




UNIVERSITY  
OF TAMPERE

This document has been downloaded from  
TamPub – The Institutional Repository of University of Tampere

 *Publisher's version*

The permanent address of the publication is <http://urn.fi/URN:NBN:fi:uta-201304091082>

Author(s): Soikkeli, Markku  
Title: Badding -myytti ikuisesta pojasta  
Main work: Yhdestä puusta. Maskuliinisuuden rakentuminen populaarikulttuureissa  
Editor(s): Jokinen, Arto  
Year: 2003  
Pages: 141-163  
ISBN: 978-951-44-9122-1  
Publisher: Tampere University Press  
Item Type: Article in Compiled Work  
Language: fi  
URN: URN:NBN:fi:uta-201304091082

All material supplied via TamPub is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all part of any of the repository collections is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or educational purposes in electronic or print form. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone who is not an authorized user.

# BADDING - MYYTI IKUISESTA POJASTA

*Markku Soikkeli*

Jos 1950-luvun rautalankamusiikki edusti suomalaisen rock-kulttuurin kasvukipuja, merkinnee 1960-luku rock-kulttuurin nuoruusvuosia. Suuren ikäluokan (1946-1953) lapset tarvitsivat uudet ihanteet aikuiseksi kasvamiselle, mukaan lukien miehen mallit. Muusikko M.A. Numminen on kuvaillut 60-luvun radikalismien itse asiassa jyrkentäneen sukupuoliroolien eroa:

Koko 60-luvun radikalismi, underground ja myöhempi viihteellinenkin vaihe oli nuorten miesten valtavaa uhoa. Miehet uhoavat ja naiset ovat hiljaa. (M.A. Numminen, sit. Harakka 1998, 221.)

Vaikka Nummisen luonnehdinta 1960-luvun ilmapiiristä kertoo sellaisen osatotuuden, joka sopii Nummisen omaan taiteilijakuvan, on se yhdenpitävä niiden lausuntojen kanssa, joissa vuosikymmentä kuvaillaan suomalaisen rock-kulttuurin nuoruuskautena. Aikalaistodistuksissa tämän vaiheen artistit ilmaisevat vaistomaisesti samaa ”uhoa” kuin ulkomaiset esikuvansa. He ovat välittäjiä 1950-luvun rautalankamusiikin ja 1970-luvun, Hurriganes-vetoisen, kypsän rock-kulttuurin välillä. Ennen kaikkea he osoitta-

vat ”vaistomaisuudellaan”, että rock-kulttuurin saapuminen Suomeen ei ollut pelkkää esikuvien jäljittelyä.

Nummisen luonnehdinnassa korostuu, että uuden nuorisokulttuurin ”radikalismissa” olennaista oli mieskuva. Nummiselle itselleen on suotu muisteloissa opastavan kummisedän rooli. Hän on sukupolvensa malli poikamaisuutensa säilyttävälle mieskuvalle, joka hylkii perinteistä suomalaista miestyypittelyä. Näin Numminen tunnustaa 90-luvun lopulla: ”Elämäni on ollut pitkään poikamais- ta, ja minussa on omastakin mielestäni täysin turhia macho-piirteitä, joita ilman tahtoisin olla. Haluan näyttää naiselleni.” (Numminen, sit. Harakka 1998, 222)

Nummisen kummisetärooliin on kuulunut vahvistaa sitä, mikä vanhan iskelmä-kulttuurin mieskuvasta on kelvannut myöhempien artistien käyttöön. Etenkin pohdittaessa Rauli ”Badding” Somerjoen osuutta varhaisen rock-kulttuurin kehitykseen Numminen on ollut se keskeinen näkijä ja ymmärtäjä, joka on esittänyt jatkumon toisaalta Unto Monosesta Somerjoen musiikkiin, toisaalta tangoiskelmästä rockiskelmään. Nummisen näkemys, joka toistuu siis muissakin aikalaisten muistelmissa, perustelee sen ihmeen, että suomalaisen rock-kulttuurin miesmyytti voitiin esittää omintakeiseksi, omasta kulttuurisesta taustasta nousevaksi.

Ei liene tavatonta, että tärkeimpiä esikuvia osakulttuurin miesmyyttille ovat ne, jotka ovat visusti kuolleet. Rock-kulttuurissa miesmyytin esikuvallisuuteen kuuluu rankka elämäntapa ja kohtalokas kuolema nuorena tai ainakin parhaassa luomisvireessä. Ulkomaisia esikuvia ovat olleet Jim Morrison, Jimi Hendrix, John Lennon ja nuorimman rockpolven edustaja Kurt Cobain. Suomessa samaan kastiin ovat päässeet Baddingin lisäksi ainakin muusikot Cisse Häkkinen, Arto Sotavalta ja Albert Järvinen sekä rock-kulttuurin elämäntavan ikonina näyttelijä Matti Pellonpää. Tästä joukosta Badding on ollut erityisen käyttökelpoinen hahmo rock-polven maskuliinisuuden ikoniksi, koska hänen nousunsa kuuluisuuteen *Synnyin rokkaamaan* -levyllä (1971) ja pian sen jälkeen ”Fiilaten ja höyläten”

-hitillä (1973) on pystytty ajoittamaan ”seksuaalisen vapautumisen” vaiheeseen (ks. Bruun ym. 1998, 93).

Etenkin murroskautta edustavien rock-sankareiden kohtalo näyttää olevan ennalta kirjoitettu. M.A. Numminen kertoo nähneensä ”kuoleman merkit” Somerjoessa jo ensi tapaamisella vuonna 1975 (sit. Harakka 1998, 215). Myytin mukaan Somerjoki toteutti väistämättä kotiseutunsa ja tangoiskelmän tähden, Unto Monosen kohtaloa, jonka myös elämäntapa ”kulutti” loppuun jo 37-vuotiaana. Monosen elämäkerran mukaan Somerjoki oli paikalla todistamassa, miten viimeisenä elinvuonnaan Mononen selitti busin takapenkillä tyttölapsille: ”Antaisin kaiken pois, jos saisin nuoruuteni takaisin.”(Metsämäki ja Pelkki 1997, 218.) Myöhemmin Somerjoki on rinnastettu niinkin erilaisiin, mutta alkoholisin ”kohtalokkaaksi” säilömiin iskelmästähtiin kuin Olavi Virta ja Irving Goodman (esim. Aho 2000).

## Badding-ilmiö ja -hahmo

Rauli ”Badding” Somerjoki koki kaksi come-backia yhden elämänsä aikana: ensimmäisen 1980-luvun pop-nostalgiabuumissa ja toisen kuoltuaan muutama vuosi sitten. Kun seuraavassa käsittelen Baddingia rock- ja pop-musiikin välittäjähahmona, tarkoitan popilla tähteyteen liitettyä feminiinisyyttä ja tietoisuutta esittämisestä. Badding-hahmossa tämä tietoisuus on käsitetty kuitenkin identiteetin autenttisuudeksi, kyvyksi ilmaista spontaanisti niitä tähteyden tunnusmerkkejä, jotka tuhansien muiden kohdalla ovat laskelmoituja.

Baddingin jälkimmäinen come-back, aikalaisten tuottama ja muotoilema Badding-ilmiö, esittyi Heikki Metsämäen ja Juha Mietisen kirjoittamana elämäkertana (1996) ja Markku Pölösen ohjaamana elokuvana (2000), sekä tietenkin Somerjoen levytuotannon uudelleenjulkaisuin (1997). Sekä elinaikanaan että muistelmien

muodossa henkiin heräteltynä Baddingin hahmo näyttää tasoittaneen machovoittoisen rock-kulttuurin ja sukupuolikuvastoltaan monipuolisemman pop-kulttuurin eroa. Lisäksi sama hahmo on vastannut rock-kulttuurin lupaukseen ikuisesta nuoruudesta, ”pitkästä poikamaisuudesta”, kuten M.A. Numminen kuvaili omaa miesidentiteettiään.

Rock-kulttuurin puolella nostalgia-aallon voidaan katsoa läheneen liikkeelle 1980-luvun puolella. 1980-luvun puolivälissä rock-kulttuurin valtasi ”pop-sensibiliteetti”, joka sai solistit ja bändit vaihtamaan iskelmäisempään tyyliin. Merkillepantavaa pop-sensibiliteetin ja nostalgian aallossa on se, että rock-skene ei ollut enää miesten hallitsema. Tampereella järjestettiin vuonna 1987 naisesitysien ensimmäiset rock-festarit ja perustettiin ”tyttöpopparien” Rockluuta-yhdistys (Bruun ym. 1998, 391, 394-395, 399). Suomalaisen rockin historiikki sijoittaa pop-nostalgian erityisesti vuosiin 1986-1987, jolloin niinkin erityyppiset laulajat kuin Markku Arokanto, Saara Soisalo ja Pate Mustajärvi kierrättivät iskelmähittejä. Jopa Badding sai henkilökohtaiset jäljittelijänsä. Vuonna 1986 syntyi Badding Rockers, joka 15-vuotiaan solistin johdolla esitti nimikkotähtensä lauluja (emt. 291).<sup>1</sup> Badding erottui muista pop-nostalgian välittäjistä, etenkin supersuosituista Topi Sorsakoskesta, runsaammalla itsesanoitetulla materiaalilla (vrt. Metsämäki ja Miettinen 1996, 214).

Voidaankin olettaa, että 1960-luvun musiikillinen odotushorisontti on 1990-luvulla nostalgisoitu paitsi regionalistisesti myös kannanottona väliin jäävien vuosikymmenten kaupungistumiseen ja osakulttuurien sekoittumiseen.

Pop-sensibiliteetissä maaseutu edustaa autenttisempaa musiikin harrastamista kuin kaupunkilainen, keski-ikäisten makua noudattava musiikkiharrastus. Pop-sensibiliteetin tuoma sukupuolinen ambivalenssi, kuka esittää rockia aidoimmillaan jos aitous ei ole

<sup>1</sup> Samoin iskelmätähti Irving Goodman sai nimikköbändinsä ”Irvingin lapset”, jonka senkin katsotaan olleen osa pop-nostalgian buumia; Bruun ym. 1998, 393.

kiinni enää sukupuoliroolista, on ainoastaan vahvistanut käsityksiä rockin maskuliinisuudesta ja popin feminiinisuudesta. Rockin iskelmämallisuus on jotain mikä mahdollistaa nostalgian ja musiikkia rikastavan ambivalenssin, mutta toisaalta vaarantaa rockin ”aitouden”. 1980-luvulla rockin iskelmälistyminen ajoittui yhteen ”iskelmän kriisiin” kanssa, mutta kun 1990-luvulla iskelmämusiikki koki uuden nousun, puhuttiin puolestaan ”rockin kuolemasta” (Bruun ym. 1998, 436-437).

Pop-sensibiliteetin mukaan juuri iskelmähittejä laulava rokkari voi välittää kaupunkilaisillekin jotain niistä sukupuolirooleista, jotka erottavat maaseudun kaupungista ja syrjäseudut Etelä-Suomesta. Kun maaseudun pojat tulevat kaupunkiin, he pian kaupallistuvat, keski-ikäistyvät, ja alkoholismien uhreina myös kuolevat, yksin. Maaseudun ja kaupungin vastakkainasetelma toimii edelleenkin. Esimerkiksi 1980-luvun kotimaista rock-historiaa kuvittaneessa *Pitkä kuuma kesä* -elokuvassa (2000) provinssi sai edelleenkin edustaa harrastajien harrastajille tekemää rokkenrollia, jossa kaveruuden tähtihetki ja elokuvan päätös koetaan, aivan kuten *Badding*-filmissäkin, Helsingin estraadilla.

Pop-sensibiliteetistä on tullut osa suomalaista rock-skeneä. Merkitävä ansio popin ja rockin yhdistämisessä on Baddingilla, mutta myös miespuolisilla yhtyeillä ja artisteilla, jotka ovat uudistaneet maaseudun nostalgista kuvastoa; esimerkiksi käyvät bändit kuten Eppu Normaali ja Kolmas nainen.

Nostalgia on kitsiä, rihkamakulttuuria. Nostalgiaa siedetään tilanteessa, jossa valta- tai osakulttuuria koskettaa yhteinen hätä, että jotain on jo peruuttamattomasti menetetty. Silloin nostalgian makeinkin kuvasto tuntuukin oikeutetulta: nostalgia peittää representaatioihin syntyneitä aukkokohtia. Populaarikulttuurin tutkija Markku Koski on vahvistanut, että iskelmän arvonnousu viime vuosina liittyy tarpeeseen määritellä kansallista mentaliteettia ja historiaa. Taidemusiikki ja kirjallisuus eivät ole vastanneet tähän sosiaaliseen tilaukseen niin kuin populaarimusiikki, ja siksi esimerkiksi Bad-

dingin arvo on noussut taidemusiikin ohitse: ”CD-bokseina ne täydentävät kauniisti tulevia Snellmanin koottuja.” (Koski 2001.)

Badding-ilmion näyttävin ilmaisu on epäilemättä Markku Pölösen ohjaama henkilöelokuva *Badding* (2000). Elokuvasa Badding-ilmion merkit kiteytyvät: aikakauden musiikki, henkilöhahmojen ja atmosfäärin nostalgisuus, kannanotot miehuuden epookkikohtaiseen representaatioon. *Badding* on yhdistelmä kesäistä road-movieta, kaurismäkeläistä einesrealismia, Oliver Stonen *Doors*-filmistä (1991) vaikutteita hakenutta musiikkileffaa, sekä ohjaaja Markku Pölösen tavaramerkkiä eli reteetä maaseudun miekkosten lähikuvausta.

Ohjaaja Pölösen aiheenvalinta ei ole pelkästään seurausta viime vuosien muista muusikkoelokuvista, kuten Unto Monosesta tehty puolifiktiivinen dokumentti (2000), sekä Timo Koivusalon ohjaamat elokuvat Tapio Rautavaarasta (1999) ja Irving Goodmanista (2001). Tähtikuvausten yhteinen nimittäjä on 1960-lukuun suuntautunut nostalgia, jonka myötä on kerrattu muistoja myös aikakauden poliittisesta kulttuurista. Kaikista elokuvaohjaajista juuri Pölönen on luonut maineensa nostalgian avulla. *Baddingissa* nostalgiseen kuvastoon kuuluvat hotapulveria lotraava mopojätkä, saateisen ikkunan lävitse nähty peräkamaripoika, divarista suosikkisarjiksiaan penkova hampuuksi, lumihangessa rakkausrunoa tavaava finninaama.

## Esiintyvä mies on luonnostaan mies

Elokuva *Baddingista* kertoo pojasta, joka teki parhaansa (Helena Ylänen, Helsingin Sanomat 18.8.2000).

Siinä missä patriarkaalisesti järjestäytyneet yhteisöt korostavat miesten välistä kilpailua, voi osakulttuurin miesmyytti perustua nimenomaisesti kilpailusta kieltäytymiselle. Näitä osakulttuureita, kuten

rock-kulttuuria, voisi siten nimittää veljellisiksi osakulttuureiksi, jollei koko yhteiskunta olisi jo näiden hyvä veli -järjestelmien hallitsema. Länsimaisen yhteiskuntamallin maskuliinisuudesta onkin alettu puhua patriarkaatin sijaan veljellisenä hegemoniana (esim. Jokinen ja Veijola 2001). Erottuakseen isäjohtoisesta, auktoriteettiuskoisesta vallankäytöstä veljellinen osakulttuuri joutuu etsimään omia juuriaan muualta kuin virallisesta ja kansallisesta historiankirjoituksesta. Esimerkiksi kirjallisuuden tunnetuksi tekemät mieskollektiivit, kuten Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä* (1871) tai Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* (1954), eivät riitä osakulttuurin ihan-teeksi veljeydestä.

Veljeys hyötyy poikaiässä harrastetuista, tietyn ikäpolven tuntemista medioista, kuten leikeistä, sarjakuvista ja tv-sarjoista. Veljien kesken pidetään kiinni poikaiän lempinimistä ja musiikista sekä populaarikulttuurin tutuiksi tekemistä, poikavuosina harrastetuista fantasiaista. Vain saman kasvukauden kokenut poika voi tunnistaa ja tunnustaa samoja fantasioita, esimerkiksi naisen seksuaalisuutta tai kasvusta kieltäytymistä koskevia päiväunelmia. Kun poika sitten teini-ässä astuu julkisen elämän estraadille, hänen on jäljiteltävä jotain yleisiä miehuuden merkkejä täyttääkseen edes jonkin miehenmallin. Keskeytymättömän poikuuden ja veljeyden kuvitelmissa, kuten *Badding*-elokuvassa, nämä merkit luontuvat teiniltä spontaanisti.

Badding on paitsi lojaali sille, mitä hän tuntee, myös ilmaisee täsmälleen sitä tunnetta, joka populaarimusiikin lajina kuuluu hänen esittämiinsä lauluihin. Tuottaja Pekka Aarnio toteaa Baddingin elämäkerrassa seuraavasti: ”Hänellä [Baddingilla] oli poikkeuksellinen halu ja kyky olla lojaali valitsemalleen biisille ja ennen kaikkea sen tekstillä. Hänen ei tarvinnut markkeerata mitään eikä kehtään.” (sit. Metsämäki ja Miettinen 1996, 267) Elämäkerran perusteella rockin henkilökohtaisuus (spontaanisti syntyvä sanoma) ja pop-musiikin mekanistisuus (esittävydestä tietoinen ilmaisumuoto) yhdistyvät Baddingin täsmällisessä tyylijatjussa. Jopa oikeanlainen, pop-musiikkiin sopiva lantionliike tulkitaan elämäkerrassa esittä-



jänsä spontaaniksi tyylijaksi eikä mediasta opituksi jäljittelyksi. (emt. 266-269.)

Sekä Baddingia koskeissa muistelmissa että Markku Pölösen elokuvassa laulajan spontaanisuus selitetään absoluuttisen sävelkorvan mahdollistamana harrastelijuutena, jota on tukemassa teinikavereiden amatöörimäinen asenne. Tässä joukossa Badding on harrastelija, jolle musiikista tulee tie, totuus ja elämä. Badding toimii esikuvana sille, miten harrastajakuntaan kuulumisen merkit voidaan tuoda esille ilman, että ne näyttävät laskelmoidulta. Rock-osakulttuuri ei tässä mitenkään eroa muista harrastamiselle perustuvista osakulttuureista. (Vrt. Straw 1997, 9.)

Amatööriyden ihailuun näyttää kuuluvan käsitys harrastajasta, joka säilyttää asenteensa ja edustaa spontaanisti poikaiän tyylijä. Rock-kulttuurin sisällä tunnetuin tarina poikaiän tyylijän ja harrastajan amatööriyden säilyttämisestä on englantilaisen Nick Hornbyn teos *Uskollinen äänentoisto (High Fidelity)*, (2000). Myytti pojan vapauden ja viattomuuden säilyttämisestä on toki vanhempi ja laajempi kuin modernin ajan ylläpitämät fani-identiteetit. Myytin tunnetuin kirjallinen toteutuma lienee James Barrien lastenfantasia *Peter Pan* (1904), jonka mukaan on nimetty myös aikuisiän kasvu- tai sopeutumisongelma, Peter Pan -syndrooma (Kiley 1984).

Badding-elokuvassa tätä myyttiä suorastaan hellitään. Pölösen kuvittaa päähenkilönsä mielikuvitusmaailmaa, minkä lisäksi Baddingin elämäkerrasta poimitaan kosketus sarjakuvien ja satujen maailmaan. Elokuva todistaa, että lapsuuden fantasiansa säilyttävä miespoika ajautuu itse elämystyhjiöön ja umpikujaan, mutta välittää muille ihmisille, so. nuorille miehille käsityksen maskuliinisuudesta sisäsyntyisenä tunteena, sisällä säilyneenä poikuutena, joka vapauttaa seksuaalisesti ja sallii naista kohtaan tunnetun ihmettyksen.

Ikuisen pojan idealisointi jakoi elokuvakriitikkojen mielipiteitä kirjoittajan sukupolven mukaan. Aamulehden Markus Määttänen ilmaisi inhonsa sitä kohtaan, että alakuloisesti sopertava, alkoholisoitunut ex-laulajatähti, ”surkimus” korotetaan elokuvan päähen-

kilöksi (Määttänen 18.8.2000). Kotimaisten filmien vakiokehujä, kriitikko Helena Ylänen nosti Baddingin ohjaajansa ”uskalletuim-maksi” ja ”emotionaalisesti puhtaaksi” teokseksi. Tarinan puhtautta Ylänen todisti vertaamalla sitä myyttiin: ”Ujo ja haaveellinen äidin poika polttaa siipensä kuin Ikaros, sillä Rauli oli lapsi alussa, keskellä ja lopussa.” (Ylänen 18.8.2000.)

Ylänen vertaus Ikarokseen on paljonpuhuva, nimittäin siinä, miten hän epäonnistuu myytin käytössä. Antiikin mytologian Ikaroshan ei ollut suinkaan äitinsä vaan isänsä Daedaloksen lojaali poika, jota yleensä on käytetty nuoruusiän hybrisen vertauskuvana. Sitä vastoin peter panit eivät ole myyttihahmoina ylimielisiä ylempiään kohtaan, vaan he edustavat välinpitämättömyyttä aikuistumista kohtaan, tarrautumista lapsuuden fantasiaoihin.

Oleennaista Peter Pan -tarinoissa on ensinnäkin se, millaiseen menetetyin maailman nostalgiaan ne kannustavat lapsia. Esimerkiksi alkuperäisen fantasian Peter Pan vie lapset englantilaiselle lukijalle tuttuun imperialististen seikkailutarinoiden maailmaan. Vastavalla tavalla Badding johdattaa katsojansa kadotettuun maaseutus- suomeen, jossa pikkukaupungin poika kohtaa maaseudun lavalla oman sukupolvensa ja ilmaisee spontaanisti sitä musiikkia, jonka sukupolvi on kokenut omakseen. Badding-fantasiassa musiikin kokeminen ei riipu niistä kaupallisista ja sosiaalisista ehdoista, joiden katsotaan mekanisoivan rockia ja tekevän siitä negatiivisella ja feminiinisellä tavalla iskelmällistä, poppia.

Baddingin laulu ja mimiikka ovat absoluuttisia rock-tunteen ilmauksia. Ne taltioivat sukupolven yhteisen kokemuksen ja ovat siten positiivisella tavalla iskelmällisiä.

Toinen olennainen piirre Peter Pan -tarinoissa on, ainakin mies- tutkimuksen kannalta, se, miten niissä kuvataan poikien kaveri- sosiaalisuutta paternaaliseen järjestykseen nähden. Baddingin kal- taiset hahmot eivät ole koskaan osallistuneet kilpailuun patriarkaa- lisen yhteiskunnan isähahmojen suosioista, vaan heidän masku- linaisuutensa rakentuu puhtaasti kaverisosaalisuuden varaan. Heidän vetoomuksensa kaveruuteen voidaan esittää ironisessa valossa, kos-

ka heidän identiteettinsä on joka tapauksessa sen varassa, millaisen arvon ja kunnianimen muut nuoret miehet heille suovat.

Näin Rauli Somerjoki, joka androgyynin etunimensä ja koti-seutua edustavan sukunimensä puolesta kuulostaa ”vihersektorialan” hahmolta, voi kantaa arvokasta maskuliinisuuden stigmaa, Badding-lempinimeä. Hän on ansainnut sen kaverisosiaalisuuden nimissä ja voi kasvattaa sen merkitystä laajenevan kaveripiirin julkisuusmarkkinoilla. Vaikka laulaja lempinimen takana on kuollut, tulevatkin sukupolvet voivat kokea hänet ’omakseen’, keskeiseksi osaksi musiikin nostalgiaa, johon on nyt pääsy tangon lisäksi myös rockväellä, kiitos Baddingin.

Naisilla on näissä Peter Pan -tarinoissa yksipuolinen tehtävä edustaa kotia ja ylläpitää käsitystä menneen aikakauden ja menneen elämänvaiheen yhteenkuuluvuudesta, nostalgian kahdesta ulottuvuudesta. Esimerkiksi ohjaaja Markku Pölönen tulkitsee elokuvansa käsikirjoituksessa, että Somero edustaa Baddingille ”menneisyyttä, vanhaa tanssimusiikkia, elämänhallintaa ja äidin turvallista syliä.” (Pölönen ja Metsämäki 2001, 7).

## Maaseudun ja rockin luonnonlapsi

Voidaan ajatella, että Baddingin kaltaisissa myyttihahmoissa, luonnonlapsissa, mystifioidaan tunteiden konstruktiivinen luonne, niiden ohjautuminen erityisesti musiikkimakujen ja -harrastamisen kautta. Osakulttuurin sisällä kehittynyt hahmo kelpaa nostalgisessa käsittelyssä koko kansakunnan tulkiksi: Badding on luonnonlapsi, jonka tapa ilmaista kadottamaansa maailmaa vastaa täydellisesti ilmaistavan sisältöä ja vaikutusta. Esimerkiksi suomalaisen rockin historiikissa todetaan laulujen sisällön ja Baddingin olemuksen edustaneen samaa ”maailmaa” (Bruun ym. 1998, 194).

Koska maskuliinisuus on sosiaalisesti välittyntä ja kulttuurisesti konstruoitua niin kuin tunteetkin (Hearn 1993, 148-149), on huo-

mattavaa, miten miehillä on luonnonlapsen myytissä etusija tunteiden ilmaisemiseen, nostalgian kuluttamiseen ja sen kommentoimiseen. Rockin maskuliinisuuden käänttöpuolella on pop-musiikin oletettu feminiinisyys.

Kun rock-musiikin laajeneva suosio pakottaa osakulttuuria kommentoimaan, missä kulkee omille tehdyn rock-musiikin ja suurelle yleisölle menevän pop-musiikin raja, se johtaa kommentteihin myös musiikkimakujen suhteesta musiikin sukupuolikohtaiseen esittämiseen. Pop-musiikkia on yleisesti pidetty nais- tai tyttömäisenä verrattuna rock-musiikin harrastukseen. Rock on metonymisesti autenttista ja maskuliinista, pop on metonymisesti keinotekoista ja feminiinistä. Rock-julkisuuden alueelle tulevia naisia kommentoidaan mediassa ”vihaisina nuorina naisina” eikä aitoina rokkareina. (Coates 1997, 52-53.) Rock- ja pop-julkisuus erottautuvat toisistaan siten, että rocktähteyttä merkitsee epäkaupallisempaa ja siten autenttisempaa ja autonomisempaa toimintaa julkisuudessa. Poikien rock-harrastaminen olisi siis epäkaupallisuutensaakin vuoksi autenttisempaa ja luonnollisempaa kuin kaupallisempi ja tähti-hahmoiltaan laskelmoitu tyttöjen pop-harrastaminen.

Poikkeuksen rock-skenessä muodostavat Baddingin kaltaiset tähdet, jotka laulavat perinteisiä iskelmiä mutta esiintyvät myös rock-yhtyeen laulajana ja voivat parhaimmillaan yhdistää musiikkityylit. Iskelmiä ja rockia yhdistävää laulajaa ei kuitenkaan lanseerata ”lempäänä nuorena miehenä”. Hän on vapaampi liikkumaan musiikillisten rajojen ylitse, vaikka rajojen ylittäminen kyseenalaistaakin sen, mikä hänessä on rock-tähtenä maskuliinista. Luonnonlapsi on luonnonoikku, jonka kohdalla kysymystä ei esitetä. Luonnonlapsi suhtautuu sukupuolirooleihin lapsen suvereenisuudella, kuten Baddingista rakennetussa myytissä: hän on elävä esimerkki kantamastaan intuitiivisesta tietämyksestä.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Tätä aikalaislausuntojen kehräämää myyttiä on välittänyt elokuvaan Heikki Metsämäki, toinen elämäkerran ja elokuvakäsikirjoituksen tekijöistä

Badding pystyy toimimaan sukupuoliroolien ja musiikkityylien välittäjähahmona juuri siksi, että hänen paikkansa poika–mies -akselilla on tukevasti määrittymätön ja ironisoitavissa niin pian kuin hän lakkaa laulamasta. Suomalaisen rockin historiassa Baddingiin suhtaudutaan väheksyvän ironisesti ”puberteettisena popparipulistelijana”, jonka lantion liike näytti luonnonlahjalta mutta itse asiassa oli koomisen holtiton (Bruun ym. 1998, 194). Yrittäessään esiintyä muussa miesroolissa kuin siinä, missä hän ilmaisee täsmälleen hänelle kirjoitettua tekstiä, Badding näyttäytyy Rauli Somerjoen esittämäksi kömpelöksi roolihahmoksi. Vaikka Somerjoki lauloi Mauri Mannakorpi -salanimellä jopa pornotalleja ja poseerasi promokuvissa moottoripyörän selässä, noteerasi jälkimaailma ne tökeröinä poikkeamina varsinaisesta roolista. Eihän ”hänellä ollut edes ajokorttia”, irvaillaan rockin historiikissa (emt. 194).

Badding on Peter Panin tavoin miespoika, mutta toimii jälki-modernissa maailmassa, jossa myytit tunnetaan ja niiden ilmentymät rajataan yhteisöllisen kommentoinnin mukaan. Jos pitää paikkansa, että suomalaisen rockin omaleimaisuus on syntynyt epäonnistuneesta, uudelleensovitetusta jäljittelystä (Tuomas Nevanlinna, sit. Bruun ym. 1998, 391), rock-skenen osapuolet ovat pitäneet erityistä huolta tähtien epäonnistumisen esille tuonnista.

Myös elokuvassa Badding on kaikkea muuta kuin aktiivinen välittäjähahmo, joka veisi uskollisiaan rokkenrollin mikämikämaahan. Badding on hahmo, jonka tyyppillisyyden kaveripiiri tuntee ja jota osataan käyttää hyväksikin: hän on olemassa kaveripiirin toiminnan ansiosta. Kun Badding nousee kaverinsa kyytiin matkalle kotiseudulle, hän toteaa itsesäälän värisyttämällä äänellä: ”Mulla ei mene Ossi kamalan hyvin.” Kyseessä ei ole kutsu syventyä lausujansa ongelmiin, vaan äänensävyä myöten kaveripiirin tuntuma sukupuoli-fraasi: Badding ilmoittaa olevansa se mies, josta kaverit yleensä huolehtivat.

Passiivinen ja tunteellinen mies ei ole nykypäivän suomalaisessa yhteiskunnassa harvinainen hahmo, mutta hänen representaationsa ovat erityistapauksia. Ainutlaatuisuudesta elokuvan päätähti

Janne Reinikainen sai kosolti kiitosta, ja kieltämättä hän olikin taikurimainen roolityössään. Mutta perustuiko Reinikaisen jäljittelmä esimerkillisestä ”surkimuksesta” (Määttänen 18.8. 2000) pelkästään Baddingin tunnistettavuudelle? Todennäköisemmin hahmon vaikuttavuus perustui sille, että siinä tunnistettiin yleisemmin kiinnostava mieshahmo. Media oli luonut meille mielikuvan Baddingista ei vain ulkoisten eleidensä summana vaan myös myyttisenä hahmona. Kertomatapansa avulla elokuva yhdisti toisiinsa ulkoisen ja sisäisen tunnistettavuuden, kuvan ja tarinan.

Peter Panin sijaan on siis syytä nähdä Baddingissa kaltaisuutta arkaisempaan hahmoon, ’luonnonlapsen’ myyttiin. Hayden White (1972, 27) on todennut, että luonnonlapsen hahmoon turvaudutaan, kun ”ihmiset tuntevat tarvetta palata yksinkertaisempaan, pyhempään elämäntapaan, tarvetta alkaa uudelleen arvostaa ihmisarvoja”. Modernille yhteiskunnalle on tyypillistä menneen kulttuurin redusointi ’luonnollisemmaksi’. William Anderson on tulkinnut luonnonlapsen myyttiä samalla tavoin kuin White. Kun luonnonlapsen myytti ilmaantuu kulttuuriin erilaisina ”vihreän miehen” hahmoina, sen tarkoitus ei ole pelkästään herätellä haipuneita muistikuvia vaan myös ilmaista tuoreita totuuksia ja tuntemuksia, joilla vastata kehityksen haasteisiin. (Anderson 1990, 14.) Lastenkirjallisuudessa tällainen ”vihreä mies”, esimerkiksi Muumi-kirjojen Nuuskamuikkunen, edustaa vapautta aikuisten velvoitteiden ulkopuolella.

Badding-elokuvassa päähenkilön luonnonläheisyys kuitataan surkukupaisana vitsinä somerolaisen hatarista toiveista kouluttautua ”viheralan sektorille”. Badding ei ole sen paremmin sillanpääläinen luonnonrunoilija kuin protestihahmo maaseudun autoitumista vastaan. Tavassa kertoa tarina käy kuitenkin ilmi, että palatessa maaseudulle palataan myös muistojen maailmaan, jonka ytimessä on lapsuuden fantasioiden piilopaikka. Maaseudulla käytyään ”vihreä mies” löytää paitsi äitinsä ja nuoruuden rakastettunsa myös oman lapsuutensa. Viime vuosien tangonhaikkeassa nostalgiaassa, jota Markku Pölösen elokuvien mainosmainen estetiikka on taiten hyödynnänyt, maaseutu on enää pelkkä sukupolvikohtainen lavastus. Pö-

lösen elokuvissa miehet ovat pääosassa toimiessaan maaseudun maisemassa ja ilmaistessaan kuuluvuuttaan siihen, mutta nostalginen paluu on näille keskenkasvuaisille miespojille yksinkertainen riitti, joka voidaan toistaa milloin tahansa.<sup>3</sup>

Yksinkertaisimmillaan luonnonlapsi edustaa arkaistista nostalgiaa kadotettuun paratiisiin (Thorslev 1972, 287). Baddingin ja Markku Pölösen tapauksessa kadotettu paratiisi tarkoittaa suomalaisen yhteiskunnan kadotettua agraarista elämäntapaa. Agraarisen elämäntavan nostalgisointi etenkin iskelmissä lienee Suomessa jo yleisesti tunnustettua ja arvostettua, mutta nostalgian sukupuolisidonnaisuus ei tunnu mahtuvan kaikkien tutkijoidenkaan kehykseen. Muiden muassa etnomusikologi Marko Aho on esittänyt yksinkertaista, että suomalaisuus on meille iskelmien ja iskelmäelokuvien välittämää maaseutuhenkisyyttä. Tässä kuvastossa keskeinen hahmo on sortuva iskelmäkuningas, joka ”vastaa mielikuvaa miehisestä suomalaisesta kansansielusta”. (Aho 2000.)

Voidaan kysyä, keiden kannalta tämä vastaavuus syntyy ja millainen mahdollisuus naisilla on samastua tähän kansansieluun. Sekä kuvastossa että kuvaston analyysissä annetaan mille tahansa miehen elämäntavalle koko kansansielua edustava merkitys. Suomi-iskelmästä väitöskirjansa tehnyt Marko Aho<sup>4</sup> väittää, että esimerkiksi miesten itsetuhohakuista viinankäyttöä voitaisiin iskelmien ja iskelmäelokuvien kuvastossa pitää merkkinä alkutajunnan ja ”kollektiivisen kerrostuman” tavoittelusta (Aho 2000). Itse asiassa Markku Koski intoutuu yhtä yleistäviin tulkintoihin puhuessaan iskelmästä ”köyhän miehen sosiologisena mielikuvituksena”. Kosken tul-

<sup>3</sup> Myös Olli Saarelan ohjaamassa *Rukajärven tie* -elokuvassa (1999) päähenkilö on mieshahmo, jonka kodinkaipuu ja sisäinen herkkyys ovat ristiriidassa ulkoisen maailman kovuuden kanssa. Hänen tapauksessaan ei kuitenkaan voida puhua ”luonnonlapsesta”, joka toimisi nostalgisena välittäjähahmona. Suomalainen sotaelokuva näyttää enemmän kiinnostuneen menetyksen tunteiden ja nostalgian voimattomuuden kuvaamisesta.

<sup>4</sup> Aho, Marko (2002) *Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. <http://acta.uta.fi/pdf/951-44-5433-2.pdf>

kintaa seuraten iskelmäsanottajalle, kuten Juha Vainiolle tai Vexi Salmelle, laulajatähti on sosiologinen testikappale, jonka viinan-käyttökäin on mittari ”alkoholipolitiikan virtaukselle”. (Vrt. Koski 2001.)

## ”Todellinen Jeesus oli Badding”

Muusikko Pedro Hietasen antama todistus Baddingin imagosta antaa ymmärtää, että Badding oli aikakautensa musiikkielämän keskeisin hahmo sekä median uhrina että median valitsemana.

Kristianin show’n main thing oli se, että se oli niin kuin Jeesus, se riippu ristillä muka ja kaikkee tällstä. Siitä oli hillittömät jutut lehdissä, siinähän oli rankkaa symboliikkaa. Mutta tosiasiaan oli se, että todellinen Jeesus oli Badding. Puuttui vain orjantappurakruunu. (Pedro Hietanen, sit. Metsämäki ja Miettinen 1996, 81.)

Jo elinaikansa haastatteluissa Baddingia vertailtiin Olavi Virran ja Unto Monosen loppuunpalamiseen (emt. 125-126).

Somerjoki oli itsekin sisäistänyt käsityksen väliinpuotoaja- tai välittäjähahmon kohtalosta. Badding antoi haastatteluita, joissa totesi olevansa ”sisäisesti rikki” ja itsemurhan näkyvän vaihtoehdona tilanteelleen (emt. 116.) Kun tuottaja Markku Poijärvi vuonna 1973 haastatteli Somerjokea TV2:n Iltatähti-ohjelmaan ja kysyi mikä tästä tulee ”isona”, Somerjoki vastasi: ”Kuollut, pelkään.” Elämäkerran kirjoittajat luonnehtivat vastausta ”unohtumattomaksi” ja korottavat sen siten osaksi Badding-ilmiötä.

Rock-osakulttuurin tähtikäsiyksiin kuuluu, että kuolleet sankarit muuttuvat mediakseen, jäävät elämään lauluihinsa. Heillä ei ole elämää mediansa ulkopuolella, eikä heillä ole eroa esiintymislavojen ja siviilielämän välillä. Vaikka Baddingista ilmeisesti tuli koko kansan tähti vasta 1980-luvun iskelmähiteillään (Aho 2000), hä-



nen elämästään on haettu todisteita ehdottomuutena omimmalle, musiikkirajoista piittaamattomalle tyylille. Muusikko Pekka Saarnikko on todennut, että Somerjoki halusi laulaa humppaa ja tangoa, mutta joutui Baddingina toteuttamaan rocktähten ”imagea” (sit. Metsämäki ja Miettinen 1996, 150). Myyttiin kuuluu, että Somerjoki joutui sekä ihmisenä että miehenä sopeutumaan siihen, mitä häneltä vaadittiin, mutta hän säilytti Baddingina uskollisuutensa omalle tyylilleen, lapsuutensa maailmalle. Iskelmätähteys on se rooli, jonka yhteydessä Baddingin hahmosta voidaan olla yksimielisimpiä. Esimerkiksi kriitikko Helena Yläsen mielestä Baddingin ”oikea ääni” kuuluu juuri elokuvan iskelmissä, mikä on tulosta ohjaajan myytille tekemästä ”luennasta” [!].

Rauli ”Rafe” Tenkanen, sama muusikko joka on toiminut esikuvana elokuvan Ossi-ystävälle, todistaa hänkin Baddingin ehdottomuutta:

Baddingilla ei ollut muita vaihtoehtoja kuin laulaa, se teki sen itselleen, ei se muille laulanut. Se oli sitä vaan, että se omassa kotelossaan tiesi, että se on siinä missä kuuluu. (sit. Metsämäki ja Miettinen 1996, 47.)

Laajemmassa katsannossa, rock-kulttuurin kontekstissa Badding ei ole lainkaan niin ainutlaatuinen messias kuin millaisena suomalaiset muusikot hänet esittävät. Päinvastoin, näyttää siltä, että jos Baddingia ei olisi ollut, hänen tilalleen olisi esittäjien ja median yhteistyössä rakentunut joku vastaava tähti.

Eriyistä Baddingin tapauksessa ei ole myytti, jonka pohjalta ilmiö on käynyt kaupaksi, vaan se, miten Baddingin kautta on voitu kommentoida ylipäänsä rockin suhdetta populaarikulttuuriin. Selityksenä tähän voisi olla populaarikulttuurin kehittymättömyys. Tuottaja Pekka Aarnio onkin Baddingin merkitystä arvioidessaan esittänyt, että Suomessa populaarimusiikin ”humuskerros” on poikkeuksellisen ohut (sit. Metsämäki ja Miettinen 1996, 269). Kun kansainväliset vaikutteet ovat juurtuneet tänne hitaasti, on vanhas-

ta iskelmäkulttuurista tullut sitäkin tärkeämpi kasvupohja rock-kulttuurin ja -musiikin kehittymiselle. Näiden kahden kulttuurin kohtaamispaikassa miehet ovat kuitenkin olleet etuoikeutetumpia kuin naiset.

