

**”Sido käteni ja paina pääni lattialle” - BDSM-  
estetiikkojen käyttö suomalaisessa  
populaarimusiikissa reparaatiivisesti nähtynä kolmen  
tapausesimerkin kautta**

Helena Lyly

Kandidaatintutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, musiikkitiede

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Maaliskuu 2024

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

**Kandidaatintutkielma****Oppiaine:** Musiikkitiede**Tekijä:** Helena Lyly**Otsikko:** ”Sido käteni ja paina pääni lattialle” - BDSM-estetiikkojen käyttö suomalaisessa populaarimusiikissa reparaatiivisesti nähtynä kolmen tapausesimerkin kautta**Ohjaaja:** Yliopistonlehtori Meri Kytö**Sivumäärä:** 32 sivua**Päivämäärä:** 20.3.2024

Tässä opinnäytetyössä tutkin suomalaista populaarimusiikin kenttää BDSM-estetiikkojen näkökulmasta. Tutkielmani tavoite on ymmärtää, miten BDSM-estetiikkoja hyödynnetään suomalaisessa populaarimusiikissa, mitä BDSM-estetiikat viestittävät kappaleiden narratiivissa ja miten ne muokkaavat kappaleen puhujien toimijuuksia. Aineistonani toimii kolme suomalaisen populaarimusiikin kappaletta tapausesimerkkeinä, joista teen kulttuurisen musiikintutkimuksen konventioiden mukaisen lähiluennan.

Feminististen tutkimuksen mukaiset luennat, kuten vainoharhainen luenta ja reparaatiivinen luenta, ovat keskeisiä kappaleiden tulkinnalle, sillä niiden avulla voin tarkastella laulettuja tekstejä sekä niitä ympäröiviä kulttuurisia ilmiöitä. Näiden luentojen käyttö osana metodologiaani mahdollistaa havaintojeni käytön queer-tutkimuksen, musiikintutkimuksen ja sukupuolentutkimuksen kentillä. Keskeiset johtopäätökseni kappaleista ovat, että BDSM-estetiikkoja käyttävät artistit kohtaavat yleisön halun kokea normatiivisten sukupuoli ja seksuaalijaotteluiden ulkopuolista fantasiaa. Sadomasokismi populaarimusiikissa tulee siis todennäköisesti olemaan osana musiikin estetiikkoja myös tulevaisuudessa, sillä se vastaa kuuntelijoiden tarpeeseen.

**Avainsanat:** suomipop, BDSM, reparaatiivinen luenta, affekti, kulttuurinen musiikintutkimus, sadomasokismi

# Sisällysluettelo

<b>1</b>	<b>Johdanto</b>	<b>1</b>
1.1	Tutkijapositioni	1
1.2	Tutkimuskysymykset ja aineisto	2
1.3	Aikaisempi tutkimus sekä BDSM-estetiikkojen konteksti ja lähihistoria Suomessa	3
<b>2</b>	<b>Metodologia</b>	<b>6</b>
2.1	Vainoharhainen luenta	6
2.2	Reparatiivinen luenta	7
2.3	Kulttuurinen lähiluento sekä outo ja kaamea	8
<b>3</b>	<b>”Anna mulle piiskaa” (1996): lähiluento ja maskuliinisuuden performatiivisuus</b>	<b>10</b>
3.1	Kappaleen lähiluento	10
3.2	Maskuliinisuuden performatiivisuus	13
3.3	Vainoharhainen luenta, reparatiivinen luenta ja sadomasokismin estetiikat	14
<b>4</b>	<b>”Sido tiukempaan” (2015): vaaran olettaminen</b>	<b>17</b>
4.1	Kappaleen lähiluento	17
4.2	Vainoharhainen ja reparatiivinen luenta kappaleesta	21
<b>5</b>	<b>”Lemmikki” (2016): valta ja pentuleikit</b>	<b>23</b>
5.1	Kappaleen lähiluento	23
5.2	Kappaleen tausta ja luennat	28
<b>6</b>	<b>Johtopäätökset</b>	<b>30</b>
	<b>Lähteet</b>	<b>33</b>

## 1 Johdanto

Dark Angel, with thine aching lust	Pimeä Enkeli, sinun kivuliaine himoinesi
To rid the world of penitence:	Vapautat maailman katumuksesta:
Malicious Angel, who still dost	Pahansuopa Enkeli, joka teet
My soul such subtle violence!	Sielulleni niin hienoista vahinkoa! <sup>1</sup>

Tällä säkeistöllä alkaa Lionel Johnsonin vuonna 1894 julkaistu runo *Dark Angel*, joka onnistuu vain muutamalla säkeellä tuottamaan lukijalle mielikuvan halusta, hyveettömyydestä ja väkivallasta. Lyriikkaa on jo vuosisatojen ajan käytetty vahvojen tunnekokemusten viestittämiseen lukijalle sekä kuuntelijalle. Joskus nämä kuvailut ovat ilmiselviä, mutta toisinaan ne ovat piilotettuja tekstiin, jolloin ne paljastuvat ainoastaan niille lukijoille, jotka pystyvät tunnistamaan itsensä tai kokemuksensa lyriikasta.

Tässä opinnäytetyössä tutkin BDSM-estetiikkojen käyttöä suomalaisen populaarimusiikin kentällä kolmen tapausesimerkin kautta, joista teen kulttuurisen lähiluennan ja käsittelen analyysini tuloksia reparatiivisen ja vainoharhaisen luentojen avulla. Opinnäytetyöni tavoitteena on tarkastelun, jäsentelyn ja eri luentojen avulla lisätä ymmärrystä BDSM-estetiikoista populaarikulttuurissa, sillä niitä käytetään nyt ja tullaan käyttämään jatkossakin populaarimusiikissa tiettyjen kokemusten viestittämiseen yleisölle.

### 1.1 Tutkijapositioni

Oma suhteeni suomalaiseen populaarimusiikkiin on vaihdellut opintojeni aikana. Osakseen olen seurannut mielenkiinnolla Warner Music Finland-julkaisuyhtiön sekä Nelonen Median laajentumista keskeisiksi toimijoiksi suomalaisen populaarimusiikin kentällä ja miettinyt, miltä populaarimusiikin kenttä tulee näyttämään 2020-luvulla. Musiikintutkija Anna-Elena Pääkkölä huomautti kuitenkin musiikkisosiologi Simon Frithin keväällä 2022 pitämässä seminaaripäivässä, että marginaalikulttuureihin kuuluvilla artisteilla ja toimijoilla tulee aina olemaan vaikutus sekä tila suomalaisen populaarimusiikin kentällä, vaikka isot kaupalliset toimijat veisivätkin paljon tilaa yleisessä keskustelussa. Aloinkin tästä syystä tutkimaan suomalaista populaarimusiikkia vakavammin opintojeni edetessä, sillä sen vaikutus suomalaiseen populaarikulttuuriin on huomattava ja täten se ansaitsee tulla käsitellyksi

---

Kirjoittajan käännös.<sup>1</sup>

vakavasti sekä kriittisesti. Simon Frith (1996) itse oli yksi ensimmäisiä tutkijoita, jotka käsittelivät populaarimusiikkia vakavasti akateemisessa kontekstissa. Hän itse lähestyy aihetta sosiologian ja musiikintutkimuksen intersektion näkökulmasta ja hänen työnsä on ollut keskeistä monille suomalaisille sekä kansainvälisille musiikintutkijoille.

Käsitykseni BDSM-estetiikoista on myös muuttunut opintojeni aikana. Aloittaessani Turun yliopiston musiikintutkimuksen oppiaineessa näin BDSM-estetiikat idealisoivassa valossa, mutta käsitykseni niistä on muuttunut tutkittuani niitä ja niiden käyttöä enemmän. Samalla tavalla kuin mitkä tahansa muutkin estetiikat, kuten retro, western tai Y2K, BDSM-estetiikoilla on myös rajansa ja viitekehýksensä, jotka muuttuvat ajassa, paikassa ja jopa yksittäisen kappaleen narratiivissakin. Käytäntö ja fantasiat ovat kuitenkin kaksi erillistä käsitystä, jotka eivät aina kohtaa saumattomasti. Esimerkiksi sukupuolentutkija Joseph J. Fischel on tutkinut BDSM-kulttuuria yksityiskohtaisesti; hän tutkii BDSM-kulttuurin todellisuutta sekä siihen assosioituja mielikuvia ja fantasioita (esim. 2019, 38–41). BDSM-estetiikat populaarimusiikissa tarjoavat musiikin kuuntelijalle pääsyn idealisoituun ja fantasian omaiseen kokemukseen sadomasokismista ilman, että heidän tarvitsee ostaa ainuttakaan ruoskaa, kaulapantaa tai kahletta. Estetiikat ovat tällöin kytkeytyneet käytäntöön kielen ja idean tasoilla, mutta ne eivät ole välttämättä välittömästi yhteydessä kuuntelijan fyysiseen tilanteeseen (ks. Richardson 2017, 1–2).

Feministisen tieteen konventioiden mukaisesti minun on myös hyvä tarkastella myös omaa positiotani suhteessa tutkittavaan kohteeseen. Identifioidun itse transfeminiiniksi, joten kuuntelen kappaleet ensisijaisesti transfeminiinin näkökulmasta. Tämä on huomionarvoista, sillä identiteettini vuoksi olen lähtökohtaisesti heteronormatiivisen näkökulman ulkopuolella, jolloin kuulen kappaleet eri positiosta kuin cis-sukupuolinen kuuntelija kuulisi ne. Varsinkin kulttuurisen musiikintutkimuksen mukaisen lähiluentaa varten tämä seikka on merkittävä, sillä kuuntelijajositioni vaikuttaa analyysiini (ks. Richardson 2017, 10–12).

Kirjoitan ja kuvailen kuitenkin auki oman kokemukseni sitä mukaan, kun se on tutkielmalleni relevanttia. Pysin kuitenkin huomioissani mahdollisimman yleisesti sovellettavaan kokemuksen kuvaukseen rajaukseni vuoksi, sillä tarkastelen BDSM-estetiikkojen käyttöä ensisijaisesti ja niiden subjektiivista kokemuksellisuutta toissijaisesti.

## **1.2 Tutkimuskysymykset ja aineisto**

Tutkielmani koostuu BDSM-estetiikkoja hyödyntävien kappaleiden lähiluennasta, teoreettisesta pohdinnasta ja analyysin tuloksien reparatiivisesta sekä vainoharhaisesta

luennasta. Tarkastelen näiden luentojen käsitteitä tarkemmin myöhemmin tässä tutkielmassa sekä avaan kulttuurisen lähiluennan metodologiaa, kuten musiikintutkija John Richardson (2017) sitä kuvailee artikkelissaan. Tutkimuskysymykseni tätä opinnäytetyötä varten ovat seuraavanlaiset; miten BDSM-estetiikkoja käytetään suomalaisessa populaarimusiikissa? Voiko niistä olla luettavissa reparatiivisia elementtejä, kun niitä tarkastellaan sukupuolentutkija Eve Kosofsky Sedgwickin (2003) esittelemien luennan muotojen avulla? Tämän tutkielman aihetta tarkastellaan täten kriittisestä ja feministisestä näkökulmasta, vaikka lähiluettavat kappaleet ovatkin osa populaarimusiikin kenttää.

Lähiluettavat kappaleet, jotka toimivat tämän tutkielman tapausesimerkkeinä, ovat Apulannan ”Anna mulle piiskaa” (1996), Scandinavian Music Groupin ”Sido tiukempaan” (2015) ja Nelli Matulan ”Lemmikki” (2016) kappaleet. Julkaisut ovat eri vuosilta ja edustavat eri genrejä, mutta niitä kaikkia yhdistää BDSM-estetiikkojen käyttö lyriikkojen tarinassa. Kaikki tapausesimerkit käyttävät sadomasokismin estetiikkoja viestittämään kuuntelijalle kokemuksia, joita normatiivisemmat estetiikat eivät välttämättä pysty viestittämään.

### **1.3 Aikaisempi tutkimus sekä BDSM-estetiikkojen konteksti ja lähihistoria Suomessa**

Anna-Elena Pääkkölän (2016) väitöskirja käsittelee laajasti BDSM-estetiikkoja sekä kink-kulttuuria yli genrejen, maiden rajojen, aikakausien ja erilaisten medioiden. Näiden käsittelyiden pohjalta Pääkkölä esittelee ja kehittää ajatusta kink-luennasta eli kink-kuuntelemisesta. Kink-kuunteleminen pohjautuu musiikin kulttuuriseen lähilukemiseen sekä osakseen myös psykoanalyysiin ilman fetissitoiminnan patologisointia, mutta käytännössä se olettaa, että aineistoista on luettavissa ja tulkittavissa sadomasokistiseen seksuaalisuuteen viittaavia merkkejä. Pääkkölän mukaan tämä tahallinen ”vasta karvaan lukeminen” osoittautuu kuitenkin olemaan täysin relevantti luennan tapa, kunhan luennassa hyödynnetään intersubjektiiivista lähtökohtaa ja keskeisiä kulttuurisia tekstejä.<sup>2</sup> Kink-kuuntelemisen lähestymistapa BDSM-estetiikkoihin on keskeistä ja tärkeää fetissiteemojen käsittelyssä, sillä 1960-luvulta lähtien seksuaalisuutta on ruvettu tarkastelemaan kulttuurisena ilmiönä sen sijaan (ks. myös Richardson 2017, 2), että se nähtäisiin lääketieteellisellä näkökulmalla selitettävänä toimintana. Varsinkin feministisessä ja queer-teoriassa sadomasokismi nähdään

---

<sup>2</sup> Often, this ‘misreading’ proves not to be a misreading at all, as long as the readings are intersubjective and defended through studies of relevant cultural texts and practices; indeed, a more appropriate concept would be ‘reading against the grain’. (Pääkkölä 2016, 52)

usein preferenssinä ja elämäntyylinä sen sijaan, että sitä käsiteltäisiin moralisoivasti perversiona tai seksuaalisena pakkomielteenä. Pääkkölä siis jakaa sadomasokismin muodot estetiikoiksi ja säännönmukaisuuksiksi tavalla, joka on niin queer-teorialle ja musiikintutkimukselle mielekäästä.

Pääkkölällä on tarkasteltavana laaja ja monisyinen kenttä, mutta tätä tutkielmaa varten käsittelen sadomasokismin representaatioita ainoastaan suomalaisen populaarimusiikin näkökulmasta. Pääkkölä sekä musiikintutkija Tiina Käpylä (2023) käsittelevät teoksessaan suomalaista populaarimusiikkia laajasti 1950-luvulta aina nykypäivään asti erityisesti naisten näkökulmasta. Toni-Matti Karjalaisen & Kimi Kärjen (2021) toimittama kokoelmateos suomalaisen populaarimusiikin tutkimuksista taas vastaa niihin kysymyksiin populaarimusiikin historiasta, joihin Käpylän & Pääkkölän teos ei pysty vastaamaan. Nämä kysymykset liittyvät erityisesti miesten toimintaan populaarimusiikin kentällä, joten hyödynnän Karjalaisen & Kärjen teosta varsinkin analysoidessani Apulannan kappaletta tarkemmin. Ensisijaisena lähteenä populaarimusiikin historiaan käytän kuitenkin Käpylän & Pääkkölän teosta, sillä Scandinavian Music Groupin ja Nelli Matulan kappaleet positioituvat suomalaisen populaarimusiikin kentällä feminiinisestä lähtökohdasta.

Susanna Välimäki (2002; 2003) käsittelee artikkeleissaan psykoanalyysin ja musiikintutkimuksen suhdetta varsinkin lacanilaisen soveltavan psykoanalyysin kautta, vaikka hän toteaaakin, että psykoanalyysi on harvemmin ollut kiinnostunut musiikintutkimuksesta ja musiikintutkimuksen tutkijat eivät ole erityisen valmiita ottamaan vastaan psykoanalyysin kritiikkiä (2002, 29–30). Riippumatta kuitenkin traditionaalisesta jaottelusta tieteenalahistoriallisiin diskursseihin, Välimäki käsittelee artikkeleissaan musiikin ja identiteetin suhdetta rakentavana ja luovana voimana kuuntelijan omalle musiikilliselle identiteetille. Artikkelit toimivat myös pohjustuksena Ääni-kappaleelle teoksessa *Taide, kokemus ja maailma* (2014), jossa kirjoittajat, mukaan lukien Susanna Välimäki, esittelevät akustisen peilin käsitteen. Tämä käsite on alun perin psykoanalyttikko Guy Rosalton kehittämä termi, jonka sovellettavuus musiikintutkimukseen mahdollistaa musiikin käsittelemisen identiteettiä ja minuuden kokemusta rakentavana voimana.

Tässä tutkielmassa käytän sadomasokismin käsitettä ja BDSM-akronyymia synonyymeinä toisilleen, kuten queer-tutkija Robin Bauer (2014) ja Pääkkölä (2016) käyttävät sitä teksteissään. Yleisesti BDSM-akronyymi koostuu englanninkielien sanoista *bondage* (suom. sidonta), *domination* (dominointi), *submission* (alistuminen), *sadism* (sadismi) ja *masochism*

(masokismi), kuten suomalainen vuonna 1996 perustettu SM-fetisisti ryhmä SMFR sen määrittelee (SMFR.fi: Mitä on BDSM?). Käytetyt termit viittaavat ja kuvailevat kink- sekä fetissiseksuaalista toimintaa, joka on noussut uudestaan populaariin keskusteluun 2010-luvulla erilaisten medioiden, kuten elokuvien, musiikkivideoiden ja kirjallisuuden, kautta (Pääkkölä 2016, 12–15). Pääkkölä siteeraa tekstissään eroottisen fiktion kirjailijaa Laura Antoniouta, jonka mukaan kink-teemat nousevat populaariin keskusteluun lähes syklisesti kymmenen vuoden välein (Pääkkölä 2016, 13). Antonioun mukaan lähes joka kerta, kun sadomasokismin teemoista puhutaan BDSM-yhteisöjen ulkopuolella mediakeskusteluissa, se herättää moraalista kummastelua ja ihmettelyä median toimijoiden puolesta ennen kuin he pikaisesti yrittävät vakuutella yleisöille, että halu alistumiseen ja fantasioihin on täysin normaalia.

Suomessa tämä ilmiö on myös hyvin samanlainen kuin kansainvälisestikin. Viimeisimmin 2010-luvulla sadomasokismi nousi yleiseen keskusteluun *Fifty Shades* elokuva- ja kirjasarjan myötä. Kirjoissa ja elokuvissa käytetään runsaasti BDSM-kulttuurista saatuja konventioita ja fantasioita, vaikka *Fifty Shades*-kirjoissa ja elokuvissa käytetty representaatio ei täysin vastaakaan sadomasokismin todellisuuksia, varsinkaan queer-näkökulmasta (Pääkkölä, 14–15). Riippumatta *Fifty Shades*-ilmiön representaation autenttisuudesta, *Fifty Shades*-kirjasarja ja elokuvat toivat sadomasokismin taas yleiseen keskusteluun kansainvälisesti. Esimerkiksi Suomessa vähittäiskaupan yritys Anttila toi valikoimiinsa *Fifty Shades*-teemaisen BDSM aloittelijan paketin, josta nimensä mukaisesti löytyi erilaisia sidonnan ja dominoinnin välineitä kuluttajille, jotka eivät olleet aikaisemmin kokeilleet sadomasokistisen seksuaalisuuden toiminnan muotoja (*Helsingin Sanomat* 12.2.2015).

Suomessa BDSM-estetiikat eivät kuitenkaan syntyneet 2010-luvulla. Voi kuitenkin olla, että sosiaalinen media ja yleisöjen lisääntynyt tietoisuus sadomasokismin teemoista on ohjannut myös artistien, yhtyeiden, sanoittajien ja säveltäjien toimintaa enenevässä määrin BDSM-teemojen pariin. Pääkkölä ja Käpylä (2023) huomauttavat teoksessaan, että seksiposiitivisuus on lisääntynyt suomalaisessa populaarimusiikissa ja he mainitsevat esimerkkeinä artisteja, kuten Erika Vikman, Nelli Matula ja Ronja Stanley, jotka puhuvat avoimesti kappaleissaan naisen seksuaalisesta toiminnasta niihin liittyvistä tabuista huolimatta (2023, 278–280). Nelli Matulan kappale ”Lemmikki” (2016) on tämän tutkielman yksi tapausesimerkeistä juuri siksi, että sen narratiivissa kuvataan varsin yksityiskohtaisesti valta-asetelmia sadomasokismin estetiikkojen kautta.



## 2 Metodologia

Luennan määrittelyminen on kontekstisidonnaista sekä paikallisesti ja ajallisesti muuttuvaa, mutta tätä opinnäytetyötä varten määrittelen sen tulkinnan ja perustellun oletuksen piirteitä lainaavaksi, konseptin kaltaiseksi, metodologiaksi, jota voidaan soveltaa moniin erilaisiin yhteiskunnan, kulttuurin, taiteen ja lakien tuottamiin ilmiöihin (ks. Bal 2009, 13–15). Siinä, missä tulkinta ja oletus ovat usein keskittyneet yhteen tai muutamaankin ilmiöön millä tahansa kentällä, luenta voidaan katsoa niiden yllä operoivaksi työkaluksi, joka ohjaa tutkijan toimintaa ja tulkintaa yksittäisistä aiheista. Luenta ei ole välttämättä vaadi tutkijan ennakkoluuloa, mutta se muodostuu tutkijan aikaisemman historian ja taustan kerrostumisesta ja täten ohjaa hänen suhtautumistaan tuleviin kohteisiin (Sedgwick 2003, 127). Luentoja on erilaisia, mutta esimerkkeinä niistä voi toimia feministinen luenta, kriittinen luenta, vainoharhainen luenta ja reparatiivinen luenta. Kriittinen luenta on oletettavasti akateemisessa kontekstissa useimmille toimijoille tuttu käsite, mutta tässä tekstissä käsittelen suomalaisen populaarimusiikin ilmiöitä ensisijaisesti kahden jälkimmäisen luennan avulla.

### 2.1 Vainoharhainen luenta

Vainoharhainen luenta (engl. *paranoid reading*) juontaa juurensa freudilaiseen psykoanalyysiin sekä homoseksuaalisuuden patologisointiin (Sedgwick 2003, 127–133), mutta sen mimeettisen luonteen vuoksi sitä voidaan soveltaa myös anti-homofobiseen tieteen kehittämiseen ja yhteiskunnallisen sarron purkamiseen teoreettisella tasolla. Paul Ricœurin epäilyksen hermeneutiikka on yksi ensimmäisiä vainoharhaisen luennan muotoja ja Sedgwickin mukaan se usein yhdistetään kriittiseen luentaan, koska epäilyksen hermeneutiikka olettaa arkipäiväisten sarron muotojen johtavan suurempiin sarron muotoihin, jotka paljastuvat vain epäilyn ja paljastamisen kautta. Sen yhtenä päämääränä on myös löytää piilotettuja sarron muotoja erilaisista konteksteista, sillä se olettaa sarron olevan niin syväälle juurtunutta yhteiskunnan eri tasoilla, että lähes kaikesta on löydettävissä jotain kritisoitavaa tai paljastettavaa. Sedgwick kehittää tekstissään tätä periaatetta ja soveltaa sitä sukupuolen, seksuaalisuuden ja syrjinnän kysymyksiin.

1980- ja 1990-lukujen aikana, jolloin AIDS-epidemia aiheutti huomattavaa ja pitkäkestoista vahinkoa Yhdysvaltojen seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen yhteisöissä, muodostui pelko siitä, että Yhdysvaltojen hallitus oli AIDS-epidemian leviämiseen syyllinen ja tahallisesti levitti sitä päästäkseen eroon ei-toivotuista vähemmistöistä, kuten seksuaali-, sukupuoli- ja

rodullistetuista vähemmistöistä (Sedgwick 2003, 123–124: ks. myös Anonymous Queers, 1990). Vainoharhainen luenta olettaa tämän pelon olevan todellinen tai ainakin todennäköinen, sillä tämä luenta olettaa pahinta mahdollista lopputulosta. Vainoharhaisen luennan imperatiivia voidaan Sedgwickin mukaan kuvailla lauseilla ”Meidän täytyy välttää pahoja yllätyksiä”<sup>3</sup> sekä kirjailija Joseph Hellerin teoksesta *Catch-22* suosituilla maksimilla ”Vain, koska olet vainoharhainen, se ei tarkoita etteivätkö he vainoaisi sinua.”<sup>4</sup> (kirjoittajan suomennos). Vainoharhainen luenta ei ollut ainoastaan toivottavaa vaan sen tuli toimia imperatiivina queer- sekä feministisessä tutkimuksessa (Rossi 2017, 3).

Sedgwick esittelee vainoharhaisen luennan mekanismeja kuuden toisiinsa linkittyvän piirteen kautta (130); hänen mukaansa vainoharhainen luenta on olettavaista (*anticipatory*), refleksiivistä, mimeettistä, se on vahva teoria, negatiivisten affektien teoria (ks. Tomkins 2008) ja se asettaa uskonsa paljastamiseen. Nämä piirteet muodostavat luennan tavan, joka oli erityisesti 1980- ja 1990-luvuilla tyypillinen metodologia queer-aktivisteille ja feministisesti orientoituneille tutkijoille, kun he tarkastelivat yhteiskunnallisia ilmiöitä (Sedgwick 2003, 126). Hyödynnän näitä piirteitä yksittäisinä mekanismeina sekä kokonaisuuksina, kun tulkiten niiden avulla lähiluennastani saamia tuloksia.

## 2.2 Reparatiivinen luenta

Siinä, missä vainoharhainen luenta olettaa kaikkein pahinta mahdollista loogista päätelmää, reparatiivinen luenta (engl. *reparative reading*) keskittyy pikemminkin siihen, mitä tämä pahin mahdollinen päätelmä tekee sen sijaan, että mitä se on.

Kaipa se ei ole kummoinenkaan oivallus: että tieto *tekee* eikä vain yksinkertaisesti *ole*, kuten nyt on jo arkipäiväistä huomata. Kuitenkin vaikuttaa siltä, että suuri osa näiden huomioiden todellisesta voimasta on tylsistynyt kriittisen teorian tavanomaisen käytön myötä, vaikka ne ovat muodostaneet nämä kaavat alun perin.<sup>5</sup> (Kirjoittajan suomennos)

---

<sup>3</sup> There must be no bad surprises. (Sedgwick 2003, 127)

<sup>4</sup> Just because you’re paranoid, doesn’t mean they aren’t out to get [after] you. (Sedgwick 2003, 127)

<sup>5</sup> I suppose this ought to seem quite an unremarkable epiphany: that knowledge *does* rather than simply *is* it is by now very routine to discover. Yet it seems that a lot of the real force of such discoveries has been blunted through the habitual practices of the same forms of critical theory that have given such broad currency to the formulae themselves. (Sedgwick 2003, 124.)

Sedgwickin tekstistä on luettavissa hänen tavoitteensa hyödyntää vainoharhaista luentaa sekä reparatiivista luentaa häntä ympäröivien yhteiskunnallisten, sosiaalisten ja poliittisten ilmiöiden selittämisessä. Tämä huomio vaikuttaa itsestään selvältä nykypäivänä, mutta 1970- ja 1980-luvuilla, jolloin myös Sedgwick kirjoitti suuren osan akateemisesta työstään, kriittinen luenta feministisessä tieteen tekemisessä tarkoitti ensisijaisesti Ricœurin epäilyksen hermeneutiikan käyttöä (Sedgwick 2003, 125). Se ei ollut ainoastaan yksi näkökulma muiden joukossa vaan se nähtiin 1980- ja 1990-luvuilla ainoana tapana tarkastella ilmiöitä feministisestä, queeristä tai anti-homofobisesta näkökulmasta akateemisessa kontekstissa.

Reparatiivinen luenta voidaan osakseen assosoida korjaavaan luentaan, kuten sukupuolentutkija Leena-Maija Rossi (2017) tekee artikkelissaan, joka käsittelee queer-käsitteen syntyä, queer-haurautta ja mahdollisia yhteiskunnallisen koheesion korjaamisen keinoja. Tutkijan on kuitenkin hyvä huomata, että Sedgwickille nämä kaksi luennan muotoa täydentävät toisiaan eikä toinen tee toista tarpeettomaksi, kuten Rossi toteaa artikkelissaan (Rossi 2017, 3). Kriittistä ja vainoharhaista luentaa tasapainottaa korjaava ja reparatiivinen luenta, joka ei oleta tietoa vaan pyrkii selvittämään, miten tämä tieto itse asiassa muokkaa käsityksiämme meitä ympäröivistä yhteiskunnallisista ilmiöistä. Reparatiivisen luennan laajuuden vuoksi sitä voidaan soveltaa myös musiikintutkimukseen, kuten Anna-Elena Pääkkölä tekee tekstissään (esim. 155, 204). Sen avulla voidaan esimerkiksi tarkastella narratiiveja reparatiivisen näkökulman kautta, mutta tässä tutkielmassa käytän sitä ensisijaisesti kulttuurisen lähiluennan tukena.

### **2.3 Kulttuurinen lähiluenta sekä outo ja kaamea**

Kulttuurinen lähiluenta (engl. *cultural close reading*) on kokemuksen ja analyysin intersektiossa operoiva tapa tulkita ja selittää taiteen, median ja kulttuurin ilmiöitä tavalla, joka ottaa huomioon ympäröivän kulttuurisen kontekstin. Kulttuurisen lähiluennan määrittäminen ei ole aina selkeää tai edes mielekästä tutkimukselle, sillä sen paljastamat mekanismit, ilmiöt ja käsiteltävät affektit ovat usein konsepteja, jotka liikkuvat eri tieteenalojen konventioiden välillä. Lähiluenta koostuu kriittisestä reflektiosta sekä kokemuksesta, jolloin siihen voidaan sisällyttää koetut affektit, teoreettinen pohdinta sekä instrumentaalisten äänien analyysi. (Richardson 2017, 1–21; ks. myös Bal 2009.)

Tässä tutkielmassa käytän kulttuurista lähiluentaa tarkastellessani tapausesimerkeiksi valitsemiani kappaleita, sillä se mahdollistaa sujuvan liikkuvuuden sukupuolentutkimuksen konventioiden, musiikintutkimuksen tutkimusperiaatteiden ja queer-teorian välillä. Luen

kappaleet käyttämällä samanlaisia lähiluennan metodeja, joita Richardson kuvailee artikkelissaan (2017, 25–29), eli syvennyn kappaleiden säkeistöjen ja yksittäisten säkeiden tasolle tarkastelussani. Toisin sanoin, käytän lähiluentaa kappaleiden tarkastelussa, mutta hyödynnän vainoharhaisen ja reparatiivisen luennan metodeja, kun jäsentelen luentani tuloksia.

Metodologiassani yhdistyy tällöin luennan tapoja, jotka ovat tieteenalojen välisiä, mutta osa on myös spesifejä ja tiettyyn ajanjaksoon keskittyviä (esim. vainoharhainen luenta). Tällöin sujuva liikkuvuus tutkimussuuntausten välillä on keskeistä tutkielmalleni. Samanlaista keinoa ja samankaltaisia periaatteita on käytetty aikaisemminkin, varsinkin sukupuolentutkimuksessa ja queer-tutkimuksessa (ks. Halberstam 2018 [1998], 9–13; myös Bal 2009), joten sen käyttämiselle tässä tutkielmassa on musiikintutkimuksen ja sukupuolentutkimuksen oppihistoriallinen perusta.

Kulttuurintutkija Mark Fisher (2016, 15–16) tutkii, kuvailee ja määrittelee erilaisten kauhu- ja jännityskirjallisuuden teoksien avulla käsitystä oudosta ja outoudesta. Hän puhuu teoksessaan oudon (engl. *the Weird*) ja kaamean (eng. *the Eerie*) tunteiden kokemuksellisuudesta, jotka katsoja, lukija tai kuuntelija kokee, kun hän nauttii kauhu- tai jännitysmidiaa. Oudon kokemuksellisuuden hän määrittelee ulkopuolisen ja sisäpuolisen kokemusten mukaan eli hänen analyysinsä mukaan outoa on se, kun tarinassa tai tosielämässä on läsnä jotain sellaista, mitä siinä ei pitäisi olla; ulkopuolinen asia, esine tai muu olio on tuotu sisäpuolelle ja se tuntuu kummalliselta ja vieraalta (15–17). Hän perustelee väitteensä varsinkin freudilaisen psykoanalyysin *unheimlich* (suom. outo) käsitteen avulla, mutta *unheimlich* toimii Fisherille pikemminkin lähtökohtana, jota hän soveltaa kirjallisuuteen ja medioihin. Hän toteaa, että outo ja kaamea ovat kuitenkin eroavat osittain konsepteina kuin mitä Freud käsittää *unheimlich*-käsitteen olevan, mutta se toimii teoreettisena pohjustuksena hänen teokselleen (Fisher 2016, 9–11).

Sovellan Fisherin käsitystä oudosta BDSM-estetiikkojen käytön selittämiseen. Fisher puhuu lacanilaisesta käsityksestä nautinnon ja kivun äärellä ja välissä liikkumisesta (*jouissance*), kun hän tarkastelee H. P. Lovecraftin outoa fiktiota ja sen nautinnollisuutta (Fisher 2016, 15–18). Tämä huomio on keskeinen kysymykselle siitä, miksi sadomasokismin estetiikat houkuttavat ja puistattavat kuuntelijaa samaan aikaan. Käsittelen Fisherin tekstiä tällöin vasta johtopäätöksissä, sillä se liittyy vahvasti sadomasokismin estetiikkojen houkuttelevuuteen.

### 3 ”Anna mulle piiskaa” (1996): lähiluenta ja maskuliinisuuden performatiivisuus

Apulanta on vuonna 1991 perustettu suomalainen yhtye, jonka keulahahmoina toimivat laulaja Toni Wirtanen ja rumpali Simo ”Sipe” Santapukki. Yhtyeen kappaleet voidaan yleisesti osoittaa kuuluvan punkin, rockin, metallin ja suomirockin genreihin riippuen kuuntelijasta ja yksittäisestä kappaleesta. Apulanta tällöin lainaa eri genreistä vaikutteita riippuen albumista ja kappaleesta, mutta varsinkin Wirtasen tausta punk-laulajana on kuultavissa monissa kappaleissa. 2010- ja 2020-luvuilla Wirtanen ja Santapukki ovat tulleet suomalaiselle yleisölle tutuiksi myös television reality-ohjelmista, kuten *Voice of Finland* ja *Vain Elämää*.

Ensimmäinen kappale, jonka olen valinnut lähiluettavaksi tätä tutkielmaa varten, on alun perin vuonna 1996 singlenä julkaistu ”Anna mulle piiskaa”. Kappale on Apulannan yksi tunnetuimmista kappaleista ja se onkin uudelleen julkaistu osana monia myöhempiä kokoelmajulkaisuja esimerkiksi *Syitä ja seurauksia – 30 parasta* (2001) sekä *Älä usko lauluihin* (2018). Monet kappaleessa käytetyt instrumentaaliset äänet ovat vahvasti punk-genren popularisoimia, mutta en tarkoituksellisesti aio sijoittaa kappaletta johonkin tiettyyn, yksittäiseen genreen. Siitä on luettavissa monien eri estetiikkojen käyttöä myös ilman genreanalyysiä, vaikka sekin olisi varmasti erinomainen tutkimusnäkökulma näihin kappaleisiin. Käsittelen kappaletta ensisijaisesti äänellisenä aineistona, vaikka kappaleesta on olemassa myös musiikkivideo. Kappaleen kuuntelemiseen käytän Tidal-suoratoistopalvelua sekä kuulokkeita, jolloin saan mahdollisimman selkeän ja hi-fi audiota mukailevan kuuntelukokemuksen.

#### 3.1 Kappaleen lähiluenta

Kappale alkaa alkusoitolla (00:00-00:34), jossa kuuntelijalle selviää kappaleessa käytettävät ensisijaiset instrumentit, jotka ovat sähkökitara, basso ja rummut. Solistina kappaleessa toimii Toni Wirtanen, jonka laulun äänenväri performoi punk-genrelle tyypillistä rosoisuutta heti ensimmäisestä säkeestä lähtien; kuuntelija ei tällöin oletakaan kappaleelta harmonisen melodian tuottamaa kokemusta. Wirtanen laulaa ensimmäisen säkeistön matalalla rekisterillä, jolloin kuuntelijalle syntyy vahva kokemus jännitteestä, joka ainoastaan kasvaa ennen sen purkautumista kertosäkeessä. Jännityksen kokemusta erikseen lisää kappaleen

instrumentaalinen osuus, joka toistaa neljän soinnun muodostamaa sointukiertoa (a-molli, G-duuri, e-molli ja F-duuri) lähes mekaanisesti. Jokaisen säkeen lopussa kitara, rummut ja basso soittavat nopean juoksutuksen, joka korostaa laulettuun säkeen monotonisuutta (00:35-01:05).

Minä haluan sinut tänne

Missä poliisi on ystävämme

Ja ne sanoo sinä et ole yksin

Ja ne sanoo, ja ne sanoo niin

Laulettu teksti viittaa vahvasti vallan erilaisiin dynamiikkoihin, jotka ovat usein läsnä sadomasokismin representaatioissa (ks. Bauer 2014, 173–187). Maininta poliisista on näistä selvin, sillä poliisin ja laillisen rangaistuksen instituutiot, kuten vankilat, muodostavat suurimmalle osalle kansalaisista käsityksen vallasta rajoittaa ja rangaista yksilöitä (Foucault 1995 [1977]). Halu tulla rangaistuksi esitellään kuuntelijalle ensimmäisessä säkeessä ja vahvistetaan kertosäkeistössä. Kappaleen minäkertoja osoittaa halunsa ja toimijuutensa säkeistön ensimmäisessä säkeessä; tämä suostuvainen ja haluavainen minäkertoja toivoo tulevansa rangaistuksi. Jälkimmäiset säkeet viittaavat myös siihen, että tämä halu ei erota häntä muista vaan pikemminkin tuo hänet osaksi jotain kokonaisuutta tai ryhmää.

Piiskaa, hei beibi anna mulle

Piiskaa, hei beibi anna mulle

Piiskaa, hei beibi teethän mulle niin

Kertosäkeistössä kappaleen minäkertoja kertoo selkeästi myös sen, mitä aktia hän haluaa itsellensä tehtävän (01:06-01:22). Piiskan antaminen on osa kurittamista ja rangaistusta niin sadomasokismissa kuin sen ulkopuolellakin, joten kuuntelijalle avataan kuva rangaistuksen halusta sen välttelemisen sijaan. Useimmiten yksilöiden halu on henkisesti ja fyysisesti varmistaa oma hyvinvointinsa (Foucault 1995 [1977], *the gentle way in punishment*), mutta kappaleen minäkertoja pikemminkin haluaa tulla kuritetuksi tai rangaistuksi. Tämä halu kokea kipua piiskaamisen muodossa on tällöin päinvastaista yksilön hyvinvoinnin tavoittelun kannalta, mutta kuuntelija voi olettaa, että piiskaamisella on jokin toinen tarkoitus kappaleen tarinassa.

Kertosäkeistössä on myös kuultavissa helistinsoittimen, mahdollisesti tamburiinin tai muun lyömäsoittimen, ääntä, joka pitää tahtia yllä rumpujen kanssa. Ensisijaisen sähkökitaran rinnalle tulee myös komppaavan sähkökitaran ääni, joka lisää kertosäkeen vaikuttavuutta

kuuntelijalle, vaikka sointukierto pysyy samana (a-molli, G-duuri, e-molli ja F-duuri). Vaihtelu mollisointujen ja duurin välillä ei ole tavatonta populaarimusiikin kappaleelle. Se muodostaa kertosäkeeseen koukun, joka jää helposti kuuntelijan mieleen ja samalla vahvistaa kertosäkeen sanomaa. Myös Wirtasen laulu kertosäkeen aikana vaihtelee korkeampien ja matalampien äänien välillä, mutta hänen laulunsa ei täysin pysy nuotissa. Varsinkin, kun hän laulaa, ”hei beibi teethän mulle niin” (01:17-01:21) säkeen, hänen äänensä menee tavanomaisen harmonian konventioiden mukaisesti ohi nuotista ja muodostaa rosoisen vireen laulettuihin sanoihin. Kappaleen aiheeseen tämä kuitenkin sopii; kertosäe on kappaleen narratiivissa minäkertojan halun osoittamista, jolloin konventioiden ulkopuolella laulaminen korostaa laulettua tekstiä entisestään. Samalla tavalla kuin kappaleen päähenkilö, kappaleen laulaja ei välitä normatiivin seuraamisesta.

Sitä samaa minun radio soittaa

Kuinka lopultakin elämä voittaa

Ja ne sanoo, sinä olet kauhein

Ja ne sanoo, ja ne sanoo niin

Toisen säkeistön tekstissä erotetaan kaksi narratiivia toisistaan (01:24-01:55); ensimmäisen voidaan kuvailla olevan normatiivinen (Sitä samaa minun radio soittaa / Kuinka lopultakin elämä voittaa) eli se on kaupallisten toimijoiden, esimerkiksi radiokanavien, hyödynnettävissä oleva sosiaalinen ja yhteiskunnallinen kertomus hyveellisyydestä, turvallisuudesta ja normaaliudesta. Tämä narratiivi, joka muodostuu esimerkiksi rakkauslauluista ja iloisista pop-kappaleista, on toiveikas ja yhteiskunnan hyväksymiseen konformoituva ajatus, mutta se jättää kappaleen minäkertojan kokemuksen vaillinaiseksi. Tämä on luettavissa ”sitä samaa” sanojen käytöstä kappaleen lyriikassa; minäkertoja on kuullut toiveikkaat ja mitään sanomattomat kannustuksen sanat niin monta kertaa normatiivisten kappaleiden lyriikoissa, että niiden henkilökohtainen merkitys ja kannustuksen kokemus on kokonaan kadonnut.

Toinen narratiivi kulkee tämän normatiivisen tarinan rinnalla; ”Ja ne sanoo, sinä olet kauhein” viittaa tähän toiseen kokemukseen, joka suoruudestaan ja loukkaavuudestaan huolimatta kohtaa kappaleen minäkertojan henkilökohtaiset mahdolliset halut, joihin säkeellä viitataan. Tämä toinen narratiivi ei yritä kannustaa tai luoda toiveikkuuden kokemusta kappaleen minäkertojalle vaan se ainoastaan täyttää minäkertojan toiveen tulla rangaistuksi. Tätä kappaleessa symboloi kertosäe, joka soitetaan ja lauletaan uudestaan toisen säkeistön jälkeen

(01:56-02:11); kappaleen minäkertoja toistaa uudelleen halunsa kertosaäkeessä, kuten aikaisemminkin.

Ei oven takana sinua odota

Iloinen ystävä kädessään kukkia

Ei oven takana sinua odota

Lämmintä syliä ilman nauvoja

Kolmas säkeistö jatkaa näiden kahden narratiivin käsittelemistä ja muodostaa kontrastin niiden välille (02:12-02:28). Kappaleen minäkertoja hylkää normatiivisen narratiivin mukaisen tavan kokea läheisyyttä ja valitsee mieluummin toisen narratiivin, jossa hän mahdollisesti tuntee olonsa nähdyksi. ”Ei oven takana sinua odota / lämmintä syliä ilman nauvoja” säe käyttää vahvoja voimakeinoja kontrasteina toisilleen (lämmin syli - nauvat), jolloin kuuntelija pystyy fantasian kautta kuvittelemaan minäkertojan kokemuksen. Säkeistön aikana ainoastaan sähkökitara soittaa kappaleen kitarariffia ja muut soittimet eivät kuulu, jolloin Wirtasen matala ja lähes monotoninen lauluääni vangitsee kuuntelijan huomion.

Kertosäe toistetaan uudestaan viimeisen säkeistön jälkeen (02:29-02:43), jonka jälkeen alkaa loppusoitto ja kappaleen viimeiset laulettu sanat (02:44-03:12). Kitarariffi, komppikitaran sointukierto, rumpujen komppi ja Wirtasen laulu pysyvät samanlaisena kuin aikaisemminkin lukuun ottamatta toistettua säettä ”teethän mulle niin”. Toistettu teksti on sama kuin kertosaäkeessä, joten kuuntelija voi olettaa, että kahdesta esitellystä narratiivista, minäkertoja on valinnut sen, joka kohtaa kivun ja halun samaan aikaan.

### 3.2 Maskuliinisuuden performatiivisuus

Kappale julkaistiin aikana, jolloin Suomen populaarimusiikin kenttä oli siirtymässä enenevässä määrin kohti raskaampia genrejä (Karjalainen 2021, 51–52). Suomalainen käänösiskelmä ja disco alkoivat menettämään paikkaansa suomalaisen populaarimusiikin kärjessä 1980-luvulla, jolloin liuta muita, varsinkin ulkomaisia, genrejä saivat enemmän sijaa suomalaisen yleisön keskuudessa. Metallimusiikki, punk, hevi, rock ja underground nähtiin ensisijaisesti maskuliinisina genreinä, joiden keulahamoina toimi maskuliinisuutta performatoivat laulajat, kuten esimerkiksi Wirtanen Apulanta-yhtyeessä ja Martti Syrjä Eppu Normaali-yhtyeessä (Käpylä & Pääkkölä 2023, 128–129). Nämä vahvat ja maskuliiniset mieslaulajat tällöin rakensivat kappaleiden narratiivissa käsityksiä siitä, millaista mieheyden ja maskuliinisuuden kuvaa populaarimusiikissa tuotetaan.



Maskuliinisuus ja maskuliinisuuden performatiivit eivät ole ainoastaan miehille tai väkisin mieheyteen kytkeytyneitä konsepteja (Butler 2006 [1990], 8–9; Halberstam 2018a, 2–3). Wirtasen ääni kuitenkin performoi maskuliinisuutta hänen äänensä rosoisuudella ja mataluudella (ks. Butler 2006 [1990], 18–22) sekä hänen tavallansa laulaa punk-genren mukaisesti. Wirtanen ei yritä laulaa nuotilleen, kuten analyysissäni totesin, vaan hän laulaa välittämättä harmonisen musiikin konventioista (ks. Moore 2012). Kuuntelija olettaa kappaleen laulajan olevan mies, sillä maskuliinisuus ja mieheys ovat heteronormatiivin ja valtavirran käsityksen mukaisesti kytkeytyneet toisiinsa (Halberstam 2018a, 13–15). Tämä oletus perustuu heteronormatiivisiin sukupuolionormeihin ja Wirtasen omaan identiteettiin cis-miehenä, jolloin hänen positionsa maskuliinisuutta performoivana cis-miehenä muokkaa kappaleen luenta. Toisin sanoin, kuuntelija olettaa, että kappaleen minäkertoja on myös mies, sillä hän kuulee kappaleen tarinan laulettuna maskuliinisuutta performoivalla äänellä, jonka jälkeen hän yhdistää kappaleen minäkertojaan normatiiviset käsitykset mieheydestä. Näihin normatiivisiin käsityksiin mieheydestä kuuluu esimerkiksi heteroseksuaalisen seksin aktissa toimiminen aktiivisena osapuolena, kun taas nainen on vastaanottava, passiivinen toimija (ks. Rossi 2010, 21–28).

”Anna mulle piiskaa”-kappaleen mieskuva ei ole normatiivisen mieheyden kuvan mukainen. Kappaleessa minäkertoja haluaa tulla seksuaalisesti alistetuksi ja haluaa kokea normatiivin ulkopuolista ja sadomasokistista nautintoa, kuten varsinkin kertosaäkeestä käy kuuntelijalle ilmi. Tämä itsessään käy vastoin heteronormatiivista seksuaalikäsitystä, jossa feminiininen tai naisellinen osapuoli, Toinen, on alistettavassa asemassa ja maskuliininen toimija on aktiivinen, valtaapitävä osapuoli (ks. de Beauvoir 2011 [1949], esim. 297; vrt. Foucault 1980). Tämä huomio itsessään ei tee kappaleesta heteronormatiivisuutta purkavaa voimaa, mutta tätä näkökulmaa voidaan tarkastella vainoharhaisen ja reparatiivisen luennan avulla, jolloin siitä voidaan lukea yksityiskohtaisemmin.

### **3.3 Vainoharhainen luenta, reparatiivinen luenta ja sadomasokismin estetiikat**

Vainoharhainen luenta olettaa, että kappaleen narratiivit edustavat itsetuhoisuutta ja maskuliinisuuden ylivaltaa. Tämä päätelmä käy ilmi siitä, että kappaleessa käsitellään sadomasokismin estetiikkoja ainoastaan minäkertojan näkökulmasta, joka on osoitettu miehen näkökulmaksi, kappaleen narratiivissa ei esimerkiksi mainita kohteen näkökulmaa ollenkaan – keneltä kappaleen minäkertoja anelee tulla piiskatuksi tai kuritetuksi. Tämä Toinen, jonka ääni ei kuulu kappaleen tarinassa, on heteronormatiivin oletuksen mukaisesti nainen.

Vainoharhainen luenta etsii sen mimeettisen ja refleksiivisen luonteensa vuoksi säännönmukaisuuksia, jotka paljastavat piilotetun sorron mekanismeja (Sedgwick 2003, 131–133). Kappaleen tarinassa tarkastellaan ainoastaan miesoletetun toimijan kokemusta, jolloin heteroseksuaalisen matriisin säännönmukaisuuden mukaan (Butler 2006 [1990], 47–97), kohde voidaan olettaa naiseksi, joka toteuttaa kappaleen minäkertojalle hänen haluamaansa kuritusta eli piiskaamista. Tämä oletus myös vahvistaa kappaleen negatiivisia affekteja (Sedgwick 2003, 136–138; ks. myös Tomkins 2008 [1962] [1963], 373–375), sillä kivusta nauttiminen tai kivun haluaminen käy vastoin Freudin mielihyväperiaatetta (saks. *Lustprinzip*) ja tällöin kappaletta voidaan pitää itsetuhoisuutta ja maskuliinista ylivaltaa rakentavana narratiivina.

Toisaalta taas reparatiivisen luennan mukaan kappaleen funktio on myös yhtä arvokasta kuin sen todenmukaisuus (Sedgwick 2003, 124–125). Vainoharhaisen luennan paljastamat ongelmat kappaleessa, itsetuhoisuuden tavoittelu ja maskuliininen ylivalta, ovat riippuvaisia laulajan positioitumisesta kappaleeseen nähden. Jenni Vartiainen teki kappaleesta version *Vain Elämää* tv-ohjelmaan, jossa myös Toni Wirtanen oli mukana. Miten kappaleen narratiivin positiot tällöin muuttuvat, kun sen laulaa feminiinisyyttä performoiva laulaja? Laulettu teksti itsessään pysyy samana, joten voiko tällöin olettaa, että myös itsetuhoisuuden ja maskuliinisen ylivallan rakenteet kappaleen sisällä muuttuvat myös. Toinen lähiluenta Jenni Vartiaisen versiosta ei ole pakollinen näihin kysymyksiin vastaamiseen, sillä kappaleen funktio pysyy samana; se tuottaa vaihtoehtoisen mielihyvän fantasian kuuntelijalle turvallisella tavalla, jolloin sen fyysinen vaikutus ei ole riippuvainen siitä, miten näitä estetiikkoja tuodaan esille. Toisin sanoin, vaikka kappaleessa lauletaan satuttamisesta ja satutetuksi tulemisesta, se on ensisijaisesti fantasiaa ja fiktiota, jonka kautta kuuntelija pystyy elämään vaarallisuuden kokemusta hetkellisesti (ks. Välimäki 2002, 9–12). Samalla tavalla kuin vakavien aiheiden, kuten esimerkiksi itsetuhoisuuden, alkoholismien tai kuoleman, käsitteleminen kappaleessa ei ole välttämättä näiden aiheiden juhlimista tai ajattelematonta uusintamista vaan se on tapa luoda kulttuurista narratiivia aiheesta musiikin kautta.

Sadomasokismin estetiikkoja hyödynnetään kappaleessa ensisijaisesti voimakeinoina ja mahdollisesti myös metaforina, joiden tulkinta on riippuvainen kuuntelijasta (vrt. Välimäki 2003, 64–65). Jos kuitenkin kappaleesta erotellaan sadomasokistisia symboleja ja merkkejä, jotka saattavat muokkaantua ajan saatossa, ne ovat masokistinen halu kokea kipua ja mahdollinen sadistinen halu tuottaa kyseistä kipua, johon esimerkiksi ”lämmintä syliä ilman nauvoja” säe viittaa. Piiska ja piiskaaminen kuitenkin ovat ensisijaiset symbolit BDSM-

toimintaan liittyen. Muissa tapausesimerkeissä, joita käsittelen alla, on toisenlaisia symboleja ja merkkejä, jotka käsittelen niiden vuorollaan, mutta verrattuna muihin lähiluettaviin kappaleisiin, Anna mulle piiskaa käsittelee kipua ja kivun tuottamista kaikkein ilmiselvimmän.

## 4 “Sido tiukempaan” (2015): vaaran olettaminen

Alunperin Ultra Bra yhtyeestä lähtöisin olevat laulaja Terhi Kokkonen, rumpali Antti Lehtinen, bassokitaristi Tommi Saarikivi ja kitaristi Joel Melasniemi perustivat Scandinavian Music Group yhtyeen vuonna 2000, mutta yhtyeen ensimmäinen albumi nimeltään *Onnelliset kohtaa* julkaistiin vasta vuonna 2002. Yhtyeen sanoituksista ja sävellyksistä vastaa suurimmalta osin Terhi Kokkonen ja Joel Melasniemi, jotka toimivat myös yhtyeen keulahahmoina. Kokkonen oli myös osana Nelonen Median *Vain Elämää* tv-sarjaa, kuten Toni Wirtanenkin, joten osakseen suomalaiselle yleisölle Scandinavian Music Group on tullut tutuksi Kokkosen kautta.

”Sido tiukempaan” on kappale, joka julkaistiin vuonna 2015 osana *Baabel*-albumia Sony Music-julkaisuyhtiön kautta. Kappale ei ollut yksi albumin singleistä vaan se julkaistiin ainoastaan osana pitkäsoittoa. Tästä huolimatta ”Sido tiukempaan” on yksi albumin tunnetuimpia kappaleita. Kappaleen laulaja on Terhi Kokkonen ja taustalaulajana on hänen pikkusiskonsa Pauliina Kokkonen, kuten muissakin albumin kappaleissa.

Samalla tavalla kuin Apulannan lähiluennassa, en aio liiaksi keskittyä tarkkaan genreanalyysiin Scandinavian Music Groupin kohdalla, mutta yleisesti yhtyeen kappaleet sijoittuvat populaarimusiikissa indien, suomipopin ja suomirockin kentille. Kuuntelijan on kuitenkin mielekästä kuunnella laulettua tekstiä ja instrumenttien sointia tarkan genrejen osoittamisen sijaan, sillä Ultra Bran tavalla, Scandinavian Music Groupin kappaleiden teksteissä käytetään runsaasti symboleja, metaforia ja vertauksia, jotka kulkevat läpi eri genrejen.

### 4.1 Kappaleen lähiluenta

Kappale alkaa alkusoitolla (00:00-00:24), jossa kuuluu ainoastaan kitaran soittama sointukierto, bassokitaran tasainen ääni, syntetisaattorilla tehty ambient-taustaääni sekä muutama hento ksylofonin lyönti sointukiertojen päättyessä. Kuuntelijan on hankala saada tahtilajista selkeää kuvaa, mutta korvakuulolta kuunneltuna kappaleen tahtilaji on todennäköisesti 6/8, jolloin ksylofonin hennot lyönnit asettuisivat tahdin loppuun. Terhi Kokkosen ja Pauliina Kokkosen laulu aloittavat kappaleen laulettuun tekstiin (00:25). Heidän äänensä lomittuvat niin, että Pauliina laulaa korkeampia taustoja, kun taas Terhi laulaa matalampia sointuja. Selkeästi kuitenkin Terhi Kokkosen ääni toimii kappaleen ensisijaisena kertojana.

Ehkä olenkin vainoharhainen

Sinä arka ja ylimielinen

Emme kannu kauniisti itseämme

Tai kuulu edes toisillemme

Ensimmäinen säkeistö (00:25-00:48) alkaa kappaleen subjektin ja kohteen kuvailulla. Molempia yhdistää hauraus ja epävarmuus (ks. Rossi 2017, 11–12), jolloin heidän välinen suhteensa näyttäytyy kuuntelijalle epävakana ja normatiivisen, ideaalin parisuhteen ulkopuoleisena suhtena. ”Tai kuulu edes toisillemme” voidaan tulkita viittaamaan sadomasokismin D/s-dynamiikkaan johdattelevana säkeenä, jolloin valta-asetelma kappaleen minäkertojan ja kohteen välillä ei ole tasainen eikä se ole selkeästi määriteltävissä dominoivan ja alistujan rooleihin (ks. SMFR.fi: BDSM-sanasto, jos nämä roolit eivät ole tuttuja). Kuuntelijalle kuvaillaan suhdetta, romanttista tai aromanttista, jossa osapuolet ovat vieraantuneet toisistaan eikä heidän välillään ole samanlaista halua kuin suhteen alkuaikoina.

[Bridge]

Sido käteni ja paina

Pääni lattialle

Olen sinun nyt ja aina

Nosta korkealle

[Chorus]

Ja kun pudotat minut, saat viimein hajalle

Heijastukset, joiksi muutuimme

Kun ohitat kivun, tulee sen tilalle

Jotain mitä ennen olimme

Kuka tietää jos onnemme kuitenkin kääntyisi

Ja alkava aamu ei päällemme kaatuisi

Bridgessä ja kertosaäkeistössä (00:57-1:47) käsitellään selkeästi enemmän sadomasokismin estetiikkoja kuin ensimmäisessä säkeistössä. ”Sido käteni ja paina / pääni lattialle” aloittaa bridgen voimakkaasti; käsien sitominen ja pään painaminen lattialle tuottaa kuuntelijalle vahvan sadomasokistisen kokemuksen kontrolloiduksi tulemisesta ja halusta. Aloitus toimii

myös huomiota herättävänä voimakeinona kuuntelijalle, sillä se on komennon, imperatiivin muodossa, jolloin kuuntelija ei ole varma, ketä puhutellaan (ks. Sedgwick 2003, 125–127).

Tämän lisäksi vainoharhaisuus ja hauraus muuttuvat bridgen ja kertosäkeistön aikana pikemminkin nautittaviksi ja nautintoa tuottaviksi elementeiksi, joiden avulla kappaleen toimijat kokevat intiimiyttä ”Olen sinun nyt ja aina / nosta korkealle”, masokistista nautintoa ”Kun ohitat kivun, tulee sen tilalle / Jotain mitä ennen olimme” sekä myös uutta toivoa suhteelleen ”Kuka tietää jos onnemme kuitenkin kääntyisi”. Tätä uuden heräämisen tai uuden ”kipinän” löytämistä sadomasokismin kautta voi kuvastaa myös sähkökitaran soittamat kaksi nopeaa cis-mollisointua viimeisen säkeen lopussa, jotka toimivat kontrastina fis-mollisoinnun melankolisuudelle, joka muuten läsnä kertosäkeen lopussa (01:41-01:49).

[Verse 2]

Maaailma on ahtaampi kuin milloinkaan

Tule takaisin, sido tiukempaan

Voimme aloittaa taas alusta

Nyt seuraan itseäni sivusta

[Bridge 2]

Sinä olet heroiini

Jota tarvitsen edelleen

Kun tulet uneeni

Halvaannun siihen

Seuraava säkeistö ja bridge (01:50-02:33) kertosäkeen jälkeen ovat kuin rauhoittumista takaisin tuttuun kokemukseen, jota kuvastaa sama sointukierto (kitaralla A, cis-molli, fis-molli), joka oli läsnä myös ensimmäisessä säkeistössä. Rumpukomppi, joka oli läsnä kertosäkeessä, ei kuulu ollenkaan säkeistön aikana vaan ainoastaan Terhi ja Pauliina Kokkosen laulu, sähkökitara, basso ja syntetisaattorin ambient-ääni. Bridgen aikana rummut liittyvät taas soitinten äänten kirjoon ja kuuntelija alkaa odottamaan tulevaa kertosäettä. ”Maaailma on ahtaampi kuin milloinkaan / Tule takaisin, sido tiukempaan” säkeet voidaan tulkita viittaamaan aktin tai BDSM-scenen loppuun. Kappaleen minäkertoja jää kaipaamaan kertosäkeessä esiteltyä vahvaa kokemusta, johon vastataan bridgessä ”Sinä olet heroiini / Jota

tarvitsen edelleen” säkeellä; kyse on halusta, jonka luokse palataan yhä uudestaan (Whiteley 2006, 249–251).

Heroinin käyttäminen symbolina halulle ei ole tavatonta yleisessä keskustelussa tai populaarimusiikissa, mutta kappaleen narratiivissa, jossa osapuolet ovat vieraantuneet toisistaan, kuuntelija voi olettaa, että tämä vahva symboli viittaa pikemminkin vaihtoehtoiseen tai poikkeavaan tapaan kokea rakkautta ja intiimiyttä. Heroinin symboliikka toimii toisessakin mielessä; halu nähdään ensisijaisesti institutionaalisen vallan, kuten avioliiton, tai toimijoiden ulkopuolisena voimana, joten sen vertaaminen laissa kiellettyyn aineeseen, huumeeseen on tällöin myös osoitus vaarallisuudesta ja poikkeavuudesta (Whiteley 2006, 251). Sdomasokismi vaikuttaa tällöin olevan kappaleen osapuolille tapa luoda jotain uutta.

Kertosäe toistuu uudestaan säkeistön jälkeen (02:34-03:08), joten kuuntelijan roolissa voimme olettaa, että sidontaan ja pään lattialle painamiseen keskittyvä akti toistuu uudestaan osapuolien välillä. Sheila Whiteley (254–261) käsittelee seksuaalisen kiihottumisen ja populaarimusiikin intersektiota tekstissään ensisijaisesti New Yorkin 1960–70-lukujen seksuaalivähemmistöjen alakulttuurin näkökulmasta, mutta hänen osoittamansa huomiot vaarallisuudesta, poikkeavuudesta ja intiimiydestä ovat sovellettavissa myös Sido tiukempaan kappaleen narratiiviin, jossa osapuolten oletetut sukupuoli-identiteetit jätetään kuuntelijan oletuksien varaan. Samalla tavalla kuin Whiteleyn mukaan valokuvaaja, tanssija ja näyttelijä Katherine Liepe-Levinson käsittelee vaarallisuutta seksuaalisen halun ja queerin intersektiossa Freudin mielihyväteorian kautta (250), kappaleen narratiivin osapuolet palaavat sadomasokistisen aktin yhteyteen mielihyvän ja halun vuoksi.

[Bridge 3]

Olen sinun nyt ja aina

Aina nosta korkealle

Sido käteni ja paina

Paina pääni lattialle

[Outro]

Kuka tietää, jos onnemme kuitenkin kääntyisi

Ja alkava aamu ei päällemme kaatuisi

Ja alkava aamu ei päällemme kaatuisi

Viimeinen bridge toistuu kahdesti (03:09-03:40) ennen loppusoittoa ja viimeisiä toistettuja säkeitä (03:41-04:13). Kuten Apulannan kappaleessa, ”Sido tiukempaan” kappaleen osapuolet valitsevat mahdollisuuden uusien halujen toteuttamiseen sadomasokismin kautta, kuten bridge ja loppusoitto viittaavat. Alussa esiteltyt minäkertoja ”Ehkä olenkin vainoharhainen” ja kohde ”Sinä arka ja ylimielinen” ovat muokkaantuneet tarinan narratiivissa toimijoiksi, joiden yhteinen akti on tärkeämpää, tai ainakin keskeisempää, kappaleen narratiiville kuin heidän epävarmuutensa ja haurautensa.

## 4.2 Vainoharhainen ja reparaatiivinen luenta kappaleesta

Vainoharhainen luenta analyysistäni keskittyy erityisesti luennan olettavaan piirteeseen (Sedgwick 2003, 130–131). Kuvailut osapuolet eivät ole varmoja tai haavoittuvaisia toistensa silmissä (Rossi 2017, 13–14), jolloin kuuntelija olettaa, että kappaleessa sadomasokismin narratiivi toimii symbolina vaaralliselle itsetuhoisuudelle, seksuaaliselle rajoittamiselle ja heteroseksuaalisen matriisin (ks. Butler 2006 [1990], 97–99) sisällä tapahtuvalle väkivallalle. ”Ja alkava aamu ei päällemme kaatuisi” säe, joka toistetaan kappaleen aikana neljästi, on pikemminkin tarinan henkilöiden toiveikasta ajattelua, joka johtaa ainoastaan itsetuhoisuuden ja väkivallan lisääntymiseen. ”Sido käteni ja paina / Pääni lattialle” säkeet viittaavat tähän fyysiseen aktiin, mutta narratiivisina symboleina ne voidaan tulkita tarkoittamaan rajoittamista ja fyysistä väkivaltaa minäkertojaa kohtaan. Vainoharhainen luenta olettaa tämän olevan totta kappaleen tekstissä ja tälle tulkinnalle on myös ilmiselvästi pohja kappaleen kontekstissa.

Kuten aloituksessa totesin, kuvailut vahvoista tunnekokemuksista voivat olla ilmiselviä sekä tulkinnanvaraisia ja ajallisesti muuttuvia käsityksiä. Reparatiivinen luenta kappaleen analyysistä ottaa huomioon sen mahdolliset vajavaisuudet ja vaarat olettamalla, että kuuntelija itse pystyy erottamaan nämä vaarat kappaleesta (Sedgwick 2003, 141–142). Kuuntelija todennäköisesti ei ole naiivi ja kulttuurisen kontekstin ulkopuolinen tarkkailija, vaan hän kuulee kappaleet omasta positiostaan, kuten myös minä kuulen ne omasta positiostani. Kappaleen narratiivi ei ole kuvailu hyvästä ja pahasta, tai Jumalasta ja Saatanasta arkkityyppeinä, vaan kappale kuvailee ja kertoo tarinaa kahdesta osapuolesta, jotka toimivat halujensa mukaisesti ja yrittävät löytää seksuaalista nautintoa sadomasokismin kautta (Whiteley 2006, 250). Tällöin kuuntelija päättää, mitä oletusta hän haluaa seurata; haluaako hän mieluummin uskoa, että kappaleen tarina on symbolinen kuvaus parisuhteen sisällä



tapahtuvasta väkivallasta vai onko se kuvaus ei-normatiivisesta seksuaalisen halun toteuttamisesta suostuvien osapuolien välillä. Kummallekin tulkinalle, ja varmasti toisillekin tulkinnoille, on kappaleessa pohjaa ja todistusaineistoa, joten kuuntelija voi itse muodostaa oman mielipiteensä kappaleen hyveellisyydestä tai paheellisuudesta.

## 5 ”Lemmikki” (2016): valta ja pentuleikit

Nelli Matula on tapausesimerkeistäni kaikkein viimeisimmin julkisuuteen noussut artisti, jonka toinen ikinä julkaistu single, ”Lemmikki”, striimasi platinaa vuonna 2016. Verrattuna Apulannan ja Scandinavian Music Groupin kappaleisiin, joita ei ole helppoa asettaa yhteen tiettyyn genreen, Matulan kappaleet asettuvat selkeästi suomipopin genren kentälle; niissä käytetään sampleja, looppeja, elektronisesti tuotettua basson soundia ja niiden ensisijainen tarinankertoja on laulaja, jonka tarinaa värittää elektronisesti tuotettu instrumentaalinen melodia. Matulan musiikki juontaa juurensa vahvasti Spice Girlsin ja 90-luvun populaarimusiikin aikaan, jolloin naiseus ja tyttöys saivat enemmän tilaa, suosiota ja julkisuutta populaarimusiikin kentällä kansainvälisesti (Käpylä & Pääkkölä 2023, 163–164). Voimakkaita naisia, jotka toimivat iskelmäorkesterien keulahahmoina ja laulajina, oli ollut jo vuosikymmeniä julkisuudessa (esim. Katri Helena, Paula Koivuniemi, Arja Koriseva), mutta 90-luvulla varsinkin Spice Girlsin, Madonnan ja Annie Lennoxin kansainvälisen suosion myötä nuoret naiset saivat enemmän tilaa suomalaisen populaarimusiikin kentällä omina itsenään ja heillä oli enemmän toimijuutta omaa musiikkiaan ja julkisuuskuvansa kohtaan (Käpylä & Pääkkölä 2023, 160-165); Käpylä & Pääkkölä puhuvat tällöin suomalaisten naisten toisesta kultakaudesta populaarimusiikin kentällä.

Kappale julkaistiin keväällä 2016, jolloin *Fifty Shades*-kirjasarjan ensimmäisestä elokuvaversiosta oli kulunut hieman yli vuosi. BDSM-estetiikat olivat nousseet taas julkiseen keskusteluun elokuvien inspiroimana (ks. Pääkkölä 2016, 201–206, myös 13), joten yleisöllä saattoi olla käsitystä siitä, mihin Matula viittaa Lemmikki kappaleella. Ainakin hänen saamansa kritiikin ja jyrkän reaktion perusteella (ks. Käpylä & Pääkkölä 2023, 278–279) on ilmeistä, että osa yleisöstä paheksui suoraa viittausta naisen seksuaaliseen toimintaan ja valta-asetelmilla leikkimiseen kappaleen tarinassa. Matula kuitenkin itse toteaa Käpylän & Pääkkölän (2023, 278–279) haastattelussa, että suurin osa sosiaalisen median palautteesta, jota hän sai kappaleesta ja sen musiikkivideosta, oli voimaannuttavaa ja positiivista.

### 5.1 Kappaleen lähiluenta

Kappale alkaa elektronisesti tuotetulla, loopatulla ambient-äänellä, jonka päälle Matula laulaa huokoisella ja ilmapalla henkäyksellä ”Aa-aahaa / Haa-uu” (00:00-00:08) ennen kuin kappaleen ensimmäinen säkeistö alkaa.

Merkkikello ja kalliita pukuja

Taiot naisii ku Houdini pupuja  
 Mut mua ei kiinnosta mitä susta puhutaan  
 Mä oon päättänyt että sä mun oot  
 Enkä aio potee huonoo omatuntoo  
 Haluun loppuun sut kuluttaa

Säkeistössä (00:09-00:28) esitellään kappaleen kohde minäkertojan näkökulmasta. ”Merkkikello ja kalliita pukuja / taiot naisii ku Houdini pupuja” säkeet muodostavat kuvan kappaleen kohteesta, joka voidaan lukea näiden performatiivien perusteella maskuliinisuutta performoivaksi henkilöksi (Butler 2006 [1990], 26-27, Halberstam 2018a [1998], 13-15). Heteroseksuaalisen matriisin ja vainoharhaisen luennan mimeettisen luonteen avulla, kuuntelija olettaa kappaleen kohteen olevan mies (Butler 2006 [1990], 65–67; Sedgwick 2003, 131–133). Toisin sanoin, kuuntelija sukupuolittaa kappaleen minäkertojan heteroseksuaaliseksi naiseksi ja kohteen heteroseksuaaliseksi mieheksi heteronormatiivisen kulttuurin viitekehyksessä.

Säkeistössä viitataan vallan jakautumiseen kohteen ja minäkertojan välillä säkeissä ”Mä oon päättänyt että sä mun oot” ja ”Haluun loppuun sut kuluttaa”. Heteronormatiivin ja hegemonisen maskuliinisuuden periaatteiden mielessä tämä vallan jakautuminen on purkavaa (Kantola 2010, 82–83), sillä nainen on kappaleen tarinassa siinä valta-asemassa, mikä on yleensä suunnattu ainoastaan sankarillista maskuliinisuutta uusintaville miehille (Halberstam 2018a [1998], 1–2).

[Bridge]  
 Sä oot niin komee, sä oot niin nätti  
 Joo, haluun heittää sut säkkiin  
 Haluun sut nopee, haluun sut äkkii  
 Haluun laittaa sut näyttille häkkiin  
 Koeta juosta vielä, jos kerkeet  
 En aio vapauttaa sua hetkeen

Valta-asetelman kehittäminen jatkuu bridgessä (00:29-00:46). Patriarkaatti ja alistava valta (ks. Kantola 2010, 82–83) kääntyvät kappaleen tarinassa pääläelle. Kappaleen minäkertojalla, joka on feminiinisyttä performoiva nainen, on selkeästi päätäntävalta ja seksuaalinen valta

kappaleen kohteeseen nähden, kuten säkeistä ”Joo, haluan heittää sut säkkiin” ja ”Haluan laittaa sut näyttille häkkiin” käy ilmi. Kohteen sankarillinen ja hegemoninen maskuliinisuus (Kantola 2010, 82) nähdään korjattavana piirteenä kohteessa, jonka kappaleen minäkertoja voi muokata mieleisekseen. Mieskehojen ja mielien muokkaaminen ei ole sukupuolentutkimukselle vieras tutkimuksen kohde (ks. Foucault 1995 [1977]) ja kappaleen kontekstissa on selkeä kouluttamisen ja parantamisen narratiivi halun narratiivin rinnalla; minäkertoja ei ainoastaan halua kohdetta seksuaalisesti vaan hän haluaa myös kouluttaa, dominoida ja omistaa kohteen.

[Chorus]

Ha-ha-ha-ha-haaa

Kyl mä vielä sut loukkuun saan

Aion kesyks sut kouluttaa

Ha-ha-ha-ha-haaa

Haluun laittaa sut remmiin kii

Tuu leikkii mun lemmikkii

Tuu leikkii mun

Kyl mä vielä sut loukkuun saan

Aion kesyks sut kouluttaa

Tuu leikkii mun

Haluun laittaa sut remmiin kii

Tuu leikkii mun lemmikkii

Kertosäkeistö (00:47-01:25) kuvailee keinoja, joiden avulla kappaleen minäkertoja kouluttaa kappaleen kohdetta ja täten korjaa ne piirteet kohteessa, jotka hän katsoo olevan vahingollisia tai ainakin ei-toivottavia kohteen käytöksessä. Nämä keinot koostuvat kappaleen kohteen kouluttamisesta tavalla, joka on yleensä suunnattu normatiivisessa kontekstissa ainoastaan koirille. Tällöin kappale voidaan katsoa kuvastavan pentuleikkiä (engl. *puppy play*) ja dynamiikkaa D/s-suhteen sisällä (ks. Landridge & Lawson 2019, 2201–2202). Tämän puolesta puhuu säkeet ”Aion kesyks sut kouluttaa”, ”Haluun laittaa sut remmiin kii” ja ”Tuu leikkii mun lemmikkiin”, jotka viittaavat koiran kouluttamiseen ja fantasian sisällä tapahtuvaan leikkiin tai sessioon.

Kappaleen kontekstissa kuvaillaan tällöin valta-asetelmaa, joka menee dominoivan ja alistujan roolien äärimmäisyyksiin; dominoiva minäkertoja on kappaleen fantasiassa ainut ihminen, kun taas kohde on pikemminkin eläimen tasolla vallan hierarkiassa. Pentuleikin useimmilla harjoittajilla ensisijainen syy sen tuottamiseen ja toteuttamiseen on seksuaalinen nautinto (Landridge & Lawson 2019, 2205–2207). Kappaleen tekstissä ei kuitenkaan mainita seksuaalisesta nautinnosta tai kiihottumisesta selkeästi vaan siihen ainoastaan viitataan ja johdatellaan kuuntelijaa. Minäkertojan puheen pääpaino on pikemminkin mielen ja käytöksen muokkaamisessa (ks. Foucault 1995 [1977]). Tämä muokkaaminen ja kouluttaminen tapahtuu kappaleen fantasiassa sadomasokistisen pentuleikin kontekstissa, jolloin auktoriteetti, tarkkailu ja rangaistukset ovat selvillä molemmille osapuolille.

[Verse 2]

Nyt kun päätän susta digata

Sä et halua tätä puheillasi pilata

Näytä mulle, et mikä sussa on ihanaa

Väität, ettei susta saa sulhoo

Mut mun käsittely fiksa sut kuntoon

Haluun pehmeeks sut sulattaa

[Bridge]

Sä osaat pelaa, mä osaan voittaa

Oot amatööri, kun rupeen dominoimaan

Turha kelaa, turha koittaa

Parempi olla vaan kilttiä poikaa

Koeta juosta vielä, jos kerkeet

En aio vapauttaa sua hetkeen

Toisessa säkeistössä ja bridgessä (01:27-02:07) ennen kertosäkeistön toistoa kehitellään kappaleen minäkertojan auktoriteettia ja asemaa enemmän suhteessa kappaleen kohteeseen. Minäkertoja kuvailee itseänsä haluttavaksi, dominoivaksi ja korjaavaksi toimijaksi kappaleen kontekstissa. Siinä, missä *Fifty Shades*-kirjasarjan mieshahmo, Christian Grey, on dominoiva ja heteronormatiivin sisäpuolella toimiva hahmo (Pääkkölä 2016, 13–14), Lemmikki-kappaleen feminiininen minäkertoja on selkeästi valta-asetelmassa dominoiva ja kohde,

mieshahmo, on alistuva. Tällöin hegemonisen maskuliinisuuden ja patriarkaatin teemoja yritetään purkaa ja korjata kappaleen kontekstissa tai ainakin käsitellään korjaavammasta ja queerimmasta näkökulmasta kuin *Fifty Shades*-kirjojen maailmassa (Kantola 2010, 82–83: ks. myös Rossi 2017, 13–15).

Kertosäkeistö (02:08-02:42) toistuu uudestaan ennen kolmatta ja viimeistä säkeistöä. Instrumentaalinen soundi kertosäkeistössä on erilainen kuin mitä se on muiden säkeistöjen välillä. Matulan ääni toimii edelleen tarinaa kuljettavana elementtinä, mutta sitä kehystää elektronisesti tuotettu basso, snare-rumpu ja loopatut syntetisaattorin äänet. Syntetisaattorilla tuotettu ääni toistaa kappaleen sointukiertoa (Cmaj, Am, Em, Am, C), jolloin se mukailee Matulan laulamaa melodiaa ja toimii samalla tarinaa korostavana voimakeinona. Näiden elektronisesti tuotettujen instrumenttien äänet eivät populaarimusiikille vieraita ja niiden tarkoituksena on pikemminkin pitää yllä kappaleen sujuvuutta ja groovea (ks. Moore 2012, 20–21).

[Verse 3]

Sun täytyy alkaa jo hiffaa

Ei saa kiskoa hihnaa

Tuut paikalle kun mä vislaan

Tuu-tuu, tuu-tuu leikkii mun

Sun täytyy alkaa jo hiffaa

Ei saa kiskoa hihnaa

Tuut paikalle, kun mä vislaan

[Outro]

Ha-ha-ha-ha-haaa

Kyl mä vielä sut loukkuun saan

Aion kesyks sut kouluttaa

Jos haluat Nelliin kii

Tuu leikkii mun lemmikkii

Pentuleikin tematiikka jatkuu viimeisessä säkeistössä ja loppusoitossa (02:43-03:23).

Viimeisen säkeistön aikana, Matula muuttaa äänensä painoa ja melodiaa muistuttamaan

enemmän räpin tai spoken word estetiikkojen tyyliä ja rytmiä, jolloin kuuntelija keskittyy tarkemmin laulettuun tekstiin. Tämän lisäksi, kappaleen rytmi ja akustinen maisema muuttuu synkemmäksi ja matalammaksi. Syntetisaattorin ääni on tasainen e-molli ja elektronisten rumpujen tempo muuttuu myös tasaisemmaksi, jolloin kuuntelijan ensisijainen auditiivinen ärsyke on Matulan laulama teksti.

Matulan ääni muistuttaa enemmän sitä, kun koira kiskoo hihnaa ja koiran kävelyttäjä rajoittaa koiransa toimintaa käskyillä ja pitelemällä koira tiukemmin hihnassa. Tämä ilmiö näkyy myös sakeista ”Ei saa kiskoa hihnaa / Tuut paikalle kun mä vislaan”, jotka viittaavat vahvasti koirien kouluttamiseen ja komentamiseen; säännöt ja auktoriteetti, jotka koira osoittaa isäntäänsä kohtaan, ovat kohdistettuna kappaleen minäkertojan ja miesoletetun kohteen välillä. Viimeiset laulettu säkeet (03:15–03:20), joiden aikana instrumentaalinen ääni hiipuu pois ja ainoastaan Matulan ääni on kuuluvissa, ovat ehtojen ja auktoriteetin korostamista kappaleen minäkertojan näkökulmasta. ”Jos haluat Nelliin kii / Tuu leikkii mun lemmikkii” antaa kappaleen kohteelle ja mahdollisesti myös kuuntelijalle ohjeet siihen, mitä kappaleen minäkertojan ja mahdollisen kohteen välillä tulisi tapahtumaan.

## 5.2 Kappaleen tausta ja luennat

Populaarimusiikin artistit saivat varsinkin lehdistössä 1980–90-luvuilla pikkutuhman ja seksuaaliväriteisen maineen. Varsinkin artistit, jotka olivat naisia, maalattiin keltaisissa lehdissä epäautenttisiksi ja musiikkiteollisuuden istuttamiksi seksi-ikoneiksi, jotka myivät musiikkiaan ainoastaan seksuaaliväriteisesti. Tästä leimasta kärsi varsinkin Meiju Suvas ja myöhemmin Kikka, jotka puhuivat suorasukaisesti naisen seksuaalisuudesta kappaleissaan. (Käpylä & Pääkkölä 2023, 102–105.) Riippumatta siitä, kuinka väärin tai oikein nämä leimat osoitettiin näille artisteille, populaarimusiikista ja suomipopista tuli kenttä, jossa naiset pystyivät tuottamaan tarinaa omina itsenään naiseudesta, seksuaalisuudesta ja halusta. Tälle taustalle populaarimusiikissa rakentuu monet suomipopin artistit mukaan lukien Nelli Matula.

Jos kuuntelija lukee kappaleen tarinan vainoharhaisen luennan mukaisesti, hän saattaa keskittyä erityisesti sen paljastaviin elementteihin (Sedgwick 2003, 138–142). Kappale paljastaa miesten ylivalan ja hegemonisen maskuliinisuuden piirteet, jotka ovat vahingollisia kappaleen kohteelle ja ihmisille hänen ympärillään, kuten ”Taiot naisii ku Houdini pupuja” säkeestä käy ilmi. Minäkertoja olettaa tietävänsä paremmin ja täten haluaa kouluttaa häntä ja korjata ne piirteet kohteessa, jotka hän näkee kirkaammin ja objektiivisemmin. Kappale tekee näin avoimesti pilkkaa niistä miehistä, jotka puhuvat naisista, yleisesti tai

populaarimusiikin kappaleen muodossa, kuten Nelli Matulan minäkertoja puhuu kappaleen kohteesta; kappaleen tarinassa syntyy säännönmukaisuus kappaleen narratiivin ja hegemonisen maskuliinisuuden välille (ks. Sedgwick 2003, 131–133). Narratiivisesti kappale siis kysyy, että mitä, jos roolit olisivatkin käännettyjä ja naisilla olisi se valta, mikä miehillä on patriarkaatin mukaan. Vainoharhaisen luennan mukaan tämä paljastus ja kysymys muodostavat vahvan negatiivisten affektien, mimeettisen ja olettavaisen todellisuuden, jota kappale uusintaa tarinassaan.

Nelli Matula mainitsee kappaleesta Käpylän & Pääkkölän haastattelussa, että ne kuuntelijat, jotka nauttivat kappaleesta ja kokevat sen positiivisena, omaavat huumorintajua käsiteltyjä aiheita kohtaan ja ne, keitä kappale ärsyttää, saavat siitä ärsyyntyä kaikin mokomin (Käpylä & Pääkkölä 2023, 278–279). Reparatiivinen luenta kappaleesta on samankaltainen kuin mitä Matula itse sanoo kappaleesta; se olettaa, että kuuntelija pystyy ottamaan kappaleessa käsitellyt aiheet leikkimielisesti ja korjaavasti sen sijaan, että hän yllättyisi jokaisesta paljastuksesta, joka käsitellään kappaleessa. Toisin sanoin, reparaatiivisesti luettuna kappaleen yllätykset, kuten miesten ylivallan ja hegemonisen maskuliinisuuden käsittely sadomasokismin kautta, ovat oletettavissa ja tervetulleita sen sijaan, että niitä uusinnettaisiin kappaleen tarinassa ajattelematta (Sedgwick 2003, 145–146). Pentuleikit saattavat paljastaa itsestään ainoastaan sen, mitä sana itsekin jo paljastaa; pentuleikki on ensisijaisesti leikkiä ja fantasiaa. Tällöin riippumatta siitä, puhutaanko kappaleen tarinassa fyysisestä, sadomasokistisesta ja D/s-dynamiikkaan (Landridge & Lawson 2019, 2205–2208) pohjautuvasta pentuleikistä vai symbolisesta korjaamisesta ja parantamisesta vai molemmista yhtä aikaa, lopputulos on sama; kuuntelija kokee kappaleen fantasian ja kokee positiivisena ne esitellyt aiheet, jotka häntä kiehtoo ja muuhun hän voi suhtautua kevyesti huumorilla.



## 6 Johtopäätökset

Do what thou wilt, thou shalt not so,	Tee kuten haluat, et kuitenkaan,
Dark Angel! triumph over me:	Pimeä Enkeli! minua syökse vallasta:
<i>Lonely, unto the Lone I go;</i>	<i>Yksinäisenä, Yksinäisyyteen menen;</i>
<i>Divine, to the Divinity.</i>	<i>Jumalaisena, Jumaluuteen.<sup>6</sup></i>

Tähän säkeistöön päättyy Lionel Johnsonin runo, joka esittelee lukijalle viktoriaanisen Englannin hyveellisen näkemyksen haluun; ennen kaikkea halu täytyi tukahduttaa jonkin pyhäksi koetun hyveen alle. Tämä kuitenkin jättää runon kertojan yksin ja yksinäiseksi, mutta samalla myös hyveellisyyttä tavoittelevaksi ja traagiseksi kertojaksi. Runon aikana kertoja on tehnyt valinnan, jonka lopulliset johtopäätökset jätetään lukijan tulkinnan varaan.

Samalla tavalla kuin Johnsonin runon minäkertoja kamppailee vaikeiden hyveellisyyden ja paheellisuuden kokemusten kanssa, jotka jättävät hänet onnettomaksi ja yksinäiseksi, sadomasokismia ei voida yksiselkoisesti julistaa hyveelliseksi tai paheelliseksi. Kuitenkin BDSM-estetiikkojen käyttö suomalaisessa populaarimusiikissa selittyy Fisherin outouden käsitteen avulla. Fisher kirjoittaa, että ”outo ei voi ainoastaan työntää katsojaa pois itsestään, sen täytyy myös vangita katsojan huomio” (2016, 17). Tämä periaate, minkä Fisher osoittaa outouteen, on sovellettavissa myös sadomasokismin estetiikkojen käytön tutkimiseen. Samalla tavalla kuin outo fiktio koukuttaa lukijansa, BDSM-estetiikat tarjoavat yhtäältä puistattavan tavan käsitellä seksuaalisuutta populaarimusiikin kontekstissa, mutta toisaalta niiden käyttö viestii yleisön halun kohtaamisesta; ne eivät ainoastaan puistata kuuntelijaa vaan niiden outoudella on myös viettelevä piirre.

Tätä periaatetta voidaan hyödyntää jokaiseen tapausesimerkiksi valitsemaani kappaleeseen. ”Anna mulle piiskaa” on toisaalta kuvaus sadismin ja masokismin käyttämisestä seksuaalisen halun tyydyttämiseen, mutta se on myös kuvaus ulkopuolisuudesta ja muiden ulkopuolisten hyväksytyksi tulemisesta. ”Sido tiukempaan”-kappaleen hahmot yrittävät käsitellä omia vajavaisuuksiaan ja BDSM-estetiikat kuvastavat kappaleen tarinassa uudenlaista ja koukuttavaa kokemusta, joita molemmat hahmot tuottavat toisilleen tarinan aikana. ”Lemmikki” kappaleessa minäkertoja osoittaa BDSM-estetiikkojen avulla oman valtansa ja

---

<sup>6</sup> Kirjoittajan suomennos.

toimijuutensa kappaleen kohteeseen nähden, jonka avulla hän voi kouluttaa kohteen pois paheellisista toimintamalleista.

Tässä tutkielmassa olen osoittanut, että kulttuurisen lähiluennan avulla populaarimusiikin kappaleista on löydettävissä BDSM-estetiikkoja hyödyntäviä merkkejä. Nämä merkit, kuten sidonta, alistuminen, piiskaaminen ja pään painaminen lattialle, vaikuttavat siihen, miten kuuntelija kokee laulettuun tekstiin. Täten ne välillisesti muokkaavat myös yleisöjen käsitystä sadomasokismista kulttuurisena ilmiönä riippumatta siitä, kuinka todenmukaisia sadomasokismin merkit kappaleissa ovatkaan.

Vainoharhaisen ja reparatiivisen luennan avulla kuuntelija pystyy erottamaan sadomasokismin piirteet toisistaan sekä käsittelemään sitä, miten kappale soveltuu ympäröivään kulttuuriseen kontekstiin. Nämä kaksi luentaa myös erottavat toisistaan tarinoiden todenperäisyyden ja funktion, jolloin kuuntelijat pystyvät itse jäsentelemään sitä, miten he kuulevat kappaleet; haluaako yleisö realistisen kuvan sadomasokismista toimintana vai haluaako yleisö pikemminkin fantasian, joka puutteistaan huolimatta, kohtaa kuuntelijan halun. Kappaleista ja niiden analyyseistä on luettavissa reparatiivisia sekä vainoharhaisia elementtejä, jotka täydentävät toisiaan pikemminkin kuin osoittaisivat toisensa vääriksi vastauksiksi.

Sukupuolentutkija Jack Halberstam (2018b, 10) mainitsee teoksessaan, että ”huhut hegemonisen biologisen/sosiaalisen sukupuolen järjestelmän kaatumisesta ovat äärimmilleen liioiteltuja”.<sup>7</sup> Sukupuolen performatiivit auttavat kirjoittajia ja kuuntelijoita tulkitsemaan ja jäsentelemään kappaleiden eri toimijuuksia, mutta niiden jakautuminen kulttuurisesti ja historiallisesti heteroseksuaalisen matriisin mukaisiin lokeroihin tulee tapahtumaan jatkossakin. Sukupuolen performatiivien käyttö on tarkoituksellista ja niille osoitettu merkityksellisyys ansaitsee tulla tulkituksi ja tarkastelluksi. Toisin sanoin, sukupuolien performatiivien käyttö paljastaa positioita ja identiteettejä, jotka kuuntelija osoittaa kappaleiden hahmoille.

Palatakseni Freudiin ja mielihyväteriaatteeseen – yleisöjen halun kohtaaminen johtaa halun kohtaavan genren, artistin, estetiikan tai jopa soittimen lisääntyneeseen suosioon kansainvälisillä populaarimusiikin kentillä. Tällöin voin väittää, että BDSM-estetiikat tulevat

---

<sup>7</sup> Rumors of the demise of hegemonic sex/gender systems, in other words, have been greatly exaggerated. (Halberstam 2018b, 10)

todennäköisesti olemaan jatkossakin yksi populaarimusiikin artistien, tuottajien, sanoittajien ja säveltäjien käytössä. Niillä on funktio, jonka käyttö saattaa toisinaan hiipua yleisestä keskustelusta ja muutaman vuoden päästä se saattaa nousta uudestaan lehdistön, tutkijoiden ja järjestöjen tarkastelun alle.

## Lähteet

### Tutkimusaineisto

- Apulanta (1996) ”Anna mulle piiskaa”. *Anna mulle piiskaa*. Levy-yhtiö Oy. 16112118  
LEVY-YHTIO-0029
- Johnson, Lionel (1894) “Dark Angel”. *The Second Book of the Rhymers’ Club*. Julk. Elkin Mathews. 86–89. <https://vqa.dickinson.edu/poem/dark-angel> (luettu 4.3.2024)
- Matula, Nelli (2016) ”Lemmikki”. *Lemmikki*. Rähinä Records. RRCDS121
- Scandinavian Music Group (2015) “Sido tiukempaan”. *Baabel*. Sony Music Entertainment Finland Oy. Sony Music Entertainment Finland 88875163122

### Tutkimuskirjallisuus

- Bal, Mieke (2009) “Working with Concepts”. *European Journal of English Studies*, Vol. 13, No. 1, 13-23.
- Bauer, Robin (2014) *Queer BDSM Intimacies: Critical Consent and Pushing Boundaries*. New York: Palgrave MacMillan.
- Butler, Judith (2006 [1990]) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- de Beauvoir, Simone (2011 [1949]) *The Second Sex*. Engl. Constance Borde & Sheila Malovany-Chevallier 2009. Lontoo: Random House.
- Fischel, Joseph J. (2019) *Screw Consent: A Better Politics of Sexual Justice*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Foucault, Michel (1978 [1976]) *The History of Sexuality: Volume 1: An Introduction*. Engl. Robert Hurley. New York: Pantheon Books.
- Foucault, Michel (1995 [1977]) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Engl. Alan Sheridan. New York: Random House Inc.
- Fisher, Mark (2016) *The Weird and the Eerie*. London: Repeater.
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites: on the value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Halberstam, Jack (2018a [1998]) *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.
- Halberstam, Jack (2018b) *Trans\*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. California: University of California Press.
- Helsingin Sanomat* 12.2.2015. “Helsinkiläiset jonottavat sidontakursseille: Tekikö Fifty Shades of Grey alustusleikeistä arkipäivää?”

- Karjalainen, Toni-Matti (2021) "And So, Finland Became a Heavy Metal Nation". *Made in Finland: Studies in Popular Music*. Toim. Toni-Matti Karjalainen & Kimi Kärki. New York: Routledge, 45–65.
- Kantola, Johanna (2010) "Sukupuoli ja valta". *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 78–87.
- Käpylä, Tiina & Pääkkölä, Anna-Elena (2023) *Lailasta Almaan: Suomalaisten naisten populaarimusiikin historia*. Helsinki: Into Kustannus Oy.
- Landridge, Darren & Lawson, Jamie (2019) "The Psychology of Puppy Play: A Phenomenological Investigation". *Archives of Sexual Behavior*, 48/2019, 2201-2215. <https://doi.org/10.1007/s10508-019-01476-1>
- Moore, Allan (2012) *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded popular Song*. New York: Taylor & Francis Group.
- Pääkkölä, Anna-Elena (2016) *Sound Kinks: Sadomasochistic Erotica in Audiovisual Music Performances*. Turku: Turun yliopisto. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2021042715010>
- Published anonymously by Queers (1990) *Queers Read This*. <http://www.qrd.org/qrd/misc/text/queers.read.this>
- Richardson, John et al. (2014) "Ääni" *Taide, kokemus ja maailma*. Toim. Yrjö Heinonen Turku: Utukirjat. 21–76.
- Richardson, John (2017) "Musiikin ekologinen lähiluku digitaalisessa kulttuurissa: Pohdintoja musiikin kokemuspohjaisen kulttuurianalyysin lähtökohdista". *Etnomusikologian vuosikirja*, Vol. 29, 1–33. <https://doi.org/10.23985/evk.60949>
- Rossi, Leena-Maija (2010) "Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin" *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 21–38.
- Rossi, Leena-Maija (2017) "Hauras, korjaava ja parantumaton queer: Katse ylpeyden, normatiivisuuden ja (uus)häpeän aikoihin". *SQS – Suomen Queer-tutkimuksen Seuran lehti*, 11(1), 1–18. <https://doi.org/10.23980/sqs.66351>
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2003) "Paranoid reading and reparative reading, Or, you're so paranoid, you probably think this essay is about you" *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Toim. Michèle Aina Barale, Jonathan Goldberg & Michael Moon. New York: Duke University Press, 123–171. <https://doi.org/10.1515/9780822384786>
- SMFR.fi (2024) "Mitä on BDSM?" <https://smfr.fi/wordpress/mita-on-bdsm/> (luettu 29.2.2024)
- SMFR.fi (2024) "BDSM-sanasto" <https://smfr.fi/wordpress/bdsm-sanasto/> (luettu 29.2.2024)

- Tomkins, Silvan S. (2008 [1962] [1963]) *Affect Imagery Consciousness: The Complete Edition: Two Volumes*. New York: Springer.
- Välimäki, Susanna (2002) ”Psykoanalyttinen lähestymistapa musiikintutkimuksessa I: Psykoanalyttisen teorian ja musiikkitieteen suhteesta.” *Musiikki* 4/2002. 5–35. Turku.
- Välimäki, Susanna (2003) ”Psykoanalyttinen lähestymistapa musiikintutkimuksessa II: Psykoanalyttisen musiikintutkimuksen suuntauksista ja tutkimustyypeistä.” *Musiikki* 2–3/2003. 52–99. Turku. <https://musiikki.journal.fi/issue/view/8508/1526>
- Whiteley, Sheila (2006) “Popular Music and the Dynamics of Desire” *Queering the Popular Pitch*. Toim. Jennifer Rycenga & Sheila Whiteley. New York: Routledge, 249–262.