

“Look who’s talking guilty feet now”

Kaappi ja tunnustaminen George Michaelin musiikkivideoissa

Katja Rovio

Pro gradu –tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen koulutusohjelma

Mediatutkimus

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Toukokuu 2023

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO
Humanistinen tiedekunta

Pro gradu -tutkielma, s. 67, liitteet s. 3

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen koulutusohjelma, mediatutkimus

KATJA ROVIO: "Look who's talking guilty feet now". Kaappi ja tunnustaminen George Michaelin musiikkivideoissa.

Tutkin työssäni isobritannialaisen pop-laulaja-lauluntekijän George Michaelin musiikkivideoita homoseksuaalisen identiteetin rakentumisen näkökulmasta. Michael kertoi julkisuudessa homoseksuaalisuudestaan vuonna 1998, kun hän oli tullut pidätetyksi Yhdysvalloissa Beverly Hillsissä siveettömästä käytöksestä. Pidätystapahtumaa parodioitiin vielä samana vuonna Michaelin *Outside*-nimisestä kappaleesta tehdyssä musiikkivideossa (1998). *Outsiden* lisäksi aineistonani on Michaelin kaksi myöhemmin ilmestynyttä musiikkivideota *Shoot the Dog* (2002) ja *An Easier Affair* (2006).

Tarkastelen yllä mainittuja kolmea musiikkivideota kaapin ja tunnustamisen käsitteiden kautta. Homoseksuaalisen identiteetin on yhdeltä osalta ajateltu muodostuvan kaapissa olemisen ja kaapista ulostulemisen metaforien muodostamasta prosessista. Valitsemani musiikkivideot havainnollistavat näitä metaforia ja sen odotusta, että henkilö jossain vaiheessa elämäänsä tunnustaa jollekin homoseksuaalisuutensa, jolloin hänen katsotaan tulleen ulos kaapista. Hahmoteltu kerronnan kaava seuraa kehitystä epätietoisuuden ja salailun tilasta homoseksuaalisuuden tiedostamiseen ja lopulta sen artikuloimiseen.

Käyttämäni tutkimuskirjallisuus tulee laajasti taiteentutkimuksen kentältä: musiikkivideotutkimuksesta Carol Vernallis ja Andrew Goodwin ovat keskeisiä lähteitä, kun taas kaapin käsite on peräisin Eve Kosofsky Sedgwickiltä. Tunnustamisen käsite nojaa Michel Foucault'n sekä Heikki Kujansivun ja Laura Saarenmaan pohdintoihin. Richard Dyerin kirjoituksia hyödynnetään sekä metodologiassa että yksittäisissä analyysiluvuissa.

Videoiden erittelyssä käytän temaattista sisällönanalyysia. Pohdin millaisia erityisiä keinoja musiikkivideon kolme osa-aluetta – kuva, musiikki ja sanoitus – käyttävät homoseksuaalisuuden representoinnissa ja yleisemmin seksuaalisuudesta puhumisessa. Nostan jokaisen videon kohdalla esille ilmiteeman sekä analyysin tuottaman syväteeman, joiden avulla tulkitsen videoissa rakentuvaa homoseksuaalisen miehen identiteettiä sekä pohdin, miten audiovisuaalisen esitysmuodon erityispiirteet voivat kuvata kaappia ja tunnustamista.

Asiasanat: musiikkivideo, homoseksuaalisuus, kaappi, tunnustaminen, George Michael

Sisällysluettelo

1. George Michael: enkeli musiikkivideoissa	4
2. Tutkimuksen lähtökohdat	9
2.1. Aineiston esittely ja tutkimuskysymys	9
2.2. Musiikkivideon tutkimusmetodologiasta	11
2.3. Tutkimuskäsitteet	17
2.3.1. Kaappi identiteetin aktiivisena rakentajana	17
2.3.2. Tunnustus: synnistä ja häpeästä itsetuntemukseen	20
3. Analyysi	24
3.1. <i>Outside</i> (1998): Ristiriitainen ”ulostulovideo”	24
3.1.1. Kamera moraalinvartijana	24
3.1.2. Mistä puhumme, kun puhumme diskosta	28
3.2. <i>Shoot the Dog</i> (2002): Homorepresentaatioiden naamiaiset	34
3.2.1. Päämiesten salaisuus kaapissa	34
3.2.2. Karnevalisoitu homomaskuliinisuus	38
3.3. <i>An Easier Affair</i> (2006): Kameran hyväksyvän katseen alla	44
3.3.1. Syyllisyydestä vapaat jalat	45
3.3.2. Friikkien hiljaisuus	49
4. Tulokset	55
5. Reflektio	58
Lähteet	62
Kuvaliite	65

1. George Michael: enkeli musiikkivideoissa

Tutustuin George Michaeliin vuonna 1985, kun veljeni antoi minulle Fazerin musiikkikerhosta saamansa *Wham!*-yhtyeen C-kasetin. Sille oli tallennettu edellisenä vuonna julkaistu *Make it Big* -albumi. Nelivuotiaan tytön lumosi korvani täyttänyt huumaanuttava lauluääni, eivät suinkaan yhtyeen laulajan George Michaelin kauniiksi sanotut kasvot tai täydellisiksi föönatut hiukset. Taivaallinen laulu oli kirkasta, selkeää ja pehmeää, ja se kuului vain minulle. En voinut olla kuuntelematta kasettia kerrasta toiseen. Muutamassa vuodessa kasetti kului puhki ja enkelin ääni katosi hetkeksi.

En kuulunut MTV:n musiikkivideoiden mukana kasvaneeseen nuorisoon, sillä kotonani ja ystäväpiirissäni ei lapsena ollut kaapelikanavia. Vuonna 1995 MTV3-kanavalla alkoi ilmestyä *Jyrki*-niminen musiikkimakasiiniohjelma, jonka sisältö koostui pitkälti musiikkivideoista. Vuonna 1996 Michaelin julkaistua *Older*-albuminsa löysin hänen musiikkivideosa *Jyrkistä*. Enkelin ääni palasi mieleeni, ja nyt ollessani teini-ikäinen, se sai uuden ulottuvuuden yhdistyessään musiikkivideon kuvalliseen materiaaliin. Internet-yhteyksien myötä löysin myös Michaelin aiemmat musiikkivideot. Minusta tuli fani, ja musiikki puhutteli minua vahvasti. Musiikkivideot olivat tärkeä elementti tässä faniudessa, koska niissä ääneen ja musiikkiin yhdistyi myös kuva. Lempitähteä oli mahdollista päästä hetkeksi lähelle musiikkivideoista nauttimalla.

Tässä työssä jatkan jo lapsuudessa alkanutta kiinnostusta musiikkivideoihin ja nostan keskiöön George Michaelin kolme musiikkivideota, jotka on tehty Michaelin homoseksuaalisen orientaation tultua yleiseen tietoisuuteen. Vuonna 1998 Michael pidätettiin julkisella paikalla harjoitetun siveettömän käytöksen vuoksi, minkä seurauksena sekä Euroopassa että Yhdysvalloissa syntyi laaja mediakohu. Ennen kyseisten musiikkivideoiden ja tutkimuskysymysten esittelyä haluan lyhyesti avata lukijalle Michaelin uran keskeisiä käännteitä, jotka näen merkityksellisinä Michaelin uraa ja tähtikuvaa rakentaneina virstanpylväinä.

Isobritannialainen laulaja-lauluntekijä George Michael, oikealta nimeltään Georgios Kyriacos Panayiotou (1963–2016), aloitti musiikkiuransa vuonna 1979, kun hän perusti muutaman ystävänsä kanssa *The Executives* -yhtyeen. Tämä hajosi pian, ja vuonna 1981 Michael perusti teinipopduo *Wham!*:in yhdessä Andrew Ridgeleyn kanssa. *Wham!* laskettiin kuuluvaksi

1980-luvun isobritannialaiseen pop-musiikin uuteen aaltoon (new pop), joka kehittyi 1970-luvun syntyneen punkrockin vastakohdaksi. Uuden aallon pop-musiikki oli 1980-luvun valtamusiikkia: se oli iloista, elektronista ja ei-poliittista toisin kuin punk oli ollut 1970-luvulla.¹

Michael ja Ridgeley olivat alaikäisiä perustaessaan *Wham!:in*. Heidän imagonsa perustui pirteään ja huolettomaan asenteeseen, komeisiin kasvoihin sekä tarttuviin melodioihin. *Wham!:in* manageri Simon Napier-Bell summasi provosoivasti yhtyeen poikamaiseen homososiaalisuuteen pohjautuvan viehätyksen: ”Vaikka molemmat saivat musiikkivideossa tytön, he kuitenkin ratsastivat auringonlaskuun yhdessä ilman tyttöjä. Tällaista Butch Cassidy ja Sundance Kid -mielikuvaa ei ollut ennen käytetty pop-musiikissa” (Goodwin 1992, 119; kirjoittajan käännös). *Wham!:in* musiikkivideoissa Ridgeleyn ja Michaelin hyväntuulinen keskinäinen iloittelu kääntyi kuitenkin jo aikalaisarvioissa campiksi, ja heidän esittämissään mieshahmoissa nähtiin stereotyyppisiä homoeroottisia piirteitä, jotka synnyttivät huvittuneisuutta kriitikoissa (Wapshott & Wapshott 1998, 59–60).

Michael sanoi vuonna 2006 *A Different Story* -dokumentissa tarvinneensa bänditoveriaan, jotta Wham! pystyttiin ylipäättään perustamaan. Michael oli itse liian ujo ja sulkeutunut, kun taas Ridgeleyn ulospäinsuuntautuneisuus antoi hänelle voimaa ja rohkeutta. Kuitenkin lehdistön ja musiikkikriitikoiden mielestä Ridgeley oli *Wham!ssa* statistin roolissa. Hän soitti keikoilla kitaraa ja lauloi taustoja, mutta julkisuuden valokeila ja kiinnostus tuntui kohdistuvan vain Michaeliin. *Careless Whisper* -musiikkivideo (1984) oli selkeä osoitus tästä roolien epätasapainosta. Kappale oli Michaelin ja Ridgeleyn jo vuonna 1981 kirjoittama, mutta videon tekemisestä tuli myöhemmin käytännössä Michaelin sooloprojekti (Jovanovic 2007, 39–40). Musiikkivideon tarinassa Michaelin hahmo pettää tyttöystäväänsä, joka lopulta jättää Michaelin tanssimaan yksinään (”guilty feet have got no rhythm”). *Careless Whisper* oli kaupallinen menestys, ja se lanseerasi Michaelin tulevana sooloartistina jo ennen *Wham!:in* varsinaista hajoamista vuonna 1986 (Herbert 2017, 66–67). Musiikkivideosta oli tullut väline, jonka avulla Michael pystyi seisomaan omilla jaloillaan ilman Ridgeleyn tuomaa turvaa, jota hän oli aiemmin tarvinnut. Samalla musiikkivideon tarina kiinnittyi perinteiseen heteroromanssiin ja toi Michaelin tähtikuvaan konservatiivisemmän sävyn. *Careless Whisperissä* syntyi ensimmäistä kertaa jännite homo- ja heteromielikuvien kesken, kun

¹ Katso lisää esimerkiksi AllMusic.comin artikkeleista ’New Wave’ ja ’Wham!’.

poikien keskinäinen ilottelu muuttui Michaelin yksinäiseksi ja vakavaksi heteroromantiikan esitykseksi. Tähän vedenjakajakohtaan George Michael palasi myöhemmissä musiikkivideoissaan, joita analysoidaan tässä työssä.

*Wham!:*in hajoamisen jälkeen Michael onnistui nousemaan menestyksekkääksi sooloartistiksi, joka myi uransa aikana 120 miljoonaa levyä. Michael oli poikkeuksellisen autonominen suhteessa musiikkiinsa: hän sävelsi, sanoitti ja tuotti levyttämänsä kappaleet. Tämän lisäksi hän alkoi osallistua levyjen kansitaiteen ja musiikkivideoiden suunnitteluun 1990-luvun alusta lähtien. Michaelin poikkeuksellinen itsenäisyyden vaade johti näkemyseroihin levy-yhtiön kanssa sekä *Listen without Prejudice* -albumin markkinointiin liittyviin erimielisyyksiin vuonna 1990. Michael ei tehnyt kiertuetta eikä suostunut esiintymään musiikkivideoissa. Levy-yhtiö Sony julkaisi kuitenkin levyn singlestä *Praying for Time* Michaelin suostumuksella musiikkivideon, jossa mustalla taustalla ei ole muuta visuaalista sisältöä kuin laulun sanat tekstinä sitä mukaa, kun ne lauletaan ääniraidalla (niin sanottu ”lyric video”). Levy-yhtiön ajatus oli, että jopa näin riisuttu esitys on parempi kuin ei musiikkivideota lainkaan, mikä alleviivaa formaatin voimaa huomiomarkkinoilla.

1990-luvulla George Michael valmisti useita tavallisesta esiintyjä- ja tähtikeskeisyydestä poikkeavia musiikkivideoita. Michael teki tavanomaisesta musiikkivideoperformanssista poikkeavan roolin videon *Too Funky* (1992) tarinassa, jossa hän esitti musiikkivideon ohjaajaa ja/tai muotinäytöksen kuvaajaa. Hän erotti itsensä musiikkivideon esiintymiskonventioista jättäytymällä tarinan kerronnassa sivurooliin. *Freedom '90* – nimisessä musiikkivideossa (1990) hänen sijaansa esiintyivät Voguen kannessa poseeranneet ja sittemmin huippumalli-ilmion aloittaneet Linga Evangelista, Cindy Crawford, Naomi Campbell, Christy Turlington ja Tatjana Patitz.² Vaikka *Freedom '90*:n visuaalisessa kerronnasta keskeisessä roolissa olivat mallimaailman kauneimmat edustajat, videon sanoitus kuitenkin suhtautui ilmiöön hyvin kriittisesti: ”To win the race, a prettier face / Brand new clothes, and a big fat place on your rock’n’roll TV [...] Went back home / got a brand new face for the boys on MTV.” Michaelin oma näkymättömyys pelasi hyvin yhteen videon sanoituksen kanssa. Video oli suuri menestys MTV:n rotaatiossa saaden runsaasti esitysaikaa. Tämä todisti, että Michael osasi täyttää musiikkivideossa kaupallisuuden edellyttämät vaatimukset ja samalla sisällyttää ilmaisuun omat ristiriitaisetkin ajatuksensa.

² Videon ohjasi Hollywoodin elokuvaohjaajien joukkoon noussut David Fincher, joka oli ohjannut videoita myös muun muassa Madonnalle ja Aerosmithille.

Michael joutui julkisen skandaalin keskelle huhtikuussa 1998, kun hänet pidätettiin Yhdysvalloissa Beverly Hillsissä Will Rogers Memorial Parkissa. Hänen raportoitiin paljastaneen itsensä yleisessä vessassa siviiliasuiselle miespoliisille. Pari päivää pidätyksen jälkeen Michael esiintyi CNN-televisiokanavalla Andrew Moretin haastattelussa ja kertoi olevansa homoseksuaali. Haastattelu oli vaivaannuttava siitäkin huolimatta, että Moret kohteli Michaelia kunnioittavasti ja antoi tämän rauhassa kertoa mielteitään pidätyskohusta. Michael esiintyi harkitusti: hän kertoi valinneensa aiemmin olla puhumatta seksuaalisuudestaan, mutta oli päättänyt nyt tulla kertomaan asiasta, koska ei tuntenut siitä häpeää. Haastattelutilanteen tietynlainen keinotekoisuus kuitenkin kuului joissakin Moretin kysymyksissä. Katsojasta tilanne saattoi tuntua surkuhupaisalta esimerkiksi Moretin kysyessä, oliko Michael kenties hankkiutunut alitajuisesti noloon tilanteeseen saadakseen kertoa homoudestaan. Michael tuomittiin lopulta siveettömästä käytöksestä sakkoihin ja lisäksi hänet ohjattiin suorittamaan yhdyskuntapalvelua. Näiden rangaistusten lisäksi hänet määrättiin terapiaan. Mediajulkisuuden perusteella oli vaikea erottaa, olivatko näiden moraalisten sanktioiden ja patologisointien kohteena paitsi Michaelin siveetön käytös vai myös hänen seksuaalinen orientaationsa. Michael näytti joutuneen kanveesiin; oli vaikea hahmottaa, miten hänen uransa olisi voinut tästä jatkua uskottavasti tulevaisuuteen.

Michaelin vastareaktio CNN-haastattelun nöyryyttävyyteen tuli nopeasti. *Outside*-niminen single ja siitä tehty musiikkivideo julkaistiin lokakuussa 1998. Musiikkivideossa huhtikuun pidätystapahtumat oli nostettu musiikkivideon teemaksi. Michael esiintyi vielä saman vuoden joulukuussa isobritannialaisella BBC1-kanavalla Michael Parkinsonin keskusteluohjelmassa puhumassa seksuaalisuutensa paljastumisesta ja uudesta *Outside*-julkaisusta. Parkinsonin haastattelussa Michaelin olemus oli hyvin erilainen kuin CNN:n haastattelussa heti pidätyksen jälkeen. *Outsiden* julkaiseminen oli selvästi vapauttanut ilmapiiriä, ja Michael tuntui saaneen itsevarmuutta. Hän pystyi pilailemaan tapahtumien ja itsensä kustannuksella. *Outside* oli ensimmäinen video, jossa Michael käsitteli kaappia ja tunnustamista musiikkivideoformaatin suomilla mahdollisuuksilla.

Vuoden 1998 pidätys- ja ulostulokohu tavoitti myös minut. *Outside* oli mielestäni hyvällä tavalla röyhkeä musiikkivideo, jonka anteeksipyytelemätön lähestymistapa oli valloittava. Se osoitti selvästi, miten juorulehdistön puheet Michaelin uran tuhoutumisesta olivat liioiteltuja ja ennenaikaisia. *Outside* ei jäänyt viimeiseksi musiikkivideoksi, jolla Michael käsitteli

homoseksuaalisuuden, paljastumisen ja homoidentiteetin teemoja. Tuntui kuin nämä videot olisivat muodostaneet yhtenäisen ulostulokertomuksen. Koko Michaelin tähänastinen ura oli ollut osoitus siitä, miten voimakas vaikutus musiikkivideoilla on tähtikuvaan. *Outside* ja tämän jälkeen tulleet videot hyödynsivät musiikkivideon voimaa, musiikin ja kuvan yhdistelmää, joka suo artistille itseilmaisun kanavan.

Michael on aina ollut musiikkivideotähti, jonka imagoa kuvallinen kerronta on ollut vahvasti rakentamassa. Michaelin ja levy-yhtiön tarpeet eivät olleet kohdanneet 1980–1990-lukujen taitteessa, koska Michael vaati itselleen melkein pä täydellistä määräämisvaltaa oman tähtikuvansa rakentamiseen, johon media oli koko hänen uransa ajan yrittänyt kajota ulkoapäin. Hän oli kuitenkin ollut kapinallinen jo tuolloin, ja kapinallisuus tuli esiin myös ulostulon jälkeisissä musiikkivideoissa, joissa hän myös penäsi itselleen valtuuksia osallistua seksuaalisuudestaan käytyyn keskusteluun. Tässä työssä keskityn ulostulon jälkeisiin kolmeen musiikkivideoon, joita luen eräänlaisina omaehtoisina ulostulokertomuksina.

2. Tutkimuksen lähtökohdat

Tässä luvussa esittelen aineistoni musiikkivideot, asetan tutkimuskysymyksen, avaan tutkimusmenetelmän ja keskeiset käsitteet sekä sijoitan käyttämäni kirjallisuuslähteet tutkimuskirjallisuuden kenttään. Kuvailen tässä yhteydessä valitsemiani musiikkivideoita lyhyesti etupäässä visuaalisen kerronnan osalta. Varsinaisessa analyysissä keskityn enemmän myös musiikkivideoiden kahteen muuhun keskeiseen osa-alueeseen eli musiikkiin ja sanoitukseen.

2.1. Aineiston esittely ja tutkimuskysymys

Aineistonani on kolme George Michaelin musiikkivideota: *Outside* (1998), *Shoot the Dog* (2002) ja *An Easier Affair* (2006). Ensimmäisen ja kolmannen musiikkivideon välillä on kahdeksan vuoden aikajänne. Analysoitavat musiikkivideot on valittu niiden sisällön perusteella, sillä näissä videoissa seksuaali-identiteetti on keskeisessä osassa. Valitsemisani videoissa katsojaa haastetaan pohtimaan homoseksuaalisuuden asemaa paitsi populaarikulttuurissa myös laajemmin. Valituissa videoissa seksuaalisuuden käsittely voi olla joko läpitunkeva teema tai korostua jossakin musiikkivideon osa-alueessa, eli musiikissa, kuvassa tai sanoituksessa.

Outside oli ensimmäinen Michaelin pidätyksen jälkeen julkaistu musiikkivideo. Siinä on selkeä visuaalisesti esitetty tarina. Erilaiset pariskunnat harrastavat seksiä milloin missäkin: luonnonhelmassa, toimistossa, vessassa tai vaikkapa kerrostalon katolla, mutta aina jossakin muualla kuin kotona neljän seinän sisällä makuuhuoneessa. He luulevat toimivansa salassa muiden silmiltä, mutta erilaiset mekaaniset tallennusvälineet kuitenkin tarkkailevat heitä kaikkia koko ajan. Lopulta poliisi hajaannuttaa tai pidättää seksin harrastajat. Tästä tarinarakenteesta irrallisena kuvataan George Michaelia esiintymässä diskoksi muutetussa yleisessä käymälässä, jonne valvonta ei ulotu.

Shoot the Dog -animaatiomusiikkivideon toteutti satiirisista piirretyistään tuttu British Cartoon Series. Sen tarinassa kulkee rinnan kaksi eri kerrosta. Yhtäältä kuvataan Yhdysvaltain presidentti George W. Bushin ja Iso-Britannian pääministeri Tony Blairin

kokoavan sotavoimia Irakin presidentti Saddam Husseinia vastaan. George Michael seikkailee tällä poliittisella näyttämöllä jonkinlaisena absurdina supersankarihahmona muun muassa heittelemässä kukkasia aseiden piippuihin, minkä rinnalla Michaelin tähtikuvaa kommentoidaan yhdistämällä hänet erilaisin visuaalisiin viittauksiin populaarikulttuurin ikonisiin homoseksuaalisiin hahmoihin.

An Easier Affair on käsiteltävistä videoista tyypillisin musiikkivideo eli performanssivideo, jonka tarkoitus on näyttää tähti esiintymässä katsojalle. Sen visuaalisuus on yksinkertaista. Michael ja muut musiikkivideon hahmot esiintyvät kameroille yksin tai pareittain tätä kuvausta varten rakennettua mustaa taustaa vasten. Michael laulaa ja tanssii, muut hahmot etupäässä tanssivat tai tekevät esimerkiksi burleskiesityksen, akrobaattisia temppuja tai vain poseeraavat kameralle. Välillä Michael ja muut hahmot näytetään tanssimassa yhdessä. *An Easier Affairin* yksinkertainen visuaalinen kerronta ja eteerinen musiikki jättävät tilaa omasta seksuaalisuudesta kertovalle sanoitukselle, jonka artikulointia kamera seuraa yksityiskohtaisemmin kuin kahdessa muussa videossa.

Tutkimuskysymykseni on hioutunut pikkuhiljaa musiikkivideoiden toistuvien katsomiskertojen ja lukemani tutkimuskirjallisuuden vuorovaikutuksessa. Kysyn työssäni, miten musiikkivideon ilmaisukeinoin aineistossani kuvataan kaappia ja tunnustamista. Pohdin, millaisen homoseksuaalisen miehen kuvan musiikkivideot muodostavat ja miten nämä musiikkivideot suhteutuvat siihen Michaelin tähtikuvan aikaan, jolloin hän ei vielä ollut kertonut homoudestaan. Pystyäkseen vastaamaan tutkimuskysymykseeni erittelen sitä, miten valitsemieni musiikkivideoiden visuaalisuus ja äänimaailma on valjastettu artistin itsensä vaihtoehtoisen homoseksuaalisen ulostulon esittämiseksi.

En etsi ”todellista” George Michaelia musiikkivideoiden takaa. Musiikkivideot ovat yksi kulttuurituote, joka muokkaa mielikuviamme tarjolla olevista identiteeteistä. Tulokulmani on, että Michael kommentoi oman tähtikuvansa avulla homoseksuaalisuuteen liitetyn ulostulon ja tunnustamisen konventioita. Käsiteltävissä musiikkivideoissa hän antaa oman panoksensa pitkään jatkuneeseen keskusteluun siitä, millaisena kaapissa olon aika ja ulostulo on perinteisesti representoitu ja millaista diskurssia homoseksuaalisen salaisuuden ympärille on historian saatossa rakennettu. George Michaelin musiikkivideot avaavat uusia tapoja ymmärtää kaappi, ulostulo ja tunnustaminen sekä samaistua homoseksuaaliseen mieheen.

Aineistoni videot vaikuttavat hyvin yksinkertaisilta, kun niiden kuvakerrontaa yritetään purkaa muutamaaan lauseeseen. Tämä kertoo siitä, ettei musiikkivideoita kannata läheskään aina lähestyä (pelkän) tarinallisuuden näkökulmasta. Musiikkivideo ei täytä klassista Hollywood-elokuvan muotovaatimusta, jolle on ominaista tarinan lineaarinen eteneminen kohti henkilöhahmojen psykologisen motivaation määrittelemää päämäärää (Bordwell, Staiger & Thompson 1985). Musiikkivideoiden tarinat eivät välttämättä ole ennustettavia, aikatasot saattavat sekoittua, eikä loppu välttämättä tuo selkeää ratkaisua videon aloituspremissiin. Monesti hahmottaminen aiempiin tapahtumiin ei onnistu, vaan video on katsottava moneen kertaan ennen kuin siitä voi muodostaa merkityksiä (Vernallis 2004, 15). Lisäksi musiikkivideotutkimukseen sisältyy toinen erityinen haaste: jos tarinan tai visuaalisen maailman kuvaaminen jollakin loogisella ja koherentilla tavalla onkin mahdollista, musiikin kuvaaminen tekstinä on erityisen vaikeaa. Musiikkivideon “lukijan” kanssa ei välttämättä päästä yhteisymmärrykseen siitä, miltä musiikki kuulostaa ja mikä sen merkitys videon kokonaisuudessa on. Seuraavaksi käyn läpi kirjallisuutta, joka pureutuu musiikkivideoiden erityispiirteisiin tutkimuskohteina.

2.2. Musiikkivideon tutkimusmetodologiasta

Ammennan teoreettisia ja metodologisia lähtökohtia kahdesta musiikkivideotutkimuksen keskeisestä klassikkoteoksesta. Näistä ensimmäinen, Andrew Goodwinin *Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture*, julkaistiin MTV-kaapelikanavan 10-vuotisjuhlien jälkimainingeissa 1992 (MTV aloitti toimintansa Yhdysvalloissa vuonna 1981). Yhtenä keskeisenä väitteenä kirjassa esitetään, ettei musiikkivideoiden analysointi ole mielekästä ilman käsitystä videoissa esiintyvien tähtien henkilöhistoriasta. Goodwinin mukaan musiikkivideoiden tarinat ja katsojan mahdollisuus identifioitua esiintyjään ovat yhteydessä ensisijaisesti esiintyjän tähtikuvaan ja selittyvät tämän kautta. Videot eivät ole pelkkiä yksittäisiä fiktiivisiä tarinoita, vaan ne on aina kontekstoitu tähden edustamilla arvoilla, tämän persoonalla ja häneen liitetyillä odotuksilla (Goodwin 1992, 101, 114–115).

Tähden näkeminen on musiikkivideoissa aina ollut tärkeää, minkä takia kuvan voima on musiikkivideotutkimuksessa jättänyt musiikin ja sanoituksen pohdinnan vähemmälle. Goodwinin mukaan musiikkivideokuvaston perusta on popille ja rockille ominaisissa live-

esiintymisissä, joilla artistit ja yhtyeet ovat myyneet musiikkiaan ja imagoaan jo kauan ennen musiikkivideoiden olemassaoloa. Kuvilla musiikkivideoissa on täten erityistä merkitystä, koska ne kantavat mukanaan pop-musiikin historiassa tärkeää tähden läsnäoloa (Goodwin 1992, 18–19).

Goodwinin kulttuurintutkimuksellinen lähestymistapa tähteyteen musiikkivideoissa oli pioneerityötä. Oman työni kannalta mielenkiintoisesti hän nosti tuolloin tapausesimerkiksi George Michaelin *Father Figure* -videon (1988), jonka kautta hän analysoi Michaelin tähtikuvaa. Goodwin käy ensin läpi Michaelin uran vaiheita ja tämän aiempien videoiden vastaanottoa. Hän käyttää tämän jälkeen melko epätyypillistä formaalista ratkaisua eritellessään *Father Figure* -videota. Goodwin purkaa videon ”kuva kuvalta” kertomalla kirjan sivun oikealla palstalla mitä videossa kulloinkin näkyy ja tapahtuu. Rinnakkain tarinakuvauksen kanssa hän kuljettaa kirjan vasemmalla palstalla kappaleen sanoitusta. Videon näin yksityiskohtainen läpikäynti ei mielestäni kuitenkaan tuonut Michaelin tähtikuvan analyysiin paljoakaan syvyyttä. Goodwinin mukaan tuona ajankohtana Michaelin tähtikuvaa haluttiin rakentaa heteroseksuaalisemmaksi ja korostaa autenttisuutta lauluntekijänä. Goodwin oli kuitenkin päässyt tähän lopputulokseen jo tähteyttä käsittelevän luvun leipätekstissä ilman täysimittaista sanoituksen ja kuvakerronnan avaamistakin (Goodwin 1992, 117–130). Goodwin antaa oman panoksensa 1980-luvulta lähtien tehtyihin yrityksiin kehittää musiikkivideoiden analysointiin jokin spesifi metodi. Goodwinin formaalinen analyysi ei siis kuitenkaan mielestäni ollut erityisen hyödyllinen verrattuna hänen edeltävään kulttuurintutkimukselliseen osioonsa.

Toinen tärkeä musiikkivideotutkimuksen klassikkoteos, Carol Vernalliksen *Experiencing Music Video. Aesthetics and Cultural Context* (2004), jatkoi reilu kymmenen vuotta myöhemmin musiikkivideon luonteen tutkimista. Myös Vernalliksen tapa analysoida musiikkivideoita on tarkka kuin semiootikolla: hän purkaa musiikkivideon palasiksi lähiluvun avulla ja tarkastelee videoiden eri elementtejä (esimerkiksi leikkaus, musiikki, tähti, aika ja paikka), jotka lopulta muodostavat musiikkivideon kokonaisuuden. Vernallis kutsuu musiikkivideota multimediagenreksi, koska siinä on kolme elementtiä: kuva, musiikki ja sanoitus. Kaikilla näillä kolmella osa-alueella on oma kielensä koskien aikaa, tilaa, kerronnallisuutta, aktiivisuutta ja affekteja (Vernallis 2004, 14). Nämä elementit voivat tukea toisiaan tai ajoittain kulkea omia teitään. Yksi voi olla enemmän taka-alalla noustakseen kohta taas etualalle. Metodologian osalta Vernallis (2004, 199) myöntää, ettei hän ole

löytänyt yhtä tyhjentävää metodologia musiikkivideoiden tutkimiseen. Yksi tapa on keskittyä joihinkin tiettyihin avainkohtauksiin, joissa musiikkivideon dynamiikka jotenkin muuttuu. Vernallis viittaa Kobena Mercerin vuoden 1993 artikkeliin ”Monster Metaphors: Notes on Michael Jackson's *Thriller*”, jossa Mercer keskittyi analysoimaan Michael Jacksonin muodonmuutoksia *Thriller*-musiikkivideossa (1983). Jacksonin rooleja ovat kuviteltu poikaystävä, tanssiva ja laulava ”tähti-Jackson”, hirviö ja zombi. Mercer esitti, että nämä roolihahmojen muutokset voitiin nähdä Jacksoniin liitettyjen etnisyyden ja seksuaalisuuden ristiriitaisuuksien metaforina. Musiikkivideon muodonmuutoksilla oli linkki Jacksonin tähtikuvan estetiikkaan, sillä tämä oli muokannut merkittävästi kasvojensa piirteitä plastiikkakirurgialla (Mt., 199–200).

Yhteistä Vernalliksen ja Goodwinin teoksissa on tähteyden keskeisyys musiikkivideoanalyysissä. Goodwin korostaa identiteetin rakentumista tähtikuvan kautta. Hänen mielestään musiikkivideoita ei pitäisi analysoida pelkästään fiktiivisinä tarinoina, joissa tähden ajatellaan esittävän yksittäistä roolia jossakin tähtikuvasta irrallisessa tarinamaailmassa. Pikemminkin musiikkivideoiden narratiivit kietoutuvat osaksi tähtikuvaa ja siihen liittyvää laajempaa identiteettiä, johon katsojalla on mahdollisuus samaistua (Goodwin 1992, 100–101). Tähteyden käsitteestä on kirjoitettu erityisen laajasti elokuva- ja televisiotutkimuksessa, jonka kirjosta sitoudun erityisesti Richard Dyerin ajatuksiin.

Dyerin mukaan tähdet ilmiönä muodostuvat kaikesta siitä tiedosta, joka tähdistä on julkisesti saatavillamme. Dyer kuvailee elokuvatähteyttä, mutta myös muiden alojen tähtikuvat rakentuvat samankaltaisista lähdemateriaaleista, joiden kautta muodostamme esiintyjistä oman käsityksemme. Näitä lähteitä ovat Dyeria mukaillen tähden kirjoittama musiikki ja sen promootio, live-esiintymiset, haastattelut, elämäkerrat sekä tähden tekemisiä ja yksityiselämää koskevat lehtijutut ja lehtien kansikuvat. Lisäksi saamme tähdestä tietoa kritiikkien ja muiden ihmisten arvioiden kautta sekä tähden esiintyessä mainoksissa tai muissa populaarikulttuurin narratiiveissa (Dyer 2007, 84). Dyerin tekstin julkaisuvuoden 1986 jälkeen tähteyden tärkeäksi muotoutumiskanavaksi on tullut myös sosiaalinen media, jonka kautta tähdet kertovat työnsä ja yksityiselämänsä kuulumiset.

Vernalliksen mukaan tähteydinstituutio ja siihen nojaavat voimakkaat kaupalliset intressit ovat musiikkivideotuotannossa usein kaventaneet taiteellisten ratkaisujen liikkumavaraa. Jatkuvat lähikuvat videon tähtiesiintyjästä ja tämän pitäminen koko ajan musiikkivideoiden

tapahdumien keskiössä ovat jättäneet esimerkiksi videoiden muut hahmot vaille merkityksellistä roolia. Kerronta toistaa usein konventioita, jotka eivät tarjoa katsojalle yllätyksiä (Vernallis 2004, 63–64). Vernalliksen esittämä huoli musiikkivideon yleisestä muodon yksipuolisuudesta herättää kysymyksen siitä, mitä annettavaa musiikkivideoilla on identiteettikeskusteluun, jos niiden esitysmuodot ovat liian alisteisia kaupallisuuden vaatimuksille. Tässä työssä kuitenkin osoitan, että aineistoni musiikkivideoissa on kriittinen seksuaalipoliittinen lataus, joka tuodaan katsojalle ilmi sekä sisällön että muodon avulla. Vaikka Michaelin videot ovat tietenkin myös kaupallisia tuotteita, hänen taiteellinen riippumattomuutensa on taannut videoille monipuolisemmat, kliseisistä esityksistä poikkeavat tuotantomahdollisuudet. Tällöin myös tähtikuvan ympärille muotoutuvan identiteettien spektrin voidaan olettaa olevan laajempi ja autenttisempi, minkä pyrin osoittamaan analyysiluvuissa.

Sekä Goodwin että Vernallis ovat nähneet ongelmallisena sen, ettei 1980-luvun musiikkivideotutkimuksessa kiinnitetty juurikaan huomiota itse musiikkiin.

Musiikkivideotutkimus oli monesti äänetöntä visuaalisuuden tutkimusta, mikä johtui elokuvatutkimuksen perinteen vaikutuksesta. Goodwin toteaa: ”Musiikkitelevision oudolla hiljaisuudella on kauaskantoiset vaikutukset. Jos musiikkivideoita luetaan irrallaan musiikista ja sen laajemmista pop-kulttuurin merkityksistä, hiljaisina minielokuvina, lopputuloksena on äärimmäinen väärinkäsitys sen suhteen, miten yleisö rakentaa merkityksiä videoiden ympärille” (Goodwin 1992, 4, kirjoittajan käännös).

Vernallis teroittaa sitä, miten musiikkivideot rakentuvat nimenomaan pop-kappaleiden osien syklisen rakenteen mukaisesti. Musiikkivideot seuraavat musiikkikappaleiden säkeistöjä ja kertosakeitä. Musiikkikappaleet sisältävät musiikissa ja sanoituksessa yleensä jonkin yhden laajemman teeman, jota kehitellään säkeistöissä, mutta niissä on harvemmin loogisesti etenevää ja lopussa sulkeutuvaa tarinaa. Vernalliksen haastattelema elokuvaohjaaja David Fincher, joka aloitti uransa ohjaamalla musiikkivideoita, kuvailee, miten hän aluksi yritti kertoa musiikkivideoissa kokonaisia tarinoita. Hän siirtyi kuitenkin nopeasti tekemään videoita, joihin hän suunnitteli tarinallisen juonen sijaan muutaman tunnelmaltaan erilaisen segmentin, jotka noudattelivat musiikkikappaleen osien järjestystä (Vernallis 2004, 17–18). Niinpä musiikkivideoita analysoitaessa ei ole mielekasta etsiä pelkästään tarinallisia syy-seuraussuhteita, vaan hedelmällistä on myös hahmottaa suhteita musiikin ja kuvan välillä. Tulevissa yksittäisten musiikkivideoiden analyyseissä olenkin huomionut musiikkivideoista

sekä kuvan, musiikin, sanoituksen tekstin että muut videoilla esiintyvät äänet, kuten esimerkiksi alkuperäisiin audiokappaleisiin kuulumattomat dialogit. Analyysissä olen pyrkinyt antamaan mahdollisimman tasapainoisesti tilaa sekä kuvalle että musiikille.

Minulle musiikkivideot ovat – kuten mitkä tahansa muutkin audiovisuaaliset tutkimuskohteet – katselemalla ja kuuntelemalla havainnoitavia tekstejä, joista nousevat teemat suhteutan tutkimuskirjallisuuteen (Tuomi & Sarajärvi 2018, 233). Musiikkivideoita yleensä ”katsellaan”, mutta olen Vernalliksen (2004, 199–200) esimerkkiä seuraten katsonut videoita ilman ääntä ja kuunnellut musiikkia katsomatta kuvaa eli kokeillut millaisia havaintoja saan eri aisteilla. Aineistoni pilkkominen ”katseltuun” ja ”kuunneltuun” on auttanut hahmottamaan, miten narratiivit on rakennettu painottamalla ilmaisuvälineen kolmea elementtiä eri tavoin.

Tutkimusmenetelmänä olen käyttänyt temaattista sisällönanalyysiä, joka voidaan rinnastaa lähilukuun (Tuomi & Sarajärvi 2018; Eskola & Suoranta 1998). Olen valinnut musiikkivideoista tiettyjä osa-alueita, joita erittelen tarkemmin. Teemojen etsinnässä käytin listausta keskeisistä musiikkivideon elementeistä, joita tarkkailin. Kirjoitin synopsiksen kaltaisesti lyhyesti kaikista videoista, kun katsoin niitä tähtiesiintyjän, muiden hahmojen, tilan, ajan, koreografian, sanoituksen, lauluäänen/musiikin/muiden äänien, leikkauksen ja narratiivin näkökulmista. Halusin löytää kirjoittamastani kuvailevasta tekstimassasta risteäviä, toistuvia ja yhdistettäviä näkökulmia. Ensisijaisesti etsin tarinaa, joka syntyisi kuvan, musiikin ja sanoituksen vuorovaikutuksesta. Tarina ei tässä tarkoita pelkästään videoiden sisäistä narratiivia, vaan keskeisten tutkimuskäsitteiden tulkinnan kautta muodostuvaa tarinaa. Eli sitä miltä videot näyttävät, kun katson niitä valitsemieni käsitteiden valossa. Temaattisen sisällönanalyysin voidaan katsoa onnistuneen, kun aineiston ja teorian vuorovaikutus soljuu, eivätkä aineiston teemat jää vain irrallisiksi listauksiksi (Eskola & Suoranta 1998, 338–349).

Olen huomannut musiikkivideoita vuosien mittaan katsoessani, että niistä on helpoiten löydettävissä varsinaisen juonellisen tarinan sijasta niin sanottu ilmiteema, jonka olen olettanut ensimmäiseksi kiinnittävän katsojan huomion. Lisäksi videoista on monesti luettavissa rinnasteinen ”syväteema”, joka voi toisinaan jäädä katsojalta huomaamatta, mutta joka etenkin tässä työssä käsitellyissä videoissa edustaa tähden arvoja tai yhteiskunnallisia näkemyksiä ja kertoo jotain tämän seksuaali-identiteetistä. Valitsemieni tutkimuskäsitteiden avulla tulkiten sitä, miten videoiden teemojen väliset jännitteet rakentavat ja kommentoivat

käsitystä homoseksuaalisuudesta, kun niitä tarkastellaan suhteessa Michaelin tähtikuvan vaiheisiin.

Työssäni metodologisen lähestymistavan voidaan ajatella koostuvan kolmesta analyysin tasosta. Ilmiteeman ja syväteeman avulla kuvailen ensin, mitä aineistoni musiikkivideoissa on nähtävissä ja kuultavissa, millaiset tarinat niissä on kerrottu ja millä tyyllillä videot on toteutettu. Toisella tasolla asetan nämä teemat Michaelin tähtikuvan ja homoseksuaalisuuden paljastumisen taustaa vasten. Kolmas taso on tutkimuskäsitteiden ja teorian taso. Olen käyttänyt tässä työssä yleiskieleen jo laajasti hyväksyttyä ja vakiintunutta termejä kaappi. Seuraavassa alaluvussa avaan sitä enemmän akateemisen tutkimuksen näkökulmasta yhdessä toisen käsitteen, tunnustamisen, kanssa. Kaappi ja tunnustaminen ovat yhdessä osa laajempaa kulttuurista prosessia, joka määrittää homoseksuaalista identiteettiä. Näiden kahden käsitteen tehtävä työssäni on antaa kontekstia analyysilleni. Käyn läpi, millaisina ilmiöinä kaappi ja tunnustaminen on nähty tutkimuskirjallisuudessa, minkä jälkeen analyysini musiikkivideoiden teemoista ja Michaelin tähtikuvasta on asetettavissa tätä laajempaa taustaa vasten.

Tutkimukseni sijoittuu media- ja sukupuolentutkimuksen teoriaperinteisiin ja näiden sisällä tarkemmin musiikkivideoiden ja homoseksuaalisuuden tutkimukseen. Työn teoriatausta on konstruktivistisessa ajattelussa. Sukupuoleen ja seksuaalisuuteen sekä kaikkiin kulttuurituotteisiin – kuten musiikkivideoon – liittyvien merkitysten katsotaan muodostuvan aina tietyssä yhteiskunnallisessa ajassa ja paikassa. Tällöin niihin kohdistuvat odotukset ja arvot ovat muuttuvia. Tämän Anneli Sarajärvi ja Jouni Tuomi (2018, 38–39) ovat varsin hyvin kiteyttäneet pohtiessaan laadullisen tutkimuksen lähtökohtia: ”[T]utkimustulokset eivät ole käytetystä havaintomenetelmästä tai käyttäjästä erillisiä. Ei siis ole olemassa puhdasta objektiivista tietoa, vaan kaikki tieto on siinä mielessä subjektiivista, että tutkija päättää tutkimusasetelmasta oman ymmärryksensä varassa.” Tässä työssä tutkijana olen itse valinnut aineiston musiikkivideot ja tutkimuskäsitteet, jotka yhdessä kokonaisuutena tarkasteltuina muodostavat luennassani narratiivin, jota ei pystyisi löytämään pelkästään tarkastelemalla jotakin näistä kolmesta videosta yksinään. Vaikka yksittäisiin musiikkivideoihin harvoin sisältyy elokuville tyypillistä suljettua, klassista tarinaa, ne muodostavat tutkijan tulkintakehyksessä sellaisen yhdessä.

2.3. Tutkimuskäsitteet

Tarkastelen tässä luvussa kaapin ja tunnustamisen käsitteitä, joita myöhemmin sovellan aineistoni tutkimuksessa. Kaapin metafora kuvaa homoseksuaalisen henkilön sitä elämänvaihetta, jolloin hän ei ole kertonut seksuaalisesta identiteetistään julkisesti. Kun henkilö sitten tekee homoseksuaalisen identiteettinsä vahvistavan ”puheteon”, hänen sanotaan tulleen ulos kaapista. Tämä puheteko on saanut historiallisen retorisen merkityksen, joten toinen työssäni keskeinen käsite on tunnustaminen, joka nousee erityisesti kirjallisuuden tutkimuksen perinteestä. Kaapin käsite on ollut tärkeä työkalu sekä taiteen- että sukupuolen tutkimuksessa pohdittaessa seksuaalisuuden ja identiteetin kytköksiä. Kysymys määrittelyvallasta on ollut tällöin keskeinen lähtökohta, sillä hetero-oletukseen ja hegemoniseen maskuliinisuuteen on perinteisesti liittynyt käsitys homoseksuaalisuuden alisteisesta asemasta (Jokinen 2003, 16–18).

2.3.1. Kaappi identiteetin aktiivisena rakentajana

Kaapin käsitteestä kirjoitettaessa ei voida ohittaa yhdysvaltalaista kirjallisuuden tutkijaa ja queer-teoreetikkoa Eve Kosofsky Sedgwickiä, jonka kirjan *Epistemology of the Closet* (1990) sanotaan olleen alkusysäys queer-tutkimuksen synnylle. Teoksessa Sedgwick kuvailee yhteiskunnan ja kulttuurin ilmiöiden järjestymistä homouden ja heterouden keinotekoisien rajanvedon mukaan. Hän pohtii tätä ilmiötä käymällä läpi 1800- ja 1900-luvun taitteen klassikkokirjallisuutta ja kuvailee, miten homoseksuaalisuus on ollut kirjallisuudessa läsnä, mutta salaisuutena, jota ei ole voinut sanoa suoraan.

Sedgwickin teesi on, että suurin osa länsimaisen kulttuurin ajattelumalleista perustuu oletetulle essentialistiselle identifioitumiselle joko mieheksi tai naiseksi ja näiden sosiaalisten sukupuolien melko vakiintuneisiin rooleihin (Sedgwick 1990, 1). Naisuus, mieheys ja heteroseksuaalisuus ovat näyttäytyneet tässä identiteettikäsitysten vastakkainasettelussa positiivisina määreinä. Sen sijaan homoseksuaalisen identiteetin rakentamiselle ei ole ollut olemassa myönteisiä esikuvia, vaan se on konstruoitunut etupäässä negatiivisena ja ei-toivottuna suuntauksena (Kekki 2007, 136). Nimenomaan miesten seksuaalisuuden vartioimiseen ja sääntelyyn liittyy erityisen suuri kulttuurinen ahdistus, joka selittyy miehille

ja miehekkyydelle varatun aseman keskeisyydellä. Mieheys ja maskuliinisuus rakentuvat suhteessa johonkin toiseen, esimerkiksi juuri homoseksuaalisuuteen, jolle jää alisteinen asema. Homoseksuaalisuus ei nauti perinteisen mieheyden arvoa, koska homoseksuaalisuuteen liitetään maskuliinisuudelle epäkiitollisia piirteitä kuten heikkous, tunteellisuus ja feminiinisyys (Jokinen 2003, 16–18).

Kaappi on työssäni keskeinen käsite, koska se on metafora sukupuolen, seksuaalisuuden ja identiteetin määrittelyyn käytetystä vallasta ja toisaalta tämän vallan purkamisen mahdollisuuksista. Kaapissa olemisella tarkoitetaan oman homoseksuaalisuuden tai seksuaalisen ”erilaisuuden” salaamista, jota harjoittavat kaapissa oleva itse ja/tai hänen läheisensä. Termi on ollut homoseksuaalinen slangitermi ennen kuin se on alettu tuntea laajemmin populaarikulttuurisena terminä ja lopulta akateemisen tutkimuksen käsitteenä. Ulostulo sen sijaan on alun perin tarkoittanut debytanttien astumista seurapiireihin eli konkreettisesti nuorien miesten ja naisten astumista esille tanssiaisissa tavoitteenaan hyvät naimakaupat. Homot ottivat ilmaisun ironiseen käyttöön ja alkoivat tarkoittaa sillä astumista ulos heteroseksuaalisesta kaapista homoseksuaaliseen elämään (Hekanaho 2006, 14–15).

Sedgwick näkee kaapin ja homoseksuaalisen salaisuuden rakentuvan etupäässä kielen kautta, mutta vihjailuina ja jopa puhumattomuutena. Hän käyttää esimerkkeinä kirjallisuuden klassikoita, joista mainittakoon Oscar Wilden *Dorian Greyn muotokuva* (1890), Marcel Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* (1908–1922) ja Herman Melvillen *Billy Budd* (1924). Niistä Sedgwick etsii vaikenemisen ja kiertoilmauksien verkostoja, joilla homoseksuaalisuutta on representoitu, kun siitä ei ole voitu puhua suoraan. Hän osoittaa, miten kirjojen lukijat ovat yleensä kuitenkin tienneet homoseksuaalisesta salaisuudesta ilman narratiivista ulostuloakin, koska se on kirjoitettu tietyin sanakääntein esille. Sanallista koodistoa tuntematon sen sijaan ei ole osannut tulkita vihjailuja.

Yhtäältä homoseksuaalia ympäröivä ääneen sanomattomuus voi tarkoittaa tietoisuutta salaisuuden olemassaolosta. Toisaalta kaappi voi olla kulttuuria jäsentävää kuvittelua (Sedgwick 1990, 2–3, 205; Kekki 2004, 32). Tietoisuus ja kuvittelu limittyvät keskenään, eikä niiden raja ole selkeä. Monesti homoseksuaaliset salaisuudet ovat olleet ”julkisia” eli ihmiset homon ympärillä ovat jakaneet tiedon tämän seksuaalisuudesta. Tätä tietoa tai olettamusta ei ole kuitenkaan voitu vahvistaa lopullisesti. Homoseksuaalit henkilöt, jotka eivät ole voineet identifioitua julkisesti seksuaalisuutensa mukaan, ovat siis joutuneet elämään salaisuuden ja

vaikenemisen tilassa. Sedgwick on kuitenkin korostanut sitä, että jo kaapissa vietetty aika rakentaa homon identiteettiä. Salaisuuden aika antaa aina mahdollisuuden yksilölliseen pohdintaan.

Yllä kuvaillun puhumattomuuden ja identiteetin epäselvyyden ajan voidaan katsoa päättyvän, kun henkilö tekee puheteon ja tuo julki salaisuutensa. Ulostulo antaa puheteon tekijälle ja tämän läheisille mahdollisuuden ajatella ulostullutta henkilöä nimenomaan homoseksuaalina (Sedgwick 1990, 3–4). Judith Butler korostaa nimeämisen merkitystä identiteetin muodostumisessa ja yksilön valtaa tehdä tämä nimeäminen itse. Toisinaan jotkut homomiehet joutuvat kohtaamaan tiedon siitä, että heidän ympärillään on käyty avointa keskustelua heidän homoseksuaalisuudestaan ilman että he olisivat sitä tienneet ja vieläpä aikana, jolloin he eivät ole pitäneet itseään homoina (Kekki 2007, 145, sit. Butler 1997, 31). Tilanne, jossa muut ovat puhuneet henkilöstä homona ilman tämän henkilökohtaista puhetekoa, tarkoittaa, että nämä toiset ihmiset ovat sinetöineet homoseksuaalin identiteetin ilman tämän suostumusta (Kekki 2007, 145). Juuri oman identiteettityön kannalta on siis merkittävää, että puheteko on autenttinen ja henkilöstä itsestään lähtevä.

Kaapin teoriaan omaksutut vaitiolon ja sanomisen yhteen kietoutumisen teemat pohjautuvat monilta osin ranskalaisen filosofin Michel Foucault'n teksteihin. Foucault (1998, 26) kirjoittaa sukupuoleen kohdistuvasta tiedon tuottamisen vallasta seuraavasti: ”Ei pidä erotella toisistaan sitä, mitä sanotaan, ja sitä, mitä ei sanota. On pyrittävä määrittelemään erilaiset tavat olla sanomatta ja kuinka määräytyy se, ketkä voivat ja ketkä eivät voi [seksuaalisuudesta] puhua. On tutkittava, minkä tyyppinen diskurssi sallitaan ja millaista tahdikkuutta vaaditaan yksiltä ja toisilta.” Kaapin käsitteeseen kätkeyty valta tulee George Michaelin tapauksessa esille tähden mediasuhteessa; koko Michaelin julkisen uran ajan jatkuneissa spekulatioissa hänen seksuaalisuudestaan ja lopulta pidätyskohun jälkeisessä ivassa. Mediatutkija Christopher Pullen on kuvannut George Michaelin tilannetta ”mediaoikeudenkäyntinä”, jossa lehdistö käytti vihamielistä diskursiivista valtaa kirjoittaessaan Michaelin homoseksuaalisesta identiteetistä. Iso-Britannialainen sensaatiolehti *The Sun* varioi pilkallisesti *Wham!*-yhtyeen hittiä ”Wake Me Up Before you Go-Go” huhtikuussa 1998 otsikossaan ”Zip Me Up Before You Go-Go”. Lehdistössä esitettiin provosoivasti ajatus George Michaelin uran tuhoutumisesta homoseksuaalisuuden paljastumisen seurauksena. *The Sun*in juttua kehystivät valokuvat, joissa Michael vaikutti lannistuneelta ja masentuneelta (Pullen 2009, 63–64).

Michaelin kohdalla ei toteutunut puheteon omaehtoisuus, jota Sedgwick ja Butler pitävät kaapista ulostulemisen ja positiivisen homoseksuaalisen identiteetin muodostumisen ehtona. Michaelin pidättäminen vei häneltä mahdollisuuden päättää itse ulostulostaan, ja tällöin aiemmin kuvailtu CNN:n haastattelu näyttäytyy median valtaintresseistä käsin rakennettuna speaktaakkelina. Haastattelussa Michaelille varattu positio jätti hänet automaattisesti altavastaajaksi ja teki hänen puheteostaan ulkopuolisen tahon säätelemän tunnustuksen. Seuraavaksi käsittelen tunnustamisen käsitettä ja sitä, miten se on linkittynyt keskeisesti kaapista ulostulemiseen ja oman seksuaali-identiteetin muodostamiseen.

2.3.2. Tunnustus: synnistä ja häpeästä itsetuntemukseen

Michel Foucault kirjoitti *Seksuaalisuuden historian* ensimmäisessä osassa Tiedontahto (1976) tunnustamisen keskeisyydestä länsimaiselle kulttuurille. Foucault'n ajatus tunnustamisesta tiedon tuottamisen keinona on työssäni merkittävä. Samoin ovat Foucault'n pohdinnat seksuaalisuuteen ja tunnustamiseen liittyvästä vallasta sekä seksuaalisuuden diskursiivisuudesta eli siitä, että sukupuoli ja seksuaalisuus on ymmärretty aina kunakin historiallisena aikana eri tavoin. Käytän etenkin Heikki Kujansivun ja Laura Saarenmaan toimittaman kirjoituskokoelman *Tunnustus ja todistus - Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan* (2007) artikkeleita pohtiessani, mikä tekee puheteosta tunnustuksen.

Tunnustamisteon perustana voidaan pitää juutalais-kristillistä perinnettä ja länsimaisessa kulttuurissa pitkällä aikavälillä kehittyneitä oikeudellisia käytäntöjä. Sekä krimonologisessa että uskonnollisessa tunnustamisessa on oltu tekemisissä moraalisten arviointien kanssa, mutta kyseessä on kuitenkin ollut selvästi kaksi eri orientaatiota. Kristinuskon transsendentaalisen jumalkäsityksen takia siihen on vahvasti kuulunut tarve todistaa omaa uskoa, jolloin tunnustuksesta on samalla tullut todiste jumaluudesta. Kristillisessä traditiossa tunnustaminen on institutionalisoitunut erityisesti katolisen kirkon ripittäytymisperinteen myötä (Kujansivu & Saarenmaa 2007, 13, 16–17).

Oikeudenkäyntiprosessissa yksilöllä on kristinuskosta tutun syntien tunnustamisen tavoin ollut mahdollisuus tunnustaa yhteisön normeja vastaan rikkomisen ja mahdollisesti tätä kautta

lieventää tulevaa tuomiotaan. Keskiajalta lähtien henkilö tuli tai hänet tehtiin erilaisilla suostuttelumenetelmillä tietoiseksi omista teoistaan ja ajatuksistaan, joita hän tunnusti. Vahvan perinteen sekä hengellisissä että maallisissa käytänteissä on sanottu johtaneen vuosisatojen saatossa siihen, että länsimaissa nimenomaan tunnustamisesta tuli yksi arvostetuimmista totuuden tuottamisen tekniikoista (Foucault 1998, 47).

Foucault'n mukaan länsimainen, moderni ihminen elää siinä määrin tunnustuksellisessa kulttuurissa, että ihmisestä voi luonnehtia ”tulleen tunnustava eläin” (Foucault 1998, 47; Sumiala-Seppänen 2007, 164, 183). Foucault näkee kristinuskon kahden tuhannen vuoden vaikutuksen juurruttaneen tunnustamisen velvollisuuden kaikkiin ihmisiin niin syväälle, että emme enää tunnista sen rajoittavaa valtaa itsessämme. Tunnustamisen pakko on nähtävissä myös psykoanalyysin nousussa viimeistään toisen maailmansodan jälkeen, jolloin tunnustamisen vastaanottaja muuttui papista terapeutiksi. Vaikka terapeutti ei odottanut kuulevansa synnintunnuksia, potilaalla on kuitenkin ollut sydämellään jotain, jonka kertominen on edellyttänyt auktoriteettia tiedon vastaanottajaksi. Tunnustamisen sisäänrakennettu pakottavuus saa meidät ajattelemaan, että totuus, oman luontomme syvin salaisuus, ”vaatii” päästä päivänvaloon (Foucault 1998, 48).

Foucault kirjoittaa tunnustamisen ihanteen tarkoittaneen ”loputonta vaatimusta kertoa, sanoa itselleen ja sanoa toiselle niin usein kuin mahdollista kaikki, mikä saattaa sivuta niitä lukemattomia nautintoja, tunteuksia ja ajatuksia, joilla joko sielun tai ruumiin kautta on jonkinlainen yhteys sukupuoleen” (Foucault 1998, 21). Foucault esittää, että nimenomaan tunnustaminen, sen vaade ja seksuaalisuus kytkeytyvät toisiinsa. Sukupuolta ja seksuaalisuutta koskevien diskurssien määrä on koko ajan lisääntynyt, vaikka väitetään, että kirkon moraalissäännöt ja 1800-luvun moderni häveliäisyys olisivat estäneet seksuaalisuudesta puhumisen sensuurin ja kieltojen kautta (Foucault 1998, 19–20). Puhumisen kieltäminen teki kuitenkin asiasta erittäin kiinnostavan. Ja koska seksuaalisuudesta puhumista ja tunnustamista kuitenkin edellytettiin, kiellot synnyttivät mitä lennokkaimpia ja taidokkaimpia kiertoilmauksia, joiden kautta mitään ei jäänyt sanomatta sanojen neutraaliudesta huolimatta (Foucault 1998, 21–22). Tässä voidaan huomata, miten Sedgwickin kaappia ja Foucault'n tunnustamista yhdistävät näitä molempia kuvaavat määreet: seksuaalisuus, salaisuus, vaikeneminen ja kiertoilmaukset. Foucault'n näkemyksen mukaan seksuaalisten tekojen ja seksuaalisen suuntautumisen tunnustaminen on ollut vuosisatojen ajan tärkeä sekä sosiaalisen että uskonnollisen kontrollin väline (1998, 21–23, 47). Edelleen tänä päivänä omasta

seksuaalisuudesta tunnustamisen nähdään olevan merkittävin tunnustamisen teema (Kujansivu & Saarenmaa 2007, 18).

Homoseksuaalisilla henkilöillä on ollut salaisuus, josta on täytynyt tarpeen vaatiessa puhua vain vihjaten. Vaihtoehtona on ollut elää elämänsä piilossa jonain muuna kuin avoimesti homoseksuaalina. Omasta homoudesta puhumisen on nähty olevan nimenomaan tunnustusteko homouteen liitettyjen synnin, häpeän ja syyllisyyden mielikuvien takia. Täten lähtökohtaisesti homoseksuaalisuutta on täytynyt pyytää anteeksi (Parkkinen 2003, 21–26).

Paitsi että tunnustamisessa on ollut kyse yksilöstä, siinä on samalla ollut kyse myös vahvasti yhteisöllisestä toiminnasta, joka on rakentanut kuvaa homoseksuaalisesta ”minusta” ja heteronormatiivisista ”muista” (Kujansivu & Saarenmaa 2007, 12–13). Tunnustamista voidaan tarkastella niin yksilön kuin yhteisönkin tasolla, kun huomioidaan tunnustaminen eettis-poliittisena tekona; tunnustaja kantaa vastuun omista teoistaan ja käy vastavuoroista keskustelua yhteisön kanssa (Kujansivu 2007, 42). Nähdäkseni eettis-poliittisuus voi tarkoittaa kaapin, tunnustamisen ja ulostulemisen kohdalla myös yksilön päättäväisyyttä ottaa tunnustaminen omiin käsiinsä ja kääntää ulostulonsa positiiviseksi voimaksi. Tämä lähtökohta on vastakkainen sille, että tunnustaja nähdään pakotetuksi tekemään tunnustusteko, jotta hän voisi tulla identiteetiltään ”kokonaiseksi” tai ”todelliseksi minäksi”. Kirjallisuuden- ja sukupuolentutkijat ovatkin pohtineet sitä, kuuluuko tunnustamisen muotovaatimuksiin jonkinlainen ulostulon jälkeinen valmis homoidentiteetti vai voiko ulostulo tarkoittaa jokaiselle homolle yksilöllistä seksuaalisuuden määrittelyä (Kekki 2007, 137–138, 142–143).

Johdannossa kirjoitin siitä, miten Michael kertoi CNN:n haastattelussa homoudestaan pidätyksen jälkeen. Tähän kaapista ulostuloon päättyi Michaelin julkisen salaisuuden aika. Michael tunnusti homoseksuaalisuutensa tässä haastattelussa, mutta haastattelun kulku ja tyyli muistuttivat tunnustamisen pakosta, joka tapahtui median vallan alla. Median edustajat olivat vahvasti ja sinnikkäästi luomassa Michaelille homoseksuaalista identiteettiä ilman tämän itsensä vahvistusta jo tämän uran alusta lähtien, eli media tuotti vuosia ”auktorisoiमतonta” puhetta Michaelin seksuaalisuudesta. Näin Michaelin julkisuuskuvassa toteutuivat kaapin epistemologian keskeiset piirteet: identiteetin lukkoon lyömättömyys ja julkinen lupa spekuloida homoseksuaalisen salaisuuden olemassaololla. Vasta musiikkivideoissaan Michael puhuu vapaasti, ja niissä hän hyödyntää suvereenisti itselleen tutun esitystavan retorista voimaa. Musiikkivideot ilmentävät aidosti sitä, mitä Segdwick tarkoittaa ulostulon yhteydessä

tehtävällä puheteolla. Seuraavassa luvussa asetan CNN-haastattelun vastakohdaksi George Michaelin musiikkivideotaideteokset. Ne näyttävät tunnustuksen, joka ei odota katsojaltaan anteeksiantoa.

Michaelin homoseksuaalisuuden käsittely musiikkivideoissa ei jää vain henkilökohtaiselle tasolle, vaan ne ottavat julkisina taideteoksina osaa laajempaan keskusteluun homoseksuaalisuuden esittämisestä. Kun Michael kuvittelee homoseksuaaleihin kohdistuvan vainon koskemaan myös heteroita (*Outside*) tai kun hän laulaa kuuluvansa friikkien joukkoon (*An Easier Affair*), hän on samalla rakentamassa laajempaa homoseksuaalisuuden diskurssia. Videot nostavat kaapin, ulostulon ja tunnustamisen yhteisöllisiksi ja kulttuurisidonnaisiksi, yksilön ylittäviksi, teemoiksi. CNN-haastattelussakin George Michael yritti nostaa esiin laajempia kysymyksiä homojen eriarvoisesta kohtelusta. Haastattelija ei kuitenkaan halunnut ottaa temasta kiinni, vaan johdatti keskustelun takaisin Michaelin yksilölliseen seksuaalisuuteen.

Tunnustus voi olla tarkoitettu joko nykyhetkessä tai tulevaisuudessa vastaanotettavaksi. (Kujansivu 2007, 42–43; Foucault 1998, 49). Musiikkivideot ovat taideteoksina ikuisia, ja fanit voivat perehtyä niihin yhä uudelleen, tai aiemmin Michaelia tuntemattomat ihmiset voivat löytää ne myöhemmin. Videoita katsoessa pitää laittaa merkille, että tähden ulostulo on jo aiemmin tosiasiallisesti tapahtunut, joten aineiston videot eivät voi korvata alkuperäistä puhetekoa. Luennassani videot yhdessä ovat vaihtoehto alkuperäiselle tunnustukselle. Niissä Michael kommentoi tunnustamiseen olennaisesti liitettyjä kysymyksiä siitä, millaisena tunnustaja on nähnyt itsensä ja millaisena muut ovat nähneet hänet ulostulon jälkeen. Tässä ilmaisutavassa George Michael pääsee eri tavalla ääneen kuin kömpelössä ja vaivaannuttavassa CNN-haastattelussa. Musiikkivideoissa Michaelin käytettävissä olevat kielelliset, välineelliset ja kontekstuaaliset lähtökohdat ovat olleet hänen itsensä eli tunnustajan, *auteurin*, käsissä.

3. Analyysi

Tässä luvussa kuvailen George Michaelin kolmen musiikkivideon tapahtumia, hahmoja ja musiikkia. Videoita käsitellään kutakin omassa alaluvussaan. Olen lisännyt työhön kuvakaappauksia videoista antamaan lukijalle käsityksen videoiden visuaalisesta maailmasta (ks. kuvaliite sivulla). Vaikka musiikkia, ääntä ja leikkausta on haastavaa esittää tekstimuodossa, pyrin kuitenkin siihen, että kuvailuni olisi mahdollisimman elävää niin, ettei lukijan olisi välttämätöntä katsoa videoita.

3.1. *Outside* (1998): Ristiriitainen ”ulostulovideo”

Outside on kerroksellinen musiikkivideo, jonka ilmiteema on yhteiskunnan yksilöön ulottama seksuaalisuuden tarkkailu ja valvonta. Videossa on kerronnallinen kaari, jossa alun seksuaalisten tekojen valvontaa seuraavat lopussa rankaisutoimenpiteet. Videon tarinamaailmassa valvonta on laaja-alaista ja huomaamatonta, ja se kohdistuu kaikkiin videon hahmoihin, seksuaaliseen suuntautumiseen katsomatta. Valvonta ulottuu mitä yllätyksellisimpiin paikkoihin, sellaisiinkin, joissa henkilö ei voisi kuvitella tulevansa seuratuksi. Videossa on kuitenkin myös toinen, ei-narratiivinen taso, jonka ytimessä on 1970-luvun disko. George Michael pidätettiin yleisessä vessassa harjoitetusta siveettömyydestä, mistä muistuttamaan on *Outsideen* rakennettu ”vessadisko”. Poikkeavankin seksuaalisuuden salliva disko toimii musiikkisällön esittämisen tilana valvontateeman kulkiessa rinnalla erillisenä narratiivinaan. Pohdin sitä, mitä disko merkitsee tässä seksuaalisuuden vartioinnin kontekstissa sekä sitä, miten videon kerroksellisuus ilmentää kaapin käsitettä.

3.1.1. Kamera moraalinvartijana

Video alkaa johdannolla, joka ei kuulu varsinaiseen musiikkikappaleeseen. Johdanto on eurooppalaisen pornoelokuvan parodia, jonka tapahtumat alkavat yleisestä vessasta. Alkutekstit kulkevat tapahtumien ohessa. Ohjaajan nimeksi punaisissa alkuteksteissä näytetään Marchelo Üffenwanken, mikä lienee viittaus Michaelin pidättäneeseen poliisiin (Marcello Rodriguez). Kuvan värimaailmasta ja musiikin tyylistä päätellen ollaan selvästi

1970-lukulaisessa ajassa. Käsiään pesevä mies näkee peilistä takanaan seisovan naisen (kuva 1, kuvaliite, s. 65). Nainen voihtii ja alkaa avata hameensa nyörejä. Taustalla soi mairaa saksofonimusiikki. Ääniraidalla kuullaan äkkiä miehen kertojaääni: "Då plötslig kom jag ihåg det var ingen dröm. Jag var i Hollywood." Tällöin naisen suudelmaan mutrustavat huulet muuttuvat vanhemman naispoliisin happamiksi kasvoiksi ja tämä näyttää poliisin virkamerkkiä. Poliisisireeni alkaa soida, ruutuun tulee Yhdysvaltojen lipun värinen Hollywood-teksti, ja Yhdysvaltojen kansallislaulusta soitetaan pari tahtia. Vessaympäristöstä tapahtuu leikkaus lentoon nousevaan poliisihelikopteriin, johdanto päättyy ja varsinainen musiikkikappale alkaa. Siirrytään 1970-luvun pornoelokuvaestetiikasta moderniin realistista uutiskuvaa jäljittelevään teräväpiirtokuvaan. Poliisit raahaavat pornoelokuvaparodiassa esiintynyttä miestä ulos vessasta odottavaan pakettiautoon, mitä yllä häilyvä poliisihelikopteri kuvaa. Kamerakuvan oikeassa ylänurkassa on päivämäärä 06-04-98, mikä on yhden päivän heitto Michaelin pidätyspäivämäärästä (7.4.1998).

Musiikkivideo sisältää lukuisia vastaavia paljastustapahtumia: helikopterikamera kuvaa muun muassa kahta merimiestä suutelemassa laivan mastossa, vanhaa naista pitämässä selvästi itseään nuorempaa miestä koiran talutushihnassa sekä miestä ja naista harrastamassa seksiä niin maisemahississä kuin pilvenpiirtäjän toimistossa. Ilmasta tehdyn valvonnan lisäksi tarkkailevia kameroita on kaupungilla valotolpissa, toimistoissa ja kuntosalilla eli myös tiloissa, joiden voisi olettaa nauttivan edes jonkinasteisesta yksityisyyden suojasta. Pariskunnat hiipivät salaa vessoihin tai pilvenpiirtäjien katoille, ja kehonrakentajamiehet pullistelevat lihaksiaan toisilleen kuvitellen, ettei heitä nähdä. Tuntuu kuin koko kaupunki olisi täynnä monenmoista seksiä harrastavia ihmisiä. Valvontakameroiden vangitsemat sisällöt erotetaan kuvan muuttumisella rakeiseksi ja harmaaksi tai siniseksi. Välillä kuvan alalaidassa saattaa palaa myös punainen REC-valo. Katsoja erottaa näin selvästi, milloin ollaan "salakuvaajan" perspektiivissä.

Helikopterin ääni on mukana jo myös alkuperäisessä audiokappaleessa, mutta vain alussa ja kappaleen välisosassa, jossa kuullaan toisteltavan poliisiradiossa George Michaelin nimeä. Musiikkivideon on lisätty helikopterin ääntä, joka kuullaan aina kuvan muuttuessa helikopterista kuvatuksi materiaaliksi. Helikopterin roottorin melu on tarkkailun ja vaaran signaali. Helikopterin äänen merkitys korostuu videossa, koska musiikkivideon kuvallisessa kerronnassa on mukana niin paljon helikopterin vangitsemaa materiaalia. Kuten todettua, videossa on mukana myös sellaista seksuaalista aktiviteettia, jota kuvaa jokin muu taho kuin

poliisi. Tarkkailtavia kohteita ovat muun muassa mainitut bodarimiehet kuntosalilla ja heteropari maisemahississä. Tarkkailua tekevien tahojen identiteetti ja kuvatun materiaalin käyttötarkoitus jää näissä tapauksissa kuitenkin lopulta epäselväksi.

Outsiden ensimmäisen säkeistön sanoitus on Michaelin kutsu videon hahmoille lähteä toteuttamaan seksuaalisia akteja vaihtoehtoisin ympäristöihin. Hän laulaa matalalla äänellä hyvin intiimisti ja hypnoottisesti: "I think I'm done with the sofa / I think I'm done with the hall / I think I'm done with the kitchen table, baby." Seuraavaksi Michaelin viettelevään katseeseen yhdistettynä laulutyylillä muuttuu leikkisämmäksi: "Let's go outside / In the sunshine, I know you want to, but you can't say yes". Sanoitus kehottaa kuulijaa viemään seksuaaliset aktit pois kotoa neljän seinän sisältä, vaikka ulkona odottaa valvonnan ja moralisoinnin yhteiskunta. Michaelin matalien ja korkeampien äänten vuorottelu yhdistää viekoittelun ja haastamisen. Michaelin kutsun noudattaminen johtaa videon hahmot kuitenkin ansaan ja lukuisiin paljastumisiin. Videon lopussa poliisi ratsaa helikopterin kuvaamia, seksiä harrastaneita ihmisiä. Alistamisleikissä mukana ollut mies otetaan kiinni, ja vanha rouva juoksee pidätyspaikalta pakoon. Pidätyksiä tehdään ympäri kaupunkia vessoista ja kuorma-autojen lavoilta.

Läpi videon ilmassa tarkkailua suorittava helikopteri tuo mieleen Foucault'n (2000, 270–276) panopticonin käsitteen, jonka etymologia tarkoittaa "nähdä kaikki". Alkuperäisessä merkityksessään arkkitehtuurisena konstruktiona panopticon on ympyrän mallinen vankilarakennus (tai esimerkiksi koulukoti tai mielisairaala), jonka keskellä on tarkkailutorni. Vangit ovat ympyrän kehällä sijaitsevilla vankikopeissa, joissa on ikkuna sekä ulos että kohti valvontatornia. Rakennus on suunniteltu siten, ettei vanki voi tietää milloin häntä tarkkaillaan, sillä hän ei näe kunnolla valvontatorniin. Vartijat sen sijaan pystyvät näkemään vangit milloin tahansa ja näiden tietämättä. Laitos on tehokas, koska vartijoita ei tarvita kuin kourallinen. Tämä takaa vallan automatisoitumisen vangin alkaessa vähitellen sisäistää tarkkailluksi tuleminen kokemuksen.

Outsiden helikopteri ja muut piilotetut kamerat ovat panopticonin lailla kaikkialle näkeviä tarkkailevia silmiä, joiden valvonta on tehokasta ja nopeaa. Kohteet eivät myöskään heti tiedä olevansa tarkkailtavina. Ylhäältä lintuperspektiivistä on mahdollista äkkiä todeta, onko käyttäytyminen häiritsevää tai rikollista. Foucault'n laajemmassa teoriassa poliisin lisäksi armeija, koululaitos, sairaalat ja uskonnolliset yhteisöt pitävät yllä kuria, jonka säilyttämiseksi

tarvitaan jatkuvaa hierarkkista valvontaa. Nämä kurinpidolliset instituutiot muodostavat ihmisen käytöstä tarkkailevan koneiston, joka lopulta pyrkii koulimaan vääränlaista käytöstä toivotun kaltaiseksi (Foucault 2000, 232–235, 289, 294). Kyseessä ovat samat instituutiot, jotka ovat kautta historian valvoneet nimenomaan miesten moraalia seksuaalista käytöstä ja jotka Foucault nimesi *Seksuaalisuuden historiassa* ”luokittelevien diskurssien käyttäjiksi”.

Artikkelissaan *Outside in America* (2004) mediatutkija Jaap Kooijman tulkitsee *Outside*-videon kommentoivan George Michaelin ennakoituja markkinoinnin ongelmia Yhdysvalloissa tähden pidätyskohun jälkeen. Videon ilmisältö eli kaikkialle ulottuva ja kaikkiin seksuaalisuuksiin kohdistuva tarkkailu kuvastaa Kooijmanin mukaan yhdysvaltalaisen puritaanisen ja eurooppalaisen liberaalin seksuaalimoraalin keskinäistä konfliktia. Esimerkkinä amerikkalaisesta tekopyhyydestä hän nostaa esille videossa valvontakameroiden lyhyesti bongaaman avioon menneen pariskunnan (2004, 36). Morsian on selvästi raskaana, ja Elvikseksi pukeutunut sulhanen pitelee morsiamen mahaa pariskunnan suudellessa kiihkeästi. Raskaus kertoo tietysti esiaviollisen seksin synnistä. Kooijmanin mukaan Elvis on kenties keskeisin hahmo amerikkalaisen populaarikulttuurin kaanonissa, joten kohtausta viittaa amerikkalaisen, uskonnollisesti fundamentalistisen heteronormatiivisuuden tekopyhyyteen. Kooijman toteaa monenlaisten heteronormatiivisuudesta poikkeavien seksuaalisuuksien, myös liian vapaamielisesti toteutetun heteroseksuaalisuuden, joutuvan Yhdysvalloissa mainitun ahdasmielisyyden vainoamaksi (2004, 32–33). Kooijmanin luennassa ja toki myös videon ilmiteeman valossa George Michaelin paljastumiskohu olisi yksi tämän puritaanisuuden ilmentymä.

Kooijman käy artikkelissaan läpi julkisen seksin tabuluonnetta ja sen kriminalisoinnin ongelmaa Yhdysvalloissa. Oma tulokulmani Michaelin videoon on se, että siinä tuodaan keskiöön nimenomaan homoseksuaalinen identiteetti. Foucault’n mukaan moraalinvallontaa suorittavien sotilaiden ja poliisien kuului olla paitsi vahvoja ja kuuliaisia myös taipumattomia irstailuun ja homoseksuaalisuuteen (2000, 235). *Outsiden* lopussa pidätysten ollessa meneillään yllättävänä käänteenä näytetään kahta miespoliisia, jotka tutkiessaan autoa ”löytävät toisensa” ja alkavat suudella kiihkeästi. Myös tämä kohtausta tulee valvontakameran kuvaamaksi. Aiemmin valvontaa tekemässä olleet poliisit joutuvat näin itsekkin valvotuiksi ja aiheuttavat särön panopticon-maailmassa, jossa poliisin keskeinen tehtävä on pitää yllä oikeanlaista, hyväksyttävää käytöstä. Sisäisen tarkkailun malli pettää *Outsiden* poliiseilla, kun homoseksuaalisuuden infektoiva vaikutus ulottuu myös heihin. Kuten Kooijman (2004,

33) mainitsee, tämä suutelukohtaus sensuroitiin videon yhdysvaltalaisesta versiosta, mikä havainnollistaa hänen argumenttiaan amerikkalaisesta tekopyhyydestä. Kooijman ei kuitenkaan problematisoi sitä, että videon sisältämistä seksuaalisuuden representaatioista sensuuritoimenpiteen kohteeksi joutui juuri homoseksuaalisuus. Ulkopuolinen taho yritti siis pakottaa videoon yhden kaapin epistemologian keskeisen piirteen, homoseksuaalisuuden ääneen sanomattomuuden. Homoseksuaalisuuden keskeisyys ilmaistaan kuitenkin videossa yksittäistä kohtausta laajempänä kokonaisuutena narratiiville rinnakkaisen performanssin tilan, vessadiskon, avulla.

3.1.2. Mistä puhumme, kun puhumme diskosta

Outside on diskotyyliin tehty kappale, mitä voidaan pitää poikkeuksena Michaelin musiikillisesta peruslinjasta. Michael on aina tehnyt tanssittavia kappaleita, mutta ne ovat sijoittuneet enemmän soulin, funkin, jazz-vivahteiden ja peruspopin (jos sellaista voi sanoa olevan) välimaastoon. *Outsidessa* on kuultavissa vaikutteita 1970-luvun italodiskosta tai esimerkiksi sellaisista kappaleista kuin KC & The Sunshine Bandin ”Shake your Booty” (1976), Thelma Houstonin ”Don’t leave me this way” (1976) tai The Trammps’n ”Disco Inferno” (1976).

Outsiden leikkaus myötäilee diskomusiikin rauhallista tempoa, jolloin syntyy tietynlainen seesteinen ajan ja paikan kokemus. Monet kohtaukset näkyvät kokonaisen tahdin eli 4/4-osan verran (neljä rytmin iskua). Edellä kuvatut siveettömät tapahtumakohtaukset ”reaalimaailmassa” ja niiden representaatiot kameroissa saavat molemmat saman yhden tahdin keston. Leikkauksen rauhallisuus yhdessä diskomusiikin kanssa palauttaa katsojan 1970-luvulle, jolloin nykyajan musiikkivideoille tyypillistä sykähtelevää ja eteenpäin kiiruhtavaa musiikki- ja kuvatulvaa ei oikeastaan edes tunnettu. Tuolloin audiovisuaalisen kerronnan tahti oli hyvin rauhallista, nykykatsojan silmin melkein pä verkkaista. *Outsidessa* ei ole haluttu kikkailla nopeilla leikkauksilla, joiden Vernallis (2004, 27) ja Goodwin (1992, 60–61) ovat katsoneet olevan yksi musiikkivideoestetiikan tunnusmerkeistä ja määrittävän musiikkivideoiden hektistä tarinarakennetta.

Videon puolivälissä valvontanarratiivin rinnalle ilmestyy riemukas disko. Näemme ensin yleisen vessan nuhruiset ja likaiset altaat, jotka muuttuvat glitteripisuaareiksi kääntymällä näkymättömillä saranoillaan samalla kun peilipallot ja värivalot laskeutuvat esiin vessan katosta. Michael tanssii amerikkalaisen poliisin asuun pukeutuneena muiden hahmojen kanssa, *Saturday Night Fever* -elokuvan (1977) tyyllisellä erivärisistä valoneliöistä koostuvalla tanssilattialla. Michaelin kummallakin puolella tanssii niin ikään poliisiksi pukeutunut nainen. Michael ja naistanssijat ovat rennon uhmakkaita tehden korostettuja seksikkäitä liikkeitä: naiset avaavat paitansa paljastaen rintaliivit, ja Michael sekä naiset heiluttavat poliisin pamppuja tanssilattialla suunnaten katseensa suoraan kohti kameraa (kuva 2, kuvaliite s. 65).

Musiikkivideoissa tanssilla on nähty olevan keskeinen merkitys musiikin ja ruumiillisuuden visualisoinnissa. Musiikkivideoiden koreografioiden kautta tanssijat ilmentävät ja myös opettavat sitä, millä tavoin tietty musiikki liikuttaa kehoa ja millaisia tunteita musiikki kehossa synnyttää (Vernallis 2004, 71). *Outsidessa* ei kuitenkaan esitellä tanssitaituruutta. Michael peräti sekoaa yhdessä kohtaa askelissaan. Hän naurahtaa erheelleen ja jatkaa performanssiaan, joka on huomattavan yksinkertainen musiikkivideon tanssikoreografiaksi. Vessadiskossa hyväksytään kehon epätäydellisyys ja inhimilliset erehdykset. Aivan kuten sanoituksessa todetaan: ”Back to nature / just a human nature”. Tämä disko on sisäpiiriläisille valvontamaailmaan verrattuna inhimillinen ja turvallinen tila, jossa ei tarvitse pitää yllä puhtoista ja täydellistä esitystä.

Outsiden vessadiskossa Michaelin ja naisten takana nähdään useita muitakin tanssivia hahmoja, joista kahdella miehellä on erityinen rooli. Nämä kaksi miestä ovat ainoat hahmot, jotka esiintyvät sekä valvontanarratiivissa että diskossa. Valvontakamera näkee heidät keskellä kaupunkia suutelemassa kuorma-auton lavalla ja lopussa heidät pidätetään. Tätä edeltävästi he olivat olleet tanssimassa Michaelin kanssa. Diskossa he olivat turvassa, mutta astuessaan sen ulkopuolelle he tulivat tarkkailluiksi ja heidän seksuaalinen suuntautumisensa paljastetuksi. Näiden kahden hahmon kautta konkretisoituu nimenomaan homoseksuaalisille miehille relevantti vessadiskon ja valvontamaailman vastakkainasettelu.

Richard Dyer on kuvaillut diskoa estetiikkana, jota ei voisi ajatella ilman homokulttuurin käsitettä. Disko on ollut homoyhteisölle historiallisesti merkittävä ja konkreettinen seksuaalisuuden vapaan ilmentämisen paikka. Sitä on aina määrittänyt homokulttuurin

hauskuus ja seksuaalisuuden uudelleenpohdinta, joka sai alkunsa 1970-luvun seksuaalipolitiikan kaudella (Dyer 2002, 27–28). Diskomusiikki vie katsojan nostalgiselle vuosikymmenelle, iloiseen aikaan ennen 1980-luvun AIDS-tragediaa. Dyerin mukaan disko tilana on aina ollut hyväksynnän ja turvallisuuden paikka, jossa heteronormatiivinen fallinen valta ei ole määrittänyt seksuaalisuutta. Disko on moninaisuuden ilmentäjä, jossa myös miesten keskinäinen erilaisuus ja moninaiset maskuliinisuudet saattoivat tulla hyväksytyiksi (Dyer 1992/2002, 154–156). Tämä näkyy myös vessadiskon kirjavassa tanssijajoukossa. Dyerin mukaan diskon kolme kuvaavinta piirrettä ovat eroottisuus, romanttisuus ja materialismi. Disko ammensi mustien rytmikkästä musiikista, joka oli vahvasti erotisoitua. Diskon sinnikäs rytmi ja yksinkertaiset sanoitukset koettiin hyvin ruumiillisina. Erona rock-musiikkiin, joka perustuu maskuliinisen, valkoisen fallisuuden ihannoinnille, diskon eroottisuus ei rajoittunut yhteen sukupuoleen, seksuaalisuuteen eikä rotuun. Disko ihannoi kaikkea ruumiillisuutta, jota juhlittiin diskon kiivaassa rytmissä tanssien (1992/2002, 156–157).

Romanttisuus ilmenee diskossa sanoituksissa mutta myös erityisesti instrumentaatioissa ja sovituksissa. Viulut ja isot kuorot diskokappaleissa ovat tunteellisia, elleivät jopa ekstaattisia, ja ne palauttavat tanssijan suoraan romantiikan aikaan, aina 1800-luvun klassisen musiikin sävellyksperinteisiin. Romanttisuuden ilmentymänä Dyer pitää myös yhteisöllisyyttä, jota homoyhteisö kaipasi 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa. Homojen asema ei ollut vielä laillinen tuolloin diskon kulta-aikana, mutta diskon utooppisessa maailmassa lainsuojattomuus unohtui (1992/2002, 157–159).

Materiaalisuus näkyi diskossa paitsi konkreettisesti musiikin tuotannossa, myös ideologisena ajatuksena muutoksen mahdollisuudesta. Disko on musiikkina ylitsepursuavaa kaikkine päällekkäisine ääniraitoineen, kuoroineen, viuluineen ja perkussioineen, minkä mahdollisti tuolloin kehittynyt musiikkiteknologia kuten kaikukopat, useammat nauhat/trackit, elektroniset instrumentit ja rumpukoneet. Folkin ja rockin yksinkertaisuus oli poissa, ja tilalle tulivat neonvalot, peilipallot ja glitterit. Dyerille materialismi on sen ymmärtämistä, miten erilaiset ilmiöt on tuotettu historiassa ja miten niiden avulla ihmisen, myös homoseksuaalien, osaa voidaan parantaa. Diskossa materia, romantiikka ja erotiikka yhdistyivät tanssivassa ruumiissa, joka itse oli avain muutokseen (1992/2002, 159–160). Michaelin sekoaminen tanssiaskelissa alleviivaa diskomusiikin homoseksuaalisuudelle myönteistä kokemusta ja hyväksyntää.

Outsidessa on koottu ryhmä ihmisiä tanssimaan vessadiskoon, jossa he nauttivat Dyerin kuvaamasta seksuaalisen vapauden ja suvaitsevuuden utopiasta. Michael nähdään joko yksinään lähikuvissa tai muiden hahmojen kanssa diskossa, eikä häntä nähdä lainkaan ilmiteeman valvontamaailmassa. Poliisihelikopteri etsii turhaan Michaelia kuuluttaen hänen nimeään. Tätä piilossa olon vaikutelmaa alleviivaa se, että videon alussa nähdään yksi myöhemmin diskossa tanssivista miehistä, joka kuljeskelee tyhjässä rakennuksessa. Hän nostaa etusormensa huulten eteen sen merkiksi, että nyt pitää puhua kuiskutellen tai olla ihan hiljaa. Onko jotain mistä ei saa kertoa?

Diskon homoseksuaaleille turvallinen ympäristö vaikenemisineen muistuttaa Eve Kosofsky Sedgwickin kaapin metaforasta, joka tarkoitti homoseksuaalista salaisuutta ja niitä kiertoilmauksia, joita jouduttiin kehittämään kuvaamaan tätä salaisuutta. Kun diskon merkitystä homoille tarkastelee Richard Dyerin kuvauksen kautta, on disko selvästi käsitettävissä *Outside*-maailmassa kaapin salaisuuden audiovisuaaliseksi ilmaukseksi: siitä ei puhuta avoimesti, eikä sinne ole kaikilla pääsyä. Tätä havainnollistavat aiemmin mainitut kaksi miestä, jotka olivat turvassa tanssiessaan vessadiskon utooppisessa maailmassa, mutta uskaltautuessaan ulos kohtasivat dystooppisen valvontamaailman. Michael ja muut diskon henkilöt eivät harhaile valvontamaailmaan, vaan he viihtyvät diskon suojaavassa tilassa.

Outsiden kaikkialle ulottuva foucault’lainen panopticon-valvonta saa uuden perspektiivin, kun ajattelemmme diskoa kaapin metaforan ilmentymänä. Useimmille heteronormatiivisessa maailmassa eläville *Outsiden* kuvaama valvontayhteiskunta on vain dystooppinen kuvitelma, mutta George Michaelille ja muille homomiehille se on ollut karua todellisuutta. Videon ilmitasollaan esittämä kaikkiin henkilöihin eli myös heteroihin kohdistuva tarkkailu ja valvonta on parodiaa, koska todellisuudessa vain homomiehet pidätetään julkisista vessoista, minkä George Michaelin tarina osoittaa. Tähän perustuu musiikkivideon alun itsenäisen johdanto-osuuden huumori. Tässä kohtauksessa viettelevä vaaleaverikkö muuttui vessassa naispoliisiksi ja pidätti halujensa hairahduttaman heteromiehen. Kukaanhan ei voisi tuomita miestä, joka reaalimaailmassa lankeaa heikkona hetkenään kauniin naisen lumoihin. Toiseksi naispoliisi ei voi tehdä pidätystä miestenvessassa, mutta miespoliisi voi, kuten tiedämme tapahtuneen. Pornoparodiaa voikin pitää *Outsiden* avainkohtauksena, koska se viittaa suoraan Michaelin pidätykseen. Lisäksi vessasta ulos raahattava mies tulee kuvatuksi

poliisihelikopterista, mikä kertoo valvontamaailmassa tehtävien paljastusten olevan vessapidätyksestä alkaneen parodian jatke.

Pornoelokuvakohtauksen parodinen luonne jatkuu lyyrisessä muodossa, kun Michael on esittävinään laulun kertosaikassa tunnustuksen. Michaelin ääni laulaa riemukkaan kuuluvasti ja voimallisesti: ”And yes, I’ve been bad / doctor won’t you do with me / what you can.”

Michael on tunnustavinaan virheensä ja syntinsä, mutta pyytäen apua lääkäriltä papin sijaan. Tämä saattaa viitata terapiatuomioon, jonka Michael sai pidätyksensä jälkeen. Lääkäriin, yhtenä Foucault’n mainitsemien luokittelevien diskurssien edustajista, on ajateltu voineen parantaa ihmisen homoseksuaalisuuden sairaudesta (Foucault 1998, 17–18). Vaikka teksti heijasteleekin katumusta ja synnintuntoa, Michael ei kuulosta katuvalta, vaan enemmänkin hyvin sarkastiselta: ”You see I think about it all of the time / twenty-four seven.” Kun tätä tunnustusta katsoo ilmiteeman näkökulmasta, se tuntuu kertovan yleisesti seksin luonnollisesta tarpeesta ja kritisoivan Kooijmanin kuvailemaa yhdysvaltalaista puritaanisuutta. Kun sanoitusta sen sijaan ajattelee vessadiskon ja kaapin metaforan kautta, kyseessä onkin parodia homoseksuaalisen salaisuuden tunnustamisesta. *Outsiden* lyriikoissa esitetty tunnustus ei ole autenttinen.

Tunnustuksen tekemiseen liittyy vahvasti ajatus itsensä syyttämisestä, puolustelusta ja anteeksiannon pyytämisestä (Kujansivu 2007, 32–33). *Outsidessa* revitellään sillä, mitä kaikkea homoseksuaalisuutensa tunnustavalta henkilöltä on odotettu kuultavan. Sanoitus on palautuvinaan siihen historiallisen ajan diskurssiin, jolloin homoseksuaalisuus oli synti ja häpeä, patologinen seksuaalisuuden muoto, jonka ilmenemistä lääkärit ja papit yhdessä muiden valvontavaltaa käyttävien tahojen kanssa pyrkivät suitsimaaan. Michael ei kuitenkaan ole Foucault’n tekstin ”tunnustava eläin”, joka kokisi pakottavaa sisäistä tarvetta kertoa homoseksuaalisuudestaan *Outsidessa*, vaikka sanoitus onkin puettu tunnustuksen muotoon. Se on liioiteltua ja teatraalista, tunnustuspuhe-dragia. Sanoitus parodioi ja pilkkaa sellaista kaapista ulostuloprosessia, jossa tunnustus uskotaan jollekin yksittäiselle luokittelevan diskurssin auktoriteetille.

Kooijman kutsuu *Outsidea* ”ulostulovideoksi”. Toki teos on historiallisesti juuri sitä, Michaelin ulostulon jälkeinen ensimmäinen musiikkivideojulkaisu. Luentani *Outsidesta* kaapin käsitteen valossa osoittaa kuitenkin, ettei video ole sisällöllisesti julkihomouden julistus, vaan siinä on vielä tuore yhteys aiempaan homoseksuaalisen salaisuuden aikaan.

Ilkikurinen ja uhmakas parodia sekä diskon historiallinen nostalgia viestivät siitä, että *Outside* katsoo vielä pikemminkin kaapin ajan menneisyyteen kuin ulostulon jälkeiseen tulevaisuuteen. Homoidentiteetin näkökulmasta *Outsidesta* ei vielä voi puhua ulostulovideona, vaan sen sanoituksessa, musiikissa ja visuaalisessa kerronnassa ei ole vielä päästetty irti kaapin salaisuuden turvallisesta tilasta. Seuraavaksi käsiteltävä *Shoot the Dog* -video jatkaa sekin Michaelin ulostulon menneisyyden käsittelyä, joskin täysin erilaisen muotokielen avulla.

3.2. *Shoot the Dog* (2002): Homorepresentaatioiden naamiaiset

Ilmiteemaltaan *Shoot the Dog* jatkaa isobritannialaisen poliittisen satiirin pitkää perinnettä. Video on visuaalisesti toteutettu kokonaisuudessaan piirrosanimaationa, ja kaikki videon hahmot ovat karikatyyrejä. Videon julkaisuajankohtana Yhdysvaltojen presidenttinä oli George W. Bush ja Britannian pääministerinä Tony Blair. Näihin poliittisiin persooniin kohdistetaan videossa voimallista kritiikkiä ja pilkkaa.

Vaikka video onkin päällisin puolin poliittinen satiiri, nostan esille toisen, tämän työn kontekstissa merkittävemmän piilevän tason, joka on luonteeltaan seksuaalipoliittinen. Videon julkaisuajankohtana Michaelin tähtipersona oli jo muuttunut avoimesti homoseksuaaliseksi, mutta videon avainkohtauksessa käydään läpi George Michaelin tähtikuvan historiaa esittämällä Michaelin tunnistettavia tyylikonventioita aiemmilta kaapissa olon vuosilta. Ne on upotettu monien muiden populaarikulttuurin homorepresentaatioiden joukkoon. Keskeisenä pidän videon karnevalistista tyyliä, joka sallii sekä poliittisen satiirin että erilaisten homorepresentaatioiden esillepanon.

3.2.1. Päämiesten salaisuus kaapissa

Shoot the Dog -musiikkivideon ilmestymisen jälkeen George Michael julkaisi internetissä kannanoton, jossa hän toivoi *Shoot the Dogin* voivan paitsi saada ihmiset nauramaan ja tanssimaan myös käyttämään edes hieman aikaa poliittisen tilanteen miettimiseen. Hän kohdisti kannanotossaan sanansa pääministeri Tony Blairille, koska Iso-Britannia tuki Yhdysvaltoja Irakin sodan aikaan (AntiWarSongs, internet-lähde). Hauskanpito ja tanssi sulautuvat reaali politiikkaan heti videon ensimmäisessä kohtauksessa, joka sijoittuu Yhdysvaltojen presidentin työhuoneen. Siellä käydään dialogi, jota ei ole alkuperäisessä audiokappaleessa. Presidentti Bushin kenraali yrittää selittää tälle ”miten herkkä maailmanpoliittinen tilanne tällä hetkellä on”. Kun Bush ei ymmärrä kuulemaansa, kenraali tekee sukastaan käsinuken kuin selittääkseen asiaa lapselle. Bushin hekottelusta päätellen tämäkään keino ei tepsii. Kenraali huudahtaa äkkiä ”Hit it!”, jolloin *Shoot the Dogin* musiikki alkaa soida. Valkoinen talo alkaa sykkiä musiikin tahdissa pihavalojen loistaessa kuin rock-

konserktissa. Yllättävästi työhuoneesta on suora käynti miesten käymälään, jonka ovi avautuu musiikin alettua soimaan. Vessasta kävelee esiin George Michael. Hän heittää housuissaan haaravälin toppauksena olleen sulkapallon pois ja vaihtaa sen kenraalin käsinukkena toimineeseen sukkaan. Michael näyttää tanssimisen mallia kenraalille ja Bushille, ja kolmikko pistääkin hetken jalalla koreasti presidentin työhuoneessa.

Alkukohtauksessa näytettävä käymälä ja työhuoneen diskotanssi muistuttavat yhdessä *Outsiden* vessadiskon maailmasta. Michaelin astuminen ulos käymälästä viittaa ekonomisesti tähden ulostuloon, jota *Outside*-video ei lainkaan esittänyt. Sukan asettaminen housuihin viittaa siihen, että tämä hahmo määritellään ensisijaisesti sen seksuaalisten ominaisuuksien perusteella. *Outsidessa* Michael lymyili vessadiskossa, mutta nyt ulostulleen Michaelin hahmo seikkailee suvereenisti ympäri maailmaa. Michael vierailee Iso-Britanniassa ilahduttamassa tanssillaan kuningatar Elisabethia ja prinssi Charlesia, kun nämä vilkuttavat tympääntyneen näköisinä kansalaisille Buckinghamin palatsin parvekkeelta. Lisäksi Michael käy heittelemässä kukkasia rauhan merkiksi toisiaan vastaan asettuneiden armeijoiden tykkien piippuihin. Ulostulleena homona Michaelilla on myös hiljaista tietoa Bushin ja Blairin välisestä suhteesta, johon kohdistetaan satiirista pilkkaa.

Videon tarinassa Michael nähdään kaksi kertaa pääministeri Tony Blairin ja tämän vaimon Cherie Blairin makuuhuoneessa. Ensimmäinen kohtausta näyttää George Michaelin kävelemässä aavikolla (ilmeisesti Irakissa), missä hänen jalkojensa väliin yhtäkkiä ilmestyy maanalaisesta siilosta mannertenvälinen ydinkärki. Michael suutelee ohjusta sen lähtiessä lentoon, ja lyhyesti nähdään Saddam Hussein peukuttamassa onnistunutta laukausta. Michael ratsastaa ydinkärjen päällä lentäen maapallon ilmakehässä, ja hänen allaan Iso-Britannian saari saa tikkataulun muodon. Michael laskeutuu ydinkärjellään suoraan Blairien makuuhuoneen sänkyyn. Michaelin lentely ydinkärjellä muistuttaa kohtausta Stanley Kubrickin elokuvasta *Tohtori Outolempi eli kuinka lakkasin olemasta huolissani ja opin rakastamaan pommia* (1964). Elokuvassa salaliittoteorioiden riivaama vainoharhainen amerikkalainen kenraali lähettää ydinpommikonelaivueen Neuvostoliittoon. Koneiden vetäminen takaisin ei onnistu, ja yksi pommi putoaa jonnekin mukanaan sen päällä istuva laivueen komentaja T.J. ”King” Kong. *Tohtori Outolemmessa* salaliittoteoria yhdistyy kommunismin pelkoon ja kuvitelmaan, jonka mukaan amerikkalaisten miesten ”vitaaliset ruumiinnesteet” on turmeltu myrkytetyllä vedellä. Elokuvan parodinen teema fyysisen

mieskunnan menettämisestä toistetaan *Shoot the Dog* -videossa, tällä kertaa homoseksuaalisen uhan muodostumisen kautta.

Michaelin rysähdettyä Blairien makuuhuoneeseen, paljastuu etteivät Blairit kuitenkaan ole siellä kaksin: Cherien ja Tonyn välistä kömpii yllättäen esiin hekotteleva George W. Bush. Ääniraidalla kuullaan Michaelin laulamana Cherie Blairille suunnattu viesti: “So, Cherie my dear / could you leave the way clear for sex tonight? / Tell him Tony, Tony, Tony, I know that you’re horny / but there’s something ‘bout that Bush ain’t right”. Michael vetoaa humoristisesti Cherie Blairiin, jotta tämä käyttäisi naisellista viehätysvoimaansa mieheensä maailmanpolittisen jännitteen laukaisemiseksi. Visuaalisesti tämä ehdotus tehdään kuitenkin samanaikaisesti toimimattomaksi, koska Blairien sängystä löytyy jo kolmantena pyöränä Bush.

Videon kerronta risteilee välillä muissa teemoissa palaten myöhemmin toisen kerran Blairien makuuhuoneeseen, jonne Michael kävelee unenomaisesti suoraan Irakin aavikolta löytääkseen Cherien katselemasta yksinään televisiota sängyssä. Michael heittää vaatteensa pois ja hyppää sänkyyn verhonaan ainoastaan pantterikuvioiset stringit. Cherie näyttää kavahtavan Michaelin hahmoa. Tälläkin makuuhuonevierailulla Michaelilla on Cherietä suoraan puhutteleva viesti. Ensin hän laulaa arkisen tuttavalliseen sävyyn: “Cherie Baby, spliff up / I wanna kick back mamma and watch the world cup with you baby.” Sitten päästään varsinaiseen asiaan: “Stay with me tonight / let’s have some fun while Tony’s state-side [...] See Tony dancing with Dubya / Don’t you wanna know why?” Audioraidalla mainitun tanssimisen voi liittää moniin merkityksiin; ensinnäkin se voidaan nähdä tavanomaisena poliittisena metaforana, Blairin tanssimisena Bushin pillin mukaan. Videon visuaalinen kerronta on kuitenkin suoremmin sukupuolitettua ja seksuaalistettua, sillä Bush ja Blair näytetään konkreettisesti tangoamassa keskenään. Bush vie, ja tangohameeseen pukeutunut Blair on seuraajan roolissa pidellen ruusua hampaissaan (kuva 3, kuvaliite, s. 66).

Shoot the Dogissa kuvatun Yhdysvaltojen ja Iso-Britannian suhteen esittäminen sukupuolitettuna ei ole mikään uusi keksintö, sillä kansallisuuksia on vuosisatojen ajan hahmotettu sukupuolittuneiden symbolien kautta. Kansallisvaltioiden rajat ja alueet saivat poliittisten lehtien kuvituksessa monesti feminiinisen olomuodon, esimerkiksi ”Suomi-neitona”, jonka rajoja tuli puolustaa maskuliinisen valloittajan, Venäjän valtiota symboloivan karhun hyökkäyksiltä. Kansallisvaltioiden rakentumisen on esitetty perustuneen etenkin 1800-

ja 1900-lukujen taitteessa heteroseksuaalisuuden oletukselle, jonka mukaan perheen perusyksikkö symboloi koko valtiollista järjestystä. Tässä kokonaisuudessa naisille annettiin äidin rooli, ja äitiydestä juontuen naiset korotettiin jalustalle valvomaan koko kansakunnan kollektiivista moraalaa (Valenius 2004, 207). *Shoot the Dog* viittaa tähän naiselle osoitettuun harmonisoijan ja järjestyksen ylläpitäjän rooliin, kun Michael pyytää audioraidalla Cherieta käyttämään suostutteluvaltaansa makuuhuoneessa.

Valtiollisen maskuliinisuuden määreiksi tulivat puolestaan keskiluokkaiset tavat, kunniallinen käyttäytyminen ja fyysinen kestävyys, jotka symboloivat kansallisvaltion voimaa. Tämän kuvittamiseen käytettiin monia maskuliinisuuden variaatioita, jotka olivat hierarkkisessa suhteessa toisiinsa. Homoseksuaalinen maskuliinisuus jäi aina tämän asetelman ulkopuolelle. Poliittisia vastustajia mustamaalattiin kuvaamalla heidät kansallisen hegemonisen maskuliinisuuden ”vastatyyppeinä”. Tähän kuului muun muassa vastustajan feminisointi esittämällä hänet naisten vaatteisiin puettuna (Valenius 2004, 39–41).

Shoot the Dog -videossa Blairin pariskunta symboloi normatiivista valtiota ja heteroseksuaalista järjestystä. Ääniraidalla Michaelin hahmon esittämä vetoomus tähän järjestykseen ja sukupuolten perinteisiin rooleihin rikkoutuu, kun videon visuaalinen kerronta esittää Bushin ja Blairin liittolaisuuden homosuhteena, joka romuttaa symbolisesti kansallisen heteromaskuliinisuuden. Videossa Yhdysvaltojen ja Britannian keskinäisen liittouman liikkeellepanevaksi voimaksi on siis esitetty homoseksuaalinen halu. Homoseksuaalisen salaisuuden jakavat valtionpäämiehet on kaapitettu, ja Tony Blairin maskuliinisuus on kyseenalaistettu poliittisen propagandan ikiaikaisilla keinoilla pukemalla hänet naisten vaatteisiin. Tämän poliittiselle satiirille ominaisen loukkausten retoriikan rinnalla tulee kuitenkin tarkastella myös muita videon homorepresentaatioita.

Vaikka Bushin ja Blairin hahmoihin kohdistetaan kyseenalaistakin pilkkaa, myöskään Michaelin supersankarimaiseksi ja kaikkivoipaiseksi kuvattua hahmoa ei oteta vakavasti. Michaelin ruumis kuvataan karikatyyreille ominaiseen tapaan epäsuhtaisena. Erityisesti Michaelin karvoitusta korostetaan. Michaelin representaatio on mittasuhteiltaan vääristynyt: iso pää ja ylävartalo ovat korostuneet, jalat ovat lyhyet ja hintelät. Karvaisuuden ja peniksen suuren koon tapaiset ominaisuudet on tavattu liittää mielikuvissa tavoiteltavaan, vahvaan maskuliinisuuteen. Kuitenkin heti videon alussa Michaelin näytetään korostavan haaravälinsä kokoa toppauksen avulla, mikä viittaa siihen, että kyseessä on keinotekoinen ja

sankarille itselleenkin tavoittamaton ideaalimaskuliinisuuden muoto. Tämäkin hahmo on naurettava topatuissa housuissaan ja leopardikuvioissa stringeissään. Edellä mainittu lyriikoiden vihjaus siitä, että Michaelin ”superhomo” voisi jopa korvata makuuhuoneessa Tony Blairin heteroseksuaaliset aviotehtävät on itsessään ristiriitainen ja posketon.

Michaelin absurdia hahmoa on mielenkiintoista verrata niihin havaintoihin, joita Diane Railton ja Paul Watson ovat tehneet animoinnin ja erikoistehosteiden vaikutuksesta miestähtien ruumiillisuuteen musiikkivideoissa. Heidän tulkintansa esimerkiksi Robbie Williamsin musiikkivideoista päättyy siihen, että visuaaliset efektit etäännyttävät katsojan Williamsin heteroseksuaalisesta ruumiista ja tekevät siitä tavoittamattoman. Lisäksi videoiden huumori esittää Williamsin ruumiin neutraalina siten, ettei siihen liity samanlaisia seksuaalisuuden, sukupuolen ja rodullistamisen konventioita kuin mustien miesartistien musiikkivideoissa, joita kirjoittajat käyttävät vertailukohtana (Railton & Watson 2011, 126–129, 134–139). Toisin kuin Robbie Williamsin kohdalla, George Michaelin ruumiillisuutta ei *Shoot the Dogissa* tukahduteta eikä neutraloida. Sen sijaan Michaelin ruumiillisuutta ja maskuliinisuutta korostetaan tarkoituksellisesti. *Shoot the Dogin* ilmiteemassa seikkailevat groteskit ja naurettaviksi tehdyt hahmot tulevat ymmärrettävämmiksi, kun niitä tarkastellaan videon karnevalistisen tyylin tulkintakehyksessä. Karnevalismi tekee otolliseksi soljuvan ja huomaamattoman siirtymisen poliittisesta temasta kohti henkilökohtaisempaa homorepresentaatioiden käsittelyä.

3.2.2. Karnevalisoitu homomaskuliinisuus

Shoot the Dogin oudot tapahtumat ja karikatyyriset hahmot tulevat ymmärrettävämmiksi, kun huomioidaan videon karnevalistinen animaatiotyyli. Historiassa karnevaalit pidettiin aina juuri ennen kirkollista paaston ajan alkamista. Tuolloin kansalaisille annettiin ensinnäkin lupa ylittää sovinnaisuuden ja moraalin säännöt sekä pilkata vallalla olevia auktoriteetteja. Toisaalta karnevaalit toivat ihmiselle myös mahdollisuuden puhdistautua ja osallistua ympäröivän maailman ainaiseen muutokseen. Kenelläkään ei ollut lupa olla oma itsensä, mistä syystä karnevaaleihin naamioiduttiin. Karnevaali-sanana vahva symbolismi juontaa latinan kielen sanoista *carnem lavare*, millä tarkoitettiin lihasta irrottautumista.

Transsendenttisessä katsannossa ihmisten ajateltiin vapautuvan omasta aineellisuudestaan, ja ihmisen identiteetin katsottiin muuttuvan juhlallisuuksien ajaksi (Jenks 2003, 161–163, 168).

Shoot the Dogissa karnevalismin ensimmäinen tunnusmerkki eli sovinnaisuuden ja poliittisten vallanpitäjien pilkkaaminen näkyy videon ilmiteeman tasolla Bushin ja Blairin hahmoissa, jotka pysyvät läpi videon muuttumattomina. *Shoot the Dogissa* auktoriteettien valta-asemaa horjutetaan esittämällä Bushin ja Blairin kaapissa oleva homoseksuaalinen salaisuus, joka on videon primaari ilmiteema. Toinen karnevalismin aspekti eli identiteetin liukuvuus ja muuttuvuus toteutuu siinä, että Michaelin karikatyyriset kasvot annetaan perushahmon lisäksi useille poliittiseen ilmiteemaan kuulumattomille hahmoille. Michaelin kasvot on istutettu muiden muassa animaationsarja Simpsonien perheelle sekä Spice Girlsien ja 1970-luvun diskoyhtye Village Peoplen jäsenille. Silloinkin kun Michaelin pää on siirretty naishahmoiseen vartaloon se säilyttää samat karikatyyriset piirteet kuin Michaelin ”perushahmo”, joka videon prologissa ilmestyy vessasta valkoiseen taloon ja vierailee kahdesti Blairien makuuhuoneessa. Mielenkiintoisena kuriositeettina videossa on lyhyt kohta, jossa Michael näytetään kolmena uransa eri vaiheen lavapersoonana. Näillä hahmoilla ei ole mitään roolia poliittisen ilminarratiivin etenemisessä, joten videon katsoja saattaa miettiä, miten nämä kaikki karikatyyriset homoseksuaaliset hahmot linkittyvät toisiinsa.

Michaelin maailman näyttämöllä seikkailevan superhahmon epäsuhtainen hypermaskuliinisuus tuo mieleen kuuluisan homotaiteilija Tom of Finlandin piirtämät erotoidut mieshahmot. Kuten hyvin tiedetään, piirtäjän mieskuvilla on ollut suuri vaikutus populaarikulttuurin homorepresentaatioihin. Tom of Finlandin nahkapukuiset miehet alkoivat vaikuttaa laajasti 1970-luvulta lähtien homoidentiteetin muodostukseen. Homot muokkasivat ruumiitaan piirroksia vastaaviksi lihaskimpuiksi ja omaksuivat machohomon käytöksen ja pukeutumistyylin. Musiikkiteollisuudessa tätä tyyliä hyödynsivät esimerkiksi hevilaulaja Rob Halford ja *Shoot the Dogissa* esiintyvä Village People, jonka diskokappaleiden sanoitukset olivat 1970- ja 1980-luvun taitteessa avoimesti homoseksuaalisia. Yhtyeen jäsenet pukeutuivat erilaisia ultramaskuliinisia ammatteja ja miestyyppejä mukaileviin asuihin. Michael esiintyy lyhyesti *Shoot the Dogin* hahmogalleriassa näinä kuuluisina hahmoina eli rakennusmiehenä, intiaanisorina, poliisina, ”nahkamiehenä” ja motoristina (kuva 4, kuvaliite, s. 66).

Tom of Finlandin mieskuvat tarjosivat homoille yhden mielekkään mallin ilmentää homoseksuaalista identiteettiä. Niiden ongelmaksi on kuitenkin nähty se, että ne imitoivat ja liioittelivat jo olemassa olevia heteromaskuliinisuudelle tyypillisiä seksuaalisen viriiliyden ja fallisen vallan piirteitä. Tällainen homoidentiteetti kiinnittyi juuri niihin maskuliinisuuden ominaisuuksiin, joihin homoliike oli puuttunut heteroseksismin kritiikissään (Lahti 2008, 187). Tom of Finlandiin kohdistunut kulttuurinen kritiikki on ulotettavissa tietysti myös Village Peopleen. Edellisessä luvussa nostin esille tavan, jolla Richard Dyer ylisti diskon merkitystä homokulttuurille. Hän toisaalta kuitenkin tunnisti Village People -hahmoihin liittyneen maskuliinisen kuvaston problematiikan. Kuten Tom of Finlandin mieskuvat myös Village People -yhtyeen hahmot edustivat Dyerille liian fallista maskuliinisuutta. Dyerin mielestä onkin ollut valitettavaa, että juuri tällaisesta traditionaalisen mieheyden arvoja korostavasta maskuliinisuudesta tuli diskon kulta-ajan ihmisten mielissä homoidentiteettiä leimaava kuva (Dyer 1992/2002, 156). Dyer on kuvaillut machon homomiehen olevan konventionaalisessa audiovisuaalisessa kuvastossa korostetun eroottisen hahmo, joka tasapainoilee luonnollisen ja keinotekoisien maskuliinisuuden rajalla samalla tavalla kuin drag-hahmot (Dyer 1993, 40–42). Tämä pätee myös *Shoot the Dog*issa George Michaelin leopardihousuiseen ja housujaan toppaavaan superhahmoon.

George Michael pukee päälleen karnevalismin liukuvan identiteettikäsityksen hengessä lukuisia hahmoja. Ne on kuitenkin esitetty niin naurettavina ja liioiteltuina, ettei video tunnu ottavan näitä representaatioita vakavasti homoidentiteetin ilmaisuina. Näiden hahmojen lomaan on kuitenkin ujutettu yksi segmentti, joka esittelee Michaelin omaan todelliseen kaappihistoriaan kuuluvia lavapersoonia. Niiden kautta konkretisoituu videon syvempi, henkilökohtainen teema. Michaelin lavapersoonat sisältävä kohta on videossa yksittäinen ja lyhyt, se kestää vain joitain sekunteja. Lyhydestään ja narratiivisesta irrallisuudestaan huolimatta se on juurikin sellainen Vernalliksen mainitsema avainkohta, joka antaa videolle merkityksen tähtikuvan kontekstissa, mikä merkitsee tässä tapauksessa Michaelin kaappihistoriaa läpikäymistä (Vernallis 2004, 199).

Kaapissa ollessaan Michael oli harvoin tyytyväinen siihen, miten media kirjoitti hänen ulkonäöstään tai seksuaalisuudestaan. *Shoot the Dog* -videossa Michael tekee selkoa kaapin ajan imagonsa muokkauksen eri vaiheista, jotka tämän videon karnevalistinen tyyli ja homorepresentaatioiden kavalkadi yhdessä tekevät helpoksi asettaa näyttämölle. Michael on piirretty videoon kolmena eri uransa vaiheen lavapersoonana: *Wham!*-vuosilta 1980-luvun

alkupuolelta, *Faith*-levyn ajalta 1980-luvun lopulta sekä 1990-puolivälistä *Older*-levyn ajalta. Esiintymistausta on yksivärinen, eikä siihen ole piirretty hahmojen lisäksi mitään muuta, jolloin niiden vähäinenkin liike ja ulkomuodolliset yksityiskohdat korostuvat (kuva 4, kuvaliite s. 66). Nämä kaikki kolme persoonaa sijoittuvat aikaan ennen ulostuloa, ja ne ovat Michaelin uran tunteville täysin tunnistettavia. Tyhjälle taustalle ilmestyy ensin tanssiva ja laulava *Wham!*-persoonaa, jota seuraavaksi kuvaan astuva kitaraa soittava *Faith*-persoonaa tönäisee. Nämä kaksi hahmoa jäävät katselemaan toisiaan hölmistyneinä, kun kolmantena kuvaan kävelevä *Older*-persoonaa ottaa tilan haltuunsa ja kävelee pois kuvarajauksesta valkoisen talon pihaan. Hän vetää kameran katseen mukanaan kahden aiemman hahmon jäädessä kuvan ulkopuolelle. Kohtaus voi tuntua melko narsistiselta ja irralliselta videon poliittisissa kontekstissa. Animaatiomuodon karnevalistinen tyyli kuitenkin sallii kohtauksen upottamisen videon muiden outojen tapahtumien joukkoon. Käsittelen näitä aiempia lavapersoonia osana George Michaelin ulostulokertomusta, jonka eri vaiheissa tähden julkiseen imagoon kohdistui erilaisia kaappidiskurssin salaisuuden ja tietämisen tasoja.

Mainituista lavapersoonista kronologisesti ensimmäinen, *Wham!*-hahmo, vastasi aikoinaan hyvin Iso-Britannian pop-musiikkiteollisuuden edellyttämää mieskuvaa. Hahmolla on föönatut hiukset, napapaita, minimittaiset shortsit ja iso kultainen rengas korvassa. Hahmon tanssiliikkeisiin kuuluu huoleton lantion heilutus. Musiikintutkija Stan Hawkinsin (2002, 133–138) mukaan miehinä identiteetti muuttui 1980-luvulla liikkuvammaksi, ja jonkinlainen dandyismi alkoi kukoistaa Iso-Britanniassa. Uuden ”sensitiivisyyden” myötä sukupuoliroolien jäähmyyttä alettiin purkaa. Epäselvä ja moniselitteinen seksuaalisuus oli tyylikästä, ja myös miehen ruumis alettiin nähdä erotisoituna. Mieskuva muuttui kauttaaltaan homoeroottisemmaksi, ja 1950-luvun peruja oleva ikoninen rokkarihahmo muuttui parodian kohteeksi. Isobritannialaisen popin 1980-lukulaisessa visuaalisessa tyyliä ei kuulunut näyttää heterolta eikä ainakaan normatiivisella tavalla. Ajan hengen mukaisessa pop-muotivirtauksessa kaapin epistemologiaan liittyvät epätieto ja juoruilu tuntuivat antavan tähtikuviin markkina-arvoa potentiaalisesti lisäävän tulkintamahdollisuuden. Kuten johdantoluvussa jo kuvailtiin, tämä päti myös Michaeliin ja hänen aisapariinsa Ridgeleyhin *Wham!*-yhtyeessä, jonka musiikkivideoissa nähtiin kiusoittelevia homoeroottisia sävyjä.

Michaelin lähdettyä soolouralle hänen valloitettavakseen avautuivat Yhdysvaltojen markkinat. Tällöin tähtikuvaan liitetty seksuaalisuus hahmoteltiin täysin toisella tavalla kuin *Wham!*:in aikana Iso-Britanniassa (Goodwin 1992, 119–121). Levy-yhtiön strategia oli

rakentaa George Michaelille heteroseksuaalinen tähtikuva *Faith*-albumille ja siitä tehdyille musiikkivideoille. Imago perustui juuri sellaiseen mieskuvaan, jota Iso-Britannian 1980-luvun dandyismi oli parodioinut. *Shoot the Dog* -video esittää Michaelin *Faith*-hahmon tämän vaiheen traditionaalisissa sonnusteissa: farkuissa, nahkatakissa, bootseissa ja aurinkolaseissa. Myös tämä hahmo tanssii videossa musiikin tahtiin soittaen samalla kitaraa. *Faith*-vaiheen markkinointistrategia osoittautui Yhdysvalloissa kaupalliseksi menestykseksi. Jo *Bare*-omaelämäkerrassaan (1990) Michael kuitenkin totesi pitäneensä imagoa valheellisena, vaikka se vakuutti omana aikanaan niin fanit kuin kriitikotkin. Retrospektiivisesti voi sanoa, että tässä vaiheessa Michaelin tähtikuvaan pyrittiin *Wham!-in* homovivahteiden jälkeen rakentamaan heteroseksuaalisia piirteitä niin innostuneesti, että se oli epäuskottavaa. *Faith*-ajanjaksona Yhdysvalloissa kaappi siis manifestoitui hiljaisuutena ja homoseksuaalisuuden kieltona.

Shoot the Dogin kolmannen persoonan eli *Older*-vaiheen hahmon tähtikuvassa oli havaittavissa selvä muutos aiempaan eetokseen. *Older*-albumin (1996) musiikki oli hyvin melankolista, ja musiikkivideot olivat tarinoiltaan ja lavastuksiltaan synkkiä. Videoiden kuvastoissa oli alastomia, kärsiviä ja yksinäisiä mieshahmoja. Ne lähentelivät sellaista elokuvaperinteen representaatiota, jota Dyer on nimittänyt surullisen nuoren homomiehen tyyppiksi (Dyer 1993, 73). Miesruumiiden alastomuus musiikkivideoissa herätti pahennusta televisionkatsojissa, ja televisiokanavat sensuroivat videoita (Wapshott & Wapshott 1998, 272–273). Michaelin ulkomuoto oli muuttunut, ja se muistutti 1990-luvun puolivälissä enemmänkin homomiehen ultramaskuliinista hahmoa kuin 1980-luvun isobritannialaista, dandya pop-muusikkoa. Michael totesi haastattelussa vuonna 2004, ettei hän olisi voinut enempää näyttää homolta kuin vuonna 1996 pukinparrassaan, muotoilluissa lyhyissä hiuksissaan ja hevosenkengän muotoisissa viiksissään (Herbert 2017, 156). *Older*-vaiheessa homoseksuaalisuuden kiertoilmauksina olivat siis tyylikonventiot, jotka alkoivat käydä rohkeammiksi ja läpinäkyvämmiksi. Retrospektiivisesti arvioituna *Older*-levyn aikoihin Michael oli todennäköisesti tulossa johonkin kriittiseen pisteeseen, jota olisi voinut seurata taiteen keinoin ilmaistu ulostulon artikulaatio. Kenties tähän liittyen *Shoot the Dog* tuntuu suhtautuvan sympaattisesti *Older*-hahmoon ja etuoikeuttaa sen hetkeksi aiempiin tähtikuvainkarnaatioihin verrattuna. Hahmon ilmestyessä kuvaan *Faith*- ja *Wham!*-persoonat lakkaavat tanssimasta ja laulamasta. *Older*-hahmon autonominen liikkuvuus on suurempi, koska se pystyy siirtymään tyhjästä lavastuksesta ilmiteeman narratiivimaailman lavasteisiin. Se ei kuitenkaan siirtymisensä jälkeen osallistu karnevalistisiin poliittisiin tapahtumiin.

Nämä *Shoot the Dogissa* ruumiillistuneet vaiheet ovat nähtävissä Sedgwickiä mukaillen identiteetin aktiivisen pohdinnan ja rakentamisen ajaksi. Sedgwickin mukaanhan kaapissa vietetty ”salaisuuden” jakso rakentaa homon identiteettiä, jonka muodostuminen ei ole sidoksissa pelkästään ulostulotapahtumaan (Sedgwick 1990, 3–4). *Shoot the Dog* -videossa esitellyt kolme hahmoa ovat osa prosessia, joka keskeytyi äkillisesti Michaelin vessapidätykseen. Niin Michael kuin häntä ympäröivä musiikkiteollisuus ja media olivat omaksuneet vuosien mittaan kaappidiskurssin kiertelevän, salailevan ja vihjauksia tuottavan tyylin. *Shoot the Dogissa* tämä asetelma on vanhentunut, ja video näyttää heti alussa ”vessan kautta” ulostulleen Michaelin. Tätä segmenttiä on mahdollista pitää yllä erittelemäni lavapersoonien esittelyn ohella videon toisena avainkohtauksena, koska siinä on tunnistettava kytkös Michaelin tähtikuvan reaaliaikailman vaiheeseen. Tämän hahmon voisi kuvitella olevan videossa visuaalinen tunnustuksen ilmaus. *Shoot the Dogin* vessasta valkoisen talon diskoon ilmestynyt George Michael esitetään kuitenkin narratiivissa kaikkivoipana ja hypermaskuliinisena ”superhomona”, jonka stereotyyppistä naurettavuutta korostaa Michaelin kasvojen asettaminen yltiöfallisille ja -maskuliinisille Village People -hahmoille. Täten tätä Michaelin perushahmoa ei voida pitää vakavasti otettavana homoidentiteetin representaationa. Videossa esitetyt homohahmot ovat joko groteskeja parodioita tai aiempaan Michaelin kaapin aikaan taaksepäin katsovia inkarnaatioita. Näin ollen videosta puuttuu sellainen homoseksuaalisen identiteetin ajankohtainen artikulaatio, johon George Michael olisi sitoutunut.

Edellisen luvun lopussa pantiin merkille, että *Outsidessa* esiintyy tunnustuksen muotoon puettu puheenvuoro, jota ei katsottu voitavan ottaa vakavasti sen sarkastisen sävyn ja parodisen luonteen takia. Tunnustusta ei myöskään ole löydetävissä karnevalististen naamiaisten kyllästämästä *Shoot the Dogista*, jossa parodinen ilmaisu on viety jopa vielä *Outsidea* pidemmälle. Karnevaalin aikana identiteetit ovat liukuvia mutta eivät välttämättä vakavasti otettavia. Homoidentiteetin kehittymisen näkökulmasta tätä videota luonnehtii kaapin aikaan katsominen ja hämmennys tai epätietoisuus tarjolla olevien homoidentiteettien suhteen. *Shoot the Dogissa* tämä identiteetin vahvistumattomuus ilmaistaan siten, että Michael sovittelee päätään muidenn muassa Village Peoplen jäsenille. Homoseksuaalisuuden tunnustus saa autenttisen ja totuudenmukaisen muotonsa kun Michaelin pidätyksestä on kulunut kahdeksan vuotta; vasta kolmannessa analysoimassani videossa, *An Easier Affairissa*, kuullaan ja nähdään suoraviivainen ja uskottava tunnustus.

3.3. *An Easier Affair* (2006): Kameran hyväksyvän katseen alla

An Easier Affair on kaikista tässä työssä käsiteltävistä musiikkivideoista tyypillisin pop-video. Sen musiikki on iloista ja tanssittavaa. Video ei sisällä kuvallisia trikkejä, juonellista narratiivia eikä erityistä asustuksen tai tapahtumaympäristön spesifiä teemaa, vaan henkilöhahmot sellaisenaan ovat keskeisellä sijalla. Musiikkivideotutkimuksessa on pidetty tyypillisenä, että kuvat ja musiikki saavat vahvimmat merkitykset ja sanoitus tahtoo jäädä ilman suurempaa huomiota (Vernallis 2004, 137–138). *An Easier Affairissa* sanoitus nousee kuitenkin keskeisempään rooliin kuin aiemmissa videoissa. Lyriikat refleктоivat aikaa, jolloin Michael oli vielä kaapissa, ja suhteuttavat sen nykyhetkeen. Michael laulaa omasta kaapin ajastaan paljon henkilökohtaisemmin kuin kahdeksan vuotta aiemmin *Outsidessa*, jonka sanoituksessa kommentoitiin ja parodioitiin kaapista ulostulon tunnustamiskonventioita.

Ilmiteemaltaan *An Easier Affair* on Michaelin eli videon päätähten henkilökohtainen, tunnustuksen muotoon tehty puhe. Aiemmista videoista poiketen muut hahmot kuitenkin nousevat *An Easier Affairissa* Michaelin rinnallakulkijoiksi sekä osallistuvat seksuaalisuuden ja sukupuolen artikulointiin. Nämä hahmot ilmentävät seksuaalisen identiteetin kirjavuutta, jota pidän videon keskeisenä teemana. Video ei ole yhtä provosoiva kuin aiemmat kaksi. *Outsidessa* valvontakameraelementit ja *Shoot the Dogissa* karnevalistinen animaatiotyöli olivat omiaan etäännyttämään katsojan ja tähden suhteen. *An Easier Affairissa* musiikki, sanoitus ja kuva esittävät kokonaisuuden, joka ei perustu tiettyjen esityskonventioiden variointiin, vaan esiintyjän ja katsojan välittömämpään suhteeseen. Videon analyysi poikkeaa kahden aiemman käsittelystä siten, etten ole pyrkinyt keskittymään pelkästään objektiivisiin näkö- ja kuulohavaintoihin. Analyysi on enemmän vaikutelmiin perustuvaa: keskeistä on videon luoma tunnelma ja kokemus, jota lähestyn tiettyjen kuvien, äänten ja kohtausten avulla.

3.3.1. Syyllisyydestä vapaat jalat

Musiikin rooli on videossa merkittävä, koska se tekee seksuaalisuudesta puhumisen kevyeksi ja arkisen helpoksi. Rytmii kappaleessa on selkeä ja sitä korostavat Michaelin ruumiin liikkeet sekä erityisesti hänen käsiensä taputukset ja sormien napsautukset. Vapautunut tunnelma syntyy pitkälti Michaelin spontaanista tanssimisesta ja musiikin eloisasta luonteesta. Videossa ruumiin muotoja tai liikettä ei ole tarvinnut keinotekoisesti korostaa, vaan katsojalle näyttäytyy ”kuin luonnostaan” syntynyt esitys. Kappale on myös pop-musiikille tyypillisesti 4/4-osatahtinen. Leikkauksen tempo on alussa rauhallinen ja kestää kokonaisen tahdin. Pian se kuitenkin muuttuu epätahtiseksi. Leikkaus voi olla joko kokonaisen tahdin mittainen tai nopeampi. Tällaista epäsäännöllistä leikkausta voisi luulla hektisen tuntuiseksi. Videossa käytetään kuvissa kuitenkin runsaasti hidastuksia esiintyjien liikkeissä, joten sen kineettinen rytmi ei kiihdy missään kohtaa hallitsemattomaksi. Hahmot saavat tehdä tanssinsa tai muun esiintymisensä rauhassa. Videossa ei ole liikaa liikettä, eikä kuvia ole tehty ruuhkaiseksi asettamalla niihin liikaa hahmoja yhdellä kertaa.

An Easier Affairin sanoituksessa korostuu kaapin ja ulostulon jälkeisen ajan vertaileva reflektointi: “Here comes one for the ladies / For the ones who loved me / To think I thought I could be some kind of family man / I told myself I was straight / But I shouldn't have worried / 'cos my Maker had a better plan for me.” Sanoituksessa viitataan Michaelia ihailleisiin naisfaneihin, jotka pitivät häntä heterona ja joiden päiväunien kohteena hän oli uransa alkupuoliskolla. Jo kaapissaoloaikana Michael tuntui suhtautuvan nihkeästi heteronormatiivisen ihannoinnin kohteena olemiseen, minkä hän kirjoitti musiikkivideo *Freedom '90:n* (1990) tekstiin: “I was every little hungry schoolgirl's pride and joy / And I guess it was enough for me”. Sopeutumattomuus heteroseksuaalisuusoletukseen oli kuultavissa myös *Older*-albumin *Fastlove*-musiikkivideossa (1996), kun hän lauloi “I ain't Mr. Right / But if you're looking for fastlove [...] My friends got their ladies, they're all having babies / But I just wanna have some fun”. *Shoot the Dogissa* tätä julkisuuskoneiston luoman imagon ja sisäisen maailman välistä ristiriitaa käsiteltiin karikatyrisoinnin kautta. *An Easier Affairissa* tunnustuspuhe on suoraa ja konstailematonta. Vaikka myös Michaelin puhe virallisessa ”ulostulohaastattelussa” CNN:llä oli rehellistä, siitä puuttui kuitenkin tietynlainen itsevarmuus. Nyt kun kerronta on *An Easier Affairissa* Michelin omissa käsissä, hän toteaa luojalla olleen häntä varten parempi suunnitelma kuin hetero-oletuksiin mukautuminen.

Videossa on sanoituksellinen viittaus *Wham!*-aikaiseen hempeään *Careless Whisper* -videoon (1984), kun Michael laulaa ”I’ll do my dance with everyone [...] Look who’s talking guilty feet now”. Rakkauslaulu *Careless Whisper* on koko Michaelin uran ajan ollut tämän suosituimpia musiikkivideoita, ja se on varmasti pitänyt yllä fanien romanttista haavekuvaa nuoresta ja komeasta poikabändiläisestä. *Careless Whisper* kertoi pettämisen takia tyttöystävänsä rakkauden menettäneestä miehestä, joka jää tanssimaan yksinään. Videossa omatunto kuitenkin painoi miestä niin paljon, etteivät hänen syylliset jalkansa enää löytäneet musiikin rytmiä (”guilty feet have got no rhythm”). Viittaus *Careless Whisperiin* on Michaelille tyypillisesti itseironinen. Video sijoittui kaapin aikaan, jolloin Michaeliin liitetty hetero-oletus oli vahvimmissaan. *An Easier Affair* kertoo kuitenkin tämän elämänvaiheen olevan historiaa. *Careless Whisperissa* syyllisyys liittyi romanttisen heterorakkauden odotusten pettämiseen, kun taas *An Easier Affairissa* syyllisyydellä on nyt uusi merkitys. Michaelin mieltä ei paina enää murhe tyttöystävän pettämisestä, vaan mahdollinen syyllisyys liittyy kaapin ajan itsepetokseen, jolloin hän ei voinut olla oma itsensä. *An Easier Affair* muistelee siis Michaeliin liitettyä mielikuvaa heterotähdessä, mutta toteaa ajan kulumisen johtaneen identiteetin uudelleen määrittelyyn. Nyt syyllisyys on väistynyt ja Michael pystyy tanssimaan, koska hän suhtautuu menneisyyteensä armollisemmin.

Careless Whisper -videon narratiivissa Michael oli romanttisesta rakkaudesta riutuva heteromies, joka hylätyksi tultuaan valutti tuskaansa kaikkien kolmen musiikkivideoelementin kautta. Musiikin alakuloisuutta ja siirappisuutta korostivat läpi kappaleen kertautuva saksofonilla soitettu teema ja huokaileva lauluääni yhdistyneinä katumuksesta kertovaan sanoitukseen. Michael nojaili mikrofonitankoa vasten ja katseli kaukaisuuteen laulaen samalla kaipuustaan rakkauttaan kohtaan. Välillä häntä kuvattiin suoraan edestä puolilähikuvissa kasvot mahdollisimman kirkkaasti valaistuina tummaa taustaa vasten. *An Easier Affairissa* palataan eetokseen, jossa mies kuvailee syvimpiä tuntojaan kameralle, mutta nyt täysin erilaisessa tunnelmassa ja toisista lähtökohdista käsin.

An Easier Affairissa ei surra menneitä virheitä, vaan katsotaan tulevaisuuteen, vaikka mennyttäkin aikaa reflektoidaan: “Well, let me tell you people / It's an easier affair / Not living my life with other people on my mind / No, got nothing to hide from anyone / Yes, I'm walking on new air / Just living my life / Better believe I'm gonna get what's mine / See I don't have the time / For the haters.” Sanoituksessa esiintyvän ”uuden ilman” voidaan tulkita viittavan tunnustamisen myötä avautuvaan mahdollisuuteen muodostaa autenttinen ja

ristiriidaton identiteetti. Tunnustaminen on vuosien salailun, vihjailun ja kiertelyn jälkeen helpotus, ja sellaisena se halutaan näyttää myös muille saman asian kanssa kamppaileville.

Kujansivun ja Saarenmaan mukaan (2007, 16) tunnustamisteon keskeinen ominaisuus on, että se muuttaa nykyhetken lisäksi myös tunnustajan jo eletyn elämän. Tämä tulee näkyväksi *An Easier Affairissa* monella tasolla. Kun sanoitus asettaa *Careless Whisperin* ”syylliset jalat” kaksoisvalotukseen, se samalla kommentoi myös tähden koko elämänhistoriaa imagonmuutoksineen. Näenkin, että tässä vanhempi Michael puhuu sille nuorelle *Careless Whisperin* Michaelille, joka alkoi vastata globaalien musiikkimarkkinoiden haasteisiin ja käyttää musiikissaan heteroromantiikasta tuttuja kliseitä tähtikuvansa ja seksuaalisen vetovoimansa rakentamiseen. Pidän merkityksellisenä sitä, ettei mennyttä elämää sen eri vaiheissa myöskään peitellä, sivuuteta tai täysin tuhota kuten tapahtui aiemmassa *Faith*-vaiheen lopussa tuotetussa musiikkivideossa *Freedom '90* (1990). Kuten johdannossa mainittiin, *Freedom '90* oli musiikkivideo, jossa Michael ei fyysisesti esiintynyt itse lainkaan. Hänen heterorokkari-imagostaan muistuttavat asiat sen sijaan tuhoitiin: nahkatakki syttyi palamaan, ja jukeboksi ja kitara räjähtivät palasiksi. Michaelin omaelämäkerran mukaan tähtikuvan symbolit piti tuhota, koska hän piti varsinkin ulkonäköään tuon aikaisissa videoissa valheellisena brändinä (Michael & Parsons 1990, 200–201). Edellisessä luvussa kuvailtiin *Shoot the Dogissa* esiintynyttä karikatyyrihahmoa, jolla oli yllään *Faith*-vaiheen tunnusmerkkeinä nahkatakki, aurinkolasit, bootsit ja kitara. *Freedom '90*:ssa Michaelin asenne omaa elettyä elämää kohtaan oli ankara ja tuomitseva, kun taas *Shoot the Dogissa* hänen suhtautumisensa oli muuttunut lievemmäksi. Karikatyyrihahmo ei tullut tuhotuksi tai kaltoinkohdelluksi, vaan se ainoastaan sivuutettiin *Older*-hahmon jättäessä sen taakseen. *An Easier Affairissa* eletyn elämän pohdinnan sävy on toteavampi, ja vaikka oman menneisyyden valheellisuus on artikuloitu, puhuja antaa itselleen anteeksi. Tämän Michael vahvistaa omalla puheteollaan.

An Easier Affair on tyyliltään avoin ja suorapuheinen video yksilöllisellä tasolla, mutta se rakentaa vahvasti myös yhteisöllisyyttä: “Don't let them tell you who you are is not enough / Don't let them tell you that it's wrong / Or that you won't find love / Don't let them use my life to put your future down / Don't let them tell you that happiness can't be found.” Video muuttuu lopussa yksilöllisestä tunnustamisesta yhteisölliseksi pride-lauluksi. Sanoitus puhuttelee katsojaa hyvin intiimisti ja ohjeistaa myös olemaan pelästymättä Michaeliin kohdistunutta ulostulokohua, joka oli ulkopuolisten voimien lietsoma sensaatio.

An Easier Affair -kappale päättyy sanoihin ”love will always win”, jotka kuuluvat kuitenkin nauhoitteella varsin huonosti, koska kappaleen loppuessa musiikki häivytetään pois. Musiikkivideolla toteamus rakkauden voimasta ei jää kuitenkaan katsojalta noteeraamatta, koska Michael katsoo videon viimeisillä sekunneilla suoraan kameraan, jolloin katsoja näkee selvästi Michaelin artikuloivan kyseisen sanoituksen kohdan. Ilman videota tähän fraasiin ei välttämättä kiinnittäisi mitään huomiota, mutta musiikkivideo vangitsee katsojansa loppuun asti, ja tässä juuri piilee mielestäni sen taika. Videolla tähden lähikuvien, liikkeiden ja eleiden avulla pystytään korostamaan haluttuja osia esimerkiksi juuri sanoituksesta aivan eri tavalla kuin pelkästään audiokappaletta kuunneltaessa.

An Easier Affair näyttää Michaelin uudenlaisen suhtautumisen esillä oloon kameroiden edessä. Kamerat kääntyilevät kehikossa ja zoomaavat Michaelia tämän esiintyessä. Kamerahäkin takaa heijastuu kapeita vihreitä valoja mittailen Michaelin kehoa kuin ne tekisivät hänestä läpivalaisua. Kamera tuntuu nyt kuitenkin enemmän ystävältä kuin tunnustuksia vaativalta tallennusteknologian välineeltä. Se, miten Michael asettuu kameroiden eteen kussakin tässä työssä esitellyssä videossa sekä millaiseen kerronnan muotoon videot on istutettu, tuo erilaisen tulokulman identiteettiin. Katsottavana oleminen on siis videoissa erilaista: *Outsidessa* kamerat olivat vihollisia, jotka valvoivat ja tekivät paljastuksia, ja joilta Michael piiloutui vessadiskoon. *Shoot the Dogin* kameran katse teki tähdestä ja muista hahmoista karikatyyrejä ja pilaili näiden kustannuksella. *An Easier Affairissa* kamerat ovat sen sijaan liittolaisia, joille uskotaan omaehtoinen tunnustus.

An Easier Affairissa Michael kommentoi kaapissa viettämänsä aikaa seuraavasti: ”And all the time that I wasted, how careless of me”. Tässä kohtaa Michael hymähtää, mutta niin, että ääni kuulostaa ennemminkin itsensä kanssa tasapainossa olevan kuin katuvaan ihmisen ääneltä. ”Too young and stupid to see, I put my life in their hands.” Jos videossa voisi sanoa olevan katumusta, se ei liity tunnustamiseen ja tunnustamishetken häpeään, vaan korkeintaan siihen, että aikaa meni hukkaan kaapin performanssin ylläpidossa.

3.3.2. Friikkien hiljaisuus

An Easier Affairin idea on hyvin yksinkertainen. Michael ja muut hahmot esiintyvät kameroille, jotka kuvaavat kunkin tanssi-, akrobaatti- tai muun esityksen. Toiset esiintyjät tekevät performanssinsa joko yksin tai pareittain saaden aina oman esitystilan. Erona Michaeliin on se, etteivät muut hahmot laula kameralle. Heidän esiintymisensä perustuu ruumiin liikkeisiin, jotka houkuttelevat katsojan seuraamaan itseään. Michael esiintyy yksin laulamassa ja tanssimassa kameralle. Muut hahmot ja Michael näytetään ainoastaan muutaman kerran tanssimassa yhdessä. Tällöin he tanssivat Michaelin takana jonkin matkan päässä, ja valot suuntautuvat heihin jättäen etualalla olevan Michaelin varjoon. Kaikki esiintyjät katsovat aina jossain kohtaa suoraan kameraan, mikä voi tuoda katsojalle tunteen siitä, että musiikkivideon narratiivissa performanssit voisivat olla otteita live-lähetyksistä tai esimerkiksi hahmojen omissa videoblogeissa julkaistavista tarinoista. Kameroille esiintyvät hahmot eivät ole syrjäänvetäytyviä tai anteeksipyyttäviä, vaan jokainen tekee vahvan, omanlaisensa esityksen.

Esitykset tapahtuvat niukasti valaistulla lavalla. Lavan edessä olevaan puoliympyrän malliseen metallikehikkoon on kiinnitetty useita kameroita, jotka kuvaavat esitykset eri kulmista: suoraan edestä ja sivuilta eri korkeuksilta (kuva 5, kuvaliite, s. 67). Valaistusta performansseihin tulee mustalla takaseinällä vilkkuvista lampuista ja myös metallikehikkoon kiinnitetyistä loisteputkista. Videon värimaailma on hyvin mustavalkoinen, ja esitysten tyylilykyys syntyy yksinkertaisista kontrasteista, valojen ja varjojen leikistä.

Vernallis (2004, 57) kirjoittaa musiikkivideoihin kuuluvasta intiimiyden tunteesta, jota hänen mukaansa lisää se, että videon tekeminen ja kameran läsnäolo tehdään videossa tietäväksi. Tähti laulaa suoraan kameralle puhutellen näin videon katsojaa. Esiintyjä saattaa koskettaa linssiä tai suudella sitä. *An Easier Affairin* alussa katsojalle näytetään metallikehikon kamerrat ja siihen syttyvät valot. Kehikon vieressä on jonkinlainen tietokone ja äänenvoimakkuutta seuraava laite. Huomionarvoista on, ettemme näe kuvaajia, äänimiehiä tai muuta henkilökuntaa kuten näkisimme tyypillisessä ”behind the scenes” -videossa. Kamerrat kääntyilevät, ja Michaelin sekä muiden hahmojen kasvot heijastuvat ajoittain niiden linsseistä. Kameroiden itsenäiset liikkeet synnyttävät mielikuvan lähetystilannetta kotona seuraavista katsojista, jotka voivat zoomata ja käännellä haluamaansa kameraa päästääkseen lähemmäksi suosikkiesiintyjäänsä. Katsojan rooli on välittömämpi, koska hänelle voidaan

kuvitella keskeinen tehtävä esimerkiksi videon kuvakulmien säätelyssä ja esitysten tallentamisessa. Mielestäni tässä piileekin yksi *An Easier Affairin* hienous: siinä on saatu musiikkivideokokemus tuntumaan interaktiiviselta, millaisia musiikkivideot eivät yleensä ole.

Michael on videossa pukeutunut hyvin yksinkertaisesti mustiin housuihin ja kauluspaitaan. Hänen tyyliään voisi kuvata tavalliseksi, eikä hänen habituksessaan ole tällä kertaa mitään mikä voisi luonnehtia häntä homomieheksi. Hän tanssii musiikin tahtiin hyvin vapaamuotoisesti ilman koreografiaa. Michaelin rooli *An Easier Affairissa* on muuttunut aiempiin kahteen videoon verrattuna siinä, ettei hänen ruumiiseensa tällä kertaa kiinnitetä erityistä huomiota. *Outsiden* poliisiasu ja *Shoot the Dogin* hyperbolinen animointi ovat poissa ja jäljellä on tavallinen mies ilman naamiointia. Juuri hänen tavallisuudestaan johtuen muihin hahmoihin latautuu uudella tavalla odotuksia siitä, mitä he edustavat. Sanoitus antaa olettaa, että hahmot ovat Michaelin kohtalotovereita, friikkejä: “And I'm dancing with the freaks now / I'm havin' so much fun / What you sow is what you reap now / I'll do my dance with everyone / I've been getting too much sun / Yes I'm dancin' with the freaks now / We're havin' too much fun for them.” Michaelin osalta sanoituksen friikkiyden voidaan olettaa liittyvän hänen homoseksuaalisuuteensa. Friikkiyden merkitys muiden hahmojen kohdalla ei ole yhtä selvä, mutta heidän ulkonäkönsä ja suorituksensa kameran edessä tekevät hätkähdyttävän vaikutelman.

Vernallis on todennut, että varsinkin yksinkertaisessa tarinarakenteessa ja lavastuksessa tähteen liittyvä tarina ja tämän representoimat tunteet kiinnittyvät erityisen paljon myös videon muihin hahmoihin. Rajatussa tilassa, ajassa ja tarinarakenteessa videon hahmojen ei voida katsoa olevan sitoutuneita muuhun kuin tähteen ja tämän edustamiin arvoihin (Vernallis 2004, 60). Esitän kuitenkin Vernalliksesta poiketen, että *An Easier Affairissa* hahmojen ympärille kietoutuu kuvitelma seksuaalisuutta tai sukupuolta ympäröivästä salaisuudesta, joka on erillinen George Michaelia henkilökohtaisesti koskevasta sanoituksesta. *An Easier Affairissa* huomio kiinnittyy muihin hahmoihin juurikin heidän puhumattomuutensa takia. Näen hahmojen erillisyyden Michaelista perustuvan paitsi niiden hiljaisuuteen, myös niille suotuun visuaalisen tilan haltuunottoon. Aiemmista analysoiduista videoista poiketen en nosta keskiöön *An Easier Affairista* mitään tiettyä kohtausta, vaan katson erillisten performanssien muodostavan yhden, yhteisen avainkohtauksen (kuva 6, kuvaliite, s. 67).

An Easier Affairissa kanssaesiintyjille annetaan aikaa olla kameran edessä, jolloin katsoja voi tutustua heihin paremmin. Hahmoja yhdistää se, että niiden sukupuoli ja seksuaalisuus tuntuvat monitulkintaisilta ja paikantumattomilta. Heistä monissa on ulkoisia piirteitä, jotka saavat miettimään, mitä seksuaalista suuntautumista he edustavat, sekä ovatko he identiteetiltään joko määritettyyn biologiseen sukupuoleensa tyytyväisiä cis-ihmisiä vai ruumiinsa ja sukupuoli-identiteettinsä ristiriitaisina kokevia trans-ihmisiä. Vai haluavatko he paeta kaikkia määreitä? Lisäksi hahmojen voidaan katsoa edustavan myös länsimaaisessa yhteiskunnassa sosiaalisesti ja kulttuurisesti tyypillisesti marginaalissa olleita ryhmiä kuten naisia, mustia, arabeja, vanhuksia ja ylipainoisia. Nämä ryhmät ovat myös musiikkivideoiden kontekstissä perinteisesti olleet representaatioiden vähemmistössä ja niiden esityksiin on liittynyt problemaattisia piirteitä kuten rasismia. Niinpä tämä esiintyjäjoukko näyttäytyy hyvin poikkeuksellisen ja vastakohtaisena esimerkiksi jo monesti mainittuun *Freedom '90* -videoon, jossa Michaelin poissaoloa paikkaavina lavahahmoina esiintyi pelkkiä muotimaailman huippumalleja (kts. johdantoluku s. 6).

Hahmojen eleet, tyyli ja ulkoasu ovat huomiota herättäviä ja provosoivia. Ne toisaalta kuitenkin jättävät hahmojen ympärille monitulkintaisuutta. Nostan hahmoista muutaman esille. Heti videon alussa mieshahmo astelee lavasteen takaosasta suoraan kohti kameraa. Kävellessään catwalk-tyylisesti mies sulautuu ensin varjoihin, eivätkä hänen ruumiinsa rajat ole selvästi nähtävissä. Miehellä on päällään maastokuvioiset housut ja lippalakki, selästä auki oleva musta paita sekä jalassaan ballerinatyylliset korkokengät. Kun kamera hetken kuluttua lähestyy hänen kasvojaan, hän laittaaakin aurinkolasit päähänsä, jolloin hänen silmiään ei näytetä. Kirkkaammassa valossa pystymme näkemään, että miehellä on maastokuvioitujen vaatteiden lisäksi kaulassaan palestiinahuivi. Valojen kirkastuessa näyttämöllä mies tekee tanssiliikkeitä ja poseerauksia, joissa korkokengät ovat keskeisessä roolissa kehon kielen ilmentäjinä: hän joko tanssii kameraan nähden sivuttain tekemällä takapuolta korostavia tanssiliikkeitä tai hypähtelee musiikin nopeassa rytmissä heilautellen samalla käsiään ilmassa hektisesti. Hahmon käsivarsien liikkeet ovat aggressiivisia, mutta korkokengät antavat hänen ruumiilleen feminiisen, rintakehää ja takapuolta korostavan, ryhdin. Miehisten ja naisellisten elementtien yhdistely on haluttu tehdä näkyväksi sekä asustuksessa että kehon liikkeissä.

Seuraavan esiintyjän sukupuoli ja seksuaalisuus on visuaalisesti hämärretty. Itämaiseksi tanssijaksi pukeutuneen hahmon ulkonäön ja pukeutumisen erityispiirteet antavat

mahdollisuuden erilaisille tulkinnoille. Hänellä on pitkät, mustat hiukset ja koristeltu huivi, joka peittää kasvot jättäen näkyviin vain silmät. Hahmon päällä oleva toppi ja maahan saakka ulottuva hame ovat hyvin koristeelliset ja kimaltavat. Kasvonpiirteet eivät tunnu yksiselitteisesti naisellisilta. Tuuheiden kulmakarvojen alla olevat silmät on meikattu hyvin vahvasti, mikä mahdollisesti kertoo pikemminkin tarpeesta konstruoida kuin korostaa olemassa olevia naisellisia piirteitä. Ruumiinsa ääriviivojen perusteella hahmo on kuviteltavissa ennemminkin solakaksi mieheksi kuin naisvartaloksi. Kokonaisuudessaan hahmo näyttäytyy androgyyninä. Kun hahmo esiintyy ilman kasvohuivia, kameran otos muuttuukin laajakuvaksi, jolloin emme pysty näkemään häntä tarkemmin. Hahmon esityksessä korostuvat käsien geometriset liikkeet ja keimailevat lähikuvat huivin osittain peittämistä kasvoista, jolloin silmien tummat rajaukset korostuvat. Hahmo herättää kysymyksiä etnisyyden, sukupuolen ja performatiivisuuden risteyskohdista. Onko kyse mahdollisesti perinteisestä naisten harjoittamasta tanssin muodosta, jota videossa haluaa esittää mies? Tarvitseeko miehen pukeutua naiseksi, jotta voi tanssia itämaista tanssia?

Lavalla esiintyy myös kalju henkilö pitkässä ja leveässä mustassa hameessa. Häntä voisi ajatella naiseksi, mutta kuva ei viivy hänessä niin pitkään, että sukupuoli olisi varmennettavissa. Hän ei tanssi, vaan joko seisoo paikallaan tai tekee käsillään hidastettuja liikkeitä, jolloin ilmapirran mukana heiluvat hame ja kevyt huivi tekevät tästä maagisen hahmon. Hahmon hitaiden, linnun siipien lyöntejä muistuttavien liikkeiden lisäksi tämän lävistyksiset, tatuoinnit ja kaulassa oleva iso koru kiinnittävät katsojan huomion. Aina kun esiintyjä näytetään kokokuvassa, kamera kuvaa häntä alaviistosta, jolloin hän näyttää pidemmältä ja majesteettillisemmalta kuin muut videon hahmot. Tätä veistoksellista esiintyjää tuntuu ympäröivän mysteerisyyden tai jopa noitamaisuuden aura; on kuin hän pyrkisi hypnotisoimaan katsojansa omalla suoraan kameraan suunnatulla katseellaan. Ehkä juuri tästä johtuen hahmo vaikuttaa videon henkilökavalkadiin rauhoittavasti ja tuo leikkausten tempoon eeterisyyttä. Hahmo muodostaa hätkähdyttävän vastakohdan Michaelille, joka on videossa hyvin tavallinen ulkomuodoltaan ja jonka kehon kieli tanssiliikkeineen vastaa musiikin iloluentoista rytmiä.

Pitkä, vaaleahiuksinen nainen tanssii kameralle mustissa alushousuissa, olkaimettomassa korsetissa ja stay up -sukissa. Hänellä on käsissään mustat, lyhytvartiset hanskat. Nainen on klassisen kaunis, ja hän tanssii ensin puuhkan ja tuolin kanssa. Hän ei kuitenkaan ala stripata tai käyttää tuolia eroottisessa tanssissa, vaikka alkuun sellaista voisi kuvitella. Naisella on

vahva asenne, mutta silti hänen esiintymisessään jokin jää vaivaamaan. Hän esiintyy kohtauksissaan vain lyhyesti. Yhtenä harvoista hän on tuonut lavalle rekvisiittaa, tuolin ja puuhkan, mutta lopulta hän kuitenkin hylkää ne. Tuolin hän jopa potkaisee pois lavalta. Hänen liikkeistään tulee ensin sellainen kuva, että hän nauttisi katsottavana olemisesta, mutta hänen performanssinsa vaikuttaa enemmän lavastetulta soidintanssilta kuin viekoittelulta. Liikkeet tuntuvat harjoitelluilta ja vastahakoisilta, eikä hän antaudu esitykselleen. Naishahmo kääntää videon lopussa selkensä kameralle ja kävelee pois lavalta. Hahmon esitys jättää ilmaan kysymyksen siitä, mihin esityksellä pyrittiin ja miksi se tuntui niin epäautenttiselta.

Ilmiteeman tunnustussanoituksen perusteella voisi ajatella, että videossa tullaan tekemään enemmänkin tunnustuksia. Kaapin salaisuuden ja ulostulon kokeneena henkilönä Michael tällöin vaikuttaisi kutsuvan hahmoja tunnustamaan turvallisessa ympäristössä, jossa ulostuleminen ei johda yksilön sosiaaliseen hyljeksintään. Tällaiseen sulkeumaan viittaisivat myös hahmojen performanssien herättämät monenkirjavat salaisuuden kuvitelmat, joita olen itsekin lyhyesti kunkin esiintyjän kohdalla hahmotellut. Aluksi voisi kuvitella videon johdattavan katsojansa todistamaan ja vahvistamaan kaapin tietämisen konventiota. Videossa ei kuitenkaan Michaelin lisäksi tunnuta näyttävän yhtäkään hahmoa, joka tekisi tunnustuksen. Aurinkolaseja tai huivia ei oteta pois kasvoilta, eikä kamera pyri niin lähelle hahmoja, että se toisi päivänvaloon kenenkään salaisuutta. Katsoja asetetaan vastakkain arvoituksen kanssa, joka ei ratkea videon päättyessä. Esiintyjien mysteeri pysyy läpitunkemattomana jo pelkästään siitä syystä, että kyseessä on videota varten luotu konstruktio; arvoituksen visuaalinen kuvitelma. Katsojassa tässä kohtaa mahdollisesti herännyt tietämisen halu problematisoituu videon sulkeutumattomuuden edessä.

An Easier Affair -videon kontekstissa kukaan ei tule väkivaltaisesti vaatimaan hahmoilta seksuaalisuutensa tunnustamista tai muutakaan selvitystä näiden identiteetistä. Michaelin suoran tunnustuspuheen ilmiteeman rinnalla videon syväteemassa hahmot irrottautuvat homoseksuaalisuuden ja heteroseksuaalisuuden kahtiajaosta. Hahmojen autonomisuuden vaatimus näkyy asenteessa, jossa he ottavat tilan haltuunsa. He eivät kiinnittäydy pelkästään Michaelin homoseksuaaliseen tarinaan. Lopulta videossa mielenkiintoisempaa tuntuu olevan mysteerin hyväksymisen mahdollisuus. Videon syväteemaksi katsonkin kaapin epistemologiaan liittyvän tietämisen vaateen hylkäämisen. Hahmojen hiljaisuus ei ole tällä kertaa kaapin kiertoilmaus, jonka sisällön katsoja pystyisi selvittämään. Hahmot ovat tulleet kuulemaan Michaelin omaehtoista tunnustuspuhetta laajentaen kuitenkin samalla

olemassaolollaan näkökulmaa pois Michaelin homoseksuaalisuudesta kohti laajempaa identiteettien variaatiota.

Tunnustamisen on kuvattu olevan vahvasti kiinni yhteisöllisyydessä, sillä minä-tunnustaja tarvitsee tullakseen kuulluksi vastaanottajan, joka vahvistaa tunnustuksen (Kujansivu & Saarenmaa 2007, 10–11). Videon hahmot ovat Michaelin tunnustuksen kuuntelijoita, mutta hän puolestaan sallii heidän olla hiljaa oman arvoituksensa kanssa. On mahdollista joko tulla ulos kaapista tai olla vain yhdessä hiljaa ”salaisuuden” kanssa. Laulun sanat valavat uskoa kuulijaan ja vahvistavat tätä kertomalla mahdollisuudesta kuulua friikkien ryhmään. *An Easier Affair* muodostaa hahmoille yhteisön, jonka yhdessäolo ei siis perustu tunnustamisen vaatimukseen. Performanssin esittävät hahmot ovat videossa Michaelin vertaisia.

4. Tulokset

Tässä työssä on käsitelty kolmea musiikkivideota. Niiden julkaisuajankohtana George Michaelin homoseksuaalisuus oli paljastunut ja julkisesti tiedossa. Lähdin tarkastelemaan aineistoni musiikkivideoita artistin kehityskertomuksena. Tutkimuskysymykseni oli, miten homoseksuaalisen identiteetinkehityksen vaiheita, kaappia ja tunnustamista, on kuvattu musiikkivideon ilmaisukeinoin. Lähtökohtana pidin Andrew Goodwinin huomiota siitä, ettei pelkkä musiikkivideoiden formaalinen analysointi ole hedelmällistä ilman tähden henkilöhistorian ja tähtikuvan huomioimista. Niinpä kuvailin johdannossa George Michaelin uran vaiheita ja hänen tähtikuvansa rakentumista musiikkivideoissa vuosien varrella ennen ulostuloa. Metodologinen lähestymistapani oli siis tarkastella musiikkivideoita tähtikuvan historiallisessa kontekstissa, jota tulkitsin kaapin ja tunnustamisen käsitteiden kautta. Määrittelin kullekin musiikkivideolle ilmiteeman ja sen rinnalle syväteeman, joka sisälsi sekä henkilökohtaisempaa että hienovaraisempaa homoseksuaalisuuden käsittelyä. Pyrin tunnistamaan videoista Carol Vernalliksen hahmottelemia avainkohtauksia, jotka katsoin syväteeman tulkinnan keskeisiksi vihjeiksi.

Outsiden ilmiteemana oli seksuaalimoraalin vartiointi ”panopticon-yhteiskunnassa”, jossa valvontakamerat ja poliisihelikopterit paljastavat seksuaalisia akteja harjoittavia pariskuntia. Avainkohtauksena pidin pornoelokuvan muotoon puettua videon johdanto-osaa, joka viittasi suoraan George Michaelin pidätyskokuun. Johdannossa yksinkertainen poliisiviranomaisen sukupuolen vaihtaminen osoitti Michaelin pidätystilanteen naurettavuuden. Syväteeman tasolla valvontayhteiskunnan kuvaus onkin dystooppinen parodia, jossa homoseksuaaleihin miehiin tosiasiallisesti kohdistuva vaino on kuviteltu koskemaan kaikkia ihmisiä seksuaaliseen suuntaukseen katsomatta. Homoseksuaaliselle identiteetille tarjoutuu turvapaikaksi ”vessadisko”, jonka keskeisyyttä katsoin audiokappaleen retrohenkisen musiikkityylin ja videon leikkauksen rytmin alleviivaavan. Se on tila, jossa tähti esittää *Outside*-kappaletta pysytellen piilossa valvontamaailman tarkkailevalta silmältä. Seuraten Richard Dyerin pohdintoja diskokulttuurin merkityksestä homoseksuaalisille miehille, tulkitsin diskon olevan homoseksuaalista salaisuutta symboloiva kaapin metafora. Vaikka *Outside* on ensimmäinen Michaelin julkisen ulostulon jälkeinen musiikkivideo, se ei sisällä ulostulon vakavasti otettavaa taiteellista representaatiota. Michael esittää sanoituksessa tunnustuspuheen, mutta esityksen yliampuva ja sarkastinen sävy osoittaa tämän puheaktin olevan videon ilmiteeman lailla parodiaa. Homoidentiteetin kehityksen näkökulmasta video

ilmaisee heteronormatiivista tekopyhyyttä kohtaan tunnettua oikeutettua kiukkua ja kertoo nostalgisesta kaipuusta kaapin tarjoamaan turvaan.

Shoot the Dog on toteutukseltaan animaatiovideo ja ilmiteemaltaan poliittinen satiiri, joka sisältää runsaasti viittauksia homoseksuaalisuuteen. Michaelin näyttämönsijainen ”tulee ulos” välittömästi videon alussa, minkä jälkeen hän seikkailee tarinamaailmassa absurdina supersankarina, paljastaen valtionpäämiesten välisen homoseksuaalisen halun. Videon kaoottinen ja anarkistinen piirrostyylä yhdistää satiirin piikikkyyden karnevalistiseen liioitteluun, jonka kautta asetetaan kyseenalaiseksi sekä poliittinen valta että identiteettien pysyvyys. Lyhyessä avainkohtauksessa nähdään kolme tunnistettavaa Michaelin lavapersoonaa tähden kaapissaolon vuosilta. Michaelin faneille hahmot ovat merkinneet kussakin vaiheessa erilaisia identifioitumismahdollisuuksia liittyen tähden seksuaalisuuteen ja halun kohteena olemiseen. Syväteemaksi katsottiin täten kaapissa vietetyn julkisen elämän läpikäynti tähti-imagon muutoksineen. Vaikka ilmiteeman poliittisella näyttämöllä esiintyvän ”superhomon” voisi tulkita merkitsevän jonkinlaista visuaalista homoseksuaalisuuden tunnustamisaktia, hahmon hyperboliset piirteet ja kyvyt tuntuvat pikemminkin pilkkaavan homoseksuaalisuuteen liitettäviä fallisia stereotypioita. Tätä alleviivaa Michaelin karikatyyristen kasvonpiirteiden sovittaminen useihin muihin parodisiin hahmoihin, huomionarvoisesti homokulttuurin camp-ikonien, Village People -yhtyeen jäsenien vartaloihin. Homoidentiteetin kehittymisen näkökulmasta videon keskiössä on oman menneisyyden läpikäynnin tarve sekä tarjolla olevien homoseksuaalisuuden representaatioiden kriittinen ja parodinen tarkastelu.

Karnevalistisen sirkuksen jälkeen *An Easier Affair* palaa riisuttuun ja realistiseen ilmaisuun. Videon ilmiteema on kappaleen sanoituksessa artikuloitu suoraviivainen homoseksuaalisuuden tunnustuspuhe vailla parodiaa tai paisuttelua. Esityksen yksinkertainen esillepano ja leikkauksen rauhallisuus korostavat sanoituksen vilpittömyyttä ja autenttisuutta. Lyyrin viittaus *Wham!*-aikaiseen *Careless Whisper*-hittisingleen antaa tunnustajan ”syyllisille jaloille” uuden tulkinnan; relevantti katumuksen aihe on kaapinaikaisen identiteetin ylläpito, joka nykytilanteessa arvioidaan epäaidoksi. Videon suhtautuminen tunnustajaan on kuitenkin armollinen ja ymmärtävä. Vaikka Michaelin tunnustus on henkilökohtaisen homoidentiteetin merkitystä korostava, *An Easier Affair* lupaa kuitenkin myös yhteisöllisyyttä. Videossa ”friikeiksi” kutsutut hahmot nousevat performansseillaan Michaelin rinnalle valokeilaan. Nämä subjektit muuttuvat yhteisöksi, osallistuen kukin omalla

esityksellään ikään kuin yhteisen avainkohtauksen muodostamiseen. Hahmoilla on autonominen ja subjektiivinen valta omaan representaatioonsa ja esityksensä muotoon. Kunkin esiintyjän performanssi tuo näkyväksi arvoituksen tai mysteerin, jota ei paljasteta videon loppuessa. Hahmoja ei siis pakoteta tekemään tunnustusta identiteetistään, seksuaalisuudestaan tai sukupuolestaan, vaan jokainen saa videon lopussa säilyttää arvoituksellisuuden auransa. Syväteemana on siis kaapin epistemologiaan liittyvän tietämisen vaateen turhauttaminen ja kieltäminen. Homoidentiteetin kehityksen näkökulmasta *An Easier Affair* kuvaa itsensä hyväksymistä, joka ei omasta tunnustuksesta huolimatta pyri taivuttelemaan kanssakulkijoita, ”friikkejä”, ottamaan osaa kaapin rituaalin ylläpitoon.

Jatkumona tarkasteltaessa *Outside, Shoot the Dog* ja *An Easier Affair* ilmentävät ajallisesti etenevää henkilökohtaista reflektiota, jossa kaapin ajan ristiriitainen seksuaali-identiteetti vaihtuu omaehtoisen tunnustuksen lausuvaan ulostulevan homomiehen identiteettiin. Analysoimissani musiikkivideoissa tuodaan nähtäviksi ja kommentoitaviksi useita kaappi- ja tunnustamiskeskusteluihin liittyviä konventiota ja stereotypioita, joita käsitellään niin itsereflektiiviseen kuin parodiseenkin sävyyn. Viime kädessä näissä audiovisuaalisissa kertomuksissa on kyse identiteetin pohdinnasta ja seksuaalisuuden määrittelyyn liittyvän vallan ottamisesta konkreettisella tavalla omiin käsiin.

5. Reflektio

Johdantoluvussa kirjoitin melko pitkästi auki suhdettani George Michaeliin tuodakseni esille oman faniuteni. Fanina olen nostanut akateemisen arvioinnin kohteeksi sellaisen henkilön, joka on minulle tärkeä. Tutkimusetiikan kannalta asetelma voi muodostua ongelmalliseksi, jos fanin suhtautuminen tutkimuksen kohteeseen on alusta loppuun varovaisen kunnioittava. Tutkimukseen kuuluva kriittisyys voi tällöin olla vähäisempää kuin mitä se olisi sellaisen aiheen kohdalla, johon tutkimuksen tekijällä ei ole henkilökohtaista intressiä. Faniuden etuna on toisaalta usein syvällinen taustatietämys tutkimuksen kohteesta, mitä jokaisella saman asian äärellä olevalla tutkijalla ei välttämättä ole. Fanius voi parhaimmillaan avata näkökulman siihen ihmetykseen ja ihastukseen, jonka jokin maailman ilmiö on tehnyt havaitsijaansa.

Tarkastellut videot olisivat kenties joiltain osin mahdollistaneet myös kriittisempää arviointia, esimerkiksi käsiteltäessä *Outsiden* vessadiskon poliisiasujen stereotyyppisyyttä. Samoin *Shoot the Dogin* poliittiseen satiiriin sisältyvää Tony Blairin homoseksuaalista feminisointia olisi voitu tarkastella jopa homofobian ilmentymänä. Yleisemminkin näitä videoita olisi voinut lähestyä esimerkiksi kaupallisen laskelmoinnin näkökulmasta, kuten Jaap Kooijman teki *Outside*-analyysissään. Oma suhtautumiseni, johon faniuteni on varmasti vaikuttanut, on perustunut oletukselle artistin aikeesta välittää kuuntelijalle ja katsojalle rehellinen raportti henkilökohtaisesti merkittävästä kehityskertomuksestaan. Tutkimuskysymys ei ole keskittynyt aineiston epäkohtien ”paljastamiseen”, vaan tarttumaan musiikkivideoiden tarjoamiin, vilpittömiksi oletettuihin kuvauksiin homoseksuaalisen identiteetin vaiheista. Tämä myötämielinen suhtautuminen tutkimuskohteeseen on siis peruslähtökohta, jonka olen halunnut saattaa selkeästi lukijan tietoon. On toki myös aiheellista panna merkille, ettei kriittinen tai epäileväinen lähtöasenne sinänsä ole objektiivisuuden tae.

Humanistiseen tutkimukseen liittyy verraten suuri vapaus tutkimusasetelman suunnittelussa. Tällöin on mahdollista, että faniuden annetaan vaikuttaa tutkimusaineiston valintaan, jolloin tarkasteltavaksi valikoituu vain kohteen kannalta suotuista materiaalia. Vaikka työn videoita käsitellään niiden todellisessa kronologisessa järjestyksessä, Michael julkaisi vuosien 1998 ja 2006 välillä *Outsiden*, *Shoot the Dogin* ja *An Easier Affairin* lisäksi kuusi muutakin musiikkivideota: *As* (1999), *Freeek!* (2002), *Round Here* (2004), *Flawless (Go to the City)*

(2004) ja *Amazing* (2004). Uskon olleeni objektiivinen valikoidessani videoista ne, joita luonnehtii eksplisiittisesti homoseksuaalisuuden tematiikka. Näistä kuudesta videosta vain *Freeek!* sisälsi selkeää seksuaalista materiaalia, mutta homoseksuaalisuuden lukeminen videon kerrontaan olisi tuntunut kaukaa haetulta. Väitän myös, ettei Michael enää palannut *An Easier Affairin* jälkeen yhdessäkään musiikkivideoissaan käsittelemään homoseksuaalisuutta. Vuoden 2006 jälkeen Michaelin musiikkivideoissa esiintyi muita, toisella tavalla omaelämäkerrallisia teemoja, kuten lapsuuden kotiseutu ja perhesuhteet.

Aineiston valinnan mielivaltaisuus ilmenee ensisijaisesti siinä, että olen esittänyt kolme valittua videota saumattomana ja suljettuna jatkumona. Videot eivät toimisi samalla tavalla yksittäin katsottuina, vaan tähtikuvan ja käyttämieni käsitteiden kannalta keskeinen draaman kaari syntyy kaikkien kolmen videon yhteistoiminnasta. Mikäli valintaperusteena käytetään muuta kuin selkeää homoseksuaalisuuden tematiikkaa, samat videot voisivat kuulua toisenlaisiin yhdistelmiin ja kukin olla useiden erilaisten narratiivien rakennusosa. Väitän kuitenkin, että mikäli lukija tutustuu videomateriaaleihin hyväksyen tämän konstruoimani kolmen videon jatkumoluonteen, hahmottelemani narratiivi on havaittavissa. Tiedossani ei kuitenkaan ole, että George Michael tai kukaan muukaan tekijäauktoriteettia omaava taho olisi suositellut videoita katsottavan tällä tavalla valikoiden.

Valitsemani keskeiset tutkimuskäsitteet eli kaappi ja tunnustus vaikuttaisivat homoseksuaalisuuteen liittyvän aiheen huomioiden vähemmän alttiilta mielivaltaisuuden kritiikille. Nämä käsitteet tunnetaan nykyään hyvin laajasti populaarikulttuurissa, ja ne osataan liittää homoseksuaalisuuteen ja ulostuloon kuuluviksi. Kaappi ja tunnustaminen ovat muuttuneet niin selvästi osaksi homoseksuaalisuutta koskevaa yleistä kulttuuritietoa, että kun esimerkiksi heavy-laulaja Rob Halford antoi elämäkertateokselleen nimen ”Confession”, lukijalle oli itsestään selvää, että teos käsittelee etupäässä laulajan homoseksuaalisuutta. Käsitteillä on siis varsin tiivis yhteys tutkimuskohteeseeni, mutta tällöin herää kysymys siitä, onko niillä enää merkittävää akateemisesta tutkimustraditiosta kumpuavaa selitysvoimaa. Olen kuitenkin pyrkinyt kirkastamaan ja läpikäymään käsitteiden aatehistoriallisia taustoja ja tuomaan käsiteosuuteen dynamiikkaa osoittamalla aiemmin huomiotta jääneitä yhteyksiä Segdwickin kaapin kuvauksen ja tunnustustradition pohdinnan välille. Lisäksi uskon elävöittäneeni tutkimuskäsitteitä ja erottaneeni niitä populaarikäytöstä siinä mielessä, että videoiden syväteemoista tekemäni tulkinnat ovat olennaisesti riippuvaisia näistä käsitteistä. Tämä on toinen tärkeä osa humanistisen tutkimuksen konstruktivistisesta luonnosta: lukijaa

pyydetään hyväksymään paitsi kirjoittajan tekemä tutkimusaineiston rajausta, myös tulkintojen oikeuttaminen niin ikään tutkijan valitsemaan käsitteisiin vetoamalla. Lukijan arvioitavaksi jää, ovatko näin syntyneet tulkinnat uskottavia ja onko argumentointi noudattanut tutkimusasetelman reunaehdoja.

Lukija saattaa epäillä faniuden vaikuttaneen myös siihen, että työ on varsin aineistovetoinen ja että käytetty käsiteapparaatti on verraten kapea. Tämä kuitenkin johtuu ainakin osittain työn kirjoitusprosessiin liittyvistä seikoista. Alun perin ajatus oli asettaa musiikkivideot rinnakkain niin sanotun ulostulokirjallisuuden konventioiden kanssa. Tämä liittyi kaapin käsitteen lähteenä käytetyn Segdwickin kirjalliseen orientaatioon. Ulostulokirjallisuus on homo- ja lesbokirjallisuuden alagenre; tyypillisesti siinä kuvataan kaapissa olevaa päähenkilöä, joka kirjan loppupuoella tunnustaa toiselle henkilölle homoseksuaalisuutensa ja täten tulee ulos kaapista. Alkuperäinen ideani oli siis tehdä eri medioiden ja ilmaisumuotojen välistä vertailua ja tarkastella kullekin ominaisia retorisia keinoja kuvata kaappia ja tunnustamiseen liitettyä ulostuloa. Tällöin työ oli teoriavetoisempi, ja se olisi sisältänyt erityisesti kirjallisuuden tutkimuksen lähteitä. Kun gradutyön laajuutta koskevat reunaehdot realisoituivat kirjoitusprosessin aikana, kävi selväksi, että työhön oli tehtävä varsin radikaali rajausta. Tuntui luonnolliselta keskittyä primaarina kohteena toimineeseen musiikkivideoilmaisuun, mutta tällöin kirjallisuuslähteiden määrä väheni merkittävästi. Mikäli kuitenkin haluaisin jatkaa tai laajentaa tätä työtä, arvelisin edelleen hedelmälliseksi tarkastella sitä, miten eri ilmaisumuodot ja viestintäteknologiat representoivat kaapin ja tunnustamisen käsitteitä.

Michaelin musiikkivideot ovat valmistuneet aikana, jona monet internetin keskustelukanavat olivat vasta kehkeytymässä eikä YouTuben toiminta ollut vielä kunnolla edes alkanut.³ Sosiaalisen median helppoa viestintäväylää fanien ja artistien kesken ei ollut vielä olemassa. Nykyään fanien ja tähtien välisiä suhteita voidaan hoitaa nopeassa tempossa somepäivityksinä, joiden sisällöt saattavat olla huomiotalouden vaatimusten vuoksi pureskelemattomia ja sisällöltään ohuita. Tässä työssä käsitellyt musiikkivideot edustavat aikaa, jolloin fanin käsitys tähdestä on perustunut artistin tekemiin taideteoksiin. Tällöin fanin ja artistin suhde oli verraten yksisuuntainen, ja fanilta edellytettiin sinnikkyyttä ja kärsivällisyyttä. Työssä käsiteltyjen videoiden aikajänne, kahdeksan vuotta, on huomattava.

3 YouTuben beta-versio julkaistiin toukokuussa 2005 ja virallisesti videopalvelusivusto perustettiin 14.2.2006.

Niissä Michaelin tähtikuvan historiaa ja elettyä elämää on käsitelty eri pieteetillä kuin jos kyse olisi ollut lyhyestä kannanotosta Twitterissä tai Instagramissa. Videot vertautuvat kirjan lukuihin, joissa lukija pääsee edetessään tutustumaan päähenkilön eri elämänvaiheisiin ja itsetuntemuksen lisääntymiseen. Uskon vahvasti, että yleisö tulee aina ensisijaisesti palaamaan aineistossani kuvailtujen musiikkivideotaideteosten pariin, kun se muistelee Michaelin ulostuloa ja siihen liittynyttä kohua.

Lähteet

Aineiston musiikkivideot:

Outside (1998) Ohjaus: Vaughan Arnell / Sävellys ja sanat: George Michael / Tuottajat: George Michael & Jon Douglas. Sony BMG Music Entertainment.

Shoot the Dog (2002) Ohjaus: Tim Searle / Sävellys ja sanat: George Michael & Philip Oakey & Ian Burden / Tuottaja: ITV – Independent Television, George Michael. G.K. Panayiotou.

An Easier Affair (2006) Ohjaus: Jake Nava / Sävellys ja sanat: George Michael & Ruadhri Cushnan & Kevvin Ambrose & Niall Flynn / Tuottaja: George Michael. G.K. Panayiotou.

Muu audiovisuaalinen materiaali:

Parkinson Show (1998): Ladies and Gentlemen: The Best of George Michael (1999). DVD. Sony BMG.

Tutkimuskirjallisuus:

Bordwell, David, Staiger, Janet & Thompson, Kristin (1985) The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960. London: Routledge & Kegan Paul.

Butler, Judith (1997). Excitable Speech. A Politics of the Performance. New York: Routledge.

Dyer, Richard (2007 [1986]) Heavenly Bodies. Teoksessa Redmond, Sean & Holmes, Su (toim.) Stardom and Celebrity. A Reader. London: Sage, s 85–89.

Dyer, Richard (1993) The Matter of Images. Essays on Representation. London & New York: Routledge.

Dyer, Richard (2002 [1992]) Only Entertainment. Taylor & Francis Group.

Dyer, Richard (2002) The Culture of Queers. Taylor & Francis Group.

Eskola, Jari & Suoranta, Juha (1998) Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino.

Foucault, Michel (1998) Seksuaalisuuden historia. Helsinki: Gaudeamus.

Foucault, Michel (2000) Tarkkailla ja rangaista. Helsinki: Otava.

- Goodwin, Andrew (1992) *Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hawkins, Stan (2002) *Settling the Pop Score. Pop Texts and Identity Politics*. Aldershot, Hants, England : Ashgate Burlington, VT.
- Hekanaho, Pia Livia (2006) *Yhden äänen muotokuvia. Queer-luentoja Marguerite Yourcenarin teoksista*. Helsinki: Helsingin yliopisto, taiteiden tutkimuksen laitos.
- Herbert, Emily (2017) *George Michael 1963–2016. Elämäkerta*. Minerva Kustannus Oy.
- Jenks, Chris (2003) *Transgression*. Taylor & Francis Group.
- Jokinen, Arto (2003) *Miten miestä merkitään? Johdanto maskuliinisuuksien teoriaan ja kulttuuriseen tekstintutkimukseen*. Teoksessa Jokinen, Arto (toim.) *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuurissa*. Tampere: Tampere University Press, 7–31.
- Jovanovic, Rob (2007) *George Michael. The Biography*. Great Britain: Piatkus Books.
- Kekki, Lasse (2007) *Kaapin näkyvyys. Tunnustus homokirjallisuudessa*. Teoksessa Kujansivu, Heikki & Saarelma, Laura (toim.) *Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan*. Helsinki: Gaudeamus, 134–160.
- Kekki, Lasse (2004) *Pervot pidot. Johdanto homo-, lesbo- ja queer-kirjallisuudentutkimukseen*. Teoksessa Kekki, Lasse & Ilmonen, Kaisa (toim.) *Pervot pidot. Homo-, lesbo- queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like, 7–45.
- Kooijman, Jaap (2004) *Outside in America. George Michael's Music Video, Public Sex and Global Pop Culture*. *European Journal of Cultural Studies* 7:1, 27–41.
- Kujansivu, Heikki & Saarenmaa, Laura (2007) *Tunnustus ja todistus omaelämäkerrallisen esittämisen muotoina*. Teoksessa Kujansivu, Heikki & Saarenmaa, Laura (toim.) *Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan*. Helsinki: Gaudeamus, 7–20.
- Kujansivu, Heikki (2007) *Tunnustus, todistus ja toinen. Käsiteretkellä Tunnustusten temppelissä*. Teoksessa Kujansivu, Heikki & Saarenmaa, Laura (toim.) *Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan*. Helsinki: Gaudeamus, s. 23–46.
- Michael, George & Parsons, Tony (1990) *George Michael - Bare*. London: Penguin Books.
- Parkkinen, Marja-Leena (2003) *Ulos kaapista. Tositarinoita homoseksuaalisuuden kohtaamisesta*. Jyväskylä: Like.

- Pullen, Christopher (2012) *Gay Identity, New Storytelling and the Media*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Railton, Diane & Watson, Paul (2011) *Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh University Press.
- Sarajärvi, Anneli & Tuomi, Jouni (2018) *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2008 [1990]) *The Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Sumiala-Seppänen, Johanna (2007) *Tunnustan, olen siis olemassa. Mediakulttuurin terapeuttinen eetos*. Teoksessa Kujansivu, Heikki & Saarenmaa, Laura (toim.) *Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan*. Helsinki: Gaudeamus, 163–183.
- Vernallis, Carol (2004) *Experiencing Music Video. Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia University Press.
- Valenius, Johanna (2004) *Undressing the Maid. Gender, Sexuality and the Body in the Construction of the Finnish Nation*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Wapshott, Nicholas & Wapshott, Tim (1999) *Older. The Unauthorized Biography of George Michael*. London, Basingstoke and Oxford: Pan Books.

Internet-lähteet:

- AllMusic.com: New Wave: <https://www.allmusic.com/style/new-wave-ma0000002750>,
Wham!: <https://www.allmusic.com/artist/wham%21-mn0000246960> (linkit tarkistettu 25.5.2023)
- Antiwarsons. Statement of George Michael to 'Shoot the Dog' July 2002: <https://www.antiwarsons.org/canzone.php?lang=en&id=1275> (linkki tarkistettu 25.5.2023)
- CNN-haastattelu: CNN Interactive: Exclusive: George Michael acknowledges homosexuality: <http://edition.cnn.com/SHOWBIZ/9804/11/george.michael/> (linkki tarkistettu 25.5.2023).
- GM Forever: George Michael Interview On Parkinson Show 1998: <https://gmforever.com/george-michael-interview-on-parkinson-show-1998/> (tarkistettu 25.5.2023)
- GM Forever: George Michael Interview with Jim Moret CNN 1998: <https://gmforever.com/george-michael-interview-with-jim-moret-cnn-1998/> (tarkistettu 25.5.2023)

Kuvaliite



Kuva 1. Outside. Siviiliasuisen poliisin sukupuoli on vaihdettu pornoparodiassa naiseksi.



Kuva 2. Outside. Disko tarjoaa suojan valvonnan yhteiskunnalta.



Kuva 3. Shoot the Dog. Village Peoplen machohomot ja poliittisten päättäjien paritanssi.



Kuva 4. Shoot the Dog. Pitkätakkinen Older-hahmo syrjäyttää tähtikuvan aiemmat vaiheet.



Kuva 5. An Easier Affair. Michael on asettunut luontevasti kameroiden kuvattavaksi.



Kuva 6. An Easier Affair. Etualalla tunnustava Michael, taustalla salaisuutensa säilyttävien esiintyjien joukko.