## Boheemi poika kelpaa välittäjäahmoksi

*Badding*-elokuva on nostalgiassaan epätasainen, mutta vastustamattoman autenttinen: ei niinkään aikakauden, kuten sen tarkkaa lavastusta on kehattu, vaan ihmistyyppin kuvauksessa. Mitä pidemmälle tyyppittely viedään, sitä enemmän tiivistyy kuva 1960-80-lukujen Suomesta. *Baddingissa* erityisesti ja Markku Pölösen nostalgiae elokuvissa yleisesti sukupuolen ja populaarimusiikin yhteys on tyyppitelty mielestäni seuraavasti:

Tangon ajaton Suomi:

- sukupuoli esitettiin tanssissa maaseudun 'luonnollisina' kasvumalleina

Rockin 70-luku:

- sukupuoli tuottuu musiikin esittämisessä (pojilla) ja kuluttamisessa (tyttöillä)

Pop-musiikin Dingo-kausi eli 80-luku:

- sukupuoli on musiikin tyyleistä riippumaton osa cityelämän performanssitaidetta

Pölösen elokuvissa kaipuu sukupuolisuuden pelkistettyihin merkityksiin ei juuri poikkea maaseutukirjallisuuden nostalgiasta. Sukupuolisuus taantuu yhä keinotekoisemmaksi performanssiksi samalla kun populaarimusiikki muuttuu tangosta rockiksi. *Badding*-elokuvassa laulajaa odottavat keikalle pellemäiset, androgyynit showbisneksen edustajat. Käsikirjoittajilla, Markku Pölösellä ja Heikki Metsämäellä, lienee ollut mielessään, että siirtymä 1970-luvun

rockjulkisuudesta 1980-luvun Dingo-julkisuuteen täytyy osoittaa sen keikkabisneksen kautta, mihin Badding tahdottomasti ajautuu mukaan.

Yhä uudelleen ihmis- ja kuluttajaryhmiin voidaan vedota ajatuksella, että heidän aikakautensa nostalgia on jotain ainutkertaista (vrt. Koivunen 2000). Cross-over -tähdet kuten Badding saavat musiikin kuluttajatkin tunnustamaan musiikkityyliin riippuvuuden toisistaan, samoin tyylien sukupuoliset kategoriat.

Nostalgian cross-over -alue on näennäisestä vapaudestaan huolimatta vahvasti sukupuolittunut sen perusteella, ketkä voivat johdattaa meitä tutkimaan sukupuoliroolien ja musiikkimakujen rajoja. *Baddingissa* tyttömäisyyttään heilimöivä nuoruudenrakastettu (näyttelijä Karoliina Blackburn) on sellainen muotilehdestä repäisty, mannekiinimainen hahmo, jollaisia tuskin Somerollakaan kasvaa joka töllin nurkalla. Pölösen elokuvien naiskuva ei ylipäänsäkään ole sen rikkaampi tai syvennetympi kuin iskelmien kuvastossa. Nostalgia on miehellä etusija toimijana ja naisella toiminnan, kaipauksen kohteena. Jopa sukupuolirooleissaan määrittelemättömän luonnonlapsen täytyy olla biologiselta perustaltaan mies, etenkin liikkueessaan rock-osakulttuurin rajatilassa.

Norma Coates on verrannut rock-osakulttuurin mieskeskeistä vapautta siihen liminaalitilaan, joka 1800-luvun lopulla muodostui eurooppalaisen porvariskulttuurin laitamille. Hän perustaa vertailunsa Peter Stallybrassin ja Allon Whiten näkemykselle transgressiosta porvarillisen yhteiskunnan vastalauseena. 1800-luvun lopulla porvarillisen kulttuurin laidalla kehittyi porvarillisten boheemien, pobojen kuten heitä nykyään kutsuttaisiin, joukko. Boheemit omistautuivat ambivalenssin juhlinnalle ja kulttuurin 'matalaan' kuuluvien symbolien korostamiselle, esimerkiksi groteskin kehon ihailulle. Boheemisen vapauden alueelle ei ollut kuitenkaan samanlaista pääsyä kaikilla porvariluokan jäsenillä. "Kunnialliset naiset" olivat määrittäneet sen perusteella, että heillä oli vähiten käyttöä "alemmat" kehollisuuden ilmauksille ja siten heiltä oli rajattu pois se liminaalitila, jossa karnevalisoida porvarillisuutta. (Stally-

brass & White 1986, 189.) Norma Coatesin mukaan rock-osa-kulttuuri edustaa nykypäivänä samanlaista liminaalista aluetta, jolla astua porvarillisen elämän ulkopuolelle. Samalla tavoin naisen rooli tuossa liminaalitullassa on tarkoin rajattu. (Coates 1997, 57–58.)

Will Strawin mukaan tyyppillisimpiä populaarimusiikin miestäh-tiä eivät kuitenkaan ole brutaalin seksuaalisen energian ilmaisijat, vaan ne, jotka osoittavat olevansa toisaalta tietoisia populaarimu-siikin esitystraditiosta ja jotka toisaalta ilmaisevat olevansa autent-tisesti traditiosta riippumattomia, piittaamattomia siitä. Pelkkiä mie-hisiä tunnuksia korostavat populaarimusiikin esittäjät, etupäässä heavy metal -musiikin piirissä, voidaan helposti tulkita naiiveiksi hahmoiksi. Tämä pätee musiikin harrastajakuntaan samalla tavoin kuin muiden osakulttuurien harrastajiin: 'hipness' syntyy siitä, et-tei korosta tyyppillisen fanin tunnuksia. (Straw 1997, 8–9.)

*Badding*-elokuva on kutsu seurata traditiosta vapautunutta pää-henkilöä kartoittamaan musiikin ja sukupuoliroolien liminaalitulaa. Käsikirjoittajat asettavat selvät rajat sille, millaista miehen roolia Badding poikamaisuudestaan huolimatta täyttää. Sentimentalisuu-nessaan hän ilmaisee miehen sisäisestä elämästä jotain, mikä voi tulla vain maaseudulta ja vanhan suomalaisen musiikin pohjalta. Baddingin siis osoitetaan ylittävän ne samaiset musiikkimaut, joil-la hänet lyötiin rahoiksi viimeisimmässä iskelmäbuumissa.

Kun elokuvan lopussa konserttiyleisö tuijottaa Baddingia, tuijot-taa se samalla elokuvayleisöä niin kuin kollektiivinen peilikuva. Bad-ding-hahmo on meedio, joka saa valkokankaan yleisön, tuon kollek-tiivisen peilikuvan antamaan äänensä enkeli-Raulille. Elokuvan kä-sikirjoituksen mukaan loppukohtauksessa ”Badding näyttää kaiken heikkoutensa, ja yleisö vastaa kohottamalla hänet pelimannien tai-vaaseen.” (Pölönen ja Metsämäki 2001, 9.)

Koko ”Badding” on vain sopimus, jota toinen välittäjähahmo, Ossi, auttaa kulkemaan vuosikymmenten lävitse. Elokuva loppuu villien hevosten valtaamaan kuvaan, jossa sentimentaalinen ”vihreä mies”, meedio palaa takaisin luontoon, mistä hän on tuonut ym-märäyksen kyvyn kulttuurin pinnallistamille ihmisille.

Aivan viimeiseksi yleisö saa nähdä pelkät sanat: ”Kiitos Rauli!”. Kenen ääni se on? Ehkäpä kyseessä on Badding-sadun yleisöksi kuviteltu Suomen kansa, joka kiittollisuuden ilmauksella paikantuu yhteisen nostalgian harjoittajaksi.

## Myytti vai ihminen?

Tämä ei ole totta. Tämä ei ole valhetta. Tämä on satu.  
(*Baddingin* motto elokuvan alkutekstinä.)

Kun liikutun kuunnellessani Rauli Somerjoen laulavan ”Kuihtuu kesäinen maa”, onko syy siinä, että koen kuulemani jonkin Peter Pan- tai luonnonlapsimyytin kautta? Eipä tietenkään. Myytit ovat kontekstina kiinnostavia silloin, kun on syytä osoittaa jonkin hahmon toistuvuus ja universaalius kulttuurissa. Rauli Somerjoesta on vuosikymmenten kuluessa ’tislautunut’ Badding-hahmo, joka pääasiassa kaupallisista syistä kasvoi erääksi 90-luvun kiinnostavimmista ilmiöistä.

Onko siis yksin tulkitsijansa, Rauli Somerjoen ansiota, että ”Kuihtuu kesäinen maa” liikuttaa minua enemmän kuin mikään muu iskelmä? Tuskinpa. Kuten edellä todettiin, tunteet ovat sosiaalisesti välittyneitä, ja toisinaan ne perustuvat reaktiolle jotakin ennakoitua tunnetta vastaan: pelkona masentua tai ilona että säästy pelolta (Hearn 1993, 148). Badding edustaa yhteisen hyväksynnän saanutta, normitettua nostalgiaa. Tällaisessa nostalgiankäytössä tuloksena on ”aina sama vanha tarina Hegelistä Baddingiin”, tiivistää Anu Koivunen tällaisen myyttejä luovan nostalgiakäsityksen (2000, 345-347).

Hyvin eläytyvä laulaja välittää meille kuoltuaankin hahmonsa mukaista tunnetta, johon samastua – tai jonka kautta etäännyttää omia tunteita. Tällöin pitäisi olla merkitsevää, että hahmo voi olla nostalgian välittäjähahmo sukupuolesta riippumatta. Näin ei ole

kuitenkaan käynyt. Edellä esitetyn pohjalta väitän, että luonnonlapsen myyttiin redusoituna Badding on edustanut vain sellaista nostalgiaa, jonka merkeissä rock-, pop- ja iskelmäkulttuurin harrastajiksi erityistyneet suomalaiset ovat voineet osoittaa yhteistä käsitystä mm. sukupuolista.

Yhteisen nostalgian merkinä Badding kelpaa niin aikakauden eläneille rock-muusikoille kuin 2000-luvun digitaalisille kierrättäjille; tämä iskelmäpoikuutensa säilyttänyt rockjätkä todistaa, että rock on osa suomalaista iskelmämentaliteettia yhtä varmasti kuin miehet ovat pohjimmitaan poikia ja pojat ilmaisevat maskuliinisuutta luonnonlapsen viattomuudella. Täten osakulttuuri voi lainata hegemonisesta maskuliinisuudesta ne miehen merkit, jotka ovat soivia osakulttuurin kannalta, ja osaltaan tukea hegemonisen maskuliinisuuden käsityksiä siitä, millaisen nostalgian välittäjinä miehet ovat etuoikeutetumpia toimijoita kuin naiset.

## Kirjallisuus

- Aho, Marko (2000) ”Sortuvat iskelmäkuninkaat ja suomalaisuus.”  
*Hiidenkivi* 4/2000.
- Anderson, William (1990) *Green man. The Archetype of Our Oneness with the Earth*. London and San Francisco: HarperCollins.
- Bruun, Seppo, Lindfors, Jukka, Luoto, Santtu ja Salo, Markku (1998)  
*Jee Jee Jee. Suomalaisen rockin historia*. WSOY: Helsinki.
- Coates, Norma (1997) ”(R)evolution now. Rock and the political potential of gender.” Teoksessa Sheila Whiteley (ed.) *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Routledge: London and New York.
- Dudley, Edward and Novak, Maximillian E. (ed.) (1972) *The Wild Man Within. An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*. University of Pittsburgh Press: Pittsburgh.
- Harakka, Timo (1998) ”Mies ja tie.” Teoksessa Timo Harakka *Viemärirotta. ...mutta miksei Erkko ole vieläkään adoptoinut minua*. Otava: Helsinki.
- Hearn, Jeff (1993) ”Emotive Subjects: Organizational Men, Organizational Masculinities and the (De)Constructon of 'Emotions'.” Teoksessa Stephen Fineman (ed.) *Emotion in Organizations*. Sage: London.
- Kiley, Dan (1984) *Peter Pan -ilmiö. Miehet jotka eivät aikuistu*. Suom. Anna-Liisa Laine. WSOY: Helsinki.
- Koivunen, Anu (2000) ”Takaisin kotiin? Nostalgiaselityksen lumo ja ongelmallisuus.” Teoksessa Anu Koivunen, Susanna Paasonen ja Mari Pajala (toim.) *Populaarin lumo ja pelko – mediat ja arki*. Taiteiden tutkimuksen laitos, Mediatutkimus; sarja A, N:o 46. Turun yliopisto.
- Koski, Markku (2001) ”Iskelmän arvonalautus.” *Helsingin Sanomat* 23.1.2001.
- Metsämäki, Heikki ja Miettinen, Juha (1996) *Badding. Rauli Somerjoen elämä ja laulut*. Sputnik: Helsinki.
- Metsämäki, Heikki ja Pelkki, Petteri (1997) *Satumaa. Unto Mononen – elämä ja laulut*. Gummerus: Helsinki.

- Määttänen, Markus (2000) ”Rauli-rusakko räytyy pelkoonsa.” *Aamulehti* 18.8.2000.
- Pölönen, Markku ja Metsämäki, Heikki (2001) *Badding*. Elokuvakäsikirjoitus. Like: Helsinki.
- Stallybrass, Peter ja White, Allon (1986) *Poetics and Politics of Transgression*. Methuen: London.
- Straw, Will (1997) ”Sizing up record collections. Gender and connoisseurship in rock music culture.” Teoksessa Sheila Whiteley (ed.) *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Routledge: London and New York.
- Thorslev, Peter L. (1972) ”The Wild Man’s revenge.” Teoksessa Dudley and Novak (ed.) (1972).
- Veijola, Soile ja Jokinen, Eeva (2001) *Voiko naista rakastaa? Avion ja eron karuselli*. WSOY: Helsinki.
- White, Hayden (1972) ”The Forms of Wildness: Archaeology of an Idea.” Teoksessa Dudley and Novak (ed.) (1972).
- Ylänen, Helena (2000) ”Kuihtuu kesäinen maa. Elokuva Baddingista, joka teki parhaansa.” *Helsingin Sanomat* 13.8. 2000.