksiä levyarvioissa ovat esimerkiksi *maaseudun luonnonlapsi*, *peruskiltti runotyttö*, *soul-enkeli*, *bluegrass-enkeli*, *laululintu*, *raikas naapurintyttö* ja *söpö laulajatyttö*.

Vastaavasti vihaista ja raskasta – perinteisesti miehistä – musiikkia esittävistä naismuusikoista käytetään muun muassa nimityksiä *ämmä* ja *v-mäinen eukko*. Murteissa *ämmällä* ja *eukolla* ei ole välttämättä kielteistä sävyä, vaan ne tarkoittavat naimisissa olevaa naista, isoäitiä tai yleensä vanhaa naista (Jaatinen 1988: 47). Omassa aineistossani näitä nimityksiä käytetään kuitenkin myös nuorista naisista, joten sanojen ikään liittyvät merkitykset eivät tunnu tässä aineistossa pitävän paikkaansa. Lisäksi osa näistä nimityksistä sisältää yleiskielessä jonkinlaisen negatiivisen arvolatauksen tai kielteisen sävyn (Jaatinen 1988: 47), mutta rockjournalismin kontekstissa ne voidaan tulkintani mukaan mieltää myös positiiviksi. Rockdiskurssissa eivät siten aina päde samat säännöt kuin muualla. Esimerkiksi tekstinäytteessä (34) Shelby Lynneä ei suinkaan haukuta, vaan *ämmä*-nimityksellä päinvastoin korostetaan artistin uskottavuutta ja tasokkuutta.

- (34) Älkää antako lolitakuvan kannessa hämätä, tämä nainen ei ole mikään taidoton musakanavamimmi vaan erittäin kova-
tasoinen *ämmä*. (S11/03 – Shelby Lynne)¹⁸

Naismuusikoita määritellään myös seksuaalisuuteen ja seksuaaliseen aktiivisuuteen viittaavilla nimityksillä. Myös tällöin heidät jaetaan niin sanotusti kiltteihin ja tuhmiin tyttöihin. Hyvin tyypillistä on se, että nainen nähdään yhtä aikaa sekä hyvänä että pahana, sekä seksuaalisesti kokemattomana että kokeneena.

- (35) Räväkkää naisenergiaa tarjoava vokalisti Ebola tulkitsee kapaleet erinomaisesti, välillä kuin *pahainen narttu*, välillä taas kuin *enkeli*. (S11/02 – Velcra)

Tässä esimerkissä tulee selkeästi esiin patriarkaalinen kaksijakoinen naiskäsitelmä, madonna-huora-dikotomia, jossa naiseen liitetään sekä hyvyys että pahuus, siveys että syntisyys, puhtaus että likaisuus. Naista verrataan toisaalta ylimaalliseen ja epäseksuaaliseen madonnaan tai enkeliin ja toisaalta seksuaaliseen – ja siten pelottavan syntiseen – huoraan, narttuun. (Koivunen 1995: 9–10, 25.) Harri Mantila on havainnut, että myös Perussanakirjassa on lujassa tämäntyyppinen madonnat ja huorat -tyypittely: seksuaalisesti koskematon nainen on *puhdas kuin madonna*, ja vastaavasti esimerkiksi *huora*, *lutka*, *narttu* ja *vamppi* ovat nimityksiä seksuaalisesti siveettömille naisille (Mantila 1998: 26).

Aineistoesimerkissä (35) esiintyvä *enkeli* on hyvin tyypillinen nimitys ja vertauskuva naismuusikoista puhuttaessa. Palaan siihen vielä myöhemmin metaforien yhteydessä luvussa 5.6.

Kaksijakoinen naiskäsitelmä ilmenee myös esimerkistä (36), jossa nainen nähdään toisaalta koskemattomana lapsena ja toisaalta aikuisena naisena:

- (36) Ambrosia Parsley on vokalistina samanaikaisesti sekä *Lolita* että *aikuinen nainen*. (S5/02 – Shivaree)

Lolita tarkoittaa seksuaalisesti kiihottavaa keskenkasvuista tyttöä (PS s.v. *lolita*), joten kyseistä nimitystä käyttämällä tuodaan julki naisen asema ruumiillisuudessa ja seksiobjektina heti nuoresta työstä lähtien. Tässä kontekstissa myös esimerkin *aikuinen nainen* tulee hel-

¹⁸ Tässä tekstiesimerkissä on negaatio. Negaation käyttö näyttäisikin olevan melko tyypillistä rockdiskurssissa silloin, kun halutaan korostaa sitä, että kyseinen naismuusikko ei kuulu johonkin ennakoitua ajateltuun, yleensä merkitykseltään negatiiviseen lokeroon. *Musakanavamimmi* määrittyy negaation kautta kielteiseksi nimitykseksi.

posti tulkituksi siten, että nainen on nimenomaan seksuaalisesti aikuinen ja kokenut. Vastaavanlainen *lolita*-viittaus on myös seuraava esimerkki:

- (37) Pernilla Rosendahl mieltyy pelkästään kuulokuvan perusteella *kohtalokkaaksi lapsinaiseksi* – – (S6–7/02 – Swan Lee)

Naisen kohtalokkuudesta viestii myös nimitys *fataali femme*, joka tarkoittaa kohtalokasta naista (PS s.v. *fataali*). Länsimaisessa mytologiassa, taiteessa ja uskonnossa esiintyy paljon tällaisia naisen hahmoisia vietteleviä femme fataleja, jotka houkuttelevat miehen tuhoon ja kaaokseen. Tällainen paholaisviettelijätär on vanhimpia ja sitkeimpiä teemoja länsimaisessa kulttuurissa. (Nykyri 1998: 8.) Seksuaalisesta aktiivisuudesta tai siveettömyydestä vihaavat lisäksi nimitykset *naikkonen* ja *blondi laulajavamppi*. *Naikkonen* määritellään Suomen kielen perussanakirjassa kevytkenkäiseksi naiseksi ja *vamppi* viettelijättäreksi (PS s.v. *naikkonen*; PS s.v. *vamppi*). Käsitellen kaksijakoista naiskuvaa vielä tarkemmin naismuusikoiden lauluäänien kuvauksia tarkastellessani luvussa 4.6.

Aineistossani esiintyy myös erilaisia *prinsessa*-nimityksiä. Esimerkiksi Kylie Minogueta on nimitetty *popin prinsessaksi* sekä *diskoprinsessaksi* ja Melissa Auf der Mauria *grungeprinsessaksi*¹⁹. Prinsessa-sanan luoma mielikuva ei välttämättä ole aina kovin myönteinen:

- (38) India.Arie teki debyyttialbumillaan Acoustic Soul tietoista hajurakoa *parfymoituihin r&b-prinsessoihin*. Oma persoona ja sen näköinen musiikki olivat ykköstilalla, kampaus ja kaula-aukko sivuseikkoja. (S11/02 – India.Arie)

Yllä olevassa esimerkissä r&b-prinsessat²⁰ mielletään hienosteleviksi, ulkonäöllään uralaan eteenpäin meneviksi diivoiksi. Myös *diiva* onkin hyvin tyypillinen naismuusikolle annettu nimitys. Diiva voi tarkoittaa palvottua tähteä, mutta myös suurieleistä ja teennäistä ihmistä (PS s.v. *diiva*). PS ei sano yksiselitteisesti, että kyse olisi pelkästään naispuolisen henkilön nimityksestä, mutta oman aineistoni valossa diivaa käytetään vain naismuusi-

¹⁹ Grunge on rocktyyli, joka syntyi 1980-luvun lopulla Yhdysvalloissa Seattlen alueella. Grunge on saanut vaikutteita mm. punk rockista ja heavy rockista. Tunnetuimpia ja merkittävimpiä grungeyhtyeitä ovat Nirvana, Pearl Jam, Soundgarden ja Alice in Chains. (Virtamo 1997 s.v. *grunge*; Wikipedia.)

²⁰ R&b on lyhenne musiikkityylistä rhythm and blues. Termin merkitys on vaihdellut eri vuosikymmeninä. Alun perin se on tarkoittanut Yhdysvaltain mustan väestön populaarimusiikkia, mutta nykypäivänä r&b-musiikiksi mielletään lähinnä rap sekä koneiden säestämä moderni tanssimusiikki. (Virtamo 1997 s.v. *rhythm and blues*; Wikipedia.)

koista. Usein sen määriteosaksi liitetään artistin esittämän musiikin genre samoin kuin *prinsessa*-nimityksessäkin, esimerkiksi *soul-diiva*, *popdiiva* ja *r&b-diivailija*. Kuten *prinsessalla* myös *diivalla* on usein negatiivinen arvolataus: se sisältää jollain tavoin ironisen tai väheksyvän merkityksen. Nimityksillä korostetaan pikemminkin naismuusikon ulkoista olemusta, habitusta ja asennetta kuin musiikillisia ansioita.

- (39) Tällaiseen tulkintaan eivät *parikymppiset R&B-diivat* pysty. (S10/03 – Mary J. Blige)

Diiva-nimitykselle on ominaista, että sitä käytetään yleensä vain tiettyjen musiikkityylien edustajista. Rock- saatikka metallimusiikkia esittävät naiset ovat harvemmin *diivoja*, mutta kevyempää tanssi- ja popmusiikkia esittävät naiset sitäkin useammin. Tähän liittyy mielekku rockista aitona ja rehellisenä musiikkina, johon ei kuulu diivailminen (ks. esim. Ruuska 2004: 13).

3.7. Kilpailuasetelmaan paikantuvat nimitykset

Vertaaminen toisiin artisteihin on yksi tyypillinen levyarvioiden sisältöön kuuluva elementti (Ruuska 2004: 41). Tyypillistä on, että naisartisteja verrataan nimenomaan toisiin naisartisteihin ja vain hyvin harvoin miespuolisiin artisteihin (ks. esim. Feigenbaum 2005: 40). Tämä tulee esiin myös nimityksissä. Vertaamista toiseen naisartistiin ovat esimerkiksi seuraavanlaiset nimitykset: *Hollannin Björk*, *Ruotsin uusi Garbo*, *Lahden Erykah Badu*, *brittien ”nuori Aretha”* ja *Amerikan Marjo Leinonen*. Ilahduttava poikkeus on Björkin levyarvio, jossa vertauskohteeksi asettuu miesartisti:

- (40) Harvaa kevyen musiikin artistia on yhtä hankala määritellä kuin Reykjavikissa 1965 syntynyttä Björk Gudmundsdóttiria. Jo nyt näyttääkin selvältä, että *hänenä tulee meidän sukupolvemme David Bowie*: uudistumishaluinen ja -kykyinen taiteen moniottelija, joka ei edes epäonnistumisten uhatessa kahda mitään. (S11/02 – Björk.)

Björkin vertaaminen David Bowieen ei kuitenkaan mielestäni horjuta vallalla olevaa tapaa rajoittua vertailussa samaa sukupuolta oleviin artisteihin. Se tuntuu sen sijaan hyvin luonnolliselta, sillä Björk rakentuu Soundin rockdiskurssissa sukupuolettomuuteen, toisin sanoen häntä tuotetaan sukupuolettomaksi artistiksi. Hänen sukupuoltaan ei korosteta millään lailla, yleensä siitä vaietaan täysin. Björk on niin arvostettu muusikko ja taiteilija, että hänen sukupuolellaan ei ole (enää) mitään merkitystä. (Paikantumisesta sukupuolettomuuteen

ks. Kantola 2005: 66–70.) Lisäksi vertaus David Bowieen sopii perinteisen rockdiskurssin ahtaisiin raameihin mielestäni siinäkin mielessä, että Bowieen voidaan yhdistää eräänlainen androgyynisyys – hänen imagonsa ei tukeudu millään lailla stereotyyppiseen maskuliinisuuteen.²¹

Kuten jo aiemminkin tässä luvussa olen lyhyesti maininnut, naismuusikoiden välille luodaan levyarvioissa – ja rockdiskurssissa ylipäätään – kilpailuasetelmia. Tämä eristää naismuusikoita omaan miesmuusikoista erillään olevaan ryhmään sekä toisaalta vihjaa, että musiikkimaailmaan ei sovi monta naista kerrallaan. Musiikkiteollisuudessa naismuusikoiden halutaan kilpailevan toisiaan vastaan. Siinä missä monta samankin tyylistä musiikkia esittävää miesartistia mahtuu sovussa saman levy-yhtiön listalle, yksi naismuusikko riittää kattamaan usein koko naisrokin alan. (Dickerson 1998: 158; Davies 2001: 303; Amos & Powers 2005: 337.) Soundi-lehden kohdalla tästä samasta asiasta kertoo se, että vaikka levyarvioiden kokonaismäärä palstalla on noussut viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana lähes kaksinkertaiseksi, naismuusikoiden levyarvioiden määrä on pysynyt silti melko samana (Myllymäki 2006).

Rockjulkisuuteenkin näyttää usein mahtuvan vain yksi tai kaksi naisbändiä kerrallaan. Naisrock on yksi kategoria muiden rockin kategorioiden joukossa, ja jokainen yhtye, jossa on naisartisteja, sysätään helposti tähän kategoriaan, ja vertailua heidän välillään tehdään jatkuvasti. Rockin historiassa on ollut useampaan kertaan ns. naisrockin trendikausia, jolloin media on havainnut rockin kentällä useampia naisartisteja, ja surutta sulonut heidät yhteen esimerkiksi lehtijutuissa sen takia, että he ovat naisia, eikä siksi, että he soittaisivat samantyylistä musiikkia. Naismuusikko määritellään valitettavan usein ensin naisena ja vasta toiseksi muusikkona: esimerkiksi rockhistoriikeissa naisten esittämä musiikki on usein koottu yhden luvun alle ikään kuin omaksi genrekseen, ja täten heidät on erotettu kaiken muun rockin – miesten rockin – historiasta. (Lähteenmaa 1989a: 93; Gaar 1992: xi–xii; Kearney 1997: 211–215; Davies 2001: 303; Feigenbaum 2005: 40.) Yksi syy siihen, miksi naismuusikoita niputetaan tällä tavoin saman genren alle, on se, että nainen nähdään yleensä poikkeuksena rockin normista. Rockdiskurssissa pysyy tiukasti näkemys rockin maskuliinisuudesta, ja rockia uusinnetaan maskuliiniseksi ilman, että tätä maskuliin-

²¹ David Bowie nousi maailmanmenestykseen vuonna 1972 julkaistessaan albumin *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*. Tuolloin hän loi myös kuvitteellisen Ziggy Stardust -hahmon, pukeutui vastakkaisen sukupuolen vaatteisiin sekä käytti runsaasti meikkiä. Lavaesiintymisissään hän sekoitti perusteellisesti perinteiset sukupuoliroolit. (Buckley 2002: 141–152.)

nisuutta mitenkään problematisoitaisiin. (Kantola 2003: 81.) Naismuusikoiden niputtaminen naisrock-genren alle estää näkemästä heidän musiikkinsa moninaisuuden ja monimuotoisuuden (Kearney 1997: 211).

Se, että naismuusikoita verrataan esimerkiksi levyarvioissa nimenomaan toisiin naismuusikoihin eikä juuri koskaan miesmuusikoihin, osoittaa osaltaan, että artistin sukupuolella on väliä: naiset ja miehet eivät ”kamppaile” samalla kentällä. Mary Ellmannia²² mukailakseni: rockissa on oltava aina kaksi erillistä tilaa julkisten vessojen tapaan, toinen miehille ja toinen naisille (Ellmann 1968: 33).

Nimityksissä kilpailuasetelma tulee esiin yleensä siten, että joku artisti nostetaan muiden yläpuolelle esimerkiksi superlatiivin tai muiden vertailukeinojen avulla:

- (41) tyttövoiman *aggressiivisin soihdunkantaja* (S5/03 – Madonna)
- (42) Englannin *popdiiva numero yksi* (S12/02 – Dusty Springfield)
- (43) Cassandra Wilson – – vahvistaa samalla asemiaan Billie Holidayn *ainoana vakavasti otettavana kruununperijättärenä*. (S5/02 – Cassandra Wilson)
- (44) *Suomalaisen popin tyylikkään rouva* pääsee tekemään englanninkielisen jazz-albumin. (S12/04 – Maarit)

Naismuusikoita liitetään yhteen ja asetetaan keskinäiseen kilpailutilanteeseen myös erilaisilla *sisko-* ja *sisar-*yhdyssanoilla.

- (45) Sugababeseissa on särmää ja popsensibiliteettiä, jota ei voi sanoa useimmista trion *kilpasiskoista*. – – rytmikuviot ovat helpompia kuin *jenkisiskoilla* (S9/02 – Sugababes)
- (46) – – *virkasariin* verrattuna Kelly Rowland polskii soul-altaan matalassa päässä. (S3/03 – Kelly Rowland)
- (47) Ongelmallisempaa on, että Carpenter operoi ”aikuismaisesti” enimmäkseen intiimeillä balladeilla, ja sivuaa samalla ilmaisullisesti aika lailla *virkasisarensa* Nanci Griffithin tonttia. (S6–7/04 – Mary Chapin Carpenter)

²² Mary Ellmann on todennut kirjallisuuskritiikkejä tutkiessaan, että ”on aina oltava kaksi kirjallisuutta julkisten vessojen tapaan, toinen miehille ja toinen naisille”. Ellmannin mukaan kirjailijan normi on mies, ja naiskirjailijan teoksia arvioidaan tyypillisesti nimenomaan *naiskirjallisuutena*. (1968: 29–33.)

Aineistoesimerkistä (47) käy ilmi se, että yhdelle ”tontille” mahtuu kerrallaan vain yksi naismuusikko. Tässä kohdin on kuitenkin huomattava, että jäljittely ja toisen artistin selkeä imitointi on rockdiskurssissa aina jotenkin ongelmallista ja moitittavaa. Jokaisen artistin pitäisi kuulostaa omanlaiseltaan ja autenttiselta. Samantyylistä kritiikkiä voi saada siis myös miesartisti.

4. NAISMUUSIKOIDEN LAULUTAVAN KUVAUKSIA

4.1. Lauluääni merkitsevänä instrumenttina

Rockmusiikille laulu on olennaisen tärkeää. Laulajan ääni on tyypillisesti ensimmäisiä asioita, joihin kuuntelija kiinnittää huomionsa kuullessaan jonkin rockkappaleen. Rockmusiikki on tiiviisti yhteydessä lauluääneen ja sen vaikutuksiin: laulu itsessään määrittää vahvasti, kenties kaikkein vahvimmin, koko musiikkia. Siksi on tärkeää miettiä, miten lauluääni kuullaan, ymmärretään ja tulkitaan sekä miten sitä kuvaillaan. Mikä tekee äänestä esimerkiksi *tumman*, *viileän*, *seksikkään* tai *pehmeän*? (Frith 1988: 18; Frith 1998: 193, 201.)

Vaikka lauluäänen voi ajatella olevan vain yksi instrumentti muiden joukossa, se on merkityksiltään kuitenkin paljon monimutkaisempi kuin mikään muu soitin. Se ei ole koskaan vain pelkkä ääni, vaan se kantaa aina mukanaan myös muita merkityksiä, joista yksi tärkeimmistä on sukupuoli: ääni osoittaa yleensä selkeästi laulajan sukupuolen. Sellaisissa tilanteissa, joissa kuulija ei pysty yksiselitteisesti määrittelemään laulajan ääntä naisen tai miehen ääneksi, kuulijan olo on usein epämiellyttävä tämän epätietoisuuden takia. (Frith 1998: 187.) Olemme kulttuurisesti tottuneet jakamaan äänet miesten ääniin ja naisten ääniin, ja tämä jako on aina taustalla kuunnellessamme ja tulkitessamme musiikkia. Naisen ääni mielletään kulttuurissamme esimerkiksi korkeammaksi, pehmeämmäksi ja hillitymmäksi kuin miehen ääni. Täten nainen, jonka ääni onkin matala, raju tai voimakas saattaa häkellyttää ja uhata ”luonnollisia” rajoja. Samalla tavalla mies, joka laulaa korkealta voidaan nähdä kummajaisena tai erityisen feminiinisenä ja epämiehisenä. Korkealta laulavia miehiä on esimerkiksi pilkattu ja nimitelty homoseksuaaleiksi kautta aikojen. (Frith 1998: 194.)

Laulajan sukupuoli siis eittämättä vaikuttaa siihen, miten hänen ilmaisuaan tulkitaan ja luonnehditaan. Uskon, että naismuusikoiden lauluäänen kuvauksien tarkasteleminen kertoo jotain oleellista Soundin rockdiskurssin naismuusikkokuvista ja siitä, millaisiin paikkoihin tämä diskurssi pyrkii naismuusikoita positioimaan ja millaisen äänen se tahtoo naismuusikoille antaa.

Tässä luvussa teen siis katsauksen Soundin naisartistien levyarvioissa esiintyviin lauluäänen ja -tavan kuvauksiin. Käsittelen näitä kuvauksia kaikilta muilta osin,

mutta metaforiset luonnehdinnat olen erottanut lukuun 5. Metaforat ja vertauskuvat ovat levyarvioissa niin yleisiä ja tiuhaan esiintyviä, että koin tällaisen erottelun järkeväksi ja työtä selkeyttäväksi. Kyseiseen lukuun olen ottanut mukaan pelkkien lauluääntä ja -tapaa kuvailevien metaforien lisäksi myös joitakin musiikkia laajemminkin kuvailevia kielikuvia.

Tämä jako metaforiin ja ei-metaforiin on kuitenkin häilyvä. Jo nimitysten yhteydessä törmäsin useisiin metaforisiin ilmauksiin (esimerkiksi *enkeli*-nimitys on metaforinen) ja varmasti myös tässä luvussa käsitellen metaforisiksi määriteltäviä lauluäänen ja -tavan kuvauksia. Vastaavasti luvussa 5 voidaan miettiä, ovatko kaikki sinne kelpuuttamani ilmaukset kiistattomasti metaforia tai edes vertauskuvia. Joskus jakoa on täytynyt tehdä raastasti sen mukaan, mihin kukin ilmiö on loogisimmin teemansa puolesta sopinut käsiteltäväksi.

4.2. Perinteinen naisellisuus

Mari Siirainen on tutkinut naiseen liitettyjä ominaisuuksia Nykysuomen sanakirjassa ja todennut, että naiseen on yhdistetty erityisesti ns. pehmeitä arvoja ja piirteitä. Tällaisia ovat esimerkiksi hempeys, sulous, hellyys, tunteellisuus ja lempeys. (Siirainen 1988: 45.) Nämä naiseen liitetyt ominaisuudet juontavat juurensa länsimaisesta binaarisesta ajattelutavasta. Ranskalaisen feministifilosofi Hélène Cixous`n mukaan ajatteleminen aina vastakohtien eli binaaristen oppositioiden avulla. Nämä vastakohtat ovat hierarkkisia, ja ne muodostavat keskenään parin: toista ei ole ilman toista. Cixous näkee dikotomian *mies/nainen* ensimmäiseksi kaikista näistä pareista. Esimerkiksi sellaiset dikotomiat kuin mieli/ruumis, järki/tunteet, henkisyys/aistimellisuus, kulttuuri/luonto ja aktiivisuus/passiivisuus jakaantuvat miespuoliseen ja naispuoliseen ja limittyvät samalla tiiviisti patriarkaaliseen arvojärjestelmään, sillä vastaparien vasemmat puolet liitetään miehiseen ja ne ovat positiivisesti latautuneita. Vastaavasti oikeat puolet ovat naiselliseen liitettyjä ja negatiivisesti latautuneita. Tässä vallitsevassa diskurssissa feminiinisyys määrittyy siis eräänlaisena puutteena ja negaationa: siinä missä nainen nähdään vaikkapa tunteellisena ja heikkona, mies määrittyy järkeväksi ja vahvaksi. Nainen on kaikkea sitä, mitä mies ei ole. (Cixous: 1986: 63–64; Moi 1990b: 27; Modinos 1994: 15.)

Kirjallisuudentutkija Päivi Lappalainen on tarkastellut sitä tapaa, jolla kirjallisuusinstituution sisään koodattu patriarkaalinen ideologia toimii kirjallisuushistorioissa.

Hän on havainnut, että naisellisuuden epiteetit (edellä mainittujen lisäksi esimerkiksi herkkyys, hentous, heleys, keveys ja lämpö) oletetaan ensin naisille luonnollisesti kuuluviksi ja sitten ne esitetään naiskirjailijoiden teosten piirteinä. Naisten teoksia arvioidaan siis ikään kuin nekin olisivat naisia. (Lappalainen 1990: 84–85.) Kirjallisuuskritiikkiä jo vuonna 1968 tarkastellut Mary Ellmann on kirjoittanut samasta asiasta. Naiskirjailijoiden teoksia on tuolloinkin lähestytty naisellisuuteen liitettyjen käsitteiden kautta: ne on nähty esimerkiksi muodottomiksi, irrationaaliksi, rajoittuneiksi ja ylitunteellisiksi. Kirjailijan sukupuolen on havaittu siis vaikuttavan suoraan teosten arviointiin ja tulkintaan. (Ellmann 1968: 29, 74–137; ks. myös Russ 1984: 42–43.)

Kyseisiä tutkimustuloksia kirjallisuuden alalta voi verrata rockmusiikin historiaan ja kritiikkiin. Naismuusikoita on rockmediassakin markkinoitu ja representoitu naiseuteen perinteisesti liitetyillä ominaisuuksilla, kuten tunteellisuudella, passiivisuudella ja suloisuudella (Frith & McRobbie 1990: 377). Myös Soundin levyarvioissa kuvataan naismuusikoiden musiikkia ja lauluääntä näillä samoilla perinteisesti naisiin tai naiseuteen liitetyillä ominaisuuksilla. Vaikka asenteet naismuusikoita ja ylipäätään naistaiteilijoita kohtaan ovat varmasti hiljalleen muuttuneet, niin vieläkin naisten teoksia ei aina arvioida pelkästään laadun ja itse musiikin mukaan, vaan myös sukupuolen ja ruumiillisuuden perusteella. Naiseuteen perinteisesti yhdistetyt piirteet, tyylit ja odotukset heijastuvat osittain naismuusikoiden levyarvioiden kieleen.

Erittäin usein esiintyvä ominaisuus, jolla naisten lauluääntä tai -tapaa kuvailaan aineistossani, on herkkyys. Naisen laulu saattaa olla esimerkiksi *herkkää*, hän voi *herkistellä* tai *laulaa herkästi*:

- (48) Parhaimmillaan trio tulee kuitenkin esille rauhallisesti jazz-ahtavassa tunnelmassa (”Tuulee”) – tai albumin päättävässä akustisen kitaran säestämässä laulussa (”Hiljainen poika”). Niissä [Johanna] Iivanaisen *laulu muuttuu aivan erityisen herkäksi* (S12/03 – 1N)
- (49) – – levyn parasta antia [on] Rickie Lee Jonesin *herkkä ja hienostunut vokalisointi*. Se ei ole vuosien saatossa kärsinyt tai menettänyt viehätystään. Päinvastoin. (S11/03 – Rickie Lee Jones)
- (50) – – kahden ensimmäisen albumin *herkistä lauluosuuksista* vastaa Sandy Denny (S11/03 – Fairport Convention)
- (51) Äärimmilleen ”Stormin” rauhallisuus tiivistyy sen nimi-raidalla, jolla Heather Nova *herkistele*e yksin akustisen kitaransa kanssa (S9/03 – Heather Nova)

- (52) *Verevän herkästi laulava* [Maria] Eriksson heittää hienoja harmonioita kahden naisäänen kanssa. (S6-7/04 – Heikki)

Herkkyys määrittyy naismuusikoiden levyarvioissa mielestäni poikkeuksetta positiiviseksi piirteeksi. Herkkyyden voikin ajatella liittyvän tiiviisti (tietynlaisen) musiikin luonteeseen, ja siten myös miesmuusikoiden vokalisointia kutsutaan aineistossani toistuvasti herkäksi. Länsimainen taidekulttuuri arvostaa herkkää – ja siten feminiinistä – miestä: feminiininen mies on romantiikan ajalta periytyvän käsityksen mukaan taiteilijan ihanne (Battersby 1989: 7). Miestaiteilijalle ei siis ole kiellettyä olla herkkä tai ainakaan kuulostaa herkältä, pikemminkin päinvastoin. Herkkyyteen liittyy vahvasti myös ajatus emootioiden ilmaisusta ja tunteikkuudesta.

- (53) Norah Jones laulaa useimmat kollegansa suohon silkalla yksinkertaisella *emootiolla* ja nöyrän melodisella suloäänellään. (S1/04 – Various/Norah Jones)
- (54) miss Harris *tasapainottaa äänensä tunnevärinällä ja hiuksenhienolla herkkyydellä* (S10/03 – Emmylou Harris)

Myös pehmeys on perinteisesti naisiin liitetty ominaisuus. Perussanakirjassa mainitaan esimerkkeinä muun muassa *äidillisen pehmeä nainen* ja *pehmeä naisellisuus*, mutta ei yhtään viittausta mieheen tai miehen pehmeuteen (PS s.v. *pehmeä*). Naisen laulun on levyarvostelijoiden mielestä usein *pehmeää*. Usein äänen pehmeyttä korostetaan vielä erilaisilla vahvikesanoilla, kuten esimerkeissä (56) ja (57).

- (55) Hänen *pehmeän*, puhtaan ja vaivattoman laulun puuttuessa biiseihin ei pääsisi uimaan sisään näin helposti. (S12/02 – Quintessence)
- (56) – – hän pystyi säilyttämään äänensä aina yhtä *silkinpehmeänä*. (S2/03 – Aaliyah)
- (57) Sointi on *äärimmäisen pehmeä* ja intiimi sekä laulun että soiton puolesta. (S10/04 – Juana Molina)

Samaan aikaan kun naisen laulu on pehmeää, se voi olla toisaalta myös voimakasta. Esimerkissä (58) äänen määrittelyssä päädytään lopulta kuitenkin hyvin ”tyttömäiseen” adjektiiviin *suloinen*.

- (58) Äänen, joka on samanaikaisesti sekä *pehmeä* että *voimakas* ja jota on vaikea kuvailla muulla adjektiivilla kuin *suloinen*. (S10/02 – Aimee Mann)

Merkitykseltään *suloiseen* verrattavissa olevia ilmauksia ovat aineistossani lisäksi *suloääni*, *viehättävä ääni*, *viehekeä ääni*, *ihanainen ääni* ja *ihastuttava ääni*. Nämä ovat sen tyyllisiä ilmauksia, joilla mieslaulajan ääntä ei aineistossani kuvata koskaan. Uskon tämän johtuvan niiden jollain tavalla ”tyttömäisestä” soinnista ja siitä, että useisiin niihin liittyy vihjaus ihastumisesta tai viehtymisestä (Heteroseksuaalisesta matriisista myöhemmin tässä luvussa).

Naisen lauluääntä tai -tapaa on usein kuvattu myös *kauniiksi* esimerkiksi ilmauksilla *viattoman kaunis ääni*, *kaunisääninen neitokainen* sekä *laulaa kauniisti*. Kauneus on vahvasti ylipäätään naisiin liitetty ominaisuus, joten sitä on helppo käyttää myös naisen lauluäänen kuvailussa (PS s.v. *kaunis*). Esimerkissä (59) naisen kaunis ääni asetetaan miehen laulutulkinnan vastakohtaksi:

- (59) *Kaunis naisääni* erottaa ne [= kaksi alun perin miesten laulamaa coverkappaletta] kirkkaasti *macholaulajien yrmeistä tulkintoista*. (S11/03 – Blackmore`s Night)

Naismuusikon äänestä on levyarvosteluissa käytetty myös adjektiivejä *heleä*, *naiivi*, *puhdas* ja *viaton*. Näistä kaksi viimeistä voitaisiin tulkita myös seksuaaliseen koskemattomuuteen viittaaviksi. Seksuaalisuuteen liittyviä lauluäänen ja -tavan kuvauksia käsittelem tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

Kenties parhaiten yllä esittämäni havainnot tiivistää aineistoesimerkki (60), jossa kiteytyy samaan virkkeeseen monta tyypillistä tapaa luonnehtia naismuusikoiden laulua.

- (60) Harva laulajatar *sulostuttaa* elämää yhtä *vahvatunteisella*, määrätietoisella *hartaalla* ja silti *hivelevän hellällä* ja *kauniilla* äänellä kuin Natalie Merchant. (S4/04 – Natalie Merchant)

Aineistossani on myös useita sellaisten yhtyeiden levyarvioita, joissa on sekä mies- että naisvokalisti. Tällaisissa arvioissa naislaulajan erityinen herkkyys ja ”naisellisuus” asetetaan monesti vastakkain mieslaulajan ”miehekkään” ilmaisun kanssa. Usein näiden hyvin erilaisiksi miellettyjen ilmaisutapojen nähdään sopivan erinomaisen hyvin yhteen ja ikään kuin täydentävän toisiaan. Juuri tämä ajatus toisiaan täydentävistä puoliskoista on syytä ottaa tarkempaan tarkasteluun.

Judith Butlerin (1990) lanseeraama heteroseksuaalisen matriisin käsite²³ tarkoittaa sellaista valtaa, joka tuottaa normalisoituja käsityksiä sukupuolesta ja seksuaalisuudesta. Se pyrkii järjestämään kaikki ruumiit, halut ja sosiaaliset identiteetit kaksinapaiseen malliin mies/nainen. Tässä mallissa mies ja nainen täydentävät toisiaan ja siten myös haluavat yksiselitteisesti ja ainoastaan toisiaan. (Koivunen & Liljeström 1996b: 22–23; Koivunen 1996: 54–55.) Kun Soundin levyarvioissa sanotaan nais- ja miesvokalistin tällä tavalla täydentävän toisiaan, voidaan se tulkita perinteisten sukupuoliroolien ja heteronormatiivisuuden ylläpitämiseksi ja uusintamiseksi. Näin rockdiskurssi osaltaan vahvistaa käsitystä heteroseksuaalisuuden ”luonnollisuudesta” ja ”itsestäänselvyydestä”. Aineisto-esimerkeistä (61), (62), (63) ja (64) on kaikista luettavissa ajatus naisen ja miehen (äänen) yhteensopivuudesta.

- (61) – – mies- ja naislaulajan *vuoropuhelu kuulostaa erittäin vaikuttavalta* (S5/02 – Nightwish)
- (62) – – Paul Heatonin ja Alison Wheelerin *duetointi on yksinkertaisesti korvia hivelevän kaunista* (S10/04 – The Beautiful South)
- (63) Damon Albarnin ja Faithfullin *äännet soivat upeasti yhteen* (S2/02 – Marianne Faithfull)
- (64) – – vieläkin riipaisevampi on Lucinda Williamsin parhaisiin lauluihin kuuluvan Overtimen yhteisesitys [Willie Nelsonin kanssa]. *Äännet suorastaan sulavat toisiinsa*. (S12/04 – Willie Nelson)

Esimerkeissä (65), (66), (67) ja (68) artistien sukupuoliroolit ovat puolestaan hyvin selvät: nainen ja hänen äänensä on *herkkä, kaunis, puhdas, pehmeä* ja *tyttömäinen*, mies taas laulaa *äijämäisesti, miehekkäästi, rujosti, särmikkäästi* ja *estottomasti karjuen*. Ainoastaan *nörtti* on ilmaisu, joka ei suoranaisesti korosta perinteistä maskuliinisuutta ja voimakkuutta, vaikka se onkin nimityksenä ensisijaisesti miespuoliseen henkilöön viit-taava. Näissä esimerkeissä on erityisen selvästi esillä ajatus naisen ja miehen toisiaan täydentävästä suhteesta: he ovat erilaisia, mutta yhdessä kokonaisia.

- (65) Jenniferin *herkkyys* luo hedelmällisen kontrastin Miken *äijyydelle* (S1/02 – Nathaniel Merriweather)

²³ Samasta asiasta puhutaan joskus myös käsitteillä ”pakkoheteroseksuaalisuus” tai ”institutionalisoitu heteroseksuaalisuus”.

- (66) Useimmat kappaleet saavat käyttövoimansa *miehekkäältä Evan Dandolta kuulostavan Nickin ja herkästi, mutta ei anteeksipyytelevästi laulavan Astridin yhteensopivuudesta*. Samankaltainen *rujon ja kauniin vastakkainasettelu* toimi moitteetta jo Lee Hazlewoodin ja Nancy Sinatran duetoissa (S9/02 – Treeball)
- (67) Astridin *puhdas ja pehmeä*, vuoroin Aimee Manin ja Nina Perssonin mieleen tuova ääni istuu hienosti Nickin *sopivan särmikkääseen ja hieman nörttiin laulutyyliin* (S3/04 – Treeball)
- (68) Kakkossolistina toimivan naisvokalistin *tyttömäinen vastailu päämachon estottomaan karjuntaan* tuo mukavaa popmaisutta (S3/04 – Young Heart Attack)

Jo tässä kohdin olisi myös kiinnostavaa miettiä, mitä esimerkiksi *äijyydellä, miehekkyydellä* tai *tyttömäisyydellä* oikein tarkoitetaan: millaisia ominaisuuksia ja piirteitä ne pitävät sisällään? Palaan tämän pohdintaan kuitenkin vasta erilaisia metaforia käsitellessäni luvussa 5.6.

Seuraavissa luvuissa esiintyvät erilaiset tavat kuvailla naismuusikon lauluääntä voitaisiin ainakin osittain mieltää myös tässä luvussa käsittelemiini naiseuteen tai naisellisuuteen perinteisesti liitetyiksi ominaisuuksiksi. Esimerkiksi seksuaalisuus (luku 4.3) ja voimattomuus (luku 4.4) ovat varmasti tällaisia piirteitä, ja ne olisi täten voinut sijoittaa myös tähän lukuun. Toisaalta ne muodostavat kuitenkin niin itsenäiset ja rajatut kokonaisuutensa, että koen tekemäni jaon perustelluksi.

4.3. Seksuaalisuus

Rockmusiikki on aina liitetty jollain tavoin seksuaalisuuteen ja ruumiillisuuteen. Uraaurotavassa artikkelissaan *Rock and sexuality* Simon Frith ja Angela McRobbie osoittivat, että rock rakentaa seksuaalisuutta merkittävällä tavalla. Alun perin rock`n`roll oli lähes synonyymi seksille: sen ajateltiin olevan ennen kaikkea keino ilmaista seksuaalisuutta. (Frith & McRobbie 1990: 371, 373.) Tätä taustaa vasten ei ole kovinkaan yllättävää, että seksuaalisuus nousee usein esiin myös levyarvioissa.

Seksuaalisuuteen viittaavat laulutavan kuvaukset ovat kuitenkin tyypillisiä lähinnä vain naismuusikoiden levyarvioissa. Tarkastelemisani levyarvioissa ainoa jollain tavalla seksuaalisuuteen viittaava miehen lauluäänen luonnehdinta on *kiihkeä laulutyyli*. Sekin on ehkä ajateltavissa ennemminkin laulutulkinnan innostuneisuuteen tai kiivauteen

kuin seksuaalisuuteen viittaavaksi. Huomionarvoista on siis se, että mieskriitikko ei koskaan luonnehdi miesartistin laulua esimerkiksi *seksikkääksi* taikka *vietteleväksi*: kriitikko ei halua sanoa, että miesartisti olisi herättänyt juuri hänessä – miehessä – jonkinlaista seksuaalista kiinnostusta. Tällaisten ilmauksien käyttö taas naisartistien arvioissa on hyvinkin tyypillistä, kuten myöhemmin osoitan. Jos mieskriitikko pitäisi miesmuusikon laulua seksikkäänä tai sanoisi tulleen vietelleyksi, se horjuttaisi eittämättä heteronormatiivista järjestystä.

Kun mieskriitikko sen sijaan toistuvasti kuvailee naisartistin laulua seksuaalisuuteen ja seksikkyyteen viittaavin ilmauksin, voidaan tässä toistossa nähdä pyrkimys heteronormatiivisuuden vahvistamiseen, ylläpitämiseen ja luonnollistamiseen. Kantola on havainnut, että Rumban haastatteluissa rockia on rakennettu diskursiivisesti paitsi maskuliiniseksi ja homososiaaliseksi²⁴, myös hyvin heteroseksuaaliseksi: esimerkiksi miesartistien haastatteluissa on nostettu useasti esiin naisiin kohdistuva halu. Täten rockdiskurssin voi tulkita eräänlaiseksi heteroseksuaaliseksi matriisiksi. (Kantola 2005: 20–21.)

(Mies)kriitikot kuvailevat naisartistin laulua usein ensinnäkin *vietteleväksi*. Naisartisti siis viettelee ja viekoittelee kuulijansa; hänet nähdään viettelijättärenä, vampina. Niin laulutapa (esimerkki 69) kuin itse lauluäänikin (esimerkit 70, 71 ja 72) voi olla kriitikon mielestä viettelevä tai viekoitteleva.

- (69) – – hän huhuilee *viettelevästi* aamuhämärissä (S2/04 – Norah Jones)
- (70) Alisonin ääni on yhtä *viettelevä* kuin ennenkin – – (S4/03 – Goldfrapp)
- (71) Kahden vuoden takaisesta erinomaisesta Slowed Down – debyytistä on jäljellä Laura Närhen *viettelevän äänen* ja pintaan miksatun basson vetämä tuttu soundi – – (S5/02 – Kemopetrol)
- (72) – – Roisin Murphyn *viekoittelevan lauluäänen* lisäksi biisistä löytyy uusia tasoja ja mielenkiintoisia rakenteita. (S3/03 – Moloko)

²⁴ Rockin homososiaalisuus tarkoittaa sitä, että rock rakentuu helposti miesten keskinäiseksi temmellyskentäksi, jossa miesten kaverisuhteet ovat keskiössä (Kantola 2005: 20). Homososiaalisuuteen liittyy tiiviisti vallan kysymykset: heterotodellisuus ja -normatiivisuus onkin vain verho miesten välisten suhteiden ensisijaisuudelle (Liljeström 1996: 131).

Viettelyä osoittaa myös esimerkin (73) keimailu ja flirttailu. Tässä flirttailu kohdistuu nimenomaan kuulijaan, mutta joskus levyarvioissa näkee myös ilmaisia, joissa artisti flirttailee soitinten, melodioiden tai mahdollisen toisen laulajan kanssa.

- (73) – – tytön *keimaileva ja avoimen flirttaileva laulutapa* varastaa monta kertaa pääosan (S1/03 – Minerva)

Myös *sensuelli* on usein käytetty adjektiivi naismuusikoiden laulua kuvailtaessa. Naisen laulua on luonnehdittu muun muassa *kevyen sensuelliksi, niukkaeleisen sensuelliksi* ja *aikuisella tavalla sensuelliksi*. Sensuelli merkitsee aistillista eli ruumiillisesti ja varsinkin sukupuolisesti vetoavaa, nautintoa tuottavaa, viettelevää tai kiihottavaa (PS s.v. *sensuelli*; PS s.v. *aistillinen*). Esimerkissä (74) kriitikko kirjoittaa yksikön ensimmäisessä persoonassa, mikä korostaa henkilökohtaista suhdetta tai suhtautumista artistiin: hän sanoo voivansa ihastua Lisan seksikkääseen ääneen, jolloin kriitikon ja artistin välille syntyy (hetero)seksuaalinen jännite.

- (74) – – saattaisin hyvinkin ihastua Lisan tokkuraisen *sensuellisti seksikkääseen* ääneen (S4/03 – Lisa Germano)

Kuten jo edellisestä esimerkistä näkyy, naisartistin ääntä tai laulutapaa kuvaillaan levyarvioissa usein myös suorasanaisesti *seksikkääksi*.

- (75) Mariska, jolla on muuten varsin *seksikkäästi* sielukas ääni – – (S12/02 – Mariska)
- (76) – – orkesterin kruunu on antaumuksella, sielukkaasti ja *seksikkäästi* laulava Rachel Nagy, joka poseeraa ilkosillaan albumin kannessa. (S3/03 – The Detroit Cobras)
- (77) Äänen ja fraseerauksen sielukkuus, voima ja *seksikkyys* ovat yhä ylittämättömiä. (S2/03 – Aretha Franklin)
- (78) Sähäkän *seksikkyiden* seasta häämöttää orastava elämänväsymys. (S10/03 – Mary J. Blige)

Kiinnostavaa on, että usein seksikkyiden yhteydessä on mainittu myös sielukkuus, kuten esimerkeissä (75), (76) ja (77). Naisen seksikkyteen sidotaan siis tunteikkuus ja herkkyyt, nämä naisellisuuteen traditionaalisesti liitetyt ominaisuudet (PS s.v. *sielukas*). Voisiko ärhäkkä, karski ja armoton nainen koskaan kuulostaakaan seksikkäältä? On tärkeää kysyä, miksi tietty lauluääni mielletään seksikkääksi. Mikä äänessä synnyttää – ja mikä karkottaa – siinä kuultavan eroottisen latauksen?

Naisartistin lauluääni tai -tapa voi olla kriitikoiden mukaan myös *syntistä*, kuten aineistoesimerkeissä (79), (80) ja (81). Länsimaisessa ajattelussa syntisyys on tyyppillisesti assosioitunut nimenomaan naisiin. Kristinuskon vaikutus on ollut tässä asiassa merkittävä, sillä naisen syntisyyttä kuvaava ja korostava symboliikka on ainakin osittain lähtöisin Raamatusta ja eritoten syntiinlankeemuskertomuksesta. Sen mukaan synti ja kuolema tulevat maailmaan naisen kautta. Naisen seksuaalisuus on sitkeästi pysynyt synnin synonyymina. (Juutila 1993: 139; Koivunen 1995: 93–99, 140, 148; Suutala 2001: 39.) Syntisyys ei kuitenkaan levyarvioissa asemoidu kielteiseksi piirteeksi, vaan sen ajatellaan olevan pikemminkin ansio.

- (79) – – Heather Banksin *syntisesti* vieraillemalla The Honeymoonersilla (S6–7/04 – Lucky Jim)
- (80) – – päähuomio keskitetään Crow`n *syntisen hienosti soivaan ääneen* (S4/02 – Sheryl Crow)
- (81) Jatsityössä Saran *syntinen kiehnäys on erityisen vaikuttavaa* (S1/03 – Minerva)

Vastakohtana naisartistin avoimelle seksuaalisuudelle ja sen kuvaamiselle ovat muutamat ilmaisut, joissa nainen voidaan nähdä pikemminkin seksuaalisesti koskemattomana, ujona tai välinpitämättömänä.

- (82) Paolan *naiivin ja viattoman vaikutelman* antavat – – lauluosuudet (S8/02 – Paola)
- (83) Kate Moss duetoi *viileästi* Bobbyn kanssa (S8/02 – Primal Scream/Kate Moss)
- (84) laulaa *pidättyvästi* ja lähes Sadelle ominaisella *viileydellä* (S12/02 – Julia Fordham)

Näiden ilmauksien tulkitseminen suoraan seksuaalisuuteen liittyväksi on kuitenkin kyseenalaista. Todennäköisemmin ne viittaavat pikemminkin artistin laulun välittämään tunnelataukseen ja eläytymisen asteeseen.

Havaintoni seksuaalisuuteen viittaavista kuvailuista naismuusikoiden levyarvioissa tiivistää ehkä parhaiten Kylien levyarvio Soundin numerossa 12/2003 (ks. liite). Arviossa puhutaan *maailman seksikkäimmistä takapuolesta*, laulua kuvataan *vietteleväksi henkäilyksi, huokailuksi ja vihjailevaksi voihkinnaksi*. Vokalisoinnissa sanotaan olevan *jatkuvasti erotiikkaa tihkuva sävy*, joka ei kuitenkaan *viettele* ihan sataprosenttisesti. Levyä tituleerataan Kylien *seksikkäimmäksi albumiksi*, jonka kannessa tulisi olla *merkintä K-18*.

Lukijalle ei liene jäävän epäselväksi, että laulaja kuulostaa kriitikon mielestä melkoisen seksikkäältä ja viettelevältä.

4.4. Voima ja voimattomuus

Naislaulajien ääntä kuvataan levyarvioissa myös voimattomuuteen ja heikkouteen liittyvillä ilmauksilla. Yleensä nämä ilmaukset ovat kontekstissaan kuitenkin merkitykseltään positiivisia: se, että naisen ääni kuulostaa voimattomalta, lisää musiikkiin tunnetta ja inhimillisyyttä, kuten aineistoesimerkki (85) osoittaa.

- (85) Paikoin Bethin äänellä on pieniä vaikeuksia nousta aiempaa runsaamman instrumentaation yläpuolelle, mutta se ei tee kiusaa, vaan saa musiikin tuntumaan entistäkin inhimillisemmältä. (S8/02 – Beth Orton)

Hauras on kovin tyypillinen adjektiivinen tämäntyyppisissä ilmauksissa. *Hauras* tuntuu keräävän ympärilleen myös enemmän h:lla alkavia sanoja kuten esimerkeissä (86) ja (87). Tällainen alkusointuisuus korostaa tehokkaasti haurautta ja hentoutta, luo siitä todellakin käsin kosketeltavan tunteen. Alkusoinnun hyödyntäminen tuntuisi olevan muutenkin melko yleistä levyarvioissa.

- (86) hengästynyt ja *hauraan haipuva* vokalisointitapa (S10/03 – Emmylou Harris)
- (87) *hauraan hivelevä* laulu (S10/03 – Bananaskin)
- (88) Novan laulu on *hauraampi* kuin aikoihin (S9/03 – Heather Nova)
- (89) Emily Handleyn kaunis ja eläytyvä laulu on paikoin niin käsin kosketeltavan *hauras*, että sen pelkää *särkyvän* pelkästä kuuntelusta (S10/03 – Nerdee)

Esimerkissä (89) laulu on niin haurasta, että kriitikko pelkää sen särkyvän. Äänen särkymistä tai pettämistä kuvataan myös aineistoesimerkeissä (90) ja (91). Jälleen esiin näyttäisi nousevan ajatus, että äänen särkyminen ja voimattomuus on hyvä asia: se saa artistin kuulostamaan vilpittömältä ja lähes paljaalta, ehkä myös aidolta. Aitouden ideahan kuuluu rockdiskurssin perusihanteisiin.

- (90) Beth Gibbons laulaa sisimpänsä paljastaen. Kun hän heittäytyy ensimmäisen kerran Tom The Model -balladin vietäväksi,

on hetkessä jotain maagista. Elokuvasa kaikki pysähtyisi ja jäljelle jäisi vain Bethin *särkymistä vastaan taisteleva ääni*. (S12/02 – Beth Gibbons & Rustin`Man)

- (91) – – hän *ääni särkyen* etsii mielenrauhaa. *Ääni pettääkin toistuvasti* esityksen aikana, mikä ei kuitenkaan häiritse. Hill kuulostaa vilpittömältä ja rehelliseltä, suorastaan paljaalta. (S5/02 – Lauryn Hill)

Naisen laulua on kuvailtu aineistossani myös *eteeriseksi*. Eteerinen tarkoittaa ilmamaista, haurasta, aineetonta, mutta myös taivaallista (PS s.v. *eteerinen*). Vaikka eteerisyyden siis voikin ymmärtää hauraudeksi, aineistoesimerkeissä (92) ja (93) eteerisyyden merkityksenä on mielestäni pikemminkin nimenomaan taivaallisuus maallisen vastakohtana. Naislaulaja mielletään tavallaan enkeliksi, tästä maailmasta poissaolevaksi.

- (92) – – äänikudoksen yllä leijuu Saara Hellströmin *eteerisyydessään lähes epämaallinen ääni* (S10/03 – Neverwood)
- (93) Asleepin vieraana on Jonna Tervomaan *eteerisyyttä tavoitteleva laulu* (S3/04 – Hypnomen)

Ainoastaan yhdessä aineistoni arviossa naislaulajan äänen voimattomuutta kuvataan siten, että se saa selvästi negatiivisen arvolatauksen.

- (94) – – kovin kummoisella lauluäänellä häntä ei ole siunattu. Se on vuosien jälkeen lähes yhtä *ohut ja hengästynyt* kuin aina aiemminkin. (S12/04 – Gwen Stefani)

Jos naismuusikon laulua silloin tällöin kuvataankin hauraaksi, luhistuvaksi tai voimattomaksi, aineistossani on huomattava määrä myös ilmauksia, joissa naisen laulua kiitellään voimakkuudesta ja vahvuudesta.

- (95) – – melodinen tanssipop toimii aidolla bändikompilla ja Gwen Stefanin *pitelemättömällä vokaalivoimalla* (S1/02 – No Doubt)
- (96) Vukin aseina ovat monotoniset rytmit – – sekä *äärimmäisen intensiivinen lauluääni* (S1/04 – Vuk)
- (97) – – voi todeta Moyetin löytäneen vihdoin *uljaalle äänelleen täyteläisimmän mahdollisen kaikupohjan*. (S9/02 – Alison Moyet)
- (98) Lynnin oma *voima ja kokemuksen lujittama lauluääni* ohjailvat karheitä sovituksia (S6–7/04 – Loretta Lynn)

Huomionarvoista on se, että esimerkissä (95) No Doubtin laulajan Gwen Stefanin suoritusta kuvataan *pitelemättömäksi vokaalivoimaksi*, kun juuri aiemmassa esimerkissä (94) saman artistin ääntä on moitittu *ohueksi ja hengästyneeksi*. Ylempänä olevan arvion on kirjoittanut Tero Alanko ja alempana olevan Asko Alanen. Nämä tekstiesimerkit osoittavat oivallisesti, kuinka subjektiivisia tuotoksia levyarviot ovat. Jokaisella kriitikolla on omat näkemyksensä ja omat mielipiteensä. Vaikka tietyt laajat diskurssit, kuten autenttisuuskurssi tai mies muusikon normina -diskurssi, toistuvatkin useimpien kriitikoiden teksteissä, mielipide- ja näkemyseroja voi silti olla paljonkin.

Naislaulajan ääntä on kuvattu aineistossani lisäksi muun muassa *uskomattomaksi, vakuuttavaksi, jumalaiseksi, epämaalliseksi, upeaksi, puhuttelevaksi, vangitsevaksi* sekä *mykistävän vereväksi*. Naisen ääntä luonnehditaan usein myös *kuulaaksi* eli kirkkaaksi ja selkeäksi (PS s.v. *kuulas*), kuten esimerkeissä (99), (100) ja (101).

- (99) Naisen ääni soljuu *kuulaana* ja ilmaisukykyisenä. (S4/03 – Siobhan Maher-Kennedy)
- (100) Fältskogin *ultrakuulaalla äänellä* tulkitut Abba-palat – – (S5/04 – Agnetha Fältskog)
- (101) Moyetin *kuulas äänimahti* on kohdallaan – – (S11/04 – Alison Moyet)

Nämä moninaiset ilmaukset, joissa naisen ääntä on kuvattu hyvin positiivisesti ja nimenomaan voiman ja vahvuuden kautta osoittavat, että naisen ilmaisulle annetaan kyllä rockdiskurssissa monenlaisia merkityksiä, mahdollisuuksia ja paikkoja – sitä ei rajoiteta aina pelkästään yltiömäiseen herkkyyteen, tunteellisuuteen tai pehmeuteen. Seuraavassa luvussa käsittelen kuitenkin ”vihaisen naisen ääntä”, joka osoittaa, että minkälainen tahansa naisen ääni ei ole silti vielääkään täysin rockdiskurssiin sopiva.

4.5. Vihaisen naisen ääni

Rockmusiikin tiettyihin alagenreihin liittyy oleellisesti vihan ja aggression ilmaiseminen. Miehellä viha ja aggressio ja niiden purkaminen ovat hyväksytyjä, usein jopa mieheltä odotettuja asioita, sillä länsimaisessa kulttuurissa perinteiseen maskuliinisuuteen (jota miesten tulisi tavoitella) liitetään fyysinen voima, väkivalta ja aggressiivisuus (Jokinen 2003: 8). Naisen taas tulisi kätkeä vihan tunteensa, koska viha ei yleisen käsityksen mukaan kuulu naisellisuuteen. Tästä kertoo myös se, että naisten vihaa on alettu tutkia enem-

män vasta viimeisen vuosikymmenen aikana. Sitä ennen vihan tutkimus on ollut käytännössä vain miehen vihan tutkimusta. Vaikka naisten ajatellaan yleisesti ilmaisevan tunteitansa miehiä helpommin, naisten vihan tunteet on kielletty, ja vihainen nainen koetaan ehkä edelleen hieman poikkeavana ja epänormaalina. (Nykyri 1998: 7, 39.)

Miehen lauluäänelle ja -tavalle on rockissa tyypillisesti sallittu enemmän vaihtelua ja liikkumatilaa kuin naisen äänelle. Voimakkaasti ja aggressiivisesti laulavat naismuusikot herättävät usein negatiivisia reaktioita ja vihamielisyyttä musiikkimaailmassa ja -medioissa. Naisten ilmaisemaa vihaa voidaan myös vähätellä eikä sitä oteta tosissaan. (Kruse 1999: 90; Davies 2001: 306.)

Useimmiten vihaista musiikkia esittävän naislaulajan ääntä on aineistossani kuvattu verbillä *rääkyä*, joka merkitsee 'huutamista kovalla räikeästi särisevällä äänellä' (PS s.v. *rääkyä*). Kyseessä ei siis ole mikään mairitteleva ilmaus. Esimerkissä (102) *rääkyä* liittyy metaforiseen ilmaukseen, jossa artistin äänen nähdään luhistuvan – muuttuvan raunioiksi – kun tämä laulaa raivoisasti. Kyseisen esimerkin voi siis liittää edellisessä aluvussa (4.4) käsittelemääni voimattomuuteen ja äänen särkymiseen. Samoin esimerkissä (103) *rääkyminen* viittaa äänen heikkouteen tai oikeastaan äänen puutteeseen, ja esimerkissä (104) laulutavan huolimattomuuteen. *Rääkyä* asettuu näissä konteksteissaan merkitykseltään ehdottomasti kielteiseksi.

(102) Heinie *rääkyy ääntään raunioiksi* kitaransa repiessä ja raastassa silkasta myötätunnosta (S6–7/02 – Bitch Alert)

(103) – – Love on menettänyt äänensä lähes täysin. Vielä Monosinglellä siihen ei kiinnittänyt huomiota, mutta koko albumin mitta *nyanssitonta rääkymistä* on liikaa (S2/04 – Courtney Love)

(104) *holtittomasti rääyty* (S10/03 – Peaches)

Artistin uskottavuudelle on tärkeää se, että hän hallitsee itsensä ja kykenee koko ajan kontrolloimaan omia tekojaan (Davies 2001: 308). Ainakin esimerkissä (104) laulajan kontrollin voi tulkita murenevan: vokalisointi on *holtitonta*. Helen Daviesin mukaan tyypillistä on, että aggressiivisten miesartistien tulkitaan yleensä hallitsevan itsensä ja ilmaisunsa, mutta vihaisten naisartistien nähdään helposti menettävän itsehillintänsä ja kontrollinsa, mikä tekee heistä epäuskottavia ja naurettavia (Davies 2001: 308).

Esimerkissä (105) My Ruin -metalliyhtyeen laulajan Tarrie B:n laulua kutsutaan *räyhähenkiseksi*. Ilmauksella viitataan räyhähenkeen eli poltergeistiin, joka tarkoittaa ilkeää henkiolentoa tai demonia. Termi kuvaa Tarrie B:n laulua mielestäni hyvin, sillä

se on kovin äänekkästä, rosoista ja demonimaistakin. Hänen laulua on kuvailtu kuitenkin myös *ontoksi*, minkä voi tulkita jälleen voimattomuuden kautta: nainen on kykenemätön ja voimaton ilmaisemaan raivoa ja vihaa täysin vakuuttavasti. Kaikkein kiinnostavinta tässä arviossa on kuitenkin se, että laulajan ilmaisema tuska on mielletty hänen henkilökohtaiseksi sielun tuskakseen: taustalla on oletus, että naismuusikon äänestä voi kuulla suoraan hänen persoonaansa ja henkilökohtaiseen elämäänsä.

- (105) Tarrie B:n tavaramerkiksi muodostunut *räyhähenkinen laulu* vaikuttaa jotenkin *ontolta*. – – Tarrie B saa jälleen kerran *syljettyä tuskansa* pihalle, mutta nyt voi hyvällä syyllä kysyä, entä sitten. Tarrien odottaisi lähestyvän *sielunsa tuskaa* jo vähän analyttisemmasta näkökulmasta. (S11/03 – My Ruin)

Naismuusikoiden musiikkia tunnutaan kuvailtavan melko usein nimenomaan henkilökohtaisuuden kautta: se saatetaan mieltää esimerkiksi naisartistin omaksi terapiaksi, kuten esimerkissä (106). Siinä missä miesten esittämä musiikki voidaan mieltää poliittiseksi tai yhteiskunnalliseksi, naisten musiikissa nähdään usein henkilökohtaisuuden ja tunnustuksellisuuden juonne (Feigenbaum 2005: 50). Tämän voi ajatella ainakin osittain juontavan juurensa julkinen/yksityinen-jaosta²⁵. Kyseisen jaon perusteella naisen käsiteltäväksi sopivat henkilökohtaisiksi mielletyt aiheet (yksityinen piiri) ja miehen käsiteltäväksi puolestaan yhteiskunnalliset kysymykset (julkinen piiri). Kirjallisuuden parissa on tehty samantaisia huomioita: naisten kirjoittamille kirjoille on katsottu sopiviksi ja myös tyypillisiksi sellaiset aiheet, jotka sijoittuvat kodin ja yksityisen piiriin (Morris 1997: 58–59). Tyypillistä näille tapauksille on se, että tämä oletettu henkilökohtaisuus esitetään negatiivisessa valossa, kuten esimerkeissä (106) ja (107). Kriitikot eivät ole kiinnostuneita artistin yksityisistä ongelmista.

- (106) Nykyisessä maailmantilanteessa tuntuu tarpeettomalta ja raskealta joutua vedetyksi jonkun henkilökohtaiseen terapiaan. (S4/03 – Lisa Germano)
- (107) Hyvän taiteilijan merkki on tietenkin se, että hän pystyy siirtämään tunteensa kuuntelijalle, mutta en minä halua masentua Skinin ongelmien ratkomisesta. (S5/03 – Skin)

²⁵ Kapitalismin synnyn ja teollistumisen myötä yhteiskunta jakautui julkiseen ja yksityiseen sfääriin. Palkkatyö erotettiin tällöin perhe-elämästä: yksityinen elämänalue eli perhe määriteltiin naisten alueeksi ja julkinen elämänalue miesten alueeksi. (Koivunen 1996: 41; Ollila 1990: 263.)

Uskottavuus on välttämätön ominaisuus vakavasti otettavalle ja arvostettavalle artistille, ja rockkriitikot ovat valta-asemassa muodostettaessa julkista mielipidettä siitä, kuka artisti on uskottava ja kuka ei. Helen Davies on tutkinut brittiläisiä rocklehtiä ja todennut, että naismuusikot esitetään niiden levyarvioissa lähes aina epäuskottavina ja -autenttisina. (Davies 2001: 304–305.) Oman aineistoni valossa uskottavuusongelmat näyttäisivät olevan erityisen tyypillisiä nimenomaan vihaista tai kantaaottavaa musiikkia esittäville naismuusikoille.²⁶ Soundin levyarvioissa on havaittavissa, että kriitikot eivät aina ota vakavasti kyseisiä artisteja tai heidän musiikkiaan ja sanomaansa. Naisen säveltämää, sanoittamaa ja laulamaa kappaletta on levyarviossa kuvattu esimerkiksi *herttaiseksi vihalauluksi* (S9/02 – Treeball)²⁷. Naisen viha on siis herttaista, söpöä, ehkä vähän naurettavaakin, ei kuitenkaan missään mielessä tosissaan otettavaa.

Otepin ”Sevas Tra” -albumin arvio Soundin numerossa 6–7/02 (ks. liite) ja Bitch Alertin levyn ”...rriot” arvio samoin numerossa 6–7/02 (ks. liite) ovat oivallisia esimerkkejä siitä, kuinka ärhäkästi ja aggressiivisesti esiintyvä naismuusikko saa niskaansa epäuskottavuuden ja naurettavuuden leiman. Otep on kolmesta miesinstrumentalistista ja yhdestä naisvokalistista koostuva kokeellista nu metalia²⁸ soittava yhtye. Bändi henkilöityy kuitenkin vahvasti naislaulajaansa, kuten varsin usein erityisesti tällaiset sekayhtyeet tekevät. Yhtyeen nimikin on otettu suoraan vokalistin Otep Shamayan etunimestä. Myös kyseisessä levyarviossa vokalisti on otettu tarkastelun keskiöön, sillä vasta sen viimeisessä kappaleessa mainitaan *taustalla soittava trio*, ja arvioidaan musiikkia hieman laajemmin kuin vain vokaalisuorituksen ja lyriikoiden osalta – tosin aivan yhtä negatiiviseen sävyyn. Otepin levyarviosta paistaa mielestäni läpi jonkinlainen naisnäkökulman vastaisuus:

²⁶ Tähän on osittain syynä varmasti se, että naisen vihan ilmaukset ylipäättään mielletään kulttuurissamme oudoiksi ja epäuskottaviksi. Toisaalta myös musiikin genrellä lienee vaikutusta: aggressiivinen laulutapa liittyy tyypillisesti instrumentaalisesti raskaampaan rockiin, jolla on arvostetumpi asema rockdiskurssissa kuin kevyellä popmusiikilla. Artistin uskottavuus on tarkemmassa syynissä, koska tällaista musiikkia soittavalta artistilta odotetaan erityistä uskottavuutta ja autenttisuutta. Lisäksi näissä genreissä naisia on ollut artisteina tyypillisesti hyvin vähän, mikä myös saattaa johtaa naisartistien uskottavuuden pohtimiseen ja kyseenalaistamiseen.

²⁷ Kiinnostavana yksityiskohtana mainittakoon, että myös Internetissä toimiva rockmusiikkisivusto Rockmusica.net on arvioinut kyseisen levyn (Treeball: *The Strawberry Blonde School Of Class*), ja heidän kriitikonsa Hannu Linkola kirjoittaa samasta kappaleesta näin: ”Astridin säveltämä kolmossiivu Blooms on vähällä paisua aidosti *hellyttäväksi kiukkutunnelmoinniksi*.” (Rockmusica.net 2002.)

²⁸ Nu metal eli ns. uusi metalli on 1990-luvulla syntynyt metallimusiikin alalaji. Se yhdistää raskaisiin ja koruttomiin melodioihin rap-vaikutteita. (Wikipedia)

kantaaottavia lyriikoita ironisoidaan ja Otep Shamaya asetetaan kaupallisuutta korostaen ”nuoren, vihaisen naisen” -kategoriaan. Alla olevassa aineistoesimerkissä (108) vakava aihe asetetaan ivan kohteeksi, ja muutamat pienet täytesanat, kuten *taas* ja *vähän*, alleviivaavat tätä ironisointia.

- (108) Lyriikoista päätellen pääsi taas joku ilkeä miespuolinen perheenjäsen reuhuamaan nuoren tytön yöllisessä huoneessa, ja nyt, vuosien jälkeen, onkin vähän saatanallisen paha olo.

Otep Shamayan laulua kuvataan paitsi *rääkymiseksi*, myös *ynisemiseksi* ja *huutamiseksi*.

- (109) Särövallin vaimentuessa säkeistöjen ajaksi *ynistään* ahdistusta pois ja kun hanat kertsiiin aukaistaan saa väärinkohdeltu taas oikein luvalla *huutaa*.

Otep Shamayaa nimitetään tässä aineistopöiminnassa *väärinkohdelluksi*. Tämä on viittaus jälleen henkilökohtaisuuteen, sillä Shamayan oletetaan laulavan itsestään, omista yksityisistä kokemuksistaan ja omasta ahdistuksestaan. Viha, jonka vokalisti laulullaan välittää, taipuu kriitikon kynässä naurettavaksi; tämä tulee esiin pienistä, mutta merkittävistä sananvalinnoista. Esimerkissä (109) tällaisia valintoja on *väärinkohdellun* ja *ynistä*-verbin lisäksi *oikein*-partikkeli, joka tässä kontekstissa luo koko virkkeeseen ironisen ja jollain tavalla deminutiivisen sävyn.

Arvion lopussa Otep Shamayaa nimitetään paitsi *v-mäiseksi eukoksi* myös *porkkanaksi* eli hänet nähdään jonkinlaisena houkuttimena tai yleisön mahdollisen kiinnostuksen laukaisevana tekijänä (PS s.v. *porkkana*). Tämä saattaisi olla kontekstistaan irrotettuna positiivinenkin lausahdus huolimatta siitä, että siinä toki korostuu ajatus naisesta jonkinlaisena kummajaisena metallimusiikin parissa. Tekstiyhteydessään se saa kuitenkin ivallisen merkityksen: arvio päättyy siihen, että yhtyeen sanotaan kuulostavan naislaulajineen pelkästään *kornilta*.

Bitch Alert -yhtye koostuu puolestaan naislaulaja-kitaristista, naisrumpalista sekä miesbasistista. Yhtye mielletään yhdestä miesjäsenestään huolimatta vahvasti naisyhtyeeksi, varmaankin ennen kaikkea siksi, että vokalisti ja siten bändin näkyvin jäsen on nainen. Laulaja-kitaristi Heinie tekee myös valtaosan heidän musiikistaan. Yhtyeen sukupuolitettu imago mainitaankin heti arvion alussa, kun sen albumin sisältöä kuvataan *naisenergiseksi ääneksi ja vimmaksiksi*. Lisäksi arvion loppupuolella yhtyeen asennetta kuvataan *kapinoivan narttuiseksi*. Se, että sukupuoli tuodaan arvioissa esiin, oikeuttaa mielestäni tul-

kintaan, jonka mukaan sukupuoli myös vaikuttaa jollain tavoin arvion sisältöön ja sen välittämiin asenteisiin.

Kuten Otepin arviossa myös Bitch Alertin arviossa nousee esiin ns. naurettavuusdiskurssi. Ensinnäkin yhtyeen musiikista purkautuvaa vihaa kuvataan aineistoesimerkissä (110) vain murrosikäisen kiukutteluksi ja uhmakkuudeksi: *kiukunpuuska* ja *myöhäisteiniangstinen uhma* ilmaisevat, että tätä vihaa ei tarvitse ottaa tosissaan, vaan siihen voi suhtautua kevyesti ja ehkä hieman naureskellen. Myös esimerkissä (111) yhtyeen raivokkuuden sanotaan vaikuttavan pelkästään hupaisalta, ei todelliselta tai vakavasti otettava. Äkäiset sanoituksetkin ovat vain *napinaa*.

(110) – – debyytti Pay For Orgasm oli hurja kuin viivästyneen murrosiän synnyttämä kiukunpuuska. – – ...riiotilla Bitch Alert jatkaa myöhäisteiniangstisen uhman vyöryttämistä kuulijan niskaan.

(111) Terapeuttisessa napinassaan Bitch Alert tuntui tekevän kaikkensa ynnätäkseen Holeen, L7:n ja Babes In Toylandin raivon lopputuloksen päätyessä kuitenkin lähelle hupaisaa.²⁹

Arviossa vihjataan moneen kertaan yhtyeen uskottavuusongelmiin, ja arvion lopussa kriitikko myös myöntää suoraan, ettei yhtye ole hänen mielestään täysin vapaa näistä uskottavuusongelmista. Aineistoesimerkissä (112) yhtyeen imagona nähdään epäsovinnaisuus, mutta kriitikko epäilee onko yhtye oikeasti imagonsa takana: hän kysyy, onko epäsovinnaisuus todellista vai vain kuviteltua.

(112) – – raflaavuus ulottuu myös teksteihin, jotka alleviivaavat bändin imagon mukaista – todellista tai kuviteltua – epäsovinnaisuutta.

Miksi tällainen epäilevä kysymys? Eikö nainen saisi olla epäsovinnainen ja poiketa tavanomaisista normeista ja käyttäytymissäännöistä? Moin mukaan nainen, joka kieltäytyy mukautumasta perinteisiin yhteiskunnan olettamiin feminiinisiin käytöstapoihin, voidaan leimata sekä epänaiseelliseksi että luonnottomaksi (Moi 1990a: 82). Koska patriarkaalisen es-

²⁹ Bitch Alertia verrataan kolmeen yhtyeeseen, Holeen, Babes In Toylandiin ja L7:iin. Näistä Babes In Toyland ja L7 muodostuvat kokonaan naisista ja Holekin määrittyy vahvasti naisyhtyeeksi, sillä ainoastaan sen kitaristina on mies. Tässäkin on siis hyvin tyypillinen vertailuasetelma: naisartistiteja verrataan vain toisiin naisartistiteihin (ks. luvut 3.7 ja 4.7).

sentialismin³⁰ mukaan naispuolisuus ja naisellisuus ovat sama asia (ks. luku 4.2), naisten vihanpurkauksiin saatetaan yhä suhtautua hölmistyneesti ja vähätellen (Moi 1990b: 25).

Rankkaa ja aggressiivista rock- tai metallimusiikkia esittävien naislaulajien levyarvioissa on siis usein jonkinlainen vähintään rivien välistä pilkottava negatiivisten ennakkoluulojen ja -odotusten säie. Mutta toki on myös poikkeuksia, ja aggressiivisesti laulavan naisen ilmaisua saatetaan ihailla kovastikin – se, miten tämä ihailu tyypillisesti kielellistetään, on kuitenkin hieman arveluttavaa ja myös sukupuoliin kohdistuvia ennakkoluuloja paljastavaa. Silloin kun ärhäkästi esiintyvää naislaulajaa kehutaan, se tehdään nimittäin usein miehiin vertaamalla, kuten esimerkeissä (113), (114), (115) ja (116). Naismuusikoita verrataan levyarvioissa miehiin yleensä ainoastaan juuri tämänytyylisissä konteksteissa: itse musiikista ei löydetä juurikaan yhtäläisyyksiä miesten musiikkiin, vaan vertaukset miehiin liittyvät yleensä juuri tällaisiin miehisiin rockmuusikon normeihin. Nainen voi laulaa ”kuin mies”, mutta hyvin harvoin ”kuin joku *tietty* mies”.

(113) – – kun metallilta kalskahtavaan musiikkiin saadaan naisnäkökulmaa sanoitusten muodossa, *osoittautuu tuo ämmä pahemmaksi kuin kaikki miehet yhteensä* (S12/02 – Pornorphans)

(114) – – Lullacryn riveissä [Tanya] *karjui kovemmatkin sällit kuumoon* (S8/03 – Silentium)

(115) – – vokalisti Analta *löytyy munaa taatusti enemmän kuin monelta miespuoliselta vastikkeeltaan* (S 11/02 – Lab)

(116) Holy Moses luottaa naislaulaja Sabina Classeniin, joka on *enemmän kuin mies paikallaan*. Hän nimittäin *murahtelee riskimmätkin ukot maan rakoon, eikä häntä äänen perusteella edes naiseksi uskoisi* (S6–7/02 – Holy Moses)

Esimerkeissä (115) ja (116) olevat ilmaukset *löytyy munaa*³¹ ja *olla mies paikallaan* ovat fraaseja eli vakiintuneita sanontoja. Ne esitetään yleisinä totuuksina, joten niiden haastaminen on vaikeaa. (Mills 1995: 129.) Nämä fraasit välittävät kuvaa, jossa mies nähdään

³⁰ *Essentialismi* tarkoittaa uskoa siihen, että jonkin tietyn kohteen ominaisuudet ovat synnynnäisiä, biologisia ja siten väistämättömiä. Täten essentialistisen näkemyksen mukaan esimerkiksi kaikki maailman naiset jakavat tietyt naisille tunnusomaisiksi oletetut naiselliset piirteet. (Morris 1997: 234.)

³¹ Feministinen suomalainen punkrockyhtye Haarakiiila on pyrkinyt haastamaan *olla munaa* -fraasia ilmauksella *vittuvoimaa*, joka on myös yhtyeen yhden kappaleen nimi. Naisiin, naiseuteen saatikka naisen sukupuoliin ei ole aiemmin juurikaan liittynyt fraaseja, jotka ilmaisivat positiivista voimaa. Vastaavanlaisia mieheen viittaavia positiivisia fraaseja sen sijaan löytyy kielestämme useita (ks. Siironen 1988: 42).

positiiviseksi, voimakkaaksi ja jollain tavoin ideaaliseksi normiksi, johon naisenkin tulisi pyrkiä tullakseen paremmaksi tai arvostetummaksi. Se, että naista verrataan miehiin, on siis tarkoitettu naiselle kunnianosoitukseksi (Feigenbaum 2005: 44).³²

Voidaan ajatella, että verrattaessa rockia esittävää naista miehiin, naismuusi-
kosta tehdään erikoistapaus, eräänlainen ei-nainen tai miehuuden mitat täyttävä nainen. Holy Mosesin arviossa (116) tämä lienee ainakin oikea tulkinta: vokalisti Sabina Classenia kutsutaan *mieheksi*, ja lisäksi hänen naiseus kielletään sanomalla, ettei *häntä äänen perusteella edes naiseksi uskoisi*. Tutkiessaan kirjallisuutta ja kirjallisuushistorioita Päivi Lappalainen on todennut, että kirjoittava nainen – erityisesti hyvin osaava ja taitava nainen – marginalisoidaan helposti erikoistapaukseksi ja hänelle ikään kuin annetaan vapautus sukupuolestaan (Lappalainen 1990: 80–81). Naismuusikoille, joita verrataan miehiin, annetaan samalla tavalla sija ”miesten joukossa”. Nämä naismuusikot saavat siten ehkä vapautuksen perinteisestä alistuvan naisen roolista, mutta samalla he menettävät ainakin osan naiseudestaan. Heitä ei enää pidetä naisina, vaan he ovat ”hyviä rockjätkeä”³³.

Toisaalta tällainen usein hieman ihmettelevä vertaaminen miehiin voidaan nähdä myös nimenomaan naismuusikon sukupuolen korostamisena: vaikka kyseessä on nainen, hän silti pystyy miehisenä pidettyihin toimiin ja tekoihin. Tällä tavoin on tulkittavissa mielestäni erityisesti metalliyhtye Arch Enemyn levyarviosta poimimani tekstinäyte (117). Siinä ei tehdä eksplisiittistä vertausta miehiin, mutta yhteiskunnassamme, jossa ihmiset on totuttu jakamaan tiukasti kahteen eri sukupuoleen, jokainen lukija varmasti pystyy tämän implisiittisen vertauksen havaitsemaan. Kriitikon lausahduksen taustalla on ennako-oletus, jonka mukaan mies voi öristä vakuuttavasti, mutta nainen ei. Positiiviseksi ja kehuvaaksi tarkoitettu lausahdus siis jotenkin lässähtää ja menettää merkityksensä – lukija ei lopulta tiedä onko kyseinen naislaulaja arvion mukaan todella vakuuttava örisijä vai pelkästään vakuuttava örisijä naiseksi.

(117) – – levyä voi suositella muillekin kuin vain melodisen death metallin ystäville. Jos ei muuten, niin vain kuullakseen kuinka nainen voi öristä näin vakuuttavasti (S3/02 – Arch Enemy)

³² Haastattellessaan tutkimukseensa tyttörokkareita Jarna Knuutila havaitsi useaan otteeseen tyttöjen pyrki-
myksen soittaa samalla tavalla kuin miehet: ”Se on hyvä jos soittaa niinku jätkeä” (Knuutila 1994: 29).

³³ Varsinkin rockin alkuaikoina naisrokkareille, jotka halusivat esittää aggressiivista ja rajua musiikkia uskot-
tavasti, oli välttämätöntä olla ”yksi pojista”. Janis Joplin on tästä ehkä kuuluisin ja myös traagisin esimerkki.
(Frith & McRobbie 1990: 377). Edelleen aggressiivisten naisrokkareiden uskottavuutta pyritään todistamaan
korostamalla heidän miehisiä piirteitään ja elämäntapojaan (Davies 2001: 307–309; Kantola 2005: 46–48).

4.6. Kaksijakoinen nainen

Sen lisäksi, että länsimaisessa dualistisessa ajattelussa erotetaan nainen ja mies toistensa vastakappaleiksi (ks. luku 4.2), myös naiseus nähdään itsessään dualistisena: on olemassa hyvä nainen ja tuhoava nainen. Jaon taustalla on kristinuskon myytti puhtaasta Neitsyt Mariasta ja syntisestä Maria Magdaleenasta³⁴. (Koivunen 1995: 10, 160–161; Nykyri 1998: 8.)

Kahtia jaettu naiseus liittyy tiiviisti siihen, että nainen nähdään ja määritellään miehen silmien kautta (Koivunen 1995: 10). Simone de Beauvoirin tunnettu ja paljon siteerattu teoria naisesta Toisena pohjautuu juuri tähän ajatukseen. Kun miehet näkevät naiset toisina itselleen, he voivat sisällyttää naisellisuuteen kaikki ne piirteet, joita heidän miehisytyden rakentamiseen tarvitaan. Toinen toimii tyhjänä tilana, jolle kyetään antamaan mitä tahansa vallitsevan ryhmän haluamia merkityksiä. Miehet haluavat esimerkiksi nähdä itsensä vahvoina, joten naiseuteen yhdistetään heikkous. Kaksijakoinen naiseus rakentuu toisaalta siitä, mitä mies ei ole ja toisaalta siitä, mitä mies haluaa. De Beauvoirin mukaan ”mies heijastaa naiseen kaiken haluamansa ja pelkäämänsä, rakastamansa ja vihaamansa”. (Morris 1997: 24–25; Beauvoir 1999: 114, 143, 150.) Tällainen kahtiajakoisuus on esimerkiksi Freudin oppien lähtökohtana: miehen toiveissa nainen on sekä syntinen vamppi että kodin enkeli (Juutila 1993: 140).

Myös populaarikulttuurin naisrepresentaatiot ovat traditionaalisesti noudattaneet tätä kaksinaista ajattelua. Esimerkiksi elokuvissa naiset on kuvattu hyvä/paha-dikotomian avulla. Samalla tavalla dikotomiset naiskuvat ovat tyypillisiä myös rockille. (Modinos 1994: 17, 19.) Mielestäni rockdiskurssissa naisen kaksijakoisuus tulee esiin kahdella eri tasolla. Ensinnäkin naismuusikko voi olla itsessään kaksijakoinen, sekä hyvä että paha. Toisaalta naismuusikot jaetaan rockdiskurssissa myös kahteen leiriin, hyviin ja pahoihin, lähinnä sen mukaan, millaista musiikkia he esittävät. Tässä luvussa keskityn kuitenkin ensimmäiseen tasoon.

Kuten jo luvussa 3.6 esitin, naismuusikoiden nimityksissä on havaittavissa hyvä/paha-dikotomisuus: naislaulajaa voidaan kutsua yhtäaikaaisesti esimerkiksi *pahaiseksi nartuksi* ja *enkeliksi*. Tutkimusaineistossani naismuusikon ilmaisu määritetty useasti (sek-

³⁴ Hannele Koivusen (1995: 161) mukaan nämä kaksi Mariaa muodostavat patriarkaalisen kristinuskon naiskäsitteen: ”Kristillisen yhteisön arkkitehtuurissa ei ole sijaa sellaiselle naiselle, joka ei ole joko neitsyt tai huora.”

suaalisen) kiltteyden ja tuhmuuden päällekkäisyydestä ja samanaikaisuudesta. Tällaisia ovat esimerkiksi seuraavat:

- (118) Räväkkää naisenergiaa tarjoava vokalisti Ebola tulkitsee kap-paleet erinomaisesti, välillä kuin *pahainen narttu*, välillä taas kuin *enkeli*. (S11/02 – Velcra)
- (119) – – [Auf der Maurin äänestä] puuttuu se *samanaikainen hert-taisuus ja räävittömyys*, joka tekee Courtney Lovesta erin-omaisen tulkitsijan (S1/04 – Auf der Maur)
- (120) – – Claudian *kaihoisa, mutta räkäisen vittumaisesti vedetty* laulumelodia tukkii hetkeksi epäilijöiden turvat (S3/04 – Lo-wemotor Corporation)

Kaksijakoinen naiskuva paljastuu myös sellaisissa paikoissa, joissa muusikon ilmaisua määritellään yhtäaikaisesti tyttölapseen ja aikuiseen naiseen liittyvin termein. Naisartistin laulua on esimerkiksi kuvailtu useammassa arvioissa *lapsinaiselliseksi*. Tämä-kin näkökulma tuli esiin jo naismuusikoiden nimityksiä tarkastellessani (ks. luku 3.6): lau-lajaa saatettiin esimerkiksi nimittää yhtä aikaa sekä *Lolitaksi* että *aikuiseksi naiseksi*. Näis-sä nimityksissä on kyse yleensä nimenomaan artistin ilmaisusta; siitä, että artisti *kuulostaa* yhtä aikaa sekä lapselta että aikuiselta naiselta.

- (121) Ambrosia Parsley on *vokalistina samanaikaisesti sekä Lolita että aikuinen nainen* (S5/02 – Shivaree)
- (122) Hannah Norrena on *vokalistina tarpeen mukaan tyttö tai nai-nen* (S5/03 – Creamstar)

Toisaalta aineistossani on myös kohtia, joista tällainen samanaikaisuus karkaa. Naisartistin ilmaisun todetaan kasvaneen työstä naiseksi: tyttömäinen viattomuus on kadonnut (esi-merkki 123) ja ääni soi aikuisempana kuin aiemmin (esimerkki 124).

- (123) – – Faithfullin tulkinnoista oli kadonnut kaikki tyttömäinen viattomuus. Hänen äänensä soi karheana ja tummana – – (S2/02 – Marianne Faithfull)
- (124) Beth Ortonin läsnäolo on itsevarmempi ja hänen äänensä sel-västi vahvempi, *aikuisempi*, kuin aiemmilla levyillä (S8/02 – Beth Orton).

Osassa jo esittämissäni aineistoesimerkeissä voi nähdä viittauksen erityisesti seksuaaliseen kiltteyteen ja tuhmuuteen. Tämä viittaus on selvä ainakin esimerkeissä (118) ja (121). Myös esimerkissä (125) äänen kaksijakoisuus vertautuu nimenomaan seksuaali-

seen kiltteyteen ja tuhmuteen, sillä naislaulajan ääntä kuvataan siinä toisaalta *sävähdyttävän seksikkääksi* ja toisaalta *viattomaksi*.

- (125) Ääni on yhtäaikaan särkyvän hento ja viaton, sävähdyttävän seksikäs ja äärimmäisen läsnäoleva (S1/04 – Jolie Holland)

Mutta Jolie Hollandin ääntä kuvaillaan myös *hennoksi* ja *läsnä olevaksi*, jolloin kaksijakoisuus liittyykin äänen samanaikaiseen heikkouteen ja voimakkuuteen. Tällainen dikotomia voiman ja voimattomuuden välillä näyttäisi olevan myös melko usein toistuva piirre naismuusikoiden arvioissa. Siinä ei ole enää kyse kiltteydestä tai tuhmudesta, mutta siinäkin pelataan kaksijakoisuudella: samasta naisesta löydetään kaksi toisilleen ainakin osittain vastakkaista tai ristiriitaista puolta.

- (126) Sen persoonallinen hehku syntyy *herkän haavoittuvuuden ja syvänoloisen elämäkokemuksen* mehukkaasta yhdistymisestä (S8/03 – Cerys Matthews)

- (127) Hänen – – äänensä soi samalla kertaa sekä *haavoittuvana* että *itsetietoisena* (S5/03 – Lucinda Williams)

- (128) Kaikilla Stina Nordenstamin levyillä huomio kiinnittyy ensiksi hänen *kuiskaavaan, mutta läpitunkevaan* – – *ääneensä* (S11/04 – Stina Nordenstam)

Yleensä se, että vokalisti kykenee tulkitsemaan ja tuomaan julki erilaisia tunnetiloja, on hänelle ansioksi. Kun naismuusikon lauluääntä tai -tapaa on kuvailtu aineistossani dikotomisesti, tämä kaksinaisuus on saanut poikkeuksetta positiivisen merkityksen kontekstissaan. Itsekin tahdon tulkita tämän kaksijakoisuuden myönteisesti, vaikka tiedostankin mahdollisesti sen taustalla olevan ajatuksen perinteisestä kaksijakoisesta naisesta. Positiivista on, että naismuusikkoa ei rajoiteta vain yhteen ilmaisutyyliin, vaan hänen ilmaisulle sallitaan moninaisempia ja siten elävämpiä muotoja. Lisäksi on huomattava, että myös miesmuusikoiden laulua on kuvailtu samankaltaisilla vastakkainasetteluilla (esimerkit 129 ja 130); erona on vain se, että nämä kuvailut eivät viittaa koskaan seksuaalisuuteen, vaan ainoastaan itse tulkinnan monimuotoisuuteen.

- (129) Bändin perustaja ja johtohahmo laulaa – – kuulostaen samanaikaisesti väkevältä ja haavoittuvalta (S12/04 – The Dears)

- (130) Rankimmillaan liideri [Robert Flynn] kuulostaa pahaiselta katutappelijalta, jonka kanssa ei ole syytä rettelöidä, hempeimmillään taas mieheltä, joka on juuri laulamassa lapsilleen tuutulaulua. (S12/03 – Machine Head)

4.7. Vertailua ja kilpailua

Kuten jo naismuusikoiden nimityksiä käsitellessäni (ks. luku 3.7) kirjoitin, vertaaminen on yksi hyvin yleinen tapa kuvailla musiikkia levyarviossa. Myös pyrkiessään kuvailemaan laulajan ääntä kriitikko tekee usein vertauksen johonkin toiseen – kenties tunnetumpaan – artistiin ja tämän lauluääneen. Jotta tällainen kuvaus toimisi, lukijalta tietenkin edellytetään jonkinlaista ennakkotietoa ja perehtyneisyyttä musiikin alaan: hänen täytyy tuntea se artisti, kehen vertaus kohdistuu. Naismuusikoiden lauluääntä ja -tapaa kuvattaessa vertaaminen kohdistuu lähes poikkeuksetta toiseen naismuusikkoon. Osaltaan tämä on toki ymmärrettävääkin, mutta samalla se on kovin rajoittunutta ja rajoittavaa. Rockin saralla niin mies- kuin naisartistienkin ilmaisutavat ovat sen verran moninaisia, persoonallisia ja sukupuolen rajoja ylittäviä, että on sääli, että levyarvioiden intertekstuaalisuudessa rajoittaudutaan näin vahvasti sukupuoleen. Tällainen rajoittautuminen ei koske edes ainoastaan lauluäänen kuvauksia, vaan se on harmillisen yleistä myös musiikkia laajemmaltikin käsiteltäessä tai kuvailtaessa kappaleita kokonaisuudessaan. Olen poiminut näistä muutaman esimerkin:

- (131) Astridin sävellyksissä on puolestaan selviä, mutta ei häiritseviä Aimee Mann -vaikutteita. (S3/04 – Treeball)
- (132) Maija Vilkkumaan tapaan pop-jyräävä avausraitia (S8/03 – Liz Phair)
- (133) I Will Stay on aikaa hyljeksivä slovari, joka istuisi niin Billie Holidaylle kuin Eila Pienimäellekin, mutta mainiosti myös Shelby Lynnelle. (S11/03 – Shelby Lynne)

Myös Kantola (2005: 37) on todennut Rumba-lehden haastatteluja tutkiessaan, että rock-diskurssissa näyttäisi olevan lähes mahdotonta edes kuvitella naisartistien vertaamista mieskollegoihin.

Yksi tyypillinen piirre naismuusikoiden keskinäisissä vertailuissa on nuorien tai tuntemattomampien naisartistien vertaaminen vanhempiin, vankan ja arvostetun aseman saavuttaneisiin naisartisteihin. Tällöin ei välttämättä ole kyse kilpailuasetelmasta, vaan joko nuoremmalle artistille osoitetusta kunnianosoituksesta tai yksinkertaisesti vertaamisesta ilman sen kummempaa arvolatausta. Esimerkissä (134) kunnianosoitus on havaittavissa kontekstissaan positiivisesti arvottavasta sanasta *persoonallisuudet*. Esimerkissä (135) taas *jopa*-partikkeli paljastaa vertauksen myönteisen sävyn. Usein vertaus voi kuitenkin olla implisiittisesti kunnioittava, kuten esimerkeissä (136) ja (137). Niissä vertaus on tehty artisteihin, jotka nauttivat yleisesti arvostusta rockmailman ja rockdiskurssin si-

sällä. Tällaiset vertaukset ovat kuitenkin tulkinnanvaraisia, sillä lopulta on aina lukijasta kiinni, mieltääkö hän vertauksen positiiviseksi vai negatiiviseksi. Näin on asia erityisesti esimerkiksi (138), sillä vertailukohteena oleva Courtney Love on sekä imagoaltaan että laulutavaltaan mielipiteitä hyvin vahvasti jakava persoona.

- (134) Mimmien ulosanti muistuttaa välillä sellaisista persoonallisuksista kuin Cyndi Lauper tai Patti Smith (S2/03 – Tegan & Sara)
- (135) – – hänen äänessään on jopa ripaus Marianne Faithfullia (S6–7/04 – Patti Scialfa)
- (136) – – heleä ääni on kuin yhdistelmä Tori Amosia ja Kate Bushia (S12/03 – Cara Dillon)
- (137) Bethin ääni ja hänen tapansa rytmittää sanoja kuulostavat erehdyttävästi Björkiltä (S 8/02 – Beth Orton).
- (138) – – ulosanniltaan kovasti Courtney Lovelta kuulostava Brody – – (S10/03 – The Distillers)

Esimerkeissä (139), (140), (141) ja (142) sekä verrattava että vertailukohde määrittyvät puolestaan selkeästi negatiivisiksi. Näissä esimerkeissä on erityisen kiinnostavaa se, että niissä oletetaan lukijan jakavan ”yleisen” mielipiteen siitä, että Tiktakin laulajalla on särkevä ja pahasti hiomaton ääni ja että yhtyeen sanoitukset ovat kevyitä, että Pink on epäuskottava ja -kypsä artisti ja että Toni Braxtonin ”kajautus” ei ole kaunista kuultavaa. Esimerkissä (142) tulee puolestaan jälleen esiin jo luvussa 3.4 tekemäni havainto, että Alanis Morissettelle annetaan rockdiskurssissa usein kielteisiä merkityksiä³⁵ ja lukijan oletetaan tekevän samoin. Vertaukset tehdään näiden ennakko-oletusten avulla, ja samalla näistä oletuksista tehdään itsestäänselvyyksiä, jolloin niitä on vaikea lähteä haastamaan.

- (139) Tiktakia bändistä tekee Marja Kiiskilän särkevä ja pahasti hiomaton ääni sekä varsin kevyet sanoitukset. (S4/04 – Stella)
- (140) Kelis ei ole paljon muuta kuin puolitoista vuotta kypsempi versio Pinkistä (S2/04 – Kelis)
- (141) Pari kertaa hän innostuu näyttämään, että osaa kajauttaa kuin Toni Braxton. Yksikin olisi riittänyt. (S8/03 – Heather Headley)

³⁵ Toisaalta tämä esimerkki on tulkittavissa myös kilpailuasetelman kautta: kiusallista samankaltaisessa äänessä onkin Alanis Morissetten ”tontille” meneminen, ei se, että tässä äänessä olisi jotakin vikaa.

- (142) Rokkaavammilla raidoilla maissilastumimmin³⁶ ääneen hiipii kiusallisen samanlainen sävy kuin Alanis Morissettella. (S12/03 – Tori Amos)

Kuten olen jo aiemminkin tuonut esiin, naisartistien välille luodut kilpailuasetelmat vertaamisen avulla ovat erittäin yleisiä. Artistivertailussa onkin hyvin usein kyse siitä, että toisen artistin korkeampaa tai matalampaa arvostusta halutaan korostaa (Feigenbaum 2005: 41). Esimerkeissä (143) ja (144) pienet sananvalinnat paljastavat, että verrattava määrittyy hieman huonommaksi kuin vertailukohde: partikkeli *melkeinpä* ja verbi *pyrkii* osoittavat, että verrattava ei ole aivan vertailukohteen tasolla vaikkakin hyvin lähellä sitä. Esimerkissä (145) puolestaan verrattava määrittyy vertailukohdetta paremmaksi.

- (143) – – antaa laulunsa soljua *melkeinpä* Joan Baezin tapaan (S9/03 – Heather Nova)
- (144) Maja Ivarssonin laulu *pyrkii* Debbie Harryn reippauteen (S1/03 – The Sounds)
- (145) Stevie Nicks on kuin Marianne Faithfull ilman rasittavaa oman kohtalokkuuden alleviivausta (S5/03 – Fleetwood Mac/Stevie Nicks)

Kilpailuasetelma ei välttämättä rakennu aina kahden tietyn artistin välille, kuten yllä olevissa esimerkeissä, vaan kilpailuasetelmaan paikantuva vertaus saattaakin kohdistua määrittelemättömään määrään artisteja. Esimerkissä (146) kilpailuasetelmaan Norah Jonesin kanssa asetetaan artistit, jotka voidaan mieltää hänen ”kollegoikseen”. Se, miten tämä virkatoveruus tulkitaan on kuitenkin lopulta lukijan pääteltävissä: liittyykö se musiikin genreen, artistin sukupuoleen, ikään, kenties jopa ihonväriin? Esimerkissä (147) vertaus on sen sijaan jo itsessään rajatumpi: se kohdistuu *nuoren polven neiteihin* eli ainoastaan naispuolisiin ja nuoriin artisteihin.

- (146) Norah Jones laulaa useimmat kollegansa suohon silkalla yksinkertaisella emootiolla ja nöyrän melodisella suloäänellään (S1/04 – Various/Norah Jones)
- (147) LaBellen äänessä soi sen sortin särmä, johon nuoren polven neideistä pystyy ehkä vain Mary J. Blige. (S9/04 – Patti LaBelle)

³⁶ Tori Amoksen yksi tunnetuimmista kappaleista on ”Cornflake Girl”, joka motivoi nimitykseen *maissilastumimmi*.

Aineistossani on vain muutama tapaus, jossa naismuusikkoa verrataan johonkin tiettyyn miesmuusikkoon sen innoittamana, että heidän musiikissaan nähtäisiin yhteneviä piirteitä.³⁷ Yhdessä arviossa (esimerkki 148) naisista koostuvaa rockyhtyettä verrataan kahteen miehistä koostuvaan yhtyeeseen, mutta tämän vertauksen motiivina on vain sen näkemyksen esiintuominen, jonka mukaan naisten yhtye ei pääse lähellekään miesten yhtyeiden tasoa. Positiivisempi vertaus on esimerkissä (149), jossa Beth Gibbons ja Nick Drake esiintyvät tasaveroisina artisteina.

- (148) [Satirnine] vetää simppeleitä autotallihassuttelua, jossa Sweatmasterin sielukkuudesta tai Hivesin ryhdikkyudesta ei ole tietoaakaan. (S5/03 – Satirnine)
- (149) Bethin yksin akustisen kitaran kanssa esittämä *Resolve* on kuin suoraan Nick Draken *Pink Moon* -jäähyväislevyltä. (S12/02 – Beth Gibbons & Rustin` Man)

³⁷ Imagoon liittyviä tai muita ei suoranaisesti itse musiikkiin paikantuvia vertauksia on hieman enemmän, mutta ei missään nimessä runsaasti. Esimerkiksi Thea Gilmorea verrataan Ryan Adamsiin tuotteliaisuuden ja ajan hermolla kulkemisen perusteella (S5/03).

5. LAULUN JA MUSIIKIN METAFORAT

5.1. Metaforan käsitteestä

Tässä luvussa teen katsauksen naismuusikoiden levyarvioiden metaforiin. Olen tulkinut metaforan käsitettä väljästi ja koonnut sen alle monimuotoisia kielikuvia ja vertauskuvallisia ilmauksia.

Metaforisuus on tyypillistä lähes kaikessa kielenkäytössä, sillä ihminen ajattelee suurelta osin metaforisesti. Metaforia ei siis esiinny pelkästään runoudessa, vaan ne ovat osa yleistä ja arkipäiväistä kieltä. (Onikki 1992: 33; Nikanne 1992: 76.) Siten myös rockkritiikissä metaforien käyttö näyttäisi olevan yleistä ja moninaista. Muun muassa Jenni Hurme on tarkastellut pro gradu -tutkielmassaan (2001) nuorten musiikki- ja fanilehden *Suosikin* levyarvioiden metaforia ja todennut, että arvioista löytyy runsaasti systemaattista metaforien käyttöä.

Metaforassa on kyse tietyn asian ymmärtämisestä toisen asian kautta. Normaalikielen metaforat eivät ole mielivaltaisia, vaan ihmiset hahmottavat maailmaa siten, että tietyt käsitekentät nähdään toisten käsitekenttien kaltaisina, jolloin niistä puhuttaessa voidaan käyttää ilmauksia, jotka varsinaisesti kuuluvat tähän toiseen, mallina olevaan käsitekenttään. Metafora osoittaa siis kytköksiä näiden kahden kokemusalueen tai käsitekentän välillä: yksi kokemuksen alue ymmärretään toisen kokemusalueen käsitteiden kautta. (Lakoff & Johnson 1980: 5; Koski 1992: 15; Onikki 1992: 34.) Metaforat eivät täten ole pelkästään kielen ilmiö, vaan ne ovat olennainen osa ajatteluamme ja sitä, miten hahmotamme maailmaa (Mustaparta 1995: 170).

Metaforien käyttö liittyy pitkälti abstraktien asioiden esittämiseen: kielellistämme abstrakteja asiantiloja kuvaamalla ne tavoilla, joita käytämme konkreettisempien olioiden ja asioiden ilmaisemiseen (Onikki 1992: 33). George Lakoffin muotoileman metaforateorian³⁸ mukaan metaforat ovatkin ihmisen ainoa keino ymmärtää abstrakteja käsit-

³⁸ George Lakoff on mm. Mark Johnsonin kanssa kehittänyt viime vuosikymmeninä ns. kognitiivista metaforateoriaa, joka on herättänyt paljon keskustelua. Teorian mukaan metafora kytkee kahta käsitteistyksen alaa toisiinsa ja osoittaa niiden välisiä suhteita. Metafora perustuu siis kahden eri käsitejärjestelmän väliseen mallintamiseen, jossa *kohdealue* kuvataan *lähdealueen* käsitteiden kautta. Teoria näkee metaforat ihmisen ajattelua hallitsevana ilmiönä: sen mukaan käsitejärjestelmämme on metaforisesti rakentunut eli ymmärrämme useimmat käsitteet toisten käsitteiden avulla. (ks. esim. Lakoff & Johnson 1980.)

teitä (Nikanne 1992: 64). Musiikin kuvaileminen ja sen herättämien tunteiden ja mielikuvien esittäminenkin on loppujen lopuksi melko abstraktia toimintaa, ja siksi metaforien käyttö voi joskus olla ainut mahdollinen keino kuvata ja kielellistää musiikkia sekä omia subjektiivisia kuuntelukokemuksia. Ne tarjoavat keinon ainakin osittain välittää toisille sellaisia omakohtaisia kokemuksia ja ideoita, joista puhuminen muilla keinoin on hankalaa. (Lakoff & Johnson 1980: 225; Hurme 2002: 82.) Kun kriitikko käyttää musiikkia arvioi-
 dessaan osuvia, kyseiselle yhteisölle jollain tavalla ymmärrettäviä metaforia, lukija saattaa saada musiikista paljon selkeämmän kuvan kuin ilman näitä metaforia. Ja metaforien avulla arvion kielikin tulee elävämmäksi, värikkäämmäksi ja mukaansatempaavammaksi. Levyarviot ovat myös eräänlaista argumentaatiota: niissä pyritään vaikuttamaan lukijan ajatuksiin kulloistakin artistia, levyä tai ylipäätään musiikkia kohtaan. Tämä on varmasti yksi syy, miksi levyarvioissa esiintyy niin runsaasti metaforia, sillä metaforat ovat tehokas vaikuttamisen väline (Mustaparta 1995: 168).

Soundi on erikoislehti ja sen lukijakunta on jollain tavoin rajattu. Soundin tekstien voidaankin ajatella edustavan määrätyn lukijakunnan kieltä, ja tällaisessa rajatussa yhteisössä metaforat voivat vakiintua, kun niitä käytetään toistuvasti tiettyjä asioita käsittelevissä teksteissä. Soundissa julkaistut jutut ja levyarviot rakentavat itselleen lukijan, jolla täytyy olla riittävästi kompetenssia tekstien tulkitsemiseen. (Hurme 2002: 63.) Kriitikolla ja lukijalla on siis oltava tarpeeksi vankka yhteinen tietopohja, jotta metaforat toimivat. Parhaimmillaan metaforat rakentavat lujaa yhteenkuuluvuuden tunnetta kirjoittajan ja lukijan välillä, pahimmillaan koko arvion sanoma jää lukijalle arvoitukseksi.

Metaforien tarkastelu on kiinnostavaa siksi, että niiden taustalla piilee kielenkäyttäjän ja kyseisen yhteisön maailmankuva. Metaforailmaukset ovat seurausta siitä metaforisesta käsityksestä, joka kielenkäyttäjällä on kyseisestä asiasta. (Hurme 2002: 59.) Levyarvioiden metaforia tutkimalla voi varmasti tavoittaa jotain rockmedian asenteesta ja arvostuksista musiikkia ja oman tutkimukseni puitteissa erityisesti naismuusikoita kohtaan.

5.2. Ruoka

Hurme on Suosikin levyarvioita tarkastellessaan havainnut, että musiikkiviitteisten ruoka-metaforailmausten käyttö levyarvioissa on hyvin systemaattista ja laaja-alaista, ja ne muodostavatkin kaikkein suurimman metaforajoukon Hurmeen aineistossa. Kyseiset metaforat vaihtelevat vakiintuneen aseman saavuttaneista ilmauksista yksittäisiin ainutlaatuisiin il-

mauksiin. Näissä ilmauksissa musiikki nähdään metaforisesti ruokana: musiikkia kuvataan ja sitä käsitteellistetään ruokaan, ruoanlaittoon ja syömiseen liittyvien ilmiöiden ja käsitteiden kautta. Musiikki on rakennettu metaforisesti ”ikään kuin” ruoaksi. Musiikkia voidaan kutsua esimerkiksi *herkuksi*, *sörsseliksi* tai *coctailiksi*. Ruoan tavoin myös musiikki voi olla sosiaalisesti yhdistävää tai tarpeita tyydyttävää. Ruokametaforien kautta musiikki voidaan mieltää myös jopa samanlaiseksi välttämättömäksi perustarpeeksi kuin ruokakin. (Hurme 2002: 59–60, 63, 82–83.)

Myös Soundissa on käytetty runsaasti erilaisia ruokametaforia niin nais- kuin miesmuusikoidenkin levyarvioissa. Vaikuttaisi siltä, että naisten musiikkia kuvataan usein makeilla ruoilla, kuten *hunajalla*, *siirapilla* tai *hattaralla*. Erityisen usein naisen lauluääni tai -tapa on nimenomaan *hunajainen*.

(150) – – ilman hänen *hunajaista ääntään* ja mainioita melodioitaan Say You Will ei tuntuisi missään. (S5/03 – Fleetwood Mac/Stevie Nicks)

(151) Kelly, Michelle ja varsinkin säkenöivä Beyoncé laulavat malikkaasti, yhdessä ja erikseen. Eivät ehkä aivan yhtä *hunajaisesti* kuin En Vogue parhaina vuosinaan, mutta melkein. (S12/04 – Destiny’s Child)

(152) Brandyn *hunajainen laulu* toimii kivasti selkäpiitä kutittaen – – (S3/02 – Brandy)

Kuten yllä olevista esimerkeistä voi huomata, *hunajainen laulu* tuntuisi olevan yleensä positiiviseksi mielletty piirre naislaulajan ilmaisussa. Tämä on kiintoisaa, sillä *hunajainen* merkitsee normaalisti mielitelevää, makeilevaa tai imelää (PS s.v. *hunajainen*) eli sen merkitys on yleiskielessä PS:n mukaan melko negatiivinen. Aineistoesimerkin (153) metafora, jossa levy on ymmärretty leivokseksi ja yksittäinen kappale kirsikaksi, on myös merkitykseltään positiivinen.

(153) *Kirsikkana leivoksen huipulla* loisti nerokas White Stripes -versio Fell In Love With A Boy. (S9/04 – Joss Stone)

Havaintojeni mukaan makeisiin ruokiin viittaavat metaforat rockkriitiikin kontekstissa ovat kuitenkin yllä olevia poikkeuksia lukuun ottamatta tyypillisesti jollain tavoin kyseistä musiikkia tai artistia väheksyviä tai halveksivia. Esimerkiksi *siirappisuus* luonnehtii musiikin (yltiö)romanttisuutta, mutta ei missään mielessä myönteisellä tavalla. Aineistoesimerkissä (154) musiikki menee pilalle juuri liiallisen siirappisuuden takia. Sen sijaan esimerkissä (155) balladeissa on sokeria juuri sopivasti, ei liikaa.

(154) Jos Sugababesit valloittavat listat singlellä, jonka soundi on vaarallisempi kuin yhdenkään nu-metal-pumpun, niin *miksi vesittää homma siirapilla?* (S9/02 – Sugababes)

(155) *Balladien sokeriprosentti on sopiva.* (S10/03 – Mary J. Blige)

Makeat ruoat liittyvät nopeaan kuluttamiseen (Mills 1995: 117) vähän samalla tavalla kuin kaupallinen popmusiikkikin. Levyarvioissa makeat ruokametaforat ovatkin tyypillisiä nimenomaan kevyttä pop- ja tanssimusiikkia kuvailtaessa. Makeisiin ruokiin viittaavat metaforat kuvastavat musiikin viihteellisyyttä, persoonattomuutta ja harmittomuutta, kuten esimerkeissä (156), (157) ja (158).

(156) Annien ääni on ohut ja *sokerinen*, ei erityisen tunnistettava tai persoonallinen. (S10/04 – Annie)

(157) Paola on tehnyt – – kapealla skaalalla liikkuvan ja lyriikoi-taan myöten harmittoman laulukokoelman. Stockcity Girl on *ilmava kuin hattara* ja ruotsalaista hyvän tuulen kesäpoppia parhaasta päästä. (S8/02 – Paola)

(158) Before & After on häpeilemättömän kevyt poplevy, jonka ohuus on mahdollista tulkita myös kertakäyttöiseksi pinnallisuudeksi. Wannadies on tehnyt kesän kunniaksi *soivan hattaran*. (S6–7/02 – Wannadies)

Rockdiskurssin tyypillisen vaatimuksen mukaan rockin pitää olla autenttista ja kulutusta kestävä, ei kertakäyttöistä (Ruuska 2004: 13). Aito rock maistuu siis ruisleivältä, ei hattaralta, tai kuten aineistostani löytyvässä metaforassa asia ilmaistaan:

(159) Nyt ei puhuta mistään kikkelihevistä vaan *kunnon munakkaasta!* (S11/03 – Machine Men)

Makeat ruokametaforat naismusiikoiden levyarvioissa voidaan tulkita myös siten, että naiselta vaaditaan tai oletetaan erityistä sulokkuutta ja makeutta (Mills 1995: 117). Miehillä tällainen sulokkuus taas on kiellettyä; se on homomaista ja raivostuttavaa:

(160) Onneksi Mombasassa raivostuttanut Micko Hellin *hunajaisen homomainen keimailu* mikin äärellä on muisto vain – – (S5/03 – Denigrate)

Makeiden ruokien syömisen voi yhdistää myös nautintoon ja jopa syntisyyteen – ja nämähän ovat asioita, jotka on liitetty tyypillisesti erityisesti naisiin (ks. luku 4.3). Tästä logiikasta kertoo myös se, että ruokien tuotenimet ovat jakautuneet selkeästi miesten ja naisten nimiin siten, että terveelliset ruoat ovat saaneet miehen nimen (esim. *Reissumies-*

ruisleipä) ja makeat ja usein epäterveelliset ruoat naisen nimen (esim. *Marie*-keksit). Tällainen jako viittaa jonkinlaiseen naisiin yhdistettyyn nautinnonhaluun ja paheellisuuteen. (Rautala 1988: 38–40.)

Metaforat voivat siis olla affektiivisia, jolloin niillä halutaan arvottaa kohdetta tai jotain kohteen ominaisuutta. Makeisiin ruokiin viittaavat metaforat arvottavat kohdettaan usein nimenomaan pejoratiivisesti. Affektiivisuutta arvioitaessa on kuitenkin aina huomioitava se konteksti, jossa sanaa käytetään, ja mietittävä, onko käsite itsessään arvottunut. (Koski 1992: 21.) Esimerkissä (161) *hunajakurkku* on ehdottomasti affektiivinen metafora, ja sen merkitys on tässä kontekstissa rakentunut pejoratiiviseksi.

- (161) Tegan & Sara *eivät ole mitään hunajakurkkuja*, vaan heidän laulunsa viehäytys piilee rempseän tyttömäisyyden ja pidätlemättömän naisenergian välimaastossa (S2/03 – Tegan & Sara)

Huomionarvoista tässä esimerkissä on siinä käytetty negaatio: Tegan & Sara *eivät ole* mitään hunajakurkkuja. Nimenomaan tämä negaatio osoittaa, että ”hunajakurkkuus” ei ole mikään tavoiteltava ominaisuus vaan pikemminkin halveksittava piirre. Negaatioon liittyy myös ennakko-oletus siitä, että tietynlaista musiikkia esittävä naismuusikko on perinteisesti hunajakurkku. Tegan & Sara tekevät tästä perinteestä nyt vain miellyttävän poikkeuksen.

Muita kuin makeisiin ruokiin liittyviä ruokametaforia esiintyy toki aineistosani myös, mutta niiden määrä on huomattavasti vähäisempi. Esimerkeissä (162) ja (163) viinimetaforat määrittävät mielestäni positiivisesti, mutta esimerkissä (164) mämmimetaforan merkitys on taas selvästi negatiivinen, koska se viittaa lauluäänien tylsyyteen ja monotonisuuteen.

- (162) – – Nordenstam maistelee sanojaan kuin *hyvää punaviiniä* (S1/02 – Stina Nordenstam)
- (163) Tätä kuunnellessa kiire häipyy ja elämä maistuu kuin *hyvin jäähdytetty valkoviini kesäisellä piknikillä*. (S8/03 – Cerys Matthews)
- (164) – – ääni kuulostaa noin yhden kappaleen ajan *kirpeältä* ja tarpeeksi erottuvalta, mutta jossa on lopulta yhtä paljon sävyjä kuin *mämmissä* (S6-7/02 – Swan Lee).
- (165) *Eväskorin* sisältö on alusta loppuun *kevyt* mutta *harmiton*, sillä onhan kysymys kuitenkin vain *puhtaasta perusvihteestä* (S4/02 – Sheryl Crow).

Esimerkissä (165) naisartistin albumin vertaaminen eväskoriin on huomionarvoista. Tehdessään musiikkia nainen siis vain suorittaakin niin perinaisellista tehtävää kuin täyttää eväskoria. Tässä metaforassa tulee myös jälleen esiin musiikin viihteellisyys: piknikille lähteminen on viihdettä, joten metaforista ajatuskulkua noudatellen myös Sheryl Crow`n musiikki on viihdettä. *Vain*-adverbin käyttö vielä korostaa albumin oletettua vähäistä merkitystä musiikkimaailmalle.

5.3. Lapset

Levyarvioissa naismuusikon laulua kuvataan usein myös lapsen ja lapsenomaisuuteen liittyvillä metaforilla ja vertauskuvilla. Kun naista kuvataan lapsenomaiseksi, tällöin vertauskuvallisesti oikeutetaan naisen asema aikuisuutta ja järkeä edustavan miehen holhouksessa (Juutila 1993: 139). Viittaaminen lapsiin viestii tavasta pitää naisia lasten kaltaisina, avuttomina ja passiivisina (Cameron 1996: 126). Yleinen lausahdus ”Naiset ja lapset ensin” kuvastaa hyvin ajatusta, jonka mukaan naiset ovat jotenkin lasten kaltaisia, miehiä heikompiä ja miesten huolenpitoa tarvitsevia.

Naisen laulu on aineistossani esimerkiksi *lapsenäänistä* ja *lapsenomaista*. Laulujen tulkinnasta voi löytyä myös *pelkistettyä lapsekkuutta*. Usein lapsenomaisuuteen liittyy myös vihjaus seksuaalisuuteen tai seksikkyyteen.

(166) Break me on tyyppiesimerkki balladista, jonka voisi laulaa moni muukin nimi. Jewel in äänellä siitä välittyy kuitenkin tunnelma *lolitarakkaudesta*. (S3/02 – Jewel)

(167) Keinotekoisella *lapsen äänellä* laulettu Red Blooded Woman ja Chocolate vievät *vihjailevan voihkinnan* vielä pidemmälle. (S12/03 – Kylie)

(168) – – äänellään *tyttömäistä viattomuutta henkivä* vokalisti Pernille Rosendahl (S4/04 – Swan Lee)

Kahdessa ensimmäisessä esimerkissä (166 ja 167) lapsi ja lapsen ääni liitetään vihjailevaan tai estottomaan seksuaalisuuteen, kun taas esimerkissä (168) naisen ääni henkii tyttömäistä viattomuutta, jonka voi tulkita nimenomaan seksuaaliseksi koskemattomuudeksi ja tietämättömyydeksi.

Esimerkissä (169) neljän naisen muodostaman rockyhtyeen, Thee Ultra Bimboosin, levyä verrataan puolestaan teini-ikään. Myös Bitch Alert -yhtyeen levyarviossa (S6–7/02, ks. liite), jota käsittelin luvussa 4.5, viitattiin teini-ikään nimittämällä yhtyeen

musiikkia *myöhäisteiniangstiseksi uhmaksiksi*. Kumpikin yhtye soittaa omalla tavallaan hyvin suoraviivaista, ärhökkää ja menevää rockia. Kiinnostavaa on, miksi se kuulostaa kriitikoiden mielestä teini-ikäiseltä? Onko aikuisten naisten rockin soittaminen erityisen kiellettyä tai arveluttavaa, ja sen täytyy siksi olla vain jatkoa teini-ikäille? Siinä missä vaikkapa Rolling Stones tai Iron Maiden jatkavat edelleen soittamista ja esiintymistä, ei rockjulkisuudessa ole montakaan keski-ikäisistä naisista koostuvaa rockyhtyettä.

(169) Suffeli, Maria, Salla ja Milla ovat päättäneet katsoa miten pitkälle *teini-ään* pystyy venyttämään. – – Bimbojen neljäs pitkä ei yritäkään laajentaa palettia, vaan peuhaa häpeilemättömän sarjakuvamaisesti Shangri-Lasin, Blondien, Runawaysin ja Banglesin vartioimassa *leikkikehässä*. (S4/03 – Thee Ultra Bimboos)

Esimerkissä (169) viitataan nuoruuteen, tai pikemminkin lapsuuteen, myös leikkikehämetaforan avulla. Leikkikehää vartioi neljä menneen ajan tunnettua yhtyettä, joista kolmessa on vain naisjäseniä.³⁹ Leikkikehän vartioijat on valittu selkeästi ensisijaisesti sukupuolisidonnaisesti: on esimerkiksi vaikea ymmärtää, miten 1960-luvun lauluryhmä Shangri-Las vertautuu Thee Ultra Bimboosiin musiikillisesti – parempia vertailukohtia olisi löytynyt miesten muodostamista rockyhtyeistä yllin kyllin. Vai eivätkö miehet voi olla leikkikehän vartioita?

5.4. Eläinmetaforat

Eläinmetaforat ovat tyypillisesti sukupuolisidonnaisia: tietyt eläimet liitetään miehiin, tietyt naisiin (Koski 1992: 25). Naisen vertaaminen ja liittäminen eläimiin on kulttuurissamme yleensäkin tyypillistä aivan samalla tavalla kuin naisen vertaaminen lapsiin. Naisen ja varsinkin pienten söpöjen eläinten välillä tahdotaan ilmeisesti nähdä jokin vastaavuus tai yhtäläisyys (Mills 1995: 117). Kosken mukaan perusteena voi olla jonkinlainen avuttomuuden mielikuva (Koski 1992: 24).

Hurme on havainnut, että levyarvioissa käytetyt muusikoita kuvaavat eläinmetaforat viittaavat etupäässä artistien toimintaan – esimerkiksi laulamiseen – eivätkä niinkään heidän ulkoisiin ominaisuuksiinsa. Omassa aineistossani näyttäisi olevan sama periaate: suurin osa näistä metaforista on laulamista kuvaavia verbejä, jotka yhdistyvät tiet-

³⁹ Blondien instrumentalistit ovat miehiä, mutta koko yhtye henkilöityy hyvin vahvasti naisvokalistiinsa Deborah Harryyn.

tyjen eläinten ääntelyyn. Tällaiset metaforat luovat lukijalle kuvan artistin äänestä ja toisaalta ne myös paljastavat kriitikon suhtautumisen artistin laulusuoritukseen (Hurme 2001: 100, 120).

Naismuusikoiden levyarvioissa esiintyy tyypillisesti nimenomaan sellaisia metaforia, jotka liittyvät pieniin ja usein söpöinä tai heiveröisinä pidettyihin eläimiin. Tällaisia ovat esimerkiksi tekstinäytteiden (170), (171), (172) ja (173) metaforat, joissa naisen laulua kuvaillaan pikkuoravaan ja kissaan viittaavilla kielikuvilla ja verbeillä. Esimerkissä (170) on lisäksi mukana naismuusikoiden levyarvioille hyvin tyypillinen enkeli-viittaus, josta mainitsin jo nimitystenkin yhteydessä. Käsittelen sitä lisää luvussa 5.6.

Esimerkeissä (171) ja (172) laulajan äänen sanotaan *kehräävän*. Esimerkissä (172) tätä selkeää viittausta kissaan motivoi varmasti artistin taiteilijanimi Cat Power, mutta esimerkissä (171) tällaista näkyvää motivoivaa tekijää ilmauksen valinnalle ei löydy. Naislaulaja ja kissa yhdistetään siinä toisiinsa pelkkien mielikuvien perusteella, kuten myös esimerkissä (173), jossa Sue Foleyn laulua kuvataan *naukuvaksi*. Huomioitavaa tässä tekstinäytteessä on se, että laulu ei ole pelkästään *naukuvaa* vaan *seksikkään naukuvaa*. Ilmeisesti kissan nähdään ilmentävän jollain tavoin seksikkyyttä: puhekielellään voidaan esimerkiksi sanoa seksikästä naista *aika kissaksi*.

(170) Jytt muuttelee lauluansa *pikkuoravamaisesta* kimityksestä katkottuja siipiään takaisin anovan *enkelin* surumielisyyteen – – (S12/02 – Pornorphans).

(171) Siirin *kehräävä* laulu – – (S4/03 – M. Heavenly)

(172) Catin *ääni kehrää* kautta levyn ystävällisenä ja lempeänä (S4/03 – Cat Power)

(173) – – *seksikkäästi naukuva laulu* (S11/04 – Sue Foley)

Esimerkissä (174) sammakon ääntelyyn viittaava onomatopoeettinen verbi *kurnuttaa* on ainakin tässä kontekstissa merkitykseltään negatiivinen, sillä se liitetään tyyliittömyyteen.

(174) Kelly Jones *kurnuttaa* Don`t Let Me Downin tyyliittömään tapansa. (S3/02 – I Am Sam)

Niin sanotuissa hellittelynimityksissä ovat konventuaalistuneet erilaiset naisesta ja myös lapsesta käytetyt (pikku)lintumetaforat, kuten *kyyhkynen*, *tipu* ja *pulu*. Tällaiset metaforat, joissa nainen liitetään (pieneen) lintuun, ovat tuttuja muun muassa jo vanhoista suomalaisista kansanrunoista, esimerkiksi ”Nuku, nuku *nurmilintu*, väsy, väsy väs-

täräksi.” (Koski 1992: 24.) Myös Soundin levyarvioissa nainen liitetään usein pikkulintuihin vertauskuvien avulla, kuten aineistoesimerkissä (175).

(175) – – [laulaja Rosie] hentoisine äänineen on kuin *viaton varpu*nen keskellä synnin pesää. (S1/03 – Pram)

Naisen lauluääntä kuvaillaan myös toistuvasti pikkulinnun ääntelyyn viittaavilla verbeillä, kuten *kujertaa*, *livertää* ja *visertää*. *Kujertaa*-verbi tarkoittaa erityisesti kyyhkyläisen ääntelyä. Kuvaannollisesti sitä voidaan käyttää myös vienosta ja hellästä naisen tai lapsen puheesta. (PS s.v. *kujertaa*.) Myös Hurmeen (2001: 110) aineistossa *kujerteluksi* on kutsuttu naisen ja lapsen lauluääntä. Omassa aineistossani kyseistä sanaa on käytetty muun muassa näin:

(176) Kolmesta ensimmäisestä biisistä muodostuu äkkiä – – ylihyviä muuhun materiaaliin nähden. Read My Scarsin lisäksi avausbiisi Symbol Of Eternity parin huippuriffinsä turvin ja Queen Of Entity toisista biiseistä poikkeavan maalailevuutensa ja Pornophansin *Jyttin kujertavan vuoropuhelun ansiosta*. (S1/04 – Diablo)

(177) – – Sharon del Adel on karismaattinen laulaja, joka *herkimillään kujertaa* kuin Candice Night⁴⁰ – – (S12/04 – Within Temptation)

Pikkulintuun viittaa myös esimerkin (178) deskriptiivinen verbi *livertää*, jota käytetään yleensä lintujen heleästä ääntelystä. Perussanakirjassa esimerkkinä on myös lause, jossa kyseinen verbi yhdistetään naisen ääneen: ”*Voi kiitos!*” *liversi nainen mielissään*. (PS s.v. *livertää*.) Vastaavasti myös esimerkissä (179) esiintyvä *visertää*-verbi merkitsee pikkulintujen heleää laulua tai pienen tytön heleä-äänistä puhetta (PS s.v. *visertää*).

(178) – – Little Sparrow on komea myös Kasey Chambersin *livetämänä*. (S1/04 – Various)

(179) Vastineena on ennenkuulumatonta hempeyttä; vierailija Liv Kristine *visertää* Nymphetamine Overdoseen teemaa, joka on taatusti salvannut paikalla olleiden hengen. (S9/04 – Cradle Of Filth)

Siinä missä naislaulajien ääni vertautuu pikkulinnun kauniiseen lauluun, mieslaulajien ääntä kuvataan usein ns. korppimetaforalla: korppiin liittyvä ääntelyverbi *raakkua* toistuu mieslaulajien levyarvioissa ahkeraan. Miehen laulua on luonnehdittu esi-

⁴⁰ Candice Night on menestyneen Blackmore`s Night -rockyhtyeen naislaulaja.

merkiksi *räkäiseksi raakunnaksi, sydämeenkäyväksi raakkumiseksi ja kuin korpin raakuksi ennen kuolonkankeutta*. Korppi on iso musta varislintu, joka ei aiheuta mielleyhtymiä pienuuteen tai suloisuuteen.

Ihmisestä käytetyt eläinmetaforat ovat aina affektiivisia, ja usein ne ovat sävyltään nimenomaan halventavia ja kielteisiä (Koski 1992: 25). Oman aineistoni eläinviitteisiä metaforia ei kuitenkaan mielestäni voi tulkita suoranaisesti pejoratiivisiksi – poikkeuksena *kurnuttaa*. Eläimiin liittyvät kielikuvat, joita naismuusikoiden levyarvioissa on käytetty, viittaavat ennen muuta pienuuteen, herkkyyteen ja kenties myös voimattomuuteen, mutta ne eivät silti ole suoranaisesti vähätteleviä. Esimerkiksi *kehrätä*-verbiin (esimerkit 171 ja 172) liittyy kovinkin positiivinen mielikuva, sillä se kuvastaa miellyttävää tilannetta tai tunnetta: kissahan kehrää silloin, kun sillä on hyvä olla (Hurme 2001: 110).

5.5. Ruumiillisuusmetaforat

Aineistostani nousee vahvasti esiin myös ruumiillisuuteen viittaavat metaforat eli kielikuvat, joilla kuvataan sitä, miten musiikki on vaikuttanut kuuntelijaan fyysisesti. Musiikki ja sen kuuntelu on lähes aina jollain tavoin ruumiillinen kokemus: omassa aineistossani musiikki esimerkiksi *pyyhkäisee oitis jalat alta ja jalka alkaa vipattaa*.

Kaikkein tyypillisin ruumiiseen⁴¹ kohdistuva metafora puhuu kylmistä väreistä ja/tai selkäpiistä, kuten esimerkeissä (180), (181) ja (182). Koska kylmien väreiden, selkäpiin kutitusten ja muiden vastaavanlaisten fyysisten reaktioiden sanotaan syntyvän nimenomaan naisen laulusta – ei musiikista kokonaisuudessaan⁴² – kyseiset metaforat korostavat erityisen tehokkaasti henkilökohtaisuutta, intiimiyttä sekä laulajan ja kuuntelijan keskinäistä läheisyyttä. Instrumenttina lauluääni on paljon henkilökohtaisempi kuin mikään muu musiikkisoitin, ja siksi sitä voidaan kuvailla niin kuin sillä olisi välitön ja intiimi suhde kuulijansa kanssa (Frith 1998: 190–191). Ruumiillisuusmetaforista on luettavissa myös vähintäänkin implisiittisiä viittauksia seksuaalisuuteen, sillä useat metaforien verbit vihjaavat fyysiseen koskettamiseen: laulu esimerkiksi *kutittaa* (181), *hyväilee* (183) ja *hivellee* (184).

⁴¹ *Ruumis* tarkoittaa nykyarkikielessä lähinnä kuollutta ihmisen kehoa. Feministisessä tutkimuksessa termi *ruumis* viittaa kuitenkin myös elävään kehoon. (Kyrölä 2006: 107.)

⁴² Miesmuusikoiden levyarvioissakin on vastaavanlaisia ruumiillisuusmetaforia, mutta niissä esimerkiksi ”iho menee kananlihalle” musiikista, ei artistin laulusta (esim. S4/04 – Nicolai Dunger, S1/04 – Marc Almond).

- (180) Siirin kehräävä laulu saa *kylmiä väreitä selkäpiihin* (S4/03 – M. Heavenly)
- (181) Brandyn hunajainen laulu toimii kivasti *selkäpiitä kutittaen* – (S 3/02 – Brandy)
- (182) – – *kylmiä väreitä nostattavat* taustaulinat (S2/04 – Ani DiFranco)
- (183) – – pääasia Aaliyahin musiikissa on tietenkin hänen *aistillinen laulunsa, joka on oikeasti höyhenen hyväilyä iholla* (S2/03 – Aaliyah)
- (184) [levyn] kantavin voima on kuitenkin Chrissien ääni. Kappaleiden epätasaisuutta ei aina edes huomaa, niin *korvia hivelevä laulajan soundi* yhä on – – (S6–7/03 – Pretenders)

Siinä missä kaikki yllä olevat metaforat ovat positiivissävyisiä eli fyysinen reaktio on koettu miellyttävänä, esimerkissä (185) ruumiillisuusmetafora kuvaakin laulun aiheuttamaa epämiellyttävää tunnetta. Tällaiset merkitykseltään kielteiset ruumiillisuusmetaforat ovat kuitenkin melko harvinaisia.

- (185) Kritiikkiä lankeaa myös viehättävän laulajattaren harteille, sillä välillä turhan varovasti ja Suomi-aksentilla nuotin vierestä vedetyt yksiulotteiset lauluosuudet *nostavat karvat pystyyn*. (S3/04 – Lowemotor Corporation)

Ruumiillisuusmetaforissa paljastuu erityisen helposti se, kuka levyarvioissa puhuu ja kenelle hän puhuu. Näiden metaforien avulla rakennetaan näkyvästi erilaisia lukijapaikkoja, ja yksi ratkaiseva tekijä näiden lukijapaikkojen synnylle on sukupuoli. Levyarvioiden, kuten muidenkin tekstien, lukemiseen liittyy monenlaisia valtasuhteita: tekstit pystyvät valitsemaan lukijansa esimerkiksi iän, koulutuksen, etnisyyden ja sukupuolen mukaan (Rojola 2004: 40–41). Aineistoni ruumiillisuusmetaforat asettavat mieslukijan keskeiseksi lukijaksi, tulkitsijaksi ja samastujaksi. Samalla ne syrjivät naislukijaa tai jopa sulkevat naislukijan tekstin ulkopuolelle. Mahduttaakseen itsensä oletettuun lukijaposition naislukijan täytyy samastua miehiseen näkökulmaan ja hyväksyä metaforien tarjoama miehinen arvojärjestelmä (Morris 1997: 42).

Esimerkeissä (186), (187), (188) ja (189) lukijaposition muodostuu miehiseksi eli metafora on rakennettu miehen näkökulmasta: ruumiiseen liittyvät kielikuvat viittaavat miehen ruumiiseen ja sen kokemuksiin. Esimerkissä (186) tämä ei ole aivan yhtä selkeää kuin kolmessa muussa, sillä *potkia munille* -lausahdus on nykyään jo sen verran vakiintunut slangi-ilmaus, että sen konkreettinen merkitys on hämärtynyt. Uskonkin sen viittaavan

enemmän henkiseen kuin fyysiseen potkimiseen, ja fraasia mukaillakseni naisellakin voi ”olla henkisesti munaa”. Esimerkissä (187) kuviteltu lukija sen sijaan on selkeästi mies: kirjoittaja puhuttelee lukijoita esittämällä kysymyksen ”muistatteko?” ja pyrkii virkistämään muistikuvaa luonnehtimalla Linda Perryn ääntä *kivekset kurtistavaksi*. Tällainen vertauskuva tuskin herättää muistijälkiä naispuolisissa lukijoissa, elleivät he kykene samastumaan miehiseen näkökulmaan.

(186) – – yhtä ytimekkäästi edellinen albumi Turn 21 *potki munille* (S4/03 – The Donnas)

(187) Muistatteko Linda Perryn? – – laulajan, joka esiintyi naurettavassa nahkahatussa ja *kiekui kivekset kurtistavalla äänellä?* (S2/04 – Courtney Love)

Esimerkin (188) virke päättää levyarvion, jossa on jo aiemmin viitattu suorasanaisesti naislaulajan seksikkyyteen ja näyttävyyteen. Siinä pelataan seksuaalisella jännitteellä, joka vallitsee naislaulajan ja mieskuuntelijan välillä. Puhumalla *miehen* kuumottavista poskista naislukija (ja myös homoseksuaalinen mieslukija) suljetaan edellytetyn lukijajosition ulkopuolelle. Tämä oletettu lukija on selkeästi heteroseksuaalinen mies. Myös esimerkki (189) paikantuu seksuaaliseen ja itse asiassa erittäin suorasukaiseen vihjeeseen. Siinä naislaulajan tulkintaa verrataan fellaatioon eli miehelle annettuun suuseksiin. Myös naislaulajan vertaaminen seireeniin on kiinnostava lukijapaikkoja ajatellen: seireeni⁴³ on puoliksi naisen ja puoliksi linnun hahmoinen kreikkalainen taruolento, joka houkuttelee viettelevällä laulullaan merimiehiä tuhoon. (PS s.v. *seireeni*.) Seireenin on mytologiassa ajateltu esiintyvän vain miehille, joten metaforisesti voisi ajatella, että naismuusikon kutsuminen levyarviossa seireeniksi sulkee naiskuuntelijat ja -lukijat diskurssin ulkopuolelle. (Feigenbaum 2005: 48.)

(188) Kun tämä Amerikan Marjo Leinonen kehottaa seuraamaan hodarinsa syömistä, *kuumottaa härskimmänkin miehen poskia*. (S11/04 – The Detroit Cobras)

(189) – – *seireenin* tavoin laulavan Anneke Van Giersbergenin tulkinta on *fellaatiota* kuuloelimille ja sielulle – – (S1/04 – The Gathering)

Miehisiksi muotoutuviin lukijajositioniin liittyy myös naismuusikoiden ulkonäön kommentointi sellaisesta näkökulmasta, joka asettaa naisen ruumiin miehisen kat-

⁴³ *Seireeni* tarkoittaa kuvaannollisesti myös viettelijätärtä (PS s.v. *seireeni*)

seen (ja halun) kohteeksi. Tällaista ulkonäön kommentointia ei kuitenkaan juuri esiinny aineistossani. Sellaiseksi voi silti luokitella ainakin esimerkin (190). Hälyttävämpää kuin ulkonäön kommentointi tässä esimerkissä on kuitenkin se, että kriitikko antaa naismuusikon ulkonäön vaikuttaa levyn ja musiikin arviointiin.

(190) Enkä periaatteessakaan suostu sanomaan poikkipuolista sanaa levystä, jolla soittaa basisti Johanna Asplundin kaltainen *ilmestys* (S6–7/04 – Sahara Hotnights)

Havainto naislukijoiden sulkemisesta diskurssin ulkopuolelle on tehty myös englanninkielisten rocklehtien tutkimuksessa. Esimerkiksi Davies sanoo, että rocklehdistö ei tunnu välillä edes lainkaan tiedostavan rockin naispuolisen kuuntelijakunnan – ja siten myös lukijakunnan – olemassaoloa, vaan käyttää hyvinkin seksististä kieltä, joka vahvistaa miesten yhteisöllisyyttä ja torjuu naislukijat (Davies 2001: 313).

5.6. Muita metaforia

Naismuusikoiden levyarvioissa esiintyy myös metaforia, jotka liittyvät erilaisiin satu- tai sarjakuvahahmoihin. Nämä metaforat ovat tyypillisesti kekseliäitä ja ainutkertaisia. Naislaulajan ääntä on kuvattu aineistossani esimerkiksi *akuankkamaiseksi* ja *Liisa Ihmemaassa -tyyppiseksi*. Naisen äänen on sanottu kuulostavan myös *suihkussa laulavalta Marge Simpsonilta*. Esimerkki (191) puolestaan pelaa vertauksella, joka viittaa Grimmin veljesten *Kolme pientä porsasta* -satuun. Naislaulaja vertautuu Isoon pahaan suteen, joka yrittää puhaltamalla kaataa pienten porsaiden taloa. Tässä on siis selkeä poikkeus luvussa 5.4. tekemääni havaintoon: nyt vertaus ei kohdistukaan pieneen avuttomaan eläimeen, vaan suureen petoeläimeen. Se, että tämä viittaus petoeläimeen tehdään lastensadun kautta, kuitenkin pehmentää vertausta ja antaa siihen myös hieman koomisen sävyn.

(191) Heather Nova puhkuu ja puhisee – – kuin olisi possujen taloa kaatamassa (S3/02 – I Am Sam)

Kuten olen jo aiemminkin esittänyt, *enkeli* on toistuvasti käytetty vertauskuva levyarvioissa erityisesti silloin, kun kriitikko pyrkii kuvailemaan puhtaasti ja kauniisti laulavan naismuusikon lauluääntä ja -tapaa. Enkelihän on puhtauden, kauneuden ja siveellisyyden perikuva. Tällaisia enkelimetaforia ovat esimerkiksi *enkelimäinen laulu*, *herkkä enkelilaulu* ja vertauskuvallinen ilmaisu *laulaa kuin enkeli*. Tarkastelemistani kolmen vuo-

sikerran numeroista löytyy puolestaan vain yksi arvio, jossa mieslaulajan ääntä on kuvattu enkelivertauksella:

(192) Gary Briggs *laulaa yhä kuin enkeli* (S4/04 – Haven)

Enkelimäisyys liitetään siis vahvasti nimenomaan naismuusikoihin, vaikka enkeleiden sukupuoli ei perinteisesti ole ollutkaan selkeästi naispuolinen, vaan itse asiassa esimerkiksi Raamatussa enkelit on kuvattu yksiselitteisesti miehiksi ja kuvataiteessa usein androgyyneiksi (Beauvoir 1999: 133).

Metaforisiksi voidaan mieltää myös sellaiset laulun ja musiikin kuvaukset, jotka tukeutuvat perinteiseen ja kaikille yhteiseksi ajateltuun käsitykseen naisellisuudesta ja miehisyydestä. Tällaisia ilmaisuja ovat esimerkiksi *feminiininen* (193), *miehininen* (194), *tyttömäinen*, *poikamainen* jne.

(193) Yours Truly erottuu albumin *feminiinisen kuuloisesta* kokonaisuudesta Jani Mahkosen vierailevan lauluosuuden ansiosta. (S10/03 – Neverwood)

(194) Vaikka lauluissa vilisee enkeleitä, kyyneleitä ja muuta hempeää, on tulkinta koko ajan erittäin *miehistä*. (S1/03 – Ville Leinonen & Valumo)

Arvioissa tällaiset sukupuoliroolien ja -käsitysten mukaan motivoituneet termit esitetään yleensä itsestään selvinä ja lukijan oletetaan liittävän niihin tiettyjä ominaisuuksia. Mutta todellisuudessa kukaan ei voi tyhjentävästi määritellä, mitä vaikkapa *miehininen* tarkoittaa, koska sukupuoli ja sen esitystavat ovat jatkuvasti liikkeessä eikä mitään todellista tai pysyvää miehisyyden normia ole olemassakaan (Morris 1997: 17; Kantola 2003: 81). Lukijasta riippuen miehiseksi sanottu musiikki voi aiheuttaa positiivisia tai negatiivisia miellelyhtymiä; sen merkitys ei ole kaikille sama, vaikka jaammekin kulttuurisen perusymmärryksen näistä ilmiöistä (Jokinen 2003: 7–8). Kyse on siis horjuvasta metaforasta: sen avulla pyritään kielellistämään jokin koettu asia (tässä tapauksessa musiikki), mutta jokainen lukija tulkitsee sen silti omalla tavallaan. Poimin tekstinäytteen (195) miehistä koostuvan Cheerleaders United -yhtyeen levyarviosta havainnollistaakseni vielä lisää tällaisten termien viljelyä rockkritiikissä. Yhtyeen levyä kuvataan ensinnäkin *äijäpopiksi*, ja kun sitä (harvinaisesti) yritetään selittää, päädytään toiseen yhtä horjuvaan ilmaisuun *miehininen rockasenne*. Lopuksi vielä vokalistin laulutyylin sanotaan olevan *äijämäisen tinkaava*.

(195) Heartbreak Satellites on pirun komea ja huolella tehty *äijäpop* -levy. Äijäpop tarkoittaa tässä tunteellisia ja melodisia pop-

biisejä *miehisellä rockasenteella* esitettyinä. – – Ansioksi on luettava myös laulaja Timo Rannan *äijämäisen tinkaava laulutyylä* – – (S11/04 – Cheerleaders United)

Naisrockin ja *äijärockin* (tai *äijäpopin*, kuten tässä esimerkissä) merkityksissä on selkeä ja oleellinen ero. Siinä missä *naisrockiksi* voidaan kutsua lähes kaikkea rockia, jonka esittäjänä on nainen tai naisia, *äijärockilla* tarkoitetaan tietynlaista musiikkityyliä. Kyseessä on sama ilmiö kuin *tyttöbändi-* ja *poikabändi-*termeissä. *Äijämäisyys* määrittyy rockdiskurssin sisällä tyypillisesti positiivisesti, koska se on jotain, minkä nähdään kuuluvan kunnan rockiin (Knuuttila 1994: 30).

6. LOPUKSI

Olen tässä tutkimuksessani pyrkinyt selvittämään, millainen naismuusikkokuva Soundi-musiikkilehden levyarvioissa rakentuu. Olen kysynyt, millaisia rooleja naismuusikoille annetaan levyarvioiden diskursseissa ja miten heidät näissä diskursseissa esitetään. Kysymyksiini hain vastauksia tarkastelemalla naismuusikoista käytettyjä nimityksiä, heidän lauluäänen ja -tapansa kuvauksia sekä arvioissa esiintyviä metaforia.

Levyarvioiden kieli ja sanasto ovat hyvin eläviä. Tämä ilmeni muun muassa nimitysten valtavana ja kirjavana joukkona. Sukupuolineutraaleja nimityksiä (esim. *artisti, lauluntekijä*) käytettiin etenkin arvostetuista ja pitkän uran luoneista naismuusikoista. Valtaosa naismuusikoiden nimityksistä kuitenkin paljasti artistin sukupuolen. Tällaisia olivat esimerkiksi *-tAr*-johtimiset nimitykset (esim. *laulajatar, rappajatar*) sekä määriteosaiset nimitykset (esim. *tyttöpoppari, naisrokkari*). Sävyiltään neutraalien nimitysten lisäksi joukossa oli myös tunnepitoisia ja asenteellisesti latautuneita nimityksiä. Tällaisissa nimityksissä otettiin kantaa muun muassa naismuusikon kiltteyteen tai tuhmuuteen, seksuaaliseen siveellisyyteen tai siveettömyyteen (esim. *raikas naapurintyttö, pahainen narttu*). Nimityksillä voitiin tuoda esiin myös artistin ikä (esim. *tyttönen, bluesmummu*) ja miessuhteet (esim. *rouva Bruce Springsteen*). Lisäksi nimitysten avulla tehtiin vertailuja naismuusikoiden välillä (esim. *Hollannin Björk*).

Naisartistien lauluääntä ja -tapaa kuvailtiin levyarvioissa usein stereotyyppiseen naisellisuuteen liitetyillä ominaisuuksilla (esim. *herkkyys, pehmeys, hauraus*), mutta naisen laulua kiiteltiin myös voimakkuudesta ja vahvuudesta. Seksuaalisuuteen ja seksikkyyteen viittaavat kuvaukset olivat hyvin tyypillisiä (esim. *viekoitteleva lauluääni, seksikkäästi sielukas ääni*). Vihaista ja aggressiivista musiikkia esittävä nainen sai usein osakseen kummastelua. Hänen laulunsa tehokkuutta ja uskottavuutta saatettiin epäillä, ja hänen vihansa voitiin kuvata söpöksi ja naurettavaksi (esim. *herttainen vihalaulu*). Aggressiivisia naislaulajia verrattiin usein myös miehiin. Naisartistien lauluääntä kuvailtiin lisäksi muun muassa tekemällä vertauksia toisiin naismuusikoihin. Naismuusikoiden levyarvioissa esiintyi metaforia, jotka viittasivat etenkin makeisiin ruokiin, lapsiin, pieniin eläimiin sekä ruumiillisuuteen.

Naisartistin sukupuoli nousi levyarvioissa usein keskeiseen asemaan, ja se vaikutti sekä arvioiden kieleen että sisältöön. Vain hyvin harvoissa yksittäisissä arvioissa naismuusikon sukupuoli jätettiin kokonaan mainitsematta. Nyky-yhteiskunnassamme ja

kulttuurissamme naiskuva on fragmentoitunut, ja esimerkiksi televisio on jo pullollaan aktiivisia naistoimijoita, jotka lyövät, potkivat ja taistelevat perinteisten machosankareiden malliin. (Nykyri 1998: 9.) Naissankarihahmoihin liittyy silti vielä omaleimaisuuden ja outouden tunne. He ovat kiinnostavia juuri siksi, että heitä ei ole aiemmin juurikaan nähty. Tämä on seikka, joka ilmenee myös naisrokkareiden levyarvioissa. Vaikka naisrokkareita on ollut niin kauan kuin on ollut rokkiakin, he ovat silti olleet aina selkeä vähemmistö, marginaalissa. Edelleenkin naisrokkari saattaa kummastuttaa ja hänen sukupuolestaan halutaan siksi keskustella äänekkäästi rockdiskurssissa. Vaikka rockdiskurssinkin naiskuva on fragmentoitunut ja naisille sallitaan monenlaisia rooleja ja asemia sen sisällä, naiseus on silti hyvin usein se ensimmäinen rooli, josta muita rooleja lähdetään jakamaan.

Naisartistit otetaan rockdiskurssissa vastaan positiivisesti, valtaosaltaan levyarviot ovat kehuja ja hyvin myönteisiä. Pinnalta katsottuna kaikki on siis oikein hyvin. Silti pinnan alla kytee: kenties tarkastikin kätkeyty ja piilotettu hierarkkinen arvojärjestys asettaa miehet ja naiset eri asemiin, eri kasteihin, eri genreihin. Tämä tulee esiin erityisen selkeästi silloin, kun levyarvioissa tehdään vertauksia: nais- ja miesmuusikoita verrataan hyvin harvoin keskenään.

Kriitikot eivät välttämättä tiedosta kaikkia vaikuttimiaan. Vaikka he vakuuttaisivatkin arvioivansa vain ja pelkästään musiikkia ja sanoisivat, että artistin sukupuoli ei millään lailla vaikuta heidän kirjoittamiseensa (esimerkiksi sananvalintoihin) tai mielipiteisiinsä, se saattaa silti vaikuttaa. Sukupuoli on aina läsnä kaikessa toiminnassamme. Täysin sukupuolineutraali teksti ei olekaan välttämättä paras mahdollinen päämäärä, mihin rockmedian tulisi pyrkiä. Tärkeämpää olisi positiivisten merkitysten löytäminen esimerkiksi sellaisesta sanasta kuin *tyttöbändi*. Pitäisi miettiä, miksi sanalla on negatiivinen kaiku. Pyrkimyksen neutraaliuteen voikin nähdä turhan helppona ratkaisuna, jossa oikeastaan vain paetaan ongelman juurta (Knuutila 1994: 32).

Vaikka aineistostani siis löytyikin selkeitä tapoja puhua sukupuolesta ja sukupuolittuneesti, musikkokuvia ja -imagoja rakennetaan rockdiskurssissa monien muidenkin ominaisuuksien kautta, ei pelkästään sukupuolen. Musiikkityyli on näistä ehkä kaikista tärkein, samoin se imago, jonka artisti on joko itse itselleen luonut tai jonka media on hänen ylleen asettanut. Jatkotutkimusta ajatellen populaarimusiikin ja -median sukupuoli-rooleja olisikin kaikkein antoisinta tarkastella musiikin eri alalajien (popin ja rockin, mutta myös esimerkiksi r&b:n, rapin ja jazzin) kautta, sillä niillä kaikilla on omat imagonsa ja siten myös erilaiset tavat ymmärtää ja esittää sukupuolta (ks. Perkkiö 2003: 183). Tämä pro gradu -tutkimukseni käsitteli populaarimusiikkia (josta käytin yleisnimitystä *rock*) en-

sisijaisesti kokonaisuutena, ja kiinnitti huomiota musiikin alalajeihin vain paikoitellen. Tällainen paikka oli esimerkiksi vihaisen naisen äänen tarkastelu, jossa keskeiseen asemaan nousi rankempi rock- ja metallimusiikki. Vastaavasti musiikin ja äänen metaforia käsitellessäni havaitsin makeiden ruokametaforien liittyvän ensisijaisesti kevyeen ja viihteeksi miellettyyn popmusiikkiin. Kiinnitin myös huomiota siihen, että naismuusikon oletettu tai representoitu kiltteys ja tuhmuus motivoituivat monesti musiikkigenren mukaan.

Musiikki voi olla keino tai väylä vallitsevan sukupuolijärjestelmän haastamiseen, kyseenalaistamiseen ja hajottamiseen (Knuutila 1994: 26). Monet erityisesti raskasta, vihaista ja ärhökkää musiikkia esittäneet naisartistit ja -yhtyeet ovat haastaneet perinteisiä käsityksiä siitä, millainen naisen ääni on ”luonnostaan” ja myös siitä, millainen sen pitäisi olla (ks. Frith 1998: 195–196). Naisten musiikin, laulun ja ilmaisuvoiman määrittäminen moninaisesti on rikkaus. Mitä enemmän naismuusikoiden ilmaisuille sallitaan vaihtelua – herkkyyttä, örinää, vihaa, tunteenpaloa, karismaa – sitä vahvemmin he ovat mukana musiikin maailmassa eikä heitä suljeta vain yhteen kategoriaan. Naisellisuuden määritelmä ei saisi kääntyä koskaan naispuolisuuden määritelmäksi; naispuoliselta rokkarilta ei pidä odottaa vain ”naisellisia” ilmaisutapoja, vaan erilaisia, niin monia ilmaisukeinoja kuin on naismuusikoitakin. En halua asettaa mitään ilmaisutapaa toista paremmaksi, sillä se ei ole oleellista. Pikemminkin haluaisin laajentaa ajateltavissa ja hyväksyttävissä olevien naismuusikoiden roolien, asemien ja representaatioiden kenttää: suloääniset popmuusikot, räyhäävät punkkarit, kanta-aottavat feministirokkarit ja voimakasääniset metallistit mahtukoot kaikki tälle samalle laajalle kentälle. Naismuusikoiden välillä olevat erot ovat vähintään yhtä tärkeitä kuin heidän välillä olevat yhtenevyydet.

Parempaa tulevaisuutta kohti vieköön tämä lainaus aineistostani. Siinä ei erotella naismuusikoita ja miesmuusikoita eri sarjoihin: Marjo Leinonen ei ole yksi kyseisen ajan suurista suomalaisista *naisrock*äänistä, vaan yksinkertaisesti suuri suomalainen rockääni ilman minkäänlaisia sukupuolen mukaan rakennettuja ahdistavia rajoja.

– – Marjo [Leinonen] nousi yhdeksi 80-luvun lopun ja 90-luvun alun suurista suomalaisista rockäänistä (S1/02 – Balls)

LÄHTEET

Aineslähteet

S = Soundi 1–12/2002, 1–12/2003, 1–12/2004.

Elektroniset lähteet

Rockmusica.net 2002 =

<<http://www.rockmusica.net/rose/archive.php?month=10&year=2002>>[luettu 22.11.2006].

Rumba 2006 =

<<http://www.rumba.fi/>>[luettu 18.1.2007].

Wikipedia =

<<http://fi.wikipedia.org/>>[luettu 13.9.2007]

Kirjallisuus

AMOS, TORI & POWERS, ANN 2005: Tori Amos. Piece by piece. New York: Broadway Books.

BATTERSBY, CHRISTINE 1989: Gender and genius. Towards a feminist aesthetics. London: Women's Press.

BEAUVOIR, SIMONE DE 1999: Toinen sukupuoli. Suomentanut Annikki Suni. Helsinki: Tammi. (Alk. *Le deuxième sexe I–II*. Paris: Gallimard, 1949.)

BLACK, MARIA & COWARD, ROSALIND 1990: Linguistic, social and sexual relations: a review of Dale Spender's *Man made language*. – Deborah Cameron (toim.), *The feminist critique of language. A reader* s. 111–133. London: Routledge.

BUCKLEY, DAVID 2002: David Bowie. Suomentanut Hannu Tervaharju. Helsinki: Like.

BUTLER, JUDITH 1990: Gender trouble. Feminism and the subversion of identity. London: Routledge.

BUTLER, JUDITH 1997: Excitable Speech. A politics of the performative. New York: Routledge.

CAMERON, DEBORAH 1990: The feminist critique of language. A reader. London: Routledge.

CAMERON, DEBORAH 1996: Sukupuoli ja kieli. Feminismi ja kielentutkimus. Suomentanut Riitta Oittinen ja työryhmä. Tampere: Vastapaino.

CIXOUS, HÉLÈNE 1986: Sorties: Out and out: Attacks/Ways Out/Forays. – Helene Cixous & Catherine Clément, *The newly born woman. Theory and history of literature*, volume 24 s. 63–132. Translated by Betsy Wing. Manchester: Manchester University Press.

DAVIES, HELEN 2001: All rock and roll is homosocial. The representation of women in the British rock music press. – *Popular Music* vol. 20/3 s. 301–319.

DICKERSON, JAMES 1998: Women on top. The quiet revolution that's rocking the American music industry. New York: Billboard Books.

ECKERT, PENELOPE & McCONNELL-GINET, SALLY 1992: Think practically and look locally: Language and gender as community-based practice. – Bernard J. Siegel, Alan R. Beals & Stephen A. Tyler (edit.), *Annual Review of Anthropology* 21 s. 461–490. California: Palo Alto.

ELLMANN, MARY 1968: Thinking about women. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.

- FAIRCLOUGH, NORMAN 1995: *Critical discourse analysis: the critical study of language*. New York: Longman.
- FEIGENBAUM, ANNA 2005: 'Some guy designed this room I'm standing in'. *Marking gender in press coverage of Ani DiFranco*. – *Popular Music* vol. 24/1 s. 37–56.
- FRITH, SIMON 1987: *Towards an aesthetic of popular music*. – Richard Leppert & Susan McClary (edit.), *Music and society. The politics of composition, performance and reception* s. 133–149. Cambridge: Cambridge University Press.
- FRITH, SIMON 1988: *Rockin potku. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*. Suomentanut Hannu Tolvanen. Suomen etnomusikologinen seura ry:n julkaisuja 1. Tampere: Vastapaino.
- FRITH, SIMON 1998: *Performing rites. Evaluating popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- FRITH, SIMON & McROBBIE, ANGELA 1990: *Rock and sexuality*. – Simon Frith & Andrew Goodwin (edit.), *On record. Rock, pop, and the written word* s. 371–389. London: Routledge. (Alk. 1978)
- GAAR, GILLIAN G: 1992: *She's a rebel. The history of women in rock & roll*. Washington: Seal Press.
- GRONOW, KIRA 1999: *Siskot soittavat. Tarkastelu naisten paikasta populaarimusiikissa. Pro gradu -tutkielma*. Helsinki: Helsingin yliopiston viestinnän laitos.
- HORNER, BRUCE 1999: *Discourse*. – Bruce Horner & Thomas Swiss (edit.), *Key terms in popular music and culture* s. 18–34. Malden: Blackwell.
- HURME, JENNI 2001: *Maistuu hieman hitiltäkin. Systemaattiset musiikkiviitteiset metaforailmaukset Suosikin musiikkiarvosteluissa 1990-luvulla. Pro gradu -tutkielma*. Turku: Turun yliopiston suomen kielen laitos.
- HURME, JENNI 2002: *Biitti ei piisaa koko ruokavalioksi. Musiikkiviitteisten ruokametaforailmausten systemaattinen käyttö Suosikin musiikkiarvosteluteksteissä*. – *Sananjalka* 44 s. 59–85.
- JAATINEN, JAANA 1988: *Miehen puhetta ja akkojen löpinöitä. Eräiden sävyjen ilmaisemisesta kielessä*. – Lea Laitinen (toim.), *Isosuinen nainen. Tutkielmia naisesta ja kielestä* s.47–50. Helsinki: Yliopistopaino.
- JOKINEN ym. = JOKINEN, ARJA & JUHILA, KIRSI & SUONINEN EERO 1993: *Diskursiivinen maailma. Teoreettiset lähtökohdat ja analyttiset käsitteet*. – Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen (toim.), *Diskurssianalyysin aakkoset* s.17–47. Tampere: Vastapaino.
- JOKINEN, ARTO 2003: *Miten miestä merkitään? Johdanto maskuliinisuuden teoriaan ja kulttuuriseen tekstintutkimukseen*. – Arto Jokinen (toim.), *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuden rakentuminen populaarikulttuurissa* s. 7–31. Tampere: Tampere University Press.
- JOKINEN, ARTO 2004: *Diskurssianalyysin kourissa. Sotilasteksteissä muotoutuva miehiisyys*. – Marianne Liljeström (toim.), *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta* s. 191–208. Tampere: Vastapaino.
- JUUTILA, ULLA-MAIJA 1993: *Ruumiillisuus, seksuaalisuus ja naisen identiteetti Iris Uurron romaaniutuotannossa*. – *Sananjalka* 35 s. 137–149.
- JÄRVILUOMA, HELMI & RAUTIAINEN, TARJA 2003: *Populaarimusiikin tutkimus*. – Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala (toim.), *Johdatus musiikin tutkimukseen* s. 169–184. Jyväskylä: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- KALLIOKOSKI, JYRKI 1995: *Johdanto*. – Jyrki Kalliokoski (toim.), *Teksti ja ideologia. Kieli ja valta julkisessa kielenkäytössä* s. 8–36. *Kieli* 9. Helsinki: Helsingin yliopiston suomen kielen laitos.

- KANTOLA, KATARIINA 2003: Sopuisia ja äänekkäitä keskusteluja. Rocklehti Rumban naiskuvat. – Tiedotustutkimus 4–5/2003 s.62–85.
- KANTOLA, KATARIINA 2005: Äänekäs sukupuoli. Rocklehti Rumban keskustelut sukupuoli ja seksuaalisuuksia paikantamassa. Pro gradu -tutkielma. Turku: Turun yliopiston mediatutkimuksen laitos.
- KARLSSON, FRED 1974: Sukupuoliroolien kielellisistä heijastumista. – Sananjalka 16 s. 24–33.
- KEARNEY, MARY CELESTE 1997: The missing links. Riot grrrl – feminism – lesbian culture. – Sheila Whiteley (edit.), *Sexing the groove. Popular music and gender* s. 207–229. London: Routledge.
- KERÄNEN, TIINA 2006: Rock on yhä miesten maailma. Helsingin Sanomat 11.11.2006, Kulttuuri C 3.
- KNUUTTILA, JARNA 1994: Tyttöbändi vai bändi? – Naistutkimus 2/1994 s. 25–40.
- KNUUTTILA, JARNA 1997: Rockia soittavat tytöt. Rockinsoittoharrastus nuoruusiän ja sukupuolijärjestelmän näkökulmista. Psykologian tutkimuksia nro 19. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- KOIVISTO, OUTI 2004: Naiset rock-instrumentin varressa. Soittamisen ja esiintymisen ruumiilliset merkitykset rock-musiikissa. Pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen laitos.
- KOIVUNEN, ANU 1996: Sorto. – Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.), *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen* s. 35–75. Tampere: Vastapaino.
- KOIVUNEN, ANU & LILJESTRÖM, MARIANNE 1996: Kritiikki, visiot, muutos. – Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.), *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen* s. 9–34. Tampere: Vastapaino.
- KOIVUNEN, HANNELE 1995: Madonna ja huora. Helsinki: Otava.
- KOSKI, MAUNO 1992: Erilaisia metaforia. – Lauri Harvilahti, Jyrki Kalliokoski, Urpo Nikanne & Tiina Onikki (toim.), *Metafora. Ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin* s. 13–32. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kritiikin uutiset. Suomen arvostelijain liiton julkaisu. Helsinki.
- KRUSE, HOLLY 1999: Gender. – Bruce Horner & Thomas Swiss (edit.), *Key terms in popular music and culture* s. 85–100. Malden: Blackwell.
- KYRÖLÄ, KATARIINA 2006: Ruumis, media ja ruumiinkuvat. – Anna Mäkelä, Liina Puustinen & Iiris Ruoho (toim.), *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen* s. 107–128. Helsinki: Gaudeamus Kirja.
- KÄMÄRÄINEN, ANU 2005: Rockinstrumenttien soittaminen sukupuolikulttuurinäkökulmasta katsottuna. Tapaustutkimus eräistä rockinstrumenttia soittavista naisista. Pro gradu -tutkielma. Oulu: Oulun yliopiston kasvatustieteiden ja opettajankoulutuksen yksikkö.
- KÄRJÄ, ANTTI-VILLE 2003: Musiikki ja media. – Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala (toim.), *Johdatus musiikintutkimukseen* s. 149–168. Jyväskylä: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- LAKOFF, GEORGE & JOHNSON, MARK 1980: *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LAPPALAINEN, PÄIVI 1990: Isän ääni. Kirjallisuushistoriamme ja patriarkaalinen ideologia. – Pirjo Ahokas & Lea Rojola (toim.), *Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuudentutkimus* s. 71–95. Sarja A, nro 20. Turku: Turun yliopisto.
- LEPPÄNEN, TARU 2000: Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 6. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.

- LEPPÄNEN, TARU & MOISALA, PIRKKO 2003: Kulttuurinen musiikintutkimus. – Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala (toim.), Johdatus musiikintutkimukseen s. 71–86). Jyväskylä: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- LEPPÄNEN ym. = LEPPÄNEN, TARU & MOISALA, PIRKKO & SIVUOJAGUNARATNAM, ANNE 2003: Musiikin naistutkimus. – Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala (toim.), Johdatus musiikintutkimukseen s. 225–231. Jyväskylä: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- LEPPÄNEN, TARU & ROJOLA, SANNA 2004: Musiikki ja tutkimus. Feministisiä kytköksiä rakentamassa. – Marianne Liljeström (toim.), Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta s. 70–89. Tampere: Vastapaino.
- LILJESTRÖM, MARIANNE 1996: Sukupuolijärjestelmä. – Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.), Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen s. 111–138. Tampere: Vastapaino.
- LILJESTRÖM ym. = LILJESTRÖM, MARIANNE & ANTONEN, ANNELI & LEMPIÄINEN, KIRSTI 2000: Nykyfeminismin ajattelijoita. Johdatus teemaan. – Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen & Marianne Liljeström (toim.), Feministejä – Aikamme ajattelijoita s. 9–18. Tampere: Vastapaino.
- LÄHTEENMAA, JAANA 1989a: Tytöt ja rock. Kansalaiskasvatuksen Keskus r.y. Tutkimuksia ja selvityksiä 2/1989. Helsinki: Hakapaino.
- LÄHTEENMAA, JAANA 1989b: Rockin miehisuus – Nousua ja laskua. – Jaana Lähteenmaa (toim.), Rockin seksuaalisuus s. 21–43. Helsinki: Gaudeamus.
- MANTILA, HARRI 1998: Jätkät ja jässikät, don juanit ja gentlemannit eli Perussanakirjan mieskuva. – Vesa Heikkinen, Harri Mantila & Markku Varis (toim.), Tuppuinen mies. Kirjoitelmia sukupuolesta, kielestä ja kulttuurista s. 15–31. Tietolipas 154. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- MATERO, JOHANNA 1996: Tieto. – Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.), Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen s. 245–269. Tampere: Vastapaino.
- MAYHEW, EMMA 2004: Positioning the producer. Gender divisions in creative labour and value. – Sheila Whiteley, Andy Bennett & Stan Hawkins (edit.), Music, space and place. Popular music and cultural identity s. 149–162. Aldershot: Ashgate.
- MILLS, SARA 1995: Feminist Stylistics. London: Routledge.
- MODINOS, TUIJA 1994: Nainen populaarikulttuurissa. Madonna ja The Immaculate Collection. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 42. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- MOI, TORIL 1990a: Sukupuoli/Teksti/Valta. Suomentanut Raija Koli. Tampere: Vastapaino.
- MOI, TORIL 1990b: Feministinen, naispuolinen, naisellinen. – Pirjo Ahokas & Lea Rojola (toim.), Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuudentutkimus s. 17–38. Sarja A, nro 20. Turku: Turun yliopisto.
- MOISALA, PIRKKO 1994: Musiikin naistutkimus, feministinen kritisismi ja sukupuolittava musiikintutkimus. – Musiikki 3/1994 s.241–245.
- MORRIS, PAM 1997: Kirjallisuus ja feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen. Suomentanut Päivi Lappalainen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Musiikki. Suomen musiikkitieteellinen seura ry:n ja Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisu. Helsinki.
- MUSTAPARTA, EILA 1995: Juna, jolla ei ole paluuvuoroa. EY-metaforat poliitikkojen retoriikassa. – Jyrki Kalliokoski (toim.), Teksti ja ideologia. Kieli ja valta julkisessa

- kielenkäytössä s. 168–183. *Kieli* 9. Helsinki: Helsingin yliopiston suomen kielen laitos.
- MÄKELÄ, JANNE 2006: Ote saippuasta. *Populaarikulttuuri ja kritiikki*. – *Kritiikin uutiset* 2/2006 s. 2–7.
- Naistutkimus. Suomen Naistutkimuksen Seura.
- NIKANNE, URPO 1992: Metaforien mukana. – Lauri Harvilahti, Jyrki Kalliokoski, Urpo Nikanne & Tiina Onikki (toim.), *Metafora. Ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin* s. 60–78. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- NS = *Nykysuomen sanakirja* 1–6, 1951–61. Porvoo: WSOY.
- NYKYRI, TUIJA 1998: Naisen viha. *SoPhi* 24. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- OESCH, PEKKA 1989: Levyarvostelun tuolla puolen. Neljä näkökulmaa rockkritiikkiin. *Työväenmusiikki-instituutin julkaisuja* 8. Helsinki: Hakapaino.
- OLLILA, ANNE 1990: Perhe – ura vai vankila. – Kari Immonen (toim.), *Naisen elämä. Mistä on pienet tytöt tehty, mistä tyttöjen äidit* s. 263–347. Helsinki: Otava.
- ONIKKI, TIINA 1992: Paljon pystyssä. – Lauri Harvilahti, Jyrki Kalliokoski, Urpo Nikanne & Tiina Onikki (toim.), *Metafora. Ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin* s. 33–59. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- ZERANSKA-GEBERT, GRAZYNA & LAMPINEN, TEUVO 2002: *Parlando. Musiikkisanakirja*. Helsinki: Yliopistopaino.
- PERKKIÖ, HELI 2003: *Kukkomunaroockia ja virtuooseja. Hevi ja maskuliinisuus*. – Arto Jokinen (toim.), *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuden rakentuminen populaarikulttuurissa* s. 164–189. Tampere: Tampere University Press.
- Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Popular Music and Society*. London: Routledge Publishers.
- PS = *Suomen kielen perussanakirja* 1–3, 1990–1994. Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja 55. Helsinki: VAPK-kustannus.
- PULKKINEN, TUIJA 2000: Judith Butler. Sukupuolen suorittamisen teoreetikko. – Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen & Marianne Liljeström (toim.), *Feministejä – Aikamme ajattelijoita* s. 43–60. Tampere: Vastapaino.
- PUUSTINEN, VILJAMI 2006: Rockia ja seksiä. – *Rumba* 15/06 s. 7.
- PUUSTINEN ym. = PUUSTINEN, LIINA & RUOHO, IIRIS & MÄKELÄ, ANNA 2006: *Feministisen mediatutkimuksen näkökulmat*. – Anna Mäkelä, Liina Puustinen & Iiris Ruoho (toim.), *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen* s. 15–44. Helsinki: Gaudeamus Kirja.
- RAUTALA, HELENA 1988: Jumala siunatkoon sikiötäni kuitenkin! Havaintoja suomen kielen piilogenuksesta. – Lea Laitinen (toim.), *Isosuinen nainen. Tutkielmia naisesta ja kielestä* s. 32–40. Helsinki: Yliopistopaino.
- ROJOLA, LEA 2004: *Sukupuolieron lukeminen. Feministinen kirjallisuudentutkimus*. – Marianne Liljeström (toim.), *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta* s. 25–43. Tampere: Vastapaino.
- ROJOLA, LEA & AHOKAS, PIRJO 1990: *Johdannoksi*. – Pirjo Ahokas & Lea Rojola (toim.), *Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuudentutkimus* s. 9–16. *Sarja A*, nro 20. Turku: Turun yliopisto.
- Rumba. Rockin ajankohtaislehti*. Helsinki: Popmedia Oy.
- RUSS, JOANNA 1984: *How to suppress women`s writing*. London: The Women`s Press.
- RUUSKA, JUHA 2004: *Autenttisuus ja sen representaatiot Rumban, Rytmin ja Soundin levyarvosteluissa. Pro gradu -tutkielma*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikin laitos.

- RUUSKA, JUHA 2006: Aidon kosketus. Äänitteen diskurssit suomalaisissa musiikin aikakauslehdissä. Lisensiaatintutkielma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikin laitos.
- SCHILT, KRISTEN 2003: 'A little too ironic': The appropriation and packaging of riot grrrl politics by mainstream female musicians. – *Popular Music and Society* vol. 26/1 s. 5–16.
- SCHULZ, MURIEL R. 1990: The semantic derogation of woman. – Deborah Cameron (toim.), *The feminist critique of language. A reader* s. 134–147. London: Routledge.
- Sananjalka. Suomen Kielen Seuran vuosikirja. Turku.
- SIIROINEN, MARI 1988: Aito naisellinen tunteenpurkaus eli Nykysuomen sanakirjan naiskuva. – Lea Laitinen (toim.), *Isosuinen nainen. Tutkielmia naisesta ja kielestä* s. 41–46. Helsinki: Yliopistopaino.
- SUUTALA, MARIA 2001: Kesyttetty nainen. Seksuaalisuus ja luontosuhde länsimaisessa ajattelussa. Helsinki: Yliopistopaino.
- TAINIO, LIISA 2001: Puhuvan naisen paikka. Sukupuoli kulttuurisena kategoriana kielenkäytössä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tiedotustutkimus. Tampere: Tiedotusopillinen yhdistys ja Nordicom.
- VIRTAMO, KEIJO 1997: Otavan musiikkitieto. Helsinki: Otava.
- VUORI, JAANA 2004: Sukupuolen ja seksuaalisuuden retorinen analyysi. – Marianne Liljeström (toim.), *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta* s. 93–117. Tampere: Vastapaino.

Painamattomat lähteet

- MYLLYMÄKI, MAIJA-KAISA 2006: Viehättävät tytsyt. Naismuusikoiden levyarvioiden tarkastelua. Naistutkimuksen aineopintojen seminaarityö.

LIITE

Levyarvio Soundissa 12/2003

KYLIE
Body Language
EMI

Roolipelaaja Kylie Minogue on taas kääntänyt tilanteen pääläelleen. Odotukset saattoivat olla fiksoituneet parin vuoden takaisen Can't Get You Out Of My Head -tanssihitin perusteella, mutta laulajatar ei ole tyytynyt vain täyttämään toiveita. Hän asettaa ihailijansa uusien haasteiden eteen.

Maailman seksikkäimmäksi takamukseksi julistettu peräpeili on pantu uudella Body Language -albumilla piiloon, sillä Kylie on nyt stailattu elekieltä käyttäväksi Brigitte Bardot'ksi. Samalla Kylie on hylännyt turvallisen kakkososan kuusi miljoonaa myyneelle Fever-albumille ja ottanut riskin helpon ratkaisun sijaan sekä syöksynyt tuntemattomaan elektropopin ja -funkin pariin. Jos kansikuvissa on päädytty 60-luvun tunnelmiin, niin musiikissa jumitetaan tiukasti 80-luvulla.

Popin prinsessan yhdeksäs studioalbumi ei pudottele kepeitä tanssilattian magneetteja, vaan jyyttää toistuvasti raskailta bassoilla ladatun funkkin avulla. Säveltäjäkaartin tilausohjeistukseen on kirjattu ylimmiksi nimet Prince, Janet Jackson ja Kool and the Gang.

Kylien lauluääni ei ole koskaan kuulunut hänen merkittävimpiin avuihinsa. Body Language -levyllä äänen latteutta ei edes huomaa, koska laulu on pääasiassa viettelevää henkäilyä ja huokailua. Englannin listaykköseksi ponnahtanut voihkinta Slow on niin suorasukainen ehdotus, ettei kukaan usko sitä tanssiinkutsuksi: "Skip a beat and move with my body!" Keinotekoisella lapsen äänellä laulettu Red Blooded Woman ja Chocolate vievät vihjailevan voihkinnan vielä pitemmälle.

Vaikka Kylien henkäilyssä on jatkuvasti erotiikkaa tiheä sävy, ei hänkään jaksakaan koko ajan viettelä sataprosenttisesti. Ms. Dynamiten kanssa rakennettu Secret esittelee Kylien lyhyen rap-osuuden ja paljastaa, ettei kokeilun suunta ole oikea. Obsessionin syntikkapöörinän alle piilotettu melodia on tuttu Kylien alkutaipaleen discotehtaalta. Scritti Politti -ideologi Green Gartsin avustama Someday puolestaan sopii mille tahansa chill out-kokoelmalle.

Kokonaisuutena Body Language on ehdottomasti Kylien seksikkäin albumi. Sitä ei voi ylittää ilman, että kanteen tulee merkintä K-18.

JORMA JORTIKKA ★★★★★

Levyarvio Soundissa 6–7/2002**Otep
Sevas Tra
Capitol**

Otepilta odotetaan; levytyssopimusta kirjoittamattomalle metallinelikolle oli varmasti melkoinen kunnia ansaita esiintymispaikka viime vuoden Ozzfestistä oltuaan kasassa vasta noin vuoden. Jos tästä poikkeuksellisesti naisvokalistin johtamasta losangelilaisporukasta ei sen jälkeen olla taisteltu levy-yhtiöiden keskuudessa, voidaan Paavin katolisuuskin kyseenalaistaa. "Womyn is a devil, God is a fraud", räähky Otep Shamaya kuulostamatta piirun vertaa Paavista kiinnostuneelta. Lyriikoista päätellen pääsi taas joku ilkeä miespuolinen perheenjäsen reuhuamaan nuoren tytön yöllisessä huoneessa ja nyt, vuosien jälkeen, onkin vähän saatanallisen paha olo. Kun epätoivon värittämään ultra-aggressioon lisätään annos okkultismia, ilkeitä loitsuja sekä tapa kirjoittaa sanoja painetussa muodossaan väärin, on jälleen yksi uuden metallin tyhjä markkinarako tullut täytettyä "nuorella, vihaisella naisella".

Otep jää ainakin levyllä niin ennalta-arvattavaksi ja tylsäksi että oikein kauhistuttaa. Särövallin vai-mentuessa säkeistöjen ajaksi ynistään ahdistusta pois ja kun hanat kertsiiin aukaistaan saa väärinkohdeltu taas oikein luvalla huutaa. Vaikkei kyseinen vitsi olisikaan jo syntyessään vanha, huolehtii tämän fataalin femmen taustalla soittava trio meiningin puisevuudesta. Edes Terry Daten osavissa tuottajakäsissä ei raskaasti soivista riffeistä jää käteen kuin monotonisia ja lajissaan epäoriginaaleja biisipökäleitä. Sevas Trassa on hienot kannet ja Otezilla v-mäinen eukko porkkanana mutta kumpikin kuulostaa joltain ihan muulta. Kornilta.

JAAN WESSMAN ★

Levyarvio Soundissa 6–7/2002**BITCH ALERT****.. rriot****Gaga Goodies**

Punk-estetiikasta periytyvällä rajuudella itsensä nimennyt Bitch Alert roiskii lyhyehkön ajan sisällä jo toisen albumillisen naisenergistä ääntä ja vimmaa. Tietoisen provokatorisesti ristitty debyytti Pay For Orgasm oli hurja kuin viivästyneen murrosiän synnyttämä kiukunpuuska. Ohjenuoraksi riitti vihata mahdollisimman kovalla äänellä kaikkea mahdollista. Terapeuttisessa napinassaan Bitch Alert tuntui tekevän kaikkensa ynnätäkseen Holen, L7:n ja Babes In Toylandin raivon lopputuloksen päätyessä kuitenkin lähelle hupaisaa.

.. rriotilla Bitch Alert jatkaa myöhäis-teiniangstisen uhman vyöryttämistä kuulijan niskaan. Heinie räähky ääntään raunioiksi kitaransa repiessä ja raastaessa silkasta myötätunnosta. Heinien, basisti Kimmon ja rumpali Marittan soitto on juuri niin rupista ja rosoista kuin turhia siloittelemattoman rockin kuuluukin olla. Tälläkin kertaa Bitch Alertin raflaavuus ulottuu myös teksteihin, jotka alleviivaavat bändin imagon mukaista - todellista tai kuviteltua - epäsovinnaisuutta.

.. rriot on paitsi Bitch Alertin kakkosalbumi tavallaan myös trion greatest hits. Debyytiltä uusitaan jostain syystä viikon alkua vihaava Monday, Loveson ja muuta materiaalia raskaammin etenevä ja ilmeisen huonosta itsetunnosta kielivä God Doesn't Like Me. Myös keväiseltä pikkulevyiltä Songs For Your Wedding on mukaan kelpuutettu kolme biisiä.

Bitch Alertin punkin ja grungen sekainen mellakka kiteytyy parhaiten heti ..rriotin avausraitaan. Sunsets You Know on läpikotaisessa raakuudessaan herkullinen ja raikas esitys. Vaikka Bitch Alert ei pystykään ylläpitämään samaa tasoa loppuun saakka, niin meikäläisessä rockissa bändin kapi-noivan narttuiselle asenteelle löytyy sijansa. Siinäkin tapauksessa, ettei bändi ole täysin vapaa uskottavuusongelmista.

PERTTI OJALA ★★★