

"I'LL MAKE YOU INTO A MAN – EVEN IF IT KILLS YOU"

Komedia ja maskuliinisuus *Poliisiopisto*-elokuvissa

Annika Jukkola

Pro gradu -tutkielma

Huhtikuu 2016

Kirjallisuus

Humanistinen tiedekunta

Oulun yliopisto

Sisältö

1 Johdanto	3
2 Historialliset kontekstit: maskuliinisuus muuttuvana kulttuurintuotteena	4
2.1 Cowboy kriisissä: Amerikkalaisen maskuliinisuuden historiaa	5
3 Kuinka hauska mies määritellään? Teoreettisia lähtökohtia	17
3.1 Mikä on mies? Maskuliinisuuden problematiikka	17
3.2 Komediakäsitteet ja -teoriat: mikä tässä on niin hauskaa?	32
4 Poliisiopiston miehet - Maskuliinisuutta säädetään ja vahvistetaan	47
4.1 Väkivalta ja mieheyden jatkeet	48
4.2 Patriarkalismia tuotetaan, murretaan ja puolustetaan - Mr.Kirkland, Tackleberry ja Fackler	58
4.3 Hegemonisen maskuliinisuuden ylläpitäjät – Komissaari Hurst ja Mauserin oppilaat	62
4.4 Marginaalista kohti hegemoniaa - Zed, Sweetchuck ja Leslie Barbara	65
5 Mies naurun kohteena - Maskuliinisuus komedian työkaluna	73
5.1 Inkongurenssteoria ja säröilevät maskuliinisuudet	74
5.2 Valta ja verbaalinen homososiaalisuus sekä ylemmyysteoria, syntipukkiteoria ja nauru	80
5.3 Homoseksuaalisuus ja ulkomaalaiset maskuliinisenä ja komediallisena toiseutena	88
5.4 Miehuuskokeet, maskuliinisuuden kriisiytyminen, peripeteia ja komedian kaava	95
6 Päättäntö	101
Lähteet	105
Liitteet	111

1 Johdanto

Yksi läntisen demokratian kulmakivistä on lupa arvostella vallanpitäjiä ja auktoriteetteja, asettaa heidät naurunalaiseksi ja tehdä heistä jopa pilkkaa. Komedialla kaikissa muodoissaan on kiinnostanut minua aina, ja varsinkin Suomessa sitä on mielestäni alettu tutkia paremmin vasta lähivuosina.

Tutkimuskohteenani tässä gradussa ovat *Poliisiopisto*-elokuvat. Ne nauttivat suurta suosiota erityisesti täällä Suomessa. Jokainen sarjan elokuva viimeistä lukuun ottamatta ovat olleet ilmestymisvuosinaan kymmenen katsotuimman elokuvan joukossa Suomessa.¹ *Poliisiopisto*-elokuvia myös lähetetään televisiosta vuosittain. Niitä ei ole kuitenkaan aiemmin tutkittu Suomessa lainkaan, vaikka niissä olisi paljon aineksia niin elokuvatutkimukselle kuin sukupuolentutkimuksellekin. Nämä seitsemän elokuvaa tehtiin ja julkaistiin aikavälillä 1984 - 1994. Ne sisältävät komedian lisäksi myös toimintaa, romantiikkaa ja rikoselokuvaa, joten ne ovat genrehybridejä, joissa on piirteitä myös sotilasfarssista. *Poliisiopisto*-elokuvat parodisoivat poliisin työtä (siinä esiintyvät ylipitkäsi vedetty oikeuksien lukeminen ja donitsin oikeanlaisen syönnin opetus) ja kohtauksia muista elokuvista (kuten *Psykon* suihkukohtaus). Yksi hahmoista parodioi Bruce Leeta ja hänen elokuviaan, mutta en koe, että nämä elokuvat olisivat kokonaisuutena parodioita.

Olen kiinnostunut elokuvissa erityisesti niiden tuottamista maskuliinisuuksista. Perehtyminen miestutkimukseen tuo minulle tarvittavaa objektiivista otetta aiheeseen verrattuna feministiseen tutkimukseen. Komedialla tuottaa henkilöitä ja henkilöhahmot tuottavat maskuliinisuuksia, ja näissä komedioissa esitetään monipuolisesti erilaisia maskuliinisuuksia. Nämä maskuliinisuudet rakentuvat ja vahvistuvat eri tavalla. Joskus maskuliinisuus halutaan myös purkaa ja rakentaa uudelleen. Näin käy esimerkiksi tutkimuskohteeni marginaalisille maskuliinisuuksille, jotka uudelleenrakentavat maskuliinisuutensa lähemmäs hegemonista maskuliinisuutta. Koska tutkimuskohteeni on amerikkalainen, keskityn ainoastaan amerikkalaiseen maskuliinisuuteen, jossa korostuu etninen monimuotoisuus ja ulkomaalaisten toiseuttaminen. Muun muassa näitä teemoja käsittelemme tutkielmani alussa olevassa historialuvussa, jossa erittelen tutkimukseni teemojen historiallisia taustoja. Muita teemoja ovat esimerkiksi patriarkalismi, maskuliiniset esikuvat ja homoseksuaalisuus

¹Lähde: <http://www.elokuvauutiset.fi/site/sf-2011/vuositilastot>. Tästä linkistä voi tarkistaa jokaisen *Poliisiopisto*-elokuvan julkaisuvuoden katsojamäärät.

Teorialuvuissa (3.1. ja 3.2.) käyn taas läpi tutkielmassani esiin tulevia komedian käsitteitä, kuten naurua ja komediateorioita (inkongruenssi-, ylemmyys-, huojennus- ja syntipukkiteoria) sekä komedian rakennetta ja peripeteiaa. Toinen teoria-alaluku (3.2.) keskittyy tutkimuksessani tarvittavaan maskuliinisuuden tarkempaan määrittelyyn. Lähdän liikkeelle sosiaalisen sukupuolen erittelystä aina poliisimaskuliinisuuden määrittelyyn asti. Luku 4 käsittelee maskuliinisuuden käsitteitä, joita analysoin sellaisenaan, ja luvussa 5 sovellan kaikkia esiteltyjä komedian käsitteitä tiettyjen maskuliinisuuden käsitteiden kanssa.

Analyysiluvut (4 ja 5) jakautuvat kahteen. Ensimmäisessä luvussa käyn läpi yleisesti elokuvissa esiintyviä maskuliinisuuden käsitteitä ja muita siihen liittyviä toimintoja sekä näitä käsitteitä ja toimintoja kantavia henkilöihahmoja. Käsitteet ja toiminnot ovat maskuliinisuuden vahventamisen välineet, väkivalta, patriarkalismi, hegemoninen maskuliinisuus sekä marginaalinen maskuliinisuus. Toisessa analyysiluvussa yhdistän maskuliinisuuden ja komedian käsitteitä toisiinsa: inkongruenssiteoriaa säröilevien maskuliinisuuksien kanssa, vallan ja auktoriteetin ylemmyysteorian, naurun ja syntipukkiteorian kanssa, yhdistän komedian ja maskuliinisuuden toiseuttamiset toistensa kanssa (ja otan mukaan homofobian) sekä sovellan komedian rakennetta ja peripeteiaa miehuuskokeisiin ja maskuliinisuuden kriisiytymiseen. En kiistä, etteikö myös maskuliinisuus voisi taas toimia komedian työstäjänä ja sen rajojen venyttäjänä, mutta tässä tutkielmassa otan näkökulmaksi sen, että nimenomaan komedia käyttää maskuliinisuutta työkalunaan.

Tutkimuskysymykseni siis kuuluvat: millaisia maskuliinisuuksia *Poliisipisto*-elokuvissa on, miten nämä maskuliinisuudet rakentuvat, miten maskuliinisuutta vahvistetaan, millaisia historiallisia taustoja maskuliinisuuden käsitteillä on sekä miten komedia ja sen rakenne käyttävät maskuliinisuutta työkalunaan? Tutkielma viimeisessä osassa siis selvitän myös maskuliinisuuden ja komedian yhteneväisyyttä kulttuurintuotteina.

2 Historialliset kontekstit: maskuliinisuus muuttuvana kulttuurintuotteena

Tässä luvussa käyn läpi Yhdysvaltain maskuliinisuuden historiaa. Hahmojen maskuliinisuudesta ei voi puhua ilman historiallisten aspektien taustoittamista. Aivan kuten muutkin kulttuurin tuotteet, maskuliinisuuskin kokee muutoksia ajan saatossa, ja rajutkin muutokset voivat olla mahdollisia pelkästään yhden eliniänkin aikana.

Mieheyden (aivan samoin kuin naiseudenkin) muutoksilla on kansanmuutoksensa, jotka vaikuttavat muutoksen vauhtiin ja suuntaan.[--] mieheys ei seiso itsensä varassa, vaan saa identiteettinsä nimenomaan suhteestaan muihin seikkoihin, esimerkiksi naiseuteen. Niinpä miehen muuttumistakaan ei voi tarkastella vain mieheyden näkökulmasta, vaan se on suhteutettava muihin käynnissä oleviin yhteiskunnallisiin ja kulttuurisiin muutoksiin. (Lehtonen 1999, 74).

Tietyissä historiallisissa ajassa ja paikassa tietyn kulttuurin jäsenet merkitsevät, merkityksellistävät ja representoivat tekoja, eleitä, asioita ja ilmiöitä maskuliiniseksi. Subjektin maskuliinisuus rakentuu näiden tekojen ja eleiden performatiivisesta toistosta. (Jokinen 2004, 27.) Jotkut näistä maskuliinisuuksien piirteistä vaihtuvat ajan saatossa, esimerkiksi isyyden merkitys, ja vaikka esikuvatkin ovat vaihtuneet, amerikkalaisen kulttuurin luomat ihailtavat, hegemoniset maskuliinisuuksien piirteet ovat pysyneet, kuten itsenäisyys, kovuus ja järkevyys. Amerikkalaisessa kulttuurissa presidenteillä on iso rooli maan arvojohtajana ja esimerkkinä. Miespuolinen presidentti on maskuliinisuuden edelläkävijä, jolla on valtaa vaikuttaa esimerkiksi hegemonisen maskuliinisuuden muodostumiseen. Amerikkalaisen maskuliinisuuden historiaa leimaavat erityisesti valkoisten ja mustien valta-vastustus-rakenteet ja rasismi, presidenttien poliittiset köydenvedot niin kotimaassa kuin ulkomailla sekä erilaiset vapautusliikkeet. Vain vähän päälle viisikymmentävuotta sitten hyväksyttiin lakimuutos, joka kieltää mustien syrjimyksen, ja tämä lakimuutos oli suurin mustien ihmisoikeussavutus sitten orjuuden lakkauttamisen. Edellä mainitut historialliset tapahtumat uhkasivat erityisesti eteläosien valkoista maskuliinisuuden elämäntapaa ja maskuliinisuutta, eikä vanhoista kaavoista, jotka tukivat valkoista normatiivista maskuliinisuutta, haluttu luopua.

Kansalaisaktivismi, etnisyys, isyys, esikuvat ja työ ovat tutkimuksessani erityisen mielenkiinnon kohteena. Kansalaisaktivismiin aiheuttamat kuohunnat ja toiseutettujen (homoseksuaalit, naiset, mustat) nousu horjuttivat valkoista ja heteroseksuaalista patriarkaalisuutta. Työ on määritellyt paljon mieheyttä ja miehistä itsetuntoa, erityisesti Amerikassa, ja sillä on syynsä. Whitehead (2002, 125) mainitsee, että palkkatyö on historiallisesti miesten johtamaa, organisoimaa ja ensisijaisesti miehet ovat osallistuneet työn tekemiseen, ja tämä on yksi syistä, miksi työstä on tullut suurin vaikuttaja maskuliinisuuden määrittelyssä ja suorituksissa. Isyyden merkitys on historian saatossa vaihdellut, mutta vaikka esikuvatkin ovat vaihtuneet, yhdysvaltalaisen kulttuurin luomat ihailtavat maskuliinisuuksien piirteet ovat pysyneet, kuten itsenäisyys, kovuus ja järkevyys. Erityisesti populäärikulttuurin

tarjoamat hahmot ovat toimineet toiseutettujen maskuliinisuuksien (kuten venäläisten ja homoseksuaalien) ohella peleinä, joista miehet voivat heijastaa ja arvioida omaa maskuliinisuuttaan.

2.1 Cowboy kriisissä: Amerikkalaisen maskuliinisuuden historia

Tässä luvussa käyn läpi tutkimukseni maskuliinisuuden teemoja ja niiden historiallisia taustoja. historiaa teollistumisesta 1990-luvun alkupuolelle. Koska kyseessä on miltei kahdensadan vuoden jakso, valitsen käsiteltäväksi vain ne teemat, aiheet, henkilöt ja tapahtumat, jotka ovat oleellisia tutkimuskohteeni kannalta. En ulota käsittelyäni nykyaikaan, koska tutkimuskohteeni sijoittuvat 80-90-lukujen vaihteeseen (toistaiseksi viimeinen *Poliisiopisto*-elokuva ilmestyi vuonna 1994). Teemoittain kulkeminen auttaa tekemään luvusta tarpeeksi tiiviin. Näen, että kaikkein asianmukaisinta on lähteä liikkeelle teollistumisen aikakaudesta, koska sitä pidetään suurena maskuliinisuuksien muutosten alkuunpanijana, esimerkiksi työelämään sekä mustien ja valkoisten vastakkainasetteluun liittyen. En ulota historialukua nykyaikaan, koska tutkimuskohteeni sijoittuvat 1980- ja 90-luvuille (viimeinen elokuva julkaistiin 1994). Tutkimuksessani oletan, että elokuvien tapahtumat sijoittuvat samalle vuodelle kuin niiden valmistumisaika. Olen valinnut käsiteltävät teemat sen mukaan, mitkä tulevat *Poliisiopisto*-elokuviissa eniten esille. Nämä teemat kulkevat edellä mainitun mustien ja valkoisten vastakkainasettelusta ja mustien oikeuksista muihin toiseutettuihin ihmisiin, naisiin ja homoseksuaaleihin sekä venäläisiin, jatkuen amerikkalaisen kulttuurin maskuliinisiin esikuviin ja perhepatriarkalismin muutoksiin.

Lähden liikkeelle amerikkalaisuutta leimaavasta mustien ja valkoisten vastakkainasettelusta. *Poliisiopisto*-elokuviissa vastakkainasettelu tulee ilmi siinä, että pormestarin säättämän muutoksen myötä poliisikouluun saa hakea kuka vain, ihonväristä riippumatta. Mustillakin on siis mahdollisuus hakea poliisikoulutukseen, ja opiskella ja työskennellä tasavertaisina valkoisten kanssa. Jotkut hahmoista hyväksyvät tämän muutoksen paremmin kuin toiset. Vaikka rasismi ei näy henkisenä tai fyysisenä väkivaltana, se voi olla mukana hahmon kielenkäytössä.

Jotta tämä etuoikeus tapahtui, sen taustalla on paljon taistelua mustien oikeudesta yhtäläisiin oikeuksiin. 1960-luvulla kansalaisoikeusliike (*Civil Rights Movement*) vyöryi eteenpäin, eikä sitä voinut pysäyttää. Lakialoite (*Civil Rights Bill*) mustien tasapuolisista oikeuksista ja

kohtelusta oli odottanut hyväksyntää jo 1800-luvulta asti. Kimmelin (1998, 190) mukaan kansalaisoikeusliikkeet näkivät mustien ihmisten eristäytymisen täydestä kansalaisuudesta ja haastoivat heidät ottamaan osansa amerikkalaisesta miehisyydestä. Vaikka lakialoite lopulta hyväksyttiin, etelävaltioissa protestoitiin: Ku Klux Klan poltti mustien käyttämiä rakennuksia ja aktivisteja tapettiin, heidän joukossaan merkittäviä johtohahmoja, kuten Martin Luther King ja Malcolm X.

Kilpailu työstä ja elintilasta alkoi jo 1800-luvulla, kun Euroopasta alkoi vyöryä maahanmuuttajien aalto. Vuodesta 1871 vuoteen 1900 11,7 miljoonaa siirtolaista muutti Amerikkaan, ja vuosina 1901–1920 luku oli 14,5 miljoonaa lisää (Gerber 35, 2011). Nämä siirtolaiset toivat mukanaan myös oman kulttuurinsa, johon sisältyi myös erilaiset uskonnot. Valkoisilla kristityillä ei enää ollut etuoikeus työhön, vaan sitä tavoitteli mustien lisäksi maahanmuuttajat. Mustien nousu ainakin näennäisesti tasavertaisiksi kansalaisiksi uhkasi valkoisten miesten käsityksiä valkoisten ylivoimasta. Mustista miehistä tuli peilejä, joista valkoiset miehet peilasivat omaa maskuliinisuuttaan, pelkojaan, arvojaan, mahdollisuuksiaan ja asenteitaan, Kimmelin (1998, 71) mukaan jopa pelkoja symbolisesta kastaatiosta, mieheyden riistosta.

Mustien ja valkoisten kilpailu työ- ja koulutuspaikoista alkoi orjuuden päättymisestä, vuodesta 1865. Teollistuminen aiheutti muuttoaaltoja maalta kaupunkeihin, mutta myös etelästä pohjoiseen, kun mustat pakenivat etelän rassistista ilmapiiriä, syrjintää ja väkivaltaa. Black men saw their lives in terms of economic opportunity and survival, and also in gender terms, as they escaped the emasculation of Jim Crow laws, first enacted in the 1880s (Kimmel 1998, 64). Jim Crow -laki salli rotuerottelun (Higginbotham 2013, 37): valkoisille oli esimerkiksi omat kahvilansa, asuinalueensa, koulunsa, bussinsa ja kauppansa.

Woven through this rampant victimization, lynching, and exclusion, Jim Crow laws provided the systematic framework that expanded the separation of blacks and sustained the racial hierarchy. - - The racial hierarchy was reinforced by preventing black advancements in virtually in all walks of life: employment, housing, education, military service, sports, and business. (Higginbotham 2013, 114.)

Valkoiset halusivat eristää mustat elämänpiiristään. Vaikka mustat kokivatkin etelässä olevansa kaikkea muuta kuin vapaita ja hyväksytyjä ja tasa-arvoisia valkoisten kanssa, heillä oli kuitenkin jotakin, jota edellisellä sukupolvella ei ollut: vapaus lähteä. *Poliisiopisto*-elokuvissa rassistista elämänpiiristä poissulkemista näkyy kilpailevan poliisikoulun kadeteissa,

joista kukaan ei ole tummaihoisen. Emme voi tietää, onko mustia edes hakenut kyseiseen kouluun, mutta kadetit pidetään valkoihoisina. Tämä liittyy koulun edustamaan hegemoniseen maskuliinisuuteen, josta kerron lisää alaluvussa 4.3. Toisen poliisikoulun komissaari muistelee, että kun hän oli kadettina, kaikki miehet olivat ”oikeanvärisiä”. Tästä lisää myös alaluvussa 4.3.

Poliisiopisto-elokuvissa myös kansallisuus toiseutetaan. Viimeisessä elokuvassa matkustetaan Venäjälle (*Mission to Moscow*, 1994), ja venäläiset kuvataan toiseutena outoine, homoeroottisine tapoineen. Osa tästä toiseuttamisesta on hahmojen omia ennakkoluuloja, osa taas elokuvantekijöiden valinnat venäläisyyden kuvaamisessa.

Kylmä sota oli vuonna 1994 vastikään päättynyt, Neuvostoliiton romahtaessa vuonna 1989. Venäläisten toiseuttaminen johtaa juurensa kylmästä sodasta. 1960-luku oli muutenkin vaikeaa aikaa valkoiselle heteromiehelle. Presidentti oli murhattu, sotasankarilegendat olivat menettäneet hienoutensa, rotuerottelu oli kielletty lailla, hipit saivat kansalaiset mukaan rauhanmarsseihin ja homoseksuaalit sekä naiset vaativat oikeuksiaan. Tuli tarve saada uusi peili, josta heijastaa maskuliinisuutta. Vastaus löytyi kylmästä sodasta: New frontier boundaries were drawn against communism and especially against the Russians - whether in the rice paddies of Vietnam, in building American bodies (through the President's Council of Physic Fitness), or in the space race (Kimmel 1998, 194). Kylmä sota perustui kilpailuun kommunismin kanssa sekä sen värittämiseen ja suoranaiseen demonisointiin. Amerikkalaiset onnistuivat ensimmäisenä kuun valloituksessa, ja se vahvisti myös maskuliinista itsetuntoa. Kylmä sota tuli mukaan myös populäärikulttuuriin, erityisesti elokuvaan: *Rocky* (Sylvester Stallone) ja neuvostoliittolaisen vastustajan nyrkkeily symboloi kahden suurvallan kamppailua maailman herruudesta. Nyrkkeilystä tuli suosittua 1800-1900-lukujen vaihteessa, ja kuten muukin urheilu, sitä puolusteltiin vastaiskuna modernin ja ylisivilisoituneen yhteiskunnan mitättömälle naisellisuudelle ja se palveli ajankuvaisia hyveitä: kovuutta, urhoollisuutta ja raivokkuutta (Kimmel 1998, 102) Kolmannessa *Poliisiopisto*-elokuvassa kahden kilpailevan poliisikoulun välille järjestetään nyrkkeilyottelu, jossa, päinvastoin kuin *Rocky*-elokuvissa, neuvostoliitonpunaisen lipun alla nyrkkeilee kadetti hegemonista maskuliinisuutta edustavasta koulusta, kun taas amerikkalaisille isänmaallisemman, sinisen lipun alla nyrkkeilee taas erilaisia maskuliinisuuksia edustavan poliisikoulun kadetti.

Yhdysvaltojen ja Neuvostoliiton välille syntyneet jännitteet ovat peräisin toisen maailmasodan lopulta, niitä aiheutti esimerkiksi Saksan jakaminen. Kommunismista tuli uusi

toiseus, jota vasten amerikkalaiset miehet peilasivat itseään kansakuntana sekä yksilöinä. Senaattori Joseph McCarthy linkitti homoseksuaalisuuden ja kommunismin (Kimmel 1998, 170). Molemmat esitettiin sosiaalisen sukupuolen epäonnistumisena (*gender failure*). Senaattorin mielestä molemmat olivat "egg sucking phony liberals".

McCarthy relentlessly pushed through and became the chairman of the Government Committee on Operations of the Senate, widening his scope to "investigate" dissenters. He continued to investigate for over two years, relentlessly questioning numerous government departments and the panic arising from the witch-hunts and fear of communism became known as McCarthyism. (Latham)

Helpernin (1988, 5) mukaan ennen mccarthyismia sekä liberaalit että oikeistolaiset anti-kommunistit onnistuivat luomaan seinän kommunistien ja heidän kannattajiensa normaalia toimintaa vastaan. Neuvostoliittolaiset olivat turvallisuusuhka ja maskuliinisuuden alinta kastia. Moskovaan sijoittuvassa *Poliisiopisto*-elokuvassa yksi hahmoista suhtautuu venäläisiin ennakkoluuloisesti, ja on neuroottinen, että häntä ja hänen ryhmäänsä salakuunnellaan. Aiemmin hän oli kuitenkin itse syyllistynyt Amerikassa tällaiseen toimintaan.

Poliittisten tahojen lisäksi myös vanhemmat osallistuivat antikommunistiseen toimintaan: he eivät halunneet lapsistaan tulevan kommunistien kaltaisia, ja erityisesti pojan epäonnistunut maskuliinisuuden kehitys olisi ollut suuri häpeä myös isälle ja koko perheelle. Tällainen epäonnistunut kehitys olisi voinut seurata esimerkiksi huonosta isäsuhteesta, liian läheisestä äitisuhteesta tai isän kyvyttömyydestä elättää perhettään:

American men discovered what happened to men who failed, especially the sons of men who failed as breadwinners and fathers. They became homosexual, they became juvenile delinquents, they became communists – soft, spineless dupes of a foreign power who were incapable of standing up for themselves. (Kimmel 1998, 171.)

Myös naisten nousu tasavertaisiksi koulutus- ja työpaikan hakijoiksi näkyy *Poliisiopisto*-elokuvissa. Uuden määräyksen myötä myös naiset saavat luvan hakea poliisikouluun. Naispuolinen, feminiinisyyttä tuottava hahmo hakeutuu poliisikouluun, mutta hänen kykyihinsä ei luoteta eikä hänen uskota soveltuvan poliisin työhön, ainakaan sovinnisempien kouluttajien mielestä. Häntä jopa rohkaistaan luovuttamaan. Vaikka tämä naishahmo ei ole tutkimukseni kohteena, hän kuitenkin toimii eri (auktoritaaristen) hahmojen maskuliinisuuksien vahvistamisen välineenä, esimerkiksi sovinnistisen käyttäytymisen uhrina.

Toinen esimerkki on poliisin vaimo, joka ei halua jäädä kotirouvaksi, vaan päättää myös hakea poliisikouluun.

Naiset olivat päässeet kunnolla mukaan työelämään sodan aikana, kun sotateollisuuteen tarvittiin tekijöitä sotatantereelle lähteneiden tilalle. Heillä oli mahdollisuus työtehtäviin, jotka olivat ennen mahdollisia vain miehille, esimerkiksi tehtaissa. Filene (1974, 186) kertoo, että vuoteen 1945 mennessä 60% naisista kävi työssä. Muutoksen juuret syntyivät 1800-luvulla, kun suffragettiliikkeet nousivat vaatimaan naisten oikeuksia, itsenäisyysjulistuksen innoittamina. Naiset kyllästyivät heille asetettuihin rajoihin, ja raivasivat vähitellen tiensä työpaikoille ja yliopistoihin. Vaikka esimiestehtävät ja johtajuus olivat vielä naisten ulottumattomissa, miehet eivät voineet olla huomaamatta naisten ilmestymistä ja lisääntymistä paikkoihin, joissa he olivat ennen olleet lähinnä poikkeuksia. Filene (1974, 34) sanoo, että koska naisilla oli oikeus äänestää, he äänestivät pois syrjijäänsä ja aukaisivat uusia mahdollisuuksiaan ja omasivat yleensä äänen julkisessa hallinnossa. Naisia tosin peloteltiin, että työ tekisi heistä maskuliinisia, ja miehet pitivät työtä vain epämieluisana välttämättömyytenä. Tästä lisää analyysissa (4.3).

Se, että tytöt ja pojat kävisivät samaa koulua, nosti myös huolta. Uskomuksena vielä oli, ettei nainen olisi älyllisesti samaa tasoa miesten kanssa, eikä kykenisi samanlaisiin akateemisiin suorituksiin kuin mies. Yhteisopiskelun vastustamiseen etsittiin erilaisia syitä.

[c]oeducation would distract men from the discipline of their studies or that contact between sexes would 'dilute' the mysteries of heterosexual attraction and thus promote homosexuality among men. Or that the entry of women would sap the virility of the male students and thus ranking of the school would fall. (Kimmel 1998, 120.)

Ajattelen, että näiden ennakkoluuloisten huolien ja pelkojen taustalla piili kuitenkin sovinnainen ajattelu naisten sopimattomuudesta miesten hallitsemaan maailmaan. *Poliisiopisto*-elokuvissa naisten tulo poliisikouluun saa kuitenkin aikaan nimenomaan oman maskuliinisuuden ja heteroseksuaalisuuden vahvistamista (kuten kadettien Martin ja Mahoney kohdalla). Naiskadetti haluaa keskittyä poliisiksi tulemiseen, siis opiskeluun, mutta Mahoney taas yrittää häiritä tätä suunnitelmaa haluamalla tutustua naiseen. Naisilta ei toiseuttamisesta huolimatta kielletty vapautta olla oma itsensä, toisin kuin homoseksuaaleilta.

Homoseksuaalit ovat kokeneet historian aikana niin hiljaista hyväksyntää kuin sortamistakin. Homoseksuaalisuus on kuitenkin aina ollut toiseus, tosimmäiden vastakohta, jota mies ei saanut olla ja joksi pojat eivät saaneet tulla. *Poliisiopisto*-elokuvissa esiintyy

homoseksuaaleja hahmoja, mutta heidän roolinsa on toimia osana degradaatio-piloja. Nämä nahkaan, niitteihin, saappaisiin ja koppalakkeihin pukeutuneet hahmot viettävät aikaa hämyisessä, diskopalloin koristellussa baarissa. Homoseksuaalisuutta yleensä pidetään kuitenkin *Poliisiopisto*-elokuvissa epähyväksyttävänä ja paheksuttavana asiana, jota ei saanut esiintyä poliisikouluissa. Toiseuttamisen syynä voivat olla pelko koulun maineesta ja homoseksuaalisten tapojen leviämisestä, käsitykset vain yhdenlaisesta, hegemonisesta maskuliinisuudesta ja homoseksuaalisuuden "luonnottomuudesta".

Elisabet Badinter (1993, 224 sit. 1982, 1) lainaa Dennis Altmania:

Useimmissa amerikkalaisissa kaupungeissa - ja vähäisemmässä määrin kaikissa muissakin lännen urbaaneissa keskuksissa - on astunut esiin uudentyyppinen mies. Uusi homoseksuaali on hylännyt naisellisen tyylin ja ilmaisee nyt heteroseksuaalisuuttaan teatraalisen miehekkäästi. Siinä missä heteroseksuaalit ovat omineet 1970-luvun androgyynisen pitkätukkatyyliin, homoseksuaalit suosivat nyt supermachon imagoa.

60-luvulla kauhistellut pitkät tukat olivat 1970-luvulla arkipäivää, kuten myös viikset. Homoseksuaalit ottivat tyyliinsään taas maskuliinisemmän suunnan. Homoseksuaalit halusivat näyttää, että he kykenivät olemaan yhtä maskuliinisia kuin heteromiehetkin, ja jopa vieläkin maskuliinisempia. Nahka, farkut, työsaappaat, flaneelipaidat ja niitit olivat kovassa huudossa

Yhdysvalloissa tyyppillisesti miehisistä ketjuista, saappaista ja nahkalakeista viehättyneiden homoseksuaalien suosimien "S/M"-baarien lukumäärä on räjähdysmäisesti lisääntynyt. Todellisuudessa tällainen "machokulttuuri" paljastuu aivan yhtä vieraannuttavaksi kuin edeltäjänsäkin. Ei vain siksi, että se kieltää homoseksuaalit ilmaukset (julistaen mm. samaa naisellisen halveksuntaa kuin heteroseksuaalisuus aiemmin), vaan erityisesti osoittaessaan täydellistä alistumista heteroseksuaalisille stereotyypeille. (Badinter 1993, 225.)

Tämä maskuliinisuuden tavoittelu meni kuitenkin niin pitkälle, että se alkoi kääntyä itseään vastaan. Monet sivistyneet homot omaksuivat joitakin karkean amerikkalaisen heteroseksuaalisuuden pahimpia piirteitä yrittäessään olla "luonnollisia, rentoja ja miehisiä". Halu tasa-arvoon ja oikeus samanlaisiin tyyliin kuin valtavirtaisilla heteromiehillä on toki ymmärrettävää, mutta silti tässäkin asiassa mentiin kuitenkin nimenomaan maskuliinisen heteronormatiivisuuden ehdoilla. "[-] Homomiehille niin sanottu luonnollisena ja miehekkäänä oleminen oli vain vanhan uusi muoto. Perusamerikkalainen miehisyys oli uusi campin muoto" (Heikkinen 1994, 95.) Sen sijaan, että homoseksuaalit olisivat hyväksyneet oman yksilöllisen tyyliinsä, he "liimasivat" päällensä miesten valtaväestön tyylin suoraan

sellaisenaan ilman, että olisivat tarkastelleet sitä kriittisesti ja omaksuneet siitä vain itselle sopivia piirteitä.

Homoseksuaalit elivät 1970 - 80-luvuilla kuitenkin vapautunutta aikaa. Kokoontumisia riitti, joissa sai olla täysin oma itsensä. Kimmel (1998, 202) kutsuu ns. gay-ghettoja *cloneiksi*. Hänen mukaansa nämä alueet kattavat karkeasti arvioiden yksi kolmasosan suurilla ja urbaaneilla erillisalueilla elävistä homoseksuaaleista 1970-luvulla. Näissä cloneissa [nimenomaan] esitettiin hypermaskuliinista seksuaalisuutta hämyisissä takahuoneissa, baareissa ja kylpylöissä, joissa seksi oli “runsasta, anonyymiä ja todella kuumaa”. *Poliisiopisto*-elokuvissa clonea edustaa kaupungin homobaari, Blue Oyster Bar. Tähän homobaariin tahattomasti joutuneiden uhrin koetaan asian nöyryyttävänä ja häpeällisenä, ja kyseessä on myös pilan tekijän vihjailu siitä, että pilan kohteet voivat olla heikkoina pidettyjä maskuliinisuuksia, homoseksuaaleja. Blue Oyster Barin asiakkaat edustavat nahka-asuineen tämän machon aikakauden tyyliä, mutta elokuvantekijät ovat myös tehneet valinnan, että esittävät homoseksuaalisuuden nimenomaan tällaisessa valossa. Nämä 1970-80-luvulla tapahtuneet muutokset olivat osa 1950-1960-luvulla alkanutta murroskautta, jolloin toiseutetut lähtivät haastamaan heteronormatiivista, patriarkaalista ja valkoista maskuliinisuutta.”[- -] gay male sexuality can also be understood as a political response, particularly by gay males, to the social and political configuration surrounding ‘Other’ sexualities, manifested in Western societies, especially the USA, during the latter half of the last century (Whitehead 2002, 74). Homoseksuaalien avoimuus riippui osavaltiosta ja kaupungista, syvän etelän uskonnollisilla alueilla asiasta ei voinut olla avoin. Vuosituhannen alussa, muutamia kymmeniä vuosia aiemmin, laman aiheuttama maskuliinisuuden tyhjiö nostatti myös uudenlaisen tarpeen toiseuttamiseen: kun työ ei voinut enää yksin määrittellä maskuliinisuutta, tarvittiin uusia tapoja sen vahvistamiseen, ja yhdeksi näistä tavoista muodostui homofobia. *Poliisiopisto*-elokuvissa homofobia tulee ilmi erityisesti Harrisin hahmossa, joka elää ja hengittää poliisikoulun sääntöjä, ja sanaton sääntö on, ettei kouluun suvaita homoseksuaaleja tai homoseksuaalista käyttäytymistä. Kimmel (1998, 74) huomauttaa, että homoseksuaalisuus ei niinkään uhannut vaan voimisti heteronormatiivista maskuliinisuutta. Miehet saivat vertailukohtaa omalle heteroseksuaalisuudelleen ja tiedostivat, mitä he ainakaan eivät ole. Homobaariin joutuneet uhrin kuin miespuoliset katsojatkin voivat heijastaa itseään nahkaunivormuihin pukeutuneista miehistä, ja varmistua omasta heteroseksuaalisuudestaan. Pilan tekijä tuskin toivoo, että baariin joutunut uhri

”muuttuisi” itse homoseksuaaliksi. Seuraavaksi esittelen kuitenkin näitä toivottuja ja ihailtuja maskuliinisuuden piirteitä, jotka usein myös saivat jonkin ruumiillistuman.

Poliisiopisto-elokuviissa voi huomata perinteisen amerikkalaisen vahvan ja itsenäisen sankarihahmon, joka saapuu auttamaan ja pelastamaan tilanteen mitään suurempia puhumatta. 1800-luvulla cowboymaista sankarihahmoa ei ollut. Vasta 1900-luvun populäärikulttuurin nousu teki cowboysta sankarin, miehen mallin miljoonille amerikkalaismiehille. *Poliisiopisto*-elokuviissa 1980-luvun toimintasankari Rambo on erään hahmon idoli. Rambo on ihannemaskuliinisuus, jota kohti hän tavoittelee, ja jota hän jopa leikkii. Rambo edustaa itsenäistä, vapaata ja auktoriteetteja vastustavaa sankaria, jota kuitenkin moititaan epäsiisteydestä ja pitkästä tukasta. Toinen hahmo taas idolisoi 1970-luvun kung-fu-sankari Bruce Leeta, joka aiheutti aikoinaan itsepuolustuslajikuumeen. Amerikkalaiset eivät ole pitäneet näitä haaveksitun maskuliinisuuksien malleja vain itsellään, vaan amerikkalaisen populäärikulttuurin ylivalta läntisessä maailmassa on tuonut nämä mallit myös muihin maihin."- kulttinäyttelijöiden cowboysta (John Wayne) Rambon (Sylvester Stallone) kautta Terminaattorin (Arnold Schwarzenegger) olennoimat valkokankaan sankarit ovat toimineet ja yhä toimivat miljoonien miesten pelkojen ja haaveiden kohteina" (Badinter 1993, 185). Populäärikulttuurin hahmoista siirryn myös todellisiin ihmisiin. Presidentit edustavat ihannearvoja ja ”oikeanlaista” maskuliinisuutta, ja tämä tuli erityisesti esille *Poliisiopisto*-elokuvien julkaisuajankohtina, jolloin USA:n presidenttien julkisuuskuvat nojautui maskuliinisuuteen ja sen todisteluun. George Bush toimi presidenttinä vuosina 1989- 1993. Hän oli huippukoulutuksen saanut aristokraattisuvun kasvatti, miljonääri, joka oli taistellut toisessa maailmansodassa. Bush kuitenkin jäi vain todistamaan kylmän sodan päätöstä (Gibson 1994, 288), ja tämän vihollisen katoaminen lopetti maiden väliset leikit, ja että elintärkeä ”peili” [lainaukset alkuperäiset] oli lopullisesti rikkoutunut. Americans would no longer find it easy to project their own aggression and desires upon an imagined foe to or blame the enemy for their social problems. (Gibson 1994, 289.)

Ronald Reagan’s presidency heralded ‘morning in America’. Perhaps now American men would awaken to a new, recharged manhood for a new, ambitious, and aggressive era. (Kimmel 1998, 211.) Kimmel (1998, 217) myös arvelee, että hetkellisellä mahtavan valta- asemalla julistamisella ei ollut niinkään tekemistä amerikkalaisen mieheyden kanssa, vaan se liittyi Neuvostoliiton romahtamiseen. "In some way Reagan’s public performances resembled those of Stallone’s Rambo. Both were so extreme that they often fell into humorous self-caricature." (Gibson 1994, 269.) Köyhistä oloista ponnistaneen näyttelijän ja lahjakkaan

puhujan nousu presidentiksi edusti amerikkalaisille esimerkillistä Self-Made Man - maskuliinisuutta, josta puhun myöhemmin.

Nämä erilaisista lähtökohdista nousseet maskuliinisuudet ajoivat kuitenkin samaa valkoista heteronormatiivista maskuliinisuutta. Heitä yhdisti saman puolueen lisäksi erilaiset miehisyyden osoitukset, jotka liittyivät ulkopoliittikan miehityksiin, ulkomaalaisten, erityisesti neuvostoliittolaisten toiseuttamiseen. Eastopen (1990, 108) mukaan homoseksuaalinen käyttäytyminen tuli osaksi kylmää sotaa, ja näyttäytyy yhtä vaarallisena kuin Neuvostoliitto. Reagan kutsuikin Neuvostoliittoa "pahaksi valtakunnaksi" (*wicked empire*). Neuvostoliiton romahtaminen oli Yhdysvalloille myös tietynlainen miehisyyden voitto. Viimeinen *Poliisiopisto*-elokuva kuvaa venäläisiä (entisiä neuvostoliittolaisia) oudoksi kansaksi, jolla on nimenomaan kulttuurisia tapoja, jotka tuntuvat amerikkalaisten mielestä sisältävän homoeroottista latausta, kuten suoraan suulle suuteleminen tervehtiessä ja saunominen.

Molemmat presidentit ulkopoliittiset toimet edustivat käsitettä nimeltä *cowboy diplomacy*. Se tarkoittaa ulkopoliittisten asioiden tai kriisien hoitamista äkkinäisillä liikkeillä. Colin Dueck (2011) kertoo, että erityisesti George Bushin pojan, George W. Bushin ulkopoliittikan hoitoa, jota kutsuttiin pelottomaksi, ajattelemattomaksi ja mahtipontikseksi. Dueckin (2011) mukaan ”oikeat” cowboyot ovat varovaisia ja punnitsevia sanoissaan, mutta hän myöntää, että näillä cowboyilla on rajattu kärsivällisyys, jos heitä häiriköidään. Tämä cowboy diplomacy - tyylinen asioiden johtaminen tulee esiin *Poliisiopisto*-elokuviissa, jossa yksi hahmoista hoitaa poliisin virkansa haasteita samanlaisella tyylillä. Hänellä on huoneessaan kuva cowboy diplomacyn malliesimerkistä, Ronald Reaganista.

John Waynesta on amerikkalaisen myyttisen sankarin ikoni. Wayne edustaa miesten haaveilemaa itsenäisyyttä ja vapautta.

- -John Wayne, the only American who fought in every war in American history, a row-fisted loner who would not get tied down by domestic responsibility but always kept moving toward the edges of society, toward the frontier. For much of the 1950s and for all of the 1960s and even into the 1970s, Wayne topped popularity polls as the American man that other American men most admired. (Kimmel 1998, 182.)

Easthope (1990, 20) kuvaa John Waynen olevan ruumiillistavan fantasiaa, jossa mies tekee itsensä tyhjästä, ja on täten puhtaasti maskuliininen, läpeensä kova mies. Waynen hahmo oli täten 1900-luvun Self-Made Man, vapaa oman onnensa ja kohtalonsa herra, joka ei puhunut eikä tehnyt joutavia. ”The cowboy came to regarded in the Western tradition as both brave

and chivalrous, taciturn, yet capable of gargantuan horseplay, and phenomenal as rider and marksman” (Wish 1952, 76). Vaikka tutkimuskohteissani ei esiinny varsinaisia cowboy-hahmoja, cowboy myyttisenä sankarina on luonut pohjan perinteiselle pohjoisamerikkalaiselle sankari-hahmolle, joka pyyteettömästi auttaa ja puolustaa muita vääryyden edessä. Vielä 1860- ja 1870-luvuilla cowboya kutsuttiin nimellä *herder* ('karjapaimen'), joka oli nuhruinen öykkäri, brutaali lainsuojaton, ei mikään hyvä tyyppi (Kimmel 1998, 109).

Amerikkalaisena ihanteena on Self-Made Man, itsenäinen, vahva, riippumaton, oman onnensa seppä. Wyllien (1954, 6) mukaan tämä mies edustaa kaikkein vaalituimpia käsityksiä menestyksestä, ja sitä uskoa, että kuka tahansa mies voi saavuttaa omaisuuden harjoittamalla jotakin liikealaa, säästäväisyyttä ja raittiutta. Maskuliinisuuden kohtaamat haasteet ja kriisiytyminen saivat miehet tarttumaan vielä tiukemmin kiinni omista ihanteistaan. Mitä mies ei sitten saanut olla? Kimmelin (1998, 90) mukaan kauheinta oli naismainen “sissy”. Tämä termi tuli Kimmelin mukaan tarkoittamaan heikkoutta, riippuvaisuutta ja avuttomuutta, kaikkia niitä piirteitä, mitä miehet eivät ole. Tätä Self-Made Mania voidaan pitää esikuvana tutkimuskohteeni sekä marginaalisille että hegemonisille maskuliinisuuksille: marginaaliset kurrottautuvat kohti tällaista miestyyppeä, kun taas hegemoninen maskuliinisuus on ajan saatossa muotoutunut tällaista kansallista ihannemiehen tyyppiä vastaavaksi.

Patriarkalismi oli yksi keinoista, joka takasi sen, että pojista tulee "kunnon miehiä". Isien rooli oikeanlaisen miehenmallin antamisessa korostui. *Poliisiopisto*-elokuvissa eräs henkilöahmo edustaa uuden polven isyyttä ja patriarkalismin murtumista: hänellä on hyvä suhde poikaansa, joka on syntynyt perheeseen, jossa sekä isä että äiti tekevät työtä, ja vielä poliisiin työtä. Henkilöahmon appi edustaa taas edellisen sukupolvelle tyypillistä patriarkalismia, jossa naisen paikka on keittiössä ja mies on selvästi perheen pää, vaikka hän onkin lapsilleen hyvä isä. Kolmas patriarkalismiin liittyvä hahmo yrittää estää vaimoan hakemasta poliisikouluun, koska hän haluaa olla perheen ainoa elättäjä ja kokee, että vaimon työssäkäynti vähentäisi hänen valtaansa ja täten myös hänen maskuliinisuuttaan. *Poliisiopisto*-elokuvissa on mies, jonka perheessä on molemmat vanhemmat, mutta joka kuitenkin on kasvanut juuri pelätyksi ei-miehiseksi mieheksi, "mamanpojaksi", jolla on huono itsetunto eikä hän kykene puolustamaan itseään. Hänen äitinsä kuvataan ylihuolehtivaksi ja ylitunteelliseksi, jonka on vaikea päästää pojastaan irti.

Poliisiopisto-elokuvissa voidaan nähdä tämän uuden polven aviomiehen saaneen vaikutusta edelliseltä vuosikymmeneltä. 1970-luvun myötä ilmaantui uusi miestyyppe, *soft male*, maltillinen, harkitseva, ihailtava olento, joka oli valmis vastaamaan naisten - äitinsä ja kumppaniensa – odotuksiin (Badinter 1993, 206). En itse usko, että tämä miestyyppe olisi mitenkään täysin uusi ilmiö, mutta nimenomaan 1970-luvulla tapahtunut muutos heijastuu myös tutkimuskohteeseeni. Tackleberry on omaksunut piirteitä tällaisesta miestyypistä: hän esimerkiksi kykenee olemaan tasa-arvoinen vaimonsa kanssa, vaikka hän on persoonana aivan muuta kuin harkitseva ja maltillinen. Tämä *soft male* otti esikuvakseen isän sijasta äidin ja oli ylhäältä käskyjä huutavan patriarkan sijasta huolehtiva ja empaattinen isä.

Patriarkalisimin taustat ulottuvat 1950-luvulle. Sosiologi Talcott Parsons totesi 1959 ilmestyneessä teoksessaan *The Family: Its functions and Destiny* (Kimmel 1998, 177) seuraavaa: "Virtually the only way to be a real man in our society is to have an adequate job and earn a living." Parsons kehitti funktionalismin, ja todisteli miesten ylivallan olevan täysin perusteltua: "Central to this concept were the roles of men and women, seen by functionalists as naturally different but complementary" (Whitehead 2002, 18). Parsonin havainnot eivät olleet uusia, mutta hän piti miesten luonnollista ylivaltaa "tarpeellisina yhteiskunnallisen systeemin sujuvaan toimivuuteen" (Whitehead 2002, 18). Maskuliinisuudesta tuli perintökalleus, jota pidettiin arvossa ja jota valettiin seuraavalle sukupolvelle.

Vanhempien joukossa nousi uudenlainen huoli ja pelko poikien kasvamisesta "vinoon" 1900-luvulla. Kimmel (1993, 115) sanoo, että uusi sukupolvi oli äitiensä kasvattamaa, ja tulevaisuudessa nämä äidin kasvattamat pojat olisivat "vinkuvia mammanpoikia", ja miehet ryhtyivät "pelastamaan" poikiaan luomalla uusia keinoja maskuliinisuuden tuottamiseen.. Tästä seurasi, että 1900-luvulla isien rooli kasvatuksessa korostui. Miehet eivät enää voineet vain keskittyä rahan ansaitsemiseen ja taloudesta huolehtimiseen, vaan heidän tuli viettää aikaa myös lasten kanssa, ei vain olla biologinen isä vaan myös kasvattaja ja vanhempi. "The minor contribution of fathers was interpreted as a masculine failure. [- -] Parental love and guidance beace the prime surviving functions of the modern home and acquired unprecedented intensity among middle-class values." (Filene 1974, 87.) Tutkimuskohteeni vanhempaa patriarkalisuutta edustava hahmo ei ole pomottaja ja perheensä kontrolloija, vaan patriarkaalinen mies voi olla myös hyvä isä.

Tässä luvussa kävin läpi maskuliinisuuteen liittyviä teemoja ja niiden historiallisia taustoja. Etenin mustien ja valkoisten vastakkainasettelusta ja mustien oikeuksista muihin

toiseutettuihin ihmisiin, naisiin ja homoseksuaaleihin sekä venäläisyyden toiseuttamisen juuriin, ja jatkoin amerikkalaisen kulttuurin maskuliinisiin esikuviin ja isyyden muutoksiin.

Amerikan teollistumisen jälkeisessä historiassa erilaiset maskuliinisuuden vahvistamiseen ja uusintamiseen liittyvät toimet ovat vaihdelleet ulkopolitiikasta populäärikulttuuriin, mutta nämä samat tarpeet maskuliinisuuden kanssa toimimiseen ovat pysyneet samoina. Sen sijaan, että amerikkalaiset miehet olisivat halunneet kyseenalaistaa tarvetta tehdä näitä toimia, he ovat etsineet uusia keinoja heijastaa maskuliinisuuttaan erilaisiin vertailukohtiin (naiset, homoseksuaalit, mustat, venäläiset) tietääkseen, keitä he ovat miehinä. Kimmel (1998, 5) vetää historiaa yhteen ja toteaa, että miehet ovat aina olleet peloissaan, että muut miehet näkevät heidät vähemmän miehinä, heikkoina, arkoina ja pelästyneinä sekä myös siitä, että he eivät täytä "epäselvästi määriteltyjä" käsityksiä miehenä olosta.

Historia-osio kertoi maskuliinisuuden luonteesta vaihtuvana ja kulttuurisidonnaisena konstruktiona. Näiden määrittelyjen lisäksi maskuliinisuuteen kuuluu myös monia muita piirteitä ja käsitteitä, ja seuraavaksi perehdyn siis itse maskuliinisuuden käsitteeseen

3 Kuinka hauska mies määritellään? Teoreettisia lähtökohtia

Tässä luvussa esittelen tutkimukseeni sovellettavia sekä maskuliinisuuden että komedian teoreettisia työkaluja. Maskuliinisuuden käsitteet muodostuvat sekä kotimaisesta että ulkomaisesta miestutkimuksesta. Komediasa on mukana sekä käsitteitä että teorioita, ja ulkomaisten lähteiden lisäksi käytän Arto Kinnusen pohdintaa komiikasta ja huumorista.

3.1 Mikä on mies? Maskuliinisuuden problematiikka

Tässä luvussa käyn läpi maskuliinisuuden käsitteitä, joita aion käyttää analyysissäni. Etenen laajemmasta sosiaalisen sukupuolen määrittelystä aina suppeampaan poliisimaskuliinisuuteen. Käsitteitä ovat *sukupuoliodotukset*, *sukupuoliroolit*, *toiseuttaminen*, *valta*, *patriarkalismi*, *miehuuskokeet*, *verbaalinen homososiaalisuus*, *homofobia*, *hegemoninen maskuliinisuus*, *marginaalimaskuliinisuudet*, *amerikkalainen maskuliinisuus* ja *poliisimaskuliinisuus*. Esimerkiksi valta ja patriarkalismi ovat laajoja ja monisyisiä käsitteitä, että pohdin näitä käsitteitä vain niiltä osin, joista on hyötyä tutkimuskohteeni analysoinnissa.

Maskuliinisuutta tutkitaan paljon, mutta mitään yhtä ja kaiken kattavaa teoriaa siitä ei ole, ja näkemykset sen osa-alueista voivat vaihdella tutkijan ja tieteenkentän mukaan.

Maskuliinisuus itsessään on myös haastava käsite: se vaihtelee ajan saatossa ja kulttuurin mukaan. Mitä tänä päivänä pidetään feminiinisenä ja epämiehekkäänä, on voinut olla sata vuotta sitten taas maskuliinista (esimerkiksi vaaleanpunaisen värin käyttö). Maskuliinisuus käsitteenä tunnetaan suurimmassa osassa tiedettyjä kulttuureita, mutta se, mikä sen asema on ja miten sitä kussakin kulttuurissa vahvistetaan, voi vaihdella. Maskuliinisuus ei ole sukupuolirajoittunutta: biologinen sukupuoli voi omaksua enemmän tai vähemmän maskuliinisuutta, eikä ole väliä, onko tämä sukupuoli mies vai nainen. Koska suomen kielessä ei ole erikseen omia sanojaan biologiselle sukupuolelle (engl. *sex*) eikä sosiaaliselle sukupuolelle (engl. *gender*), käytän niistä jatkossa näitä juuri esittämiäni pidempiä muotoja.

Maskuliinisuus on siis kulttuurimme tuote, piirre, joka voi olla liitettynä kehen tahansa sukupuolesta riippumatta. Sama kulttuurimme on liittänyt sen miestä parhaiten määritteleväksi piirteeksi. Maskuliinisuus ja feminiinisyys asetetaan vastakkaisiksi ominaisuuksiksi, ja kaikki ei-maskuliininen leimataan automaattisesti myös ei-miehekkääksi, feminiiniseksi. Ihmisillä on halu kategorisoida ja jaotella ympäröivää maailmaa, jotta asiat olisivat selkeämpiä ja paremmin käsiteltävissä, ja jos jokin on tämän kategorisoinnin vastainen, sitä pidetään poikkeavana, epänormaalina tai ainakin epäsovittavana. On tärkeää ymmärtää maskuliinisuus sosiaalisten suhteiden rakenteeksi, eikä rooliksi. (Sipilä 1994, 20). Tämä siis tarkoittaa, että sosiaaliset suhteet viestittävät meille sen, miten maskuliinisuus tulee rakentaa ja miten siinä toimitaan. Jos esimerkiksi (ei-sukupuolentutkija) naista käsketään esittämään miestä, nainen miettii mielessään kaikkia niitä maskuliinisuuden piirteitä, joita hän mieheen liittyy (kuten karskius, suoruus, rationaalisuus), ja alkaa esittää niitä. Täten voisin kritisoida Sipilää, ja todeta, että maskuliinisuus on rooli, joka syntyy sosiaalisten suhteiden vaikutuksesta. Itse ajattelen, että maskuliinisuudesta siis muodostuu henkilölle rooli varsinkin, jos ympäröivät sosiaaliset suhteet syöttävät henkilölle paljon sitä, millaista maskuliinisuutta henkilö rakentaa. Nämä sosiaaliset suhteet ovat tietysti taas ympäröivän yhteiskunnan ja kulttuurin vaikutuksen alaisia. Mitä sallivampi ja vapaampi ympäröivä kulttuuri ja yhteiskunta ovat maskuliinisuuden suhteen, sitä vapaampia ja sallivampia sosiaaliset suhteet sen suhteen ovat, ja sitä vapaammin ja sallivammin henkilön maskuliinisuus rakentuu, eikä henkilön tarvitse jatkuvasti murehtia, onko jokin hänen toimintansa nyt maskuliinista vai ei. Esimerkiksi tutkimuskohteeni poliisikoulu viestittää todella vahvasti, millainen maskuliinisuus on hyväksyttävää. Poliisikoulun oppilaat heijastelevat omaa maskuliinisuuttaan poliisikoulussa toivottuun ja tarvittavaan maskuliinisuuteen, purkavat vanhan maskuliinisuutensa ja alkavat rakentaa

maskuliinisuuttaan uudelleen. Laajempaa, kulttuurista maskuliinisuuden konstruktiota sanotaan hegemoniseksi maskuliinisuudeksi (tästä myöhemmin lisää).

Erilaisia maskuliinisuuksia on maailmassa lukemattomia erilaisia, yksi sellainen on esimerkiksi miespuolinen, keski-ikäinen, homoseksuaalinen, aasialainen, yläluokkainen mies, jolla on adoptiolapsi. Erilaiset säikeet yhdessä muodostavat kunkin oman yksilöllisen maskuliinisuuden. Täten näen tarpeelliseksi puhua maskuliinisuuksista nimenomaan monikossa. Kuten mainittu, maskuliinisuus on elävä ja muuttuva konstruktio, ja osa siitä voi muuttua elämän varrella, kuten lisääntymis-/vanhemmuusaspekti (lapsettomasta isäksi), seksuaaliset suhteet (biseksuaalin nuoruuden naissuhteista keski-ikäisyyden miessuhteisiin) ja vallankäyttö (ylennys työpaikalla). Kaufman (1994, 147) muistuttaa, että sosiaalinen sukupuoli ei ole jokin pysyvä asia, joksi me tulemme, vaan jatkuvan vuorovaikutuksen muoto, joka toimii ympäröivän maailman rakenteiden kanssa. Maskuliinisuudesta käydään jatkuvasti neuvotteluja, vaikka esimerkiksi hegemonisen maskuliinisuuden määritelmien muuttuminen voi kestää pitkään.

Odotamme kulttuurisesti tietyn sukupuolen edustajalta tietynlaisia asioita, ja tätä kutsutaan sukupuoli-odotuksiksi. *Poliisiopisto*-elokuvien kersantti Callahan toimii vastoin naiselle asetettuja sukupuoli-odotuksia: hän ei alennu, ole emotionaalinen eikä hänen toimintansa on hyvin suoraviivaista. Maskuliinisuus on toimintatapa, ja tähän toimintatapaan kuuluu kimppu sekä eläviä ja muuttuvia (auktoriteettiasema, vanhemmuus) että pysyviä piirteitä (biologinen sukupuoli, etninen alkuperä). Connell (1995, 84) kuvaa maskuliinisuuden olevan "a configuration of practise *within* a system of gender relations." Sosiaalisten sukupuolten yhteydet siis pitävät sisällään maskuliinisuuden käsitteen.

Sukupuoli-odotusten lisäksi kulttuurissamme on vallalla sukupuoliroolit, jonka mukaan esimerkiksi perheen isällä oletetaan olevan päävastuu perheen elättämisessä ja kodin korjaamistöissä. Teemme jaon naisten ja miesten töihin niin kotona kuin kodin ulkopuolellakin, esimerkiksi ammattien muodossa. Ympäröivä kulttuurimme luo rajoja ja odotuksia sille, mitä biologisten sukupuolien on sopivaa tehdä ja mitä ei. Nämä rajat ja odotukset muuttuvat kulttuurin ja ajan mukana. Sen sijaan, että henkilön piirteitä voitaisiin pitää vain persoonallisuuden piirteinä, ne halutaan jaotella kahteen kategoriaan, "miesten ja naisten piirteet". Connell (1995, 26) ottaa esille sukupuolirooliteorian (*sex role theory*), joka nimenomaan painottaa biologisen sukupuolen lähtökohtaa sukupuolirooleissa (*sex*) sosiaalisen sukupuolen sijaan (*gender*). This leads to categoricalism, the reduction of gender

to two homogenous categories (Connell 1995, 26). Tällainen teoria siis pelkistää sosiaalisen sukupuolen myöskin tasan kahteen kategoriaan, aivan kuin biologisenkin sukupuoli esiintyy kahdessa eri muodossa. Tarkemmin ajateltuna biologinenkaan sukupuoli ei ole aivan näin yksinkertainen: ihmislajissa esiintyy esimerkiksi kromosomipoikkeamia ja intersukupuolisuutta. Millainen sukupuolirooli näille ihmisille asetetaan?

Miten maskuliinisuus sitten määritellään muuksi kuin sosiaalisesti konstruktioksi? Vastauksena on valta ja sen käyttö. Kaufmanin (1994, 145) huomauttaa, että miehet näkevät vallan kykynä säätää kontrollia toisiin ja vallankäyttäjän omiin *vallattomiin* tunteisiin [kursivointi oma]. *Poliisiopiston* auktoriteettihahmolla Harrisilla on valtaa kontrolloida alaisiaan, erityisesti kadetteja, mutta hän kontrolloi myös itseään piilottaakseen omat feminiinisinä pidetyt piirteensä. Miespuoliset maskuliinisuudet kilpailevat vallasta keskenään, ja pyrkivät alentamaan valtaa pitävien (auktoriteettimaskuliinisuuksien) asemaa ilman, että he itse välttämättä haluaisivat ottaa alennettavan paikkaa. Tämä voi tapahtua esimerkiksi silloin, kun joku on kokenut tulleen kohdelluksi väärin vallanpitäjän toimesta tai haluaa osoittaa, että vallanpitäjä on väärässä. Nämä "alentamisteot" voidaan ajatella piloina. Niiden tekeminen lisää niitä tekevän henkilön suosiota ja hyväksyntää siinä porukassa, mihin kyseinen henkilö kuuluu. Valta on muiden ihmisten tuomaa, ei niinkään itse kehitettyä. Vaikka virka voi suoda tietyn määräistä valtaa, on uskottavuus tuon vallan ylläpitoon helposti särkyvä ja muiden päätettävissä. Maskuliinisuusauktoriteetti voi käyttää tietysti valtaansa kostamiseen. Jokisen (2004, 14) mukaan valtaa käyttävä mies tai nainen on maskuliininen. Alempana vallan portaikossa sijaitsevat miehet eivät lähde aina haastamaan ylempänä sijaitsevaa auktoriteettista naista tai miestä, vaikka tämä olisi maskuliininen, kuten tutkimuskohteeni Callahanin hahmo. Syynä haastamisen puutteeseen voi olla esimerkiksi se, että miehet voivat kokea tämän Callahanin olevan ns. samalla puolella heidän kanssaan sekä "yksi heistä", eikä kenelläkään ole täten tarvetta hankkia hyväksyntää porukalta esimerkiksi alentamalla häntä.

Valta voi myös humalluttaa ja auttaa henkilöä kontrolloimaan alaisiaan, erityisesti niitä, jotka ovat auktoriteetin mielestä "toisia" (*Others*). Tämä toiseuttaminen voi näkyä esimerkiksi sovinnistisuutena naisia kohtaan, homofobiana homoseksuaaleja kohtaan tai rasistisuutena ulkomaalaisia kohtaan. Näiden asenteiden ei ole pakko näkyä vain väkivaltaisuuksina, vaan esimerkiksi näiden edustajien esittäminen tyhminä, outoina, ihmeellisen kyvykkäinä tai yliseksuaalisina kertovat kyvyttömyydestä kokea heidät tasa-arvoisina. Väkivaltalla näitä toiseuksia kohtaan on äärimmäinen osoituksenhalu omasta maskuliinisuudesta ja toiseuden

halventamisesta. Mies toiseuttaa ei-maskuliinisina pidetyt miehet omasta maskuliinisuudestaan, mutta haastaa myös oman maskuliinisuutensa heittäytymällä esimerkiksi erilaisiin miehuuskokeisiin. Näistä miehuuskokeista puhun myöhemmin. Patriarkaalisuus-termiä käytetään kuvaamaan sosiaalisen sukupuolen ylivallan systeemiä. Kotona tämä voi näkyä isän yksimääräämisoikeutena, yhteiskunnassa esimerkiksi miesten enemmistönä suurissa päätäntöelimissä. Tähän perhepatriarkalismiin palaan amerikkalaisen maskuliinisuuden kohdalla.

Miten miehet voidaan liittää maskuliinisuuteen ja toisin päin? Hearn & Collinson (1994, 104 sit. Hearn 1987, 98) vastaavat kysymykseen pohtimalla, että miehet voidaan ajatella suhteessa tiettyihin yhteiskunnallisiin aspekteihin, pääasiassa tuottamiseen ja lisääntymiseen, tämän biologian tarkoitushan on nimenomaan lisääntyminen. Maskuliinisuus on ideologia, sosiaalisen sukupuolen tiettyjen miesten ideologisia merkkejä, vaikka suhteessa lisääntymiseen. Kuten aiemmin totesin, kaikki biologisesti miehet eivät välttämättä ole maskuliinisia. Yleensä ottaen (harvinaisia poikkeuksia lukuun ottamatta) miehet ovat biologisesti samanlaisia, vain maskuliinisuudet vaihtelevat. "[-] in much, though significantly not all, everyday social life "men" and "masculinity" are the One to the (many) Other(s)" (Hearn ja Collinson 1994, 97). Biologinen sukupuoli pysyy yhtenä, kun taas sosiaalinen sukupuoli toiseutetaan. *Poliisiopisto*-elokuviissa biologinen nainen toteuttaa maskuliinisuutta. Koska biologinen sukupuoli asetetaan etusijalle, hän arvioidaan ensin naiseksi, ja vasta sen jälkeen hänen sosiaalinen sukupuolensa, hänen tuottamansa maskuliinisuus. Sosiaalinen ja biologinen sukupuoli ovat ristiriidassa. Tämän seurauksista puhun enemmän analyysissä (5.1).

Mikä on miehisyiden ja maskuliinisuuden suhde naiseuteen ja feminiinisyyteen? Elisabet Badinter lainaa *Mikä on mies?* -teoksessaan psykologi Ruth Hartleyta, joka toteaa, että "miehet oppivat yleensä ensin sen, mitä he eivät saa, ja vasta sitten, mitä voivat olla. Monet pojat määrittelevät mieheyden yksinkertaisesti joksikin ei-naiselliseksi" (1993, 57 sit. Hartley 1959, 458). Tällä viitataan pienen pojan kehitysvaiheeseen, jolloin hän irtaantuu äidistään. Äiti antaa pojalle hoivaa, myötätuntoa ja hellyyttä. Kun poika tiettyssä ikävaiheessa työntää äidin pois, hän tulee kieltämään nämä piirteet itsessään, koska niiden osoittaminen kertoisi, ettei poika ole täysin irtaantunut äidistään. Näiden piirteiden kieltäminen voi kestää pojan koko elämän. "Masculine identity is born in the renunciation of the feminine, not in the direct affirmation of the masculine, which leaves masculine gender identity tenuous and fragile" (Kimmel 1994, 127). Naiseuteen verrattuna mieheys siis on helposti särkyvämpi, ja sitä tulee

todistella, vaalia ja suojella enemmän kuin naiseutta. Tätä mieheyden todistelua voivat olla esimerkiksi fyysiset suoritukset, joilla vahvuutta (tärkeä osaa maskuliinisuutta) esitellään. Tällaista tapahtuu esimerkiksi Hightowerin hahmon kohdalla. Kaufman (1994, 148) toteaa myös, että miehet tukahduttavat tarpeitaan ja tunteitaan, koska ne assosioidaan feminiinisyteen, joka on hylätty osana "maskuliinisuuden etsintää". Vaikka mieheyttä pitkään onkin pidetty alkuperäisenä ja luonnollisena tilana, se on tosiasiasa toissijainen, työläästi hankittu, hauras ja helposti särkyvä (Badinter 1993, 58). Ketä varten mieheys hankitaan? Itseä, toisia miehiä vai naisia varten? Kenelle sitä yritetään todistaa? Tämä riippuu miehen omasta maskuliinisuuden määritelmästä, mutta kulttuurimme ylläpitää tietynlaista ihannetta siitä, millaiseen maskuliinisuuteen pitäisi pyrkiä. Tällaista normia voidaan kutsua hegemoniseksi maskuliinisuudeksi, mutta siitä myöhemmin lisää. Ihannemaskuliinisuus voi esimerkiksi käsittää näillä säännöillä, jotka Näre (1994, 135 sit. Brannon 1976 ja Kimmel 1990) on lainannut Kimmeliltä ja Brannonilta.

Sukupuolierottelua vahvistavat normatiivista maskuliinisuutta ylläpitävät säännöt, jotka voidaan tiivistää neljään kategoriaan: feminiinisen käyttäytymisen välttäminen ja naisellisen vähättely; suorittaminen, kilpailu sekä menestyksen ja statuksen hankkiminen; aggressiivisuus sekä emotionaalinen etäisyys luottamukseen, riippuvuuteen ja sitoutumiseen; päämäärähakuisuus, aktiivisuus ja riskinotto.

Nämä kaikki piirteet miehessä luovat hänen ympäristössään hyväksyntää ja jopa ihailua. *Poliisiopisto*-elokuvissani kapteeni Harris himoitsee nimenomaan menestystä ja uutta, korkeampaa statusta; Hightowerin hahmo on rationaalinen ja emotionaalisesti etäinen hahmo; elokuvien pääsankarit (Carey Mahoney, Nick Lassard ja Kyle Connors) taas ottavat riskejä saadakseen rikolliset kiinni. Grönfors (1994, 67) kertoo naisiin yhdistettävien ominaisuuksien olevan passiivisuus, aloitekyvyttömyys, pehmeys, emotionaalisuus, miehiin yhdistettävät ominaisuudet ovat taas aggressiivisuus, itsenäisyys, järkipärisyys ja aktiivisuus. Nämä piirteet yhdistyvät amerikkalaisille tärkeään lajiin, nyrkkeilyyn, kuten historialuvussa tuli ilmi, ja jossa kisailaan myös *Poliisiopisto*-elokuvissa. Osa näistä piirteistä liittyy myös poliiseilta vaadittaviin piirteisiin, joista puhun hieman myöhemmin. Kuten Lehtonen on maininnut aiemmin historialuvussa, miehen identiteetti ei ole itsenäinen, itsensä varassa seisova käsite, vaan määräytyy suhteessa muihin käsitteisiin, kuten naisellisuuteen. Koska miehisyys on lähtöisin äidistä ja täten naisellisuudesta irtaantumisessa, paluu naisellisuuteen vaikuttaisi myös kielteisesti miehen identiteettiin. Identiteetti on rakentunut "ei-naisena olemiselle". Myös naisten naisellisuuden katoamista toisinaan valitellaan, mutta tämä ei yleensä kuitenkaan merkitse heidän identiteettinsä epäilemistä (Badinter 1993, 16).

Toimimme ikään kuin naiseus olisi jotakin luonnollista ja sellaisena väistämätöntä, mieheys taas ominaisuus, joka on hankittava, joskus kalliillakin lunnailta (Badinter 1993, 16).

Kuten aiemmin mainittu, miehet voivat altistaa itsensä vaarallisiin tilanteisiin todistaakseen mieheyttään sekä itselleen että muille. Pahimmillaan kyse voi olla myös väkivallasta itseään kohtaan, esimerkiksi Duudsonien tekemät kivuliaat ja järjettömät tempaukset, joilla he laittavat itsensä likoon. Täten voidaan päätellä, että "Velvoite, näytöt, kokeet - nämä sanat osoittavat, että mieheksi tuleminen tosiaan merkitsee suoritusta, tehtävää. Viriliteetti ei ole jotakin annettua; se on rakennettava, "valmistettava". (Badinter 1993, 17.)

Viriliteetti, kuten maskuliinisuuskin, pitää siis valmistaa, ja kun ollaan saavutettu tietty päämäärä, haluttu viriiliyden ja maskuliinisuuden tila, ei riitä, että se on vain olemassa. Oma maskuliinisuutta suojellaan ja puolustetaan, todistellaan ja vahvistetaan monin eri keinoin. Aiemmin yhdeksi näistä keinoista mainittiin vallan käyttö. Elisabeth Badinter (1993, 105) nostaa yhdeksi miehisyyden pedagogioita yhdistäväksi tekijäksi erilaisten kokeiden ja koettelemusten välttämättömyyden. Pedagogioilla hän tarkoittaa tiettyjä toimintakaavoja, riittejä, joilla miehistä tehdään poikia. Amerikkalainen miehisyyden pedagogia voi olla todistelut edellä mainituista piirteistä, ja tätä todistelua jatketaan pitkin elämää. Oma turvallisuus ja jopa henki voidaan riskeerata miehisyyden todistelussa ja sankariviitan saannin toivossa. Martti Grönfors (1999, 225 sit. Grönfors 1987) lainaa omaa julkaisuaan ja muistuttaa myös, että kilpailua esiintyy seksuaalisuudessa: partnerien ja suoritusten määrää vertaillaan. Eniten suorituksia saanut saa osakseen myös muiden hyväksyntää, kunnioitusta ja ihailua. Miehet esittävät miestä toisille miehille ja kaipaavat toisten miesten hyväksyntää ja kunnioitusta (Jokinen 2000, 15). Tietysti mallikkaasti suoritettut miehuuskokeet voivat tuoda ihailua myös naisilta, mutta toiset miehet ovat pääasiallinen ”yleisö”.

Kimmel (1994, 129) muistuttaa, että maskuliinisuus on homososiaalinen säädös, jossa miehet testaavat itseään, suorittavat sankarillisia taidonnäytteitä, otattavat valtavia riskejä, ja vain sen takia, että miehet haluavat muiden miesten myöntävän heille heidän oman miehisyytensä. Homososiaalisuus ilmenee erilaisin tavoin miesten keskuudessa. Se voi olla verbaalista, jolloin sanan säilällä yritetään päästä vastustajana pidetyn henkilön niskan päälle, osoittamalla esimerkiksi argumentointitaidoilla tai nokkeluudella, että vastustajalla ei ole valtaa homososiaalisen verbaalisuuden käyttäjään. Arto Jokinen (2000, 224) kutsuu homososiaalisuutta miesten väliseksi sidoksisuudeksi, "joka rakentaa patriarkaalista heterosuhteutunutta todellisuutta." Oman miehisyyden lisäksi homososiaalisuus tukee

suhdetta muihin ryhmän jäseniin, joka kuitenkin ei ole liian läheinen niin, että sitä voitaisiin pitää mitenkään homoseksuaalisena. Homososiaalisuus tukee myös ryhmän me-henkeä, veljeyttä, joka voi olla tarpeen esimerkiksi yhteisen vihollisen kanssa toimiessa. Homososiaalisuus tukee vielä myös Jokisen (2000, 222) sanoin koko yhteiskunnassa tapahtuvaa patriarkalismia ja heteroseksuaalisuutta, joten vaikutus ulottuu yksilöstä yhteiskuntaan asti.

Homososiaalisuus siis säätelee ryhmän jäsenien maskuliinisuutta ja määrittelee, miten ryhmässä toimitaan, ja mikä on hyväksyttävää ja mikä taas ei ole. Esimerkiksi liian läheistä veljellistä kanssakäymistä ei suvaita, mutta onnistumisen hetkellä on sopivaa vaikka halata ja taputtaa toista selkään. Yhteinen vihollinen voi olla siis tietynlaiset feminiinisinä pidetyt tavat ja käyttäytymiset, mutta *Poliisiopisto*-elokuviissa yhteinen vihollinen on esimerkiksi esimies, jolle ryhmällä on kollektiivinen tarve osoittaa oma valtaansa, ja täten väheksyä tai mitätöidä esimiehen valtaa, vaikka riskinä on esimiehen kostaminen.

Feminiinistä voidaan homososiaalisuuden lisäksi vältellä ja jopa halveksia homovihan kautta. Jokinen (2000, 42) muistuttaa, että homoviha on läheistä sukua naisvihalle. Hänen mukaansa "kumpikin perustuu heteromiesten tarpeelle vahvistaa omaa identiteettiään halveksimalla feminiinistä, jollaiseksi kaikki ei-heteroseksuaalinen maskuliinisuus yleensä nimitään." Tähän liittyy myös kiinteästi seksismi. Näissä kaikissa ollaan oman miehisyyden puolustuskannalla. Homomiehet koetaan miehisyyden pettureiksi, miehiksi, jotka ovat omaksuneet suuresti kammotut ja vältetyt feminiinisuuden piirteet. "Women and gay men become the "Other" against which heterosexual men project their identities, against whom they stack the desks so as to complete in a situation in which they will always win, so that by surpressing them, men can stake a claim for their own manhood." (Kimmel 1994, 134.)

Aiemmin mainitsin, että miehet tukahduttavat itsessään kaikkia luonnollisia tunteita ja haluja, koska ympäröivä yhteiskunta ja kulttuuri ovat viestittäneet heille niiden olevan miehelle kuulumattomia. Kaufmanin (1994, 148 - 149) mukaan miehen kokiessa tunteita ja tarpeita, jotka eivät kuulu miehisyyteen, nämä kokemukset muodostuvat valtaisan pelon lähteeksi, ja meidän yhteiskunnassamme tämä pelko koetaan homofobiaksi. Yleisesti sanotaan, että emme pidä toisissa ihmisissä niistä piirteistä, joita yritämme itsessämme peitellä ja jopa täysin tukahduttaa. Tämä toimii siis pohjana homofobialle. Tämän takia homofobia on yleisempää miesten kuin naisten keskuudessa. Kuten tiedämme, miehen kokema miehisuus ja maskuliinisuus on paljon kiinteämpi osa identiteettiä, kuin mitä se on naisella. Kulttuurimme

on Herekin (1986, 4–5) lisäyksen mukaan rakentanut heteroseksuaalisen miehen roolin, jolle on ominaista vihamielisyys homoseksuaaleja kohtaan. Tästä roolista irtaantuminen lisää pelkoa siitä, että omat "ei-miehiset" tunteet ja halut paljastuvat, ne tulkittaisiin homomaisiksi ja muut miehet hylkäisivät. Vaikka mies sisimmässään hyväksyisi homoseksuaalit, hän ei voi pelkojensa takia paljastaa sitä muille. ”Homophobia is the fear that other men will unmask us, emasculate us, reveal to us and the world that we do not measure up, that we are not real men” (Kimmel 1994, 131).

Sen lisäksi, että homoseksuaalisina pidettyjen tunteiden ja tapojen piilottelu varmistaa paikan miehisyydessä ja miesporukassa, sen funktio on myös pitää yllä varmistusta siitä, mikä henkilön seksuaalisuus on. Kuten aiemmin mainittu, maskuliinisuus muodostaa merkityksensä osaksi tekemällä selväksi sen, mitä se *ei* ole. Jos en ole jotakin vastakkaiselta puolelta, niin siten minun täytyy olla jotakin toiselta puolelta. Vaikka maskuliinisuus itsessään on toinen (*other*) verrattuna biologiseen miehenä oloon, olemme huomanneet, että myös maskuliinisuuksien kesken on arvohierarkioita. Näihin hierarkioihin kuuluvat esimerkiksi hegemoninen, keskellä oleva, tavoiteltava maskuliinisuus ja marginaalisina pidetyt maskuliinisuudet. Homoseksuaalisuus on arvohierarkiassa alimpana, koska marginaalisilla maskuliinisuuksillakin on sentään heteroseksuaalisuus, jota lisääntymisen takia arvostetaan korkealle. Syrjimisen ja sortamisen tarkoituksena on vahvistaa omaa identiteettiä, ja viestittää muille maskuliinisuuksille ja muulle yhteiskunnalle, mikä on todellista mieheyttä ja mikä ei. Tässäkin piilee taustalla ihmisen halu määritellä normaali ja epänormaali ja tietää mihin itse kuuluu, ja Connellin (1995, 40) mukaan sortamisen (*oppression*) tarkoituksena on piirtää yhteiskunnallisia rajoja. Näitä rajoja voidaan piirtää myös yhteiskuntaa pienemmissä yksiköissä, kuten ammattiyhteisöissä. *Poliisiopisto-*elokuvissa homofobialla suljetaan heikkoina pidetyt maskuliinisuudet pois poliisikouluyhteisöstä, erityisesti kapteeni Harrisin toimesta.

Tosi asia kuitenkin on, että toisin kuin homofobinen ideologia ajattelee kaikkien homoseksuaalien olevan naismaisia (ts. todella stereotyyppisiä) ja täten tukahdutettavia, homoseksuaalit miehet voivat olla myös aivan yhtä "miehekkäitä" kuin heteromiehetkin, ja maskuliinisuus vaihtelee heidän keskuudessaan aivan yhtä paljon kuin heteromiestenkin keskuudessa. "In homophobic ideology the boundary between straight and gay is blurred with the boundary between masculine and feminine, gay men being imagined as feminized men and lesbians as masculinized women" (Connell 1995, 40). Tässä ideologiassa sekoitetaan siis kaksi eri asiaa: seksuaalisuus ja sosiaalinen sukupuoli. Tässä kieltäydytään näkemästä eroa

ensinnäkin biologisen ja sosiaalisen sukupuolen välillä, ja miehelle lyödään ehdoton heteroseksuaalisen maskuliinisuuden leima. Ajatus homoseksuaalista miehestä rikkoo tämän leiman. Kun heteron leima rikkoutuu, samalla ajatellaan, että henkilön maskuliinisuuden täytyy rikkoutua, ja poikkeavana pidetty seksuaalinen suuntautuminen pitää yllä vastakkaisia ominaisuuksia: homoseksuaaleilla miehillä feminiinisiä ominaisuuksia. Tutkimuskohteeni homoseksuaalit esitetään miehekkäinä, mutta yliseksuaalisina.

Askew ja Ross (1988) tutkivat brittiläisissä poikakouluissa tapahtuvaa kiusaamista ja aggressiivisuutta. Pojat pelkäsivät paljon homoseksuaaliksi leimautumista, ja eräs oppilas oli jopa pelännyt, että poikakoulu tekisi hänestä homoseksuaalin. Askewin ja Rossin (37) mukaan tällainen asenne ja sen seuraus "also ensures the continuation of an aggressive social relationship, reinforces 'norms' of 'masculinity' and reflects the degree and urgency with which boys must actively defend this masculine identity." Normit ovat laitettu kirjoittajien toimesta lainausmerkkeihin, koska vaihtelevaisena käsitteenä maskuliinisuuden pysyvät normit ovat vaikeasti määiteltävissä, varsinkin universaalisti. Koska nämä brittiläiset pojat kuitenkin kokevat tarvetta puolustaa jotakin keskeistä normia ulkopuolisilta uhilta, jokin, esimerkiksi kulttuurinen, normi täytyy siis siten olla olemassa. Tällaista normia voidaan kutsua hegemoniseksi maskuliinisuudeksi. Aiemmin kerroin ihmisen halusta lokeroida ja määritellä asioita, ja normin ja normaalin käsitteet keksitään luomaan jokin malliesimerkki, mitä vasten voidaan vertailla ja arvottaa erilaisia asioita.

Jokisen (2000, 215) mukaan hegemoninen maskuliinisuus tarkoittaa ensinnäkin miehiä yhteen liittävää käytäntöä, toiseksi tietyn maskuliinisuuden ideaalien johtavaa asemaa kulttuurissa ja kolmanneksi tietyn miesluokan johtavaa ja hallitsevaa asemaa suhteessa miesten enemmistöön ja kaikkiin naisiin. Jokinen tarkoittaa, että kaikki miehet maskuliinisuuksineen ovat kuin planeettoja, jotka kiertävät lähempää tai kauempaa aurinkona pidettyä hegemonista maskuliinisuutta, kilpaillen toistensa kanssa. Hegemoninen maskuliinisuus on siis kuin magneetikenttä, joka pitää muita maskuliinisuuksia ympärillään. Jotkut näistä maskuliinisuuksista taas kieltäytyvät kilpailusta kokonaan ja sijaitsevat marginaalissa, kaukana keskustasta. Tästä puhun myöhemmin lisää. Hegemoninen maskuliinisuus on luotu maskuliinisuuksien vertailua ja arvottamista varten. Hegemonista maskuliinisuutta ei kuitenkaan voi pitää missään nimessä minään yhtenä ainoana mittapuuna, koska maskuliinisuuden ihanteet vaihtelevat kulttuureittain paljonkin, ja itse kulttuuritkin käyvät läpi muutoksia ajan saatossa. Yksi johtavista maskuliinisuuden ideaaleista voi olla esimerkiksi heteroseksuaalisuus, joka on normi vaikka mainonnassa. Jokinen (2000, 215)

mainitsee myös miesluokan, joka johtaa ja hallitsee. Tällaisia miesluokkia voi olla pienemmissäkin mittakaavoissa, kuten yhteisöjen sisällä. *Poliisiopisto*-elokuviissa tällainen hallitseva ja johtava hegemoninen maskuliinisuus on komissaari Hurst.

Sipiläkin (1994, 20) mainitsee heteroseksuaalisuuden olevan hegemonisen maskuliinisuuden yksi merkittävimmistä piirteistä, jota "valtio ja monet muut instituutiot tukevat konkreettein toimin." Yksi näistä toimista on esimerkiksi seksuaalivähemmistöjen epätasa-arvoinen oikeus avioliittoon ja adoptioon. Myös maskuliinisuuspainotteiset instituutiot, kuten armeija ja poliisikoulu voivat harjoittaa seksuaalivähemmistöjen syrjintää.

Millaisia muita piirteitä ideaalisessa, eli hegemonisessa maskuliinisuudessa on? Lehtosen (1995, 34) mukaan rationaalinen ajattelu ja järjestynyt toiminta ovat juuri näitä piirteitä, kuin myös se, että he ovat vapaita tunteista ja "feminiinisinä" pidetyistä ailahteluista, sekä ovat "tasapainoisia, itsevarmoja ja riippumattomia." Nämä piirteet sopivat hyvin esimerkiksi poliiseille. Auktoriteetteina poliisit eivät voi heittäytyä liian tunteellisiksi, vaan heidän tulee säilyttää työhönsä tietty etäisyys. Tällainen työ vaatii myös nopeaa ja itsenäistä päätöksentekoa, eikä varsinkaan korkeammassa virassa oleva poliisi voi kysellä muilta, miten mihinkin asiaan tulee suhtautua. *Poliisiopisto*-elokuviissani poliisipäälliköllä on tällaisia feminiinisinä pidettyjä ominaisuuksia, ja häntä voidaan täten pitää säröilevää maskuliinisuutta tuottavana. Säröilevällä maskuliinisuudella tarkoitan maskuliinisuutta, joka jostakin syystä ei täytä kaikkia hegemonisen maskuliinisuuden, vaikka omaa monia niistä.

Hegemoninen maskuliinisuus syntyy aina tarpeeseen, mutta kuka päättää hegemonisen maskuliinisuuden määritelmät? "Nevertheless, hegemony is likely to be established only if there is some correspondence between cultural ideal and institutional power, collective if not individual" (Connell 1995, 77). Jos kulttuurisen ideaalin ja institutionaalisen vallan välillä ei ole yhdenmukaisuutta, ei hegemonista maskuliinisuutta välttämättä synny. Esimerkiksi jos kulttuurisena ideaalina on oikeudenmukaisuus ja rehellisyys, korruptoitunut instituutiovalta, kuten poliisivoimat, estää vahvan hegemonisen maskuliinisuuden syntymisen. Sen sijaan, jos kulttuurinen ihanne on rationaalisuus ja tunteiden hallinta, ja poliisivoimien työntekijät omaavat tällaisia piirteitä, voi kulttuurinen normi muuttua hegemonisen maskuliinisuuden piirteeksi.

Valta on mukana myös hegemonisessa maskuliinisuudessa, mutta kuten maskuliinisuudessa yleensä, valta on rakennettu (ja siten muunneltavissa) ja kulkee molempiin suuntiin. Hegemoninen maskuliinisuus ei siis ole kuvaus valtaa käyttävistä miehistä, vaan kulttuurinen

konstruktio, joka pitää yllä heidän valtaansa ja jota suuri osa miehistä mielellään tukee (Sipilä 1994, 21). Samalla tavoin kuin itse maskuliinisuus on sosiaalisilla suhteilla muodostettu konstruktio, kuten vaikka aikuisuus, on hegemoninen maskuliinisuus kulttuurin tuote, jonka olemassaoloa kulttuurin muut tuotteet, kuten mainonta ja populäärikulttuuri tukevat. Tällainen valtarakenne voi olla läsnä myös yhteiskuntaa pienemmissä yksiköissä, kuten poliisikoulun kaltaisissa hierarkkisissa instituutioissa.

Kaikki eivät kuitenkaan suostu hegemonisen maskuliinisuuden luomaan kilpailuasetelmaan, jossa pyrkimyksenä on tulla joksikin yhteiskunnan vaatimaksi, normit täyttäväksi henkilöksi, jota ihminen ei luonnostaan koe olevansa. Jokisen (2000, 17 - 18) mukaan hegemonisen maskuliinisuuden hallitseva asema perustuu alistamiseen ja sivuuttamiseen. Alisteiset maskuliinisuudet rakentuvat syrjäytymisen tai sorron kautta mahdottomuutena tai kyvyttömyytenä täyttää hegemonisen maskuliinisuuden määreitä, kuten kilpailua työpaikalla tai toisten miesten julkista nöyryyttämistä. Itse ajattelisin myös, että alisteisilla maskuliinisuuksilla on mahdollisuus ottaa valtaa takaisin itselleen esimerkiksi nöyryyttämällä muita miehiä, jotka ovat esimerkiksi auktoriteettiasemassa nöyryyttäjään, kuten *Poliisiopisto*-elokuvissa. Tällaiset toiminnot mahdollistaa marginaalihahmossa tapahtunut muutos, jossa hän lähtee marginaaliasemastaan kohti hegemonisempaa maskuliinisuutta. Vain pieni murto-osa miehistä kuitenkin täyttää hegemonisen maskuliinisuuden tavoitteet, joten miksi enemmistö haluaa tukea pientä vähemmistöä? Connell (1995, 79) vastaa kysymykseen toteamalla, että suurin osa miehistä hyötyvät hegemoniasta, koska he hyötyvät patriarkaalisista osingoista, jota miehet saavat naisten kokonaisvaltaisesta alistamisesta. Hegemonisen maskuliinisuuden asema on siis patriarkaalinen ja naista alentava, vallasta nauttiva ja sitä kaikin tavoin hyödyntävä. Se varmistaa näiden valtarakenteiden olemassaolon, ja tämä olemassaolo hyödyntää myös sen ympärillä pyöriviä maskuliinisuuksia. Valtaa antavaa kättä ei pidä purra, ja vain harva magneettipiirissä oleva haluaa todellisesti vastustaa tätä epärealistisesti muotoutunutta mallikappaletta. Tämän magneettisuuden vaikutuspiirin ulkopuolelle jäävät marginaaliset miehet, jotka tietoisesti jättäytyvät pois tästä kilpailusta ja tavoittelusta. *Poliisiopisto*-elokuvissa tämä voi näkyä esimerkiksi kieltäytymisenä miesten välisessä kilpavarustelussa.

Marginalisoidut miehet luovat oman maskuliinisuuden kulttuurinsa omine sääntöineen ja normeineen. Brodin (1994, 89) mukaan ei-hegemonisia ryhmiä revitään erilaisten ja ristiriitaisten maskuliinisuuden ja patriarkaalisuuden normien ja tasojen välillä, niin heidän omassaan kuin hegemonisessakin kulttuurissa. Kun maskuliinisuus ei rakennukaan

perinteisesti miesten väliselle kilpailulle, tulee tilalle muita normeja joita tavoitellaan, ja välineitä, joilla näitä normeja tavoitellaan. Markku Soikkeli (2000, 149) mainitsee esimerkkinä Rauli "Badding" Somerjoen: "Baddingin kaltaiset hahmot eivät ole koskaan osallistuneet kilpailuun patriarkaalisen yhteiskunnan isähahmojen suosiesta, vaan heidän maskuliinisuutensa rakentuu puhtaasti kaverisosiaalisuuden varaan." Baddingin kaltaisia hahmoja voi löytyä esimerkiksi *Poliisiopisto*-elokuvassa olevasta rikollisjengistä, joka ovat syrjäytynyt yhteiskunnasta ja täten myös yhteiskunnan ja kulttuurin luomasta maskuliinisuuksien välisestä kilpailusta. Heillä on jengin sisällä aivan oma arvohierarkiansa ja sääntönsä siitä, miten maskuliinisuutta määritellään ja vahvistetaan. Joskus marginaaliryhmän arvostetuin, johtava maskuliinisuus (kuten jengipomo) voi olla jopa täysin vastakkainen kuin mitä hegemoninen maskuliinisuus on, kuten tulen analyysissäni osoittamaan. *Poliisiopisto*-elokuvissa marginaaliin kuuluu myös mies, joka ei itse välttämättä edes tajua olevansa marginaalissa. Sweetchuck on heiveröinen pieni mies, joka pitää huonosti menestyvää kauppaa. Hän ei pysty puolustamaan itseään ja kauppaansa ryöstäjiltä, ja hän ei solmi minkäänlaisia suhteita naisten kanssa. Sweetchuck ei näin täytä mitään näistä maskuliinisuuden kriteereistä ja kuuluu täten marginaaliin.

Erityisenä mielenkiinnon kohteena tässä tutkielmassani minulla on marginaalisten miesten lisäksi amerikkalainen maskuliinisuus. (Pohjois-)Amerikkalaisen maskuliinisuuden erityisluonnetta tarkastellessa pitää ottaa huomioon historialliset lähtökohdat. Verrattuna suomalaiseen maskuliinisuuteen Amerikan väestöllisen rakenteen monipuolisuus luo uusia ulottuvuuksia myös erilaisille maskuliinisuuksille. Vaikka Suomikin on monikulttuurinen valtio, etnisten taustojen kirjo Amerikassa on täysin eri luokkaa. Lisäksi selkeämpi ja jyrkempi luokkajako sekä hyvin epätasaisesti jakautunut hyvinvointi luovat maskuliinisuuksien rakentumisellekin erilaiset lähtökohdat, kuin väestöllisesti homogeenisemmässä Suomessa. Meilläkin esiintyy rasismia esimerkiksi maahanmuuttajia kohtaan, mutta Amerikassa rasismi kohdistuu myös sen täysin syntyperäisiin kansalaisiin. Vaikka eteenpäin on päästy, edelleenkin nousee uusia epäkohtia kansalaisten oikeudenmukaisessa ja tasa-arvoisessa kohtelussa. Connellin (1995, 75) mukaan sosiaalinen sukupuoli toimii jatkuvasti vuorovaikutuksessa rodun ja yhteiskuntaluokan sekä kansallisuuden tai maailmanjärjestyksen kanssa. Maailman mahtavimman valtion tittelistä huolimatta patriarkalismi kukoistaa Amerikassa osin vielä vahvana verrattuna Pohjoismaihin, joissa esimerkiksi miesten ja naisten tasa-arvo näkyy vanhempainvapaina ja isyyslomina.

Kotiäitiys on vielä osassa Amerikkaa ihanne, jolloin isä on perheen pääelättäjä, usein myös päätöksentekijä.

American men have come to think of themselves as genderless, in part because they can afford the luxury of ignoring the centrality of gender. So military, political, scientific, or literary figures are treated as if their gender, their masculinity, had nothing to do with their military exploits, policy decisions, scientific experiments, or writing styles and subjects. And the disenfranchised and oppressed are those whose manhood is not considered to be equal. It is impossible to speak of historical reconstruction of gender without speaking about power. (Kimmel 2005, 6.)

Amerikassa valta on täysin miehillä ja kaikki normit, mitä yhteiskunnassa ja kulttuurissa luodaan, ovat miesten määrittämiä, oli kyse sitten aborttilaista tai klassikkoromaaneista. Juuri esimerkiksi tällä mainitsemallani aborttilainsäädännöllä miehet katsovat oikeudekseen määrätä myös naisen vartalosta ja itsemääräämisoikeudesta. Joissakin kulttuureissa tämä on täysin onnistunut, mutta esimerkiksi Amerikassa abortin laillisuus vaihtelee laittomuudesta sallimiseen. Tämä valtarakenne, joka ulottuu jopa naistenkin oikeuksiin, voi olla miehille niin itsestään selvä, etteivät he edes huomaa sen olemassaoloa, ennen kuin sitä ollaan kyseenalaistamassa tai ottamassa pois.

By contrast, the quest for manhood—the effort to achieve, to demonstrate, to prove their masculinity—is one of the animating experiences in the lives of American men. That men remain unaware of the centrality of gender in their lives perpetuates the inequalities based on gender in our society, and keeps in place the power of men over women, and the power some men hold over other men, which are among the central mechanisms of power in society. (Kimmel 2005, 6.)

Kuten aiemmin mainittu, sosiaalinen seksuaalisuus on yhteydessä luokkaan ja rotuun, tai paremmin sanottuna, etnisyyteen. Valta on miesten lisäksi nimenomaan valkoisilla ja keski- ja yläluokkaisilla miehillä.

Men's power over other men concerns the distribution of those rewards among men by differential access to class, race, ethnic privileges, or privileges based on sexual orientation – that is, the power of upper- and middle-class men over working-class men; the power of white and native born men over nonwhite and/or non-native born men; and the power of straight men over gay men. The constituent elements of “hegemonic” masculinity, the stuff of the construction, are sexism, racism, and homophobia. Masculinities are constructed by racism, sexism, and homophobia, and social science has been ever complicit. (Kimmel 2005, 7.)

Tämä ei tarkoita, että kaikki valkoiset, keski- tai ylä-luokkaiset miehet olisivat automaattisesti hegemonisen maskuliinisuuden ytimessä tai edes sen lähetyvillä, mutta valitettavasti juuri ei-valkoiset, työväenluokkaiset ja homoseksuaalit miehet todennäköisesti sijaitsevat marginaalissa tai kaukana hegemoniasta. Connellin (1995, 80) mukaan valkoisten välinen hegemoninen maskuliinisuus tukee laitoksellista sortoa ja fyysistä terroria, jotka ovat muotoilleet mustien yhteisöjen maskuliinisuuksien rakentamista. Koska valtaan kuuluu aina sen vastaparina myös sen vastustus (*resistance*), valkoinen hegemoninen maskuliinisuus kohtaa myös vastustusta. Mustat miehet voivat protestoida rassistista nimittelyä ja kohtelua, ja tehdä valkoisille selväksi, ettei se ole oikein, varsinkin jos rassistisuus kohdistuu heikompana pidettyyn sukupuoliin, naiseen, kuten *Poliisiopisto*-elokuvassa tapahtuu.

Aiemmin oli puhetta siitä, kuinka maskuliininen hegemonia syntyy, kun kulttuuriset normit ja instituutionaalinen valta kohtaavat. Morgan (1994, 166) muistuttaa myös univormujen roolista tässä yhteisessä pyrkimyksessä kohti yhtä hyväksyttyä normia: univormut liittävät yksilöitä yleisluontoiseen ja ajattomaan maskuliinisuuteen merkiten tunteiden kontrollia ja alistamista laajempaan rationaalisuuteen. Morgan myös huomauttaa maskuliinisuuden suhteesta ruumiillisuuteen. Poliisin työ on fyysisesti raskasta, ja jo valintakokeessa hakijoiden tulee yltää tarpeeksi hyviin fyysisiin suorituksiin esimerkiksi juoksussa, punnerruksissa ja leuanvedossa. " [...] there are several areas of life where the links between physicality and masculinity may be stressed: Other occupations, such as the police - - may come to replace the military as a major site linking embodiment with masculinities" (Morgan 1994, 168). Fyysiset suoritukset, nopeus ja kestävyys, voivat olla vertailukohteina eri maskuliinisuuksien välillä ja toimia joko maskuliinisuutta vahvistavana tai alentavana tekijänä.

Piirteet, jotka yleensä yhdistetään maskuliinisuuteen, pätevät hyvin myös poliisilta vaadittaviin piirteisiin. Näitä piirteitä ovat varapoliisimestari (*assistant chief*) Cappsin (2014) mukaan esimerkiksi aloitekyky (*initiative*), eettisyyden taju (*sense of ethics*), lakien tunteminen ja kunnioittaminen (*respect and knowledge of law*), kommunikaatiotaidot (*communication skills*), maalaisjärki (*common sense*), kohteliaisuus (*civility*), palvelukseen sopiva mielenlaatu (*service mentality*), nöyryys (*humility*), kontrolloitu temperamentti (*controlled temper*) ja janoa uudelle tiedolle (*thirst for new knowledge*). Arvioin analyysiosiossa henkilöahmojen sopivuutta poliisiksi riippumatta siitä, millaista maskuliinisuutta he tuottavat. Aiemmin mainitsin, ettei hegemoniseen maskuliinisuuteen kuulu tunteellisuus, tasapainottomuus ja riippuvaisuus. Yllä mainitut piirteet on luotu yleisiksi normeiksi kaikille amerikkalaisille poliiseille, jotka jokaisen hyvän poliisin tulisi

täyttää. En usko, että pienet puutteet esimerkiksi nöyryydessä voisivat olla este poliisina toimimiselle, mutta jonkinlaisia normeja on ollut tarpeen luoda, jotka varmistavat yleistä turvallisuuden tunnetta ja luottamusta poliiseihin ja heidän uskottavuuttaan.

Tässä alaluvussa erittelin tutkimukseni maskuliinisuuteen liittyviä teemoja ja käsitteitä. Näitä olivat *sukupuoliodotukset*, *sukupuoliroolit*, *toiseuttaminen*, *valta*, *patriarkalismi*, *miehuuskokeet*, *verbaalinen homososiaalisuus*, *homofobia*, *hegemoninen maskuliinisuus*, *marginaalimaskuliinisuudet*, *amerikkalainen maskuliinisuus* ja *poliisimaskuliinisuus*. Etenin sosiaalisen sukupuolen määrittelystä sukupuolirooleihin ja sukupuoliodotuksiin, pohdin vallan eri muotoja, kuten patriarkalisuutta ja verbaalista homososiaalisuutta, ja rajasin hegemonisen maskuliinisuuden tarkoittamaan tutkimuksessani nimenomaan amerikkalaista poliisimaskuliinisuutta, joka jakaa samoja määritelmiä yleisen länsimaisen hegemonisen maskuliinisuuden kanssa, kuten aktiivisuus ja rationaalisuus.

3.2 Komediakäsitteet ja -teoriat: mikä tässä on niin hauskaa?

Tässä luvussa erittelen tutkimuksessa käyttämiäni komediateorioita ja käsitteitä. Niitä ovat *peripeteia*, *nauru*, *inkongruenssiteoria*, *ylemyysteoria*, *huojennusteoria*, *syntipukkiteoria* ja *toiseuttaminen*. Etenen asioissa tässä järjestyksessä. Nämä komediateoriat valottavat hyvin tutkimuskohteeni hahmoja, heidän motiivejaan ja toimintojaan. Komedianrakenteen tarkastelu auttaa hahmottamaan hahmojen kohtaamia haasteita. Nauru on olennainen osa komediaa, ja näissä komedioissa se symboloi myös valtaa. Mikään näistä käsitteistä tai teorioista ei yksin eikä yhdessä täysin kata komediaa, eikä vastaa täysin kaikkiin sen kysymyksiin, vaan esimerkiksi teoriat voivat olla hyvinkin kiistanalaisia, kuten tulen osoittamaan.

Komedia. Komedia, kuten maskuliinisuus, on kulttuuri- ja aikasidonnaista. Aikansa parhaimmatkaan komediat eivät välttämättä säilytä terävintä hauskuuttaan vuosikymmenten jälkeen. Neale ja Krutnik (1990, 64) lisäävät vielä, että koominen on riippuvainen myös sosiokulttuurisista säännöistä, tavoista, käytännöistä ja olosuhteista, jotka ovat aika- ja kulttuurisidonnaisia. Kimmo Laineen (2015) mukaan komediaa ei ole koettu miellyttäväksi tulkita ja tutkia, koska silloin komediasta lähtee ilo ja hauskuus. Komediaa ei siis edes haluta ottaa vakavasti. Komedia hybridisoituu perusluonteeltaan hyvin muihin elokuvaalajeihin, joten sitä on vaikeampi lähestyä verrattuna vaikka kauhuun, joka ei taas hybridisoidu muiden lajien kanssa niin helposti.

Aristoteles (1994, 17) jakaa runouden runoilijoiden luonteen mukaan siten, että vakavat runoilijat jäljittelevät arvokkaita ihmisiä, kevyemmät taas vähempiarvoisten tekoja. Aristoteles myös (1994, 21) muistuttaa, etteivät nämä rumat ihmiset ole pahoja, vaan naurettavuus on rumuuden laji. Tämä johtuu "jostakin puutoksesta, rumuudesta, joka ei aiheuta tuskaa eikä vahinkoa". Tällainen rumuuden laji tulee ilmi *Poliisiopisto*-elokuvissa, jossa pilat aiheuttavat kohteelle ulkonäöllistä haittaa, eli tekevät häntä "rumemmaksi" ja täten naurettavaksi.

Kinnunen (1994, 225) jakaa komedian kolmeen ryhmään, joista ensimmäinen on strukturaalinen komedia, jossa on juoni ja vahva draamallinen ironia. Tämä määritelmä pätee tutkimuskohteeseen: siinä on vahva juoni ja draaman kaari, joka toistuu jokaisessa sarjan elokuvassa, vaikka ohjaajakin vaihtuu. Myös loppuratkaisuja on erilaisia, ja kahdenlainen ratkaisu (ts. kaksiloppuinen) päättyy Aristoteleen (1994, 40) mukaan eri lailla hyvien ja kelvottomien kohdalla. Tällainen on ominaista nimenomaan komedialle. *Poliisiopisto*-elokuvissa toiset hahmoista nousevat vastoinkäymisten jälkeen sankareiksi ja saavat onnellisen lopun, kun taas toiset yrittävät ratkaista vallanhimoissaan ongelmia omin keinoin, epäonnistuvat, eivätkä saa toivomaansa onnellista loppua. Vihattujen hahmojen voitto ja sankariksi nousu tekee epäonnistuneiden tappiosta vieläkin karvaamman. Aristoteleen (1994, 33) mukaan juoni on monisäikeinen, jos siihen liittyy peripeteia tai tunnistus tai molemmat. Tunnistus tarkoittaa hahmon huomiota siitä, että on tapahtunut jokin käänne, joko hyvään tai pahaan. Jos hahmot eivät lainkaan tiedosta peripeteiaa eli käännettä, ei juoni myöskään toimi, ja tarina jää yksisäikeiseksi. Tutkimuskohteeni on kuitenkin monisäikeinen: siinä on havaittavissa sekä peripeteia että tunnistaminen. Peripeteian tarkempaan määrittelyyn palaan hieman myöhemmin.

Nealen ja Krutnik (1990, 27, sit. Marvin T. Herrickiä 1964, 106-10)) lainaavat Evanthiusta, jonka mukaan perinteiseen kaavaan kuuluvat johdanto (*exposition*), selkkaus (*complication*) ja ratkaisu (*resolution*). Myös onnellinen loppu on osa komediaa. Neal ja Krutnik (1990, 30) lisäävät, että onnellinen loppu on uskottava, jos se noudattaa rakenteen kaanoneita. Jos loppu ei ole tämän kaanonisen rakenteen mukainen, eli onnellisessa lopussa ei ole logiikkaa, onnellisuus koetaan epäaitona. *Poliisiopisto*-elokuvien tapahtumat päättyvät aina loogisesti onnelliseen loppuun, vaikka se olisi hetken vaakalaudalla.

Aristoteles (1994, 49) erittelee komedian rakennetta ja näkee, että myös komediaan, kuten tragediaankin, kuuluu sekä ongelma että ratkaisu. "Ongelma asetetaan jaksossa näytelmän

alusta siihen kohtaan, missä käänne onneen tai onnettomuuteen tapahtuu: ratkaisu kestää käännekohdan alusta käännekohdan loppuun" (Aristoteles 1994, 49).

Peripeteia. Ongelma voidaan nähdä myös käänteenä. Peripeteia on Aristoteleen kehittämä käsite, joka tarkoittaa yleensä komediassa tapahtuvaa käännettä. Aristoteles (1994, 35) määrittelee sen niin, että toiminnan suunta kääntyy vastakkaiseksi, ja sen tulee tapahtua joko todennäköisyyteen tai välttämättömyyteen perustuen. Timo Heinonen lainaa Elizabeth Belfiorea, jonka mukaan peripeteia on toiminnan katkos. Peripeteia on myös tilanne, "jossa johonkin tiettyyn päämäärään pyrkivän henkilön toiminta kohtaa esteen." (Heinonen 2012, 117 sit. 1992, 145-149.) Heinonen (2012, 118) laajentaa Belfioren käsitystä, ja määrittelee peripeteian mekanismiksi, joka niveltää kaksi keskenään kamppailevaa toiminnan linjaa loogisesti yhteen tapahtumien kokonaisuudessa.

Palmer jakaa peripeteian kahteen lähteeseen:

The first is the contradiction of knowledge, or values, or expectations about the outside world that the audience may be assumed to derive from their ordinary everyday experience of the outside world [...]. The second is the series of expectations concerning the future course of events on screen that are the product of the narrative up to that point. (1987, 44.)

Ensimmäisessä lähteessä inkongruenssi yhdistyy peripeteian kanssa (inkongruenssista puhun hieman myöhemmin). Peripeteia eli käänne voi liittyä katsojien odotuksiin maailmasta yleensä ja kääntää asiat pääläelleen. Pienempien yksiköiden, kuten elokuvan hahmojen ristiriitaisuus perustuu inkongruenssiin. Palmerin (1987, 139) mukaan mitä inkongruentimpi diskurssien leikkauspiste tai diskurssien ristiriita on, sitä uskottavampi peripeteia on. *Poliisiopisto*-elokuvissa peripeteiat eivät ole ensimmäistä elokuvaa lukuunottamatta kovin yllättäviä, vaan ne rakentuvat elokuvan kuluessa. Toiseen lähteeseen liittyy tietyt odotukset, joita meillä elokuvaa katsoessa herää. Jos elokuvassa esiintyy rikollisjengi, kuten *Poliisiopisto*-elokuvissa, oletamme, että jossakin vaiheessa poliisit pääsevät heidän jäljilleen ja kukistavat heidät. Palmer (1987, 49) sanoo, että pila juontaa kakkoslähteen "meidän monimutkaisista narratiivisten odotustemme hajoamisesta, jotka ovat rakennettu huolellisesti pilan aiempien, alustavien vaiheiden aikana."

Koomisuus. Komedian rakenteesta ja peripeteiasta pääsemmekin siihen, mitä koomisuus itse asiassa on. Bergson (2000, 17) määrittelee, että toteamme koomisen henkilön yleensä olevan koominen täsmälleen siinä määrin, kuin hän ei itse sitä tiedosta, ja väittää komiikan olevan *tiedostamatonta* [kursivointi alkuperäinen]. Tutkimuskohteeni kannalta tämä ei aina pidä

paikkansa. Hahmoille suoritettut pilat toimivat yleensä niin, että koomisuus alkaa vasta siinä vaiheessa, kun pila paljastuu sen kohteelle. Toki katsojat ovat tietoisia pilasta sen koko prosessin ajan, ja odottavat jännittyneinä yhdessä pilan tekijöiden kanssa pilan paljastumista (tästä draamallisesta ironiasta tuonnempana). Paljastumisen jälkeiset reaktiot ja tapahtumat aiheuttavat suurinta koomisuutta, ja kohteelle nauretaan yleensä porukalla. Jotkut kohteen kokemat epäonniset tapahtumat voivat olla myös täysin sattumia ja itseaiheutettuja, mutta koomisuus on tällöinkin suurta (paitsi kohteen itsensä mielestä). Bergson (2000, 17) jatkaa: [...] "Tragedian henkilö ei muuta käyttäytymistään millään tavoin sillä perusteella, että tietää meidän tuomitsevan hänet. [...] Mutta koominen vika pyrkii muuntautumaan, ainakin ulkoisesti, heti, kun se tiedostaa itsensä koomiseksi." *Poliisiopisto*-elokuvissa pilan kohteeksi joutuneet hahmot pyrkivät korjaamaan pilan aiheuttamat vahingot mahdollisimman pian, tai ainakin normalisoimaan tilanteen. Yleensä nämä neutraloimisyrietykset aiheuttavat myöhemmin vielä lisää koomisuutta, joskus myös koston, pilan kohteesta riippuen.

Arto Kinnunen (1994, 65) esittää, että koomisena näkeminen on yhtä kuin esittää kohteesta arvoasetelma, ja että koominen henkilö on aina näkyvillä, ja täten arvosteltu näkyvillä olevana (1994, 251). Oli koomiseen tilaan saattaja joku ulkopuolinen tai itse kohde, koominen on väistämättä huomion keskipisteenä ja kohdevalossa. "Mikään sinänsä ei ole koomista. Jos jotakuta pilkataan, jollekulle nauretaan, jotakuta irvaillaan, hänestä tulee vasta tuon verbin jälkeen pilkattu, naurettu, naurettava – yleisesti koominen." (Kinnunen 1994, 28.) Koomisuus ei siis ole itsensä varassa seisova rakennelma, vaan se syntyy sosiaalisissa suhteissa. *Poliisiopisto*-elokuvissa ihmiset, jotka arvottavat hahmoja ja heidän toimintaansa koomiseksi, ovat sekä komedian katsojia että henkilöihahmoja.

Freudin (1905, 171-172) mukaan löydämme koomisuutta toisten ihmisten älyllisistä ja psyykkisistä ominaisuuksista, ja samalla vertailemme omaa minäämme koomiseen henkilöön. Koomisessa liikkeessä ja toiminnassa

toinen on kuluttanut liikkeeseen enemmän energiaa kuin mitä minä uskoin siihen käyttäväni, mutta psyykkisten suoritusten ollessa kysymyksessä on päinvastoin koomista, jos toinen on säästänyt ponnistuksiaan ja kuluttanut niihin vähemmän kuin mitä minä pidän välttämättömänä, koska mielettömyys ja tyhmyys ovat alisuorituksia. Edellisessä tapauksessa nauran sille, että toinen on tehnyt suorituksen itselleen liian vaikeaksi, jälkimmäisessä tapauksessa sille että hän on tehnyt sen liian vaikeaksi. (Freud 1905, 171-172.)

Tämä Freudin määritelmä liittyy ylemmyysteoriaan, josta puhun hieman myöhemmin. Kinnunen (1994, 115) määrittelee, että koomisen tulee tulla ilmi relevantissa yhteisössä ja se

tulee esittää vertaisten parissa (vrt. Aristoteleen näkemys rumuudesta). Nämä määritelmät rajaavat tehokkaasti sen, missä tilanteissa koomisuus ja siten nauru ovat mahdollisia. *Poliisiopisto*-elokuvissa koomisuus ja nauru tapahtuvat tiettyssä yhteisössä, jossa tiettyjä ylempiä tahoja alennetaan piloilla, siis koomiseksi tekemisellä ja siten naurulla. "Ihminen voidaan tehdä koomiseksi jotta hän vaikuttaisi halveksittavalta, jotta häneltä siten riistettäisiin toisten arvonanto ja auktoriteetti" (Freud 1983, 167). *Poliisiopisto*-elokuvissa tämä pitää siis todella paikkansa: auktoriteetteihin kohdistuvat pilat ovat degradaatiota, arvon alentamista, joilla halutaan viestiä, ettei kyseisiä hahmoja eikä heidän valtaansa ja auktoriteettiaan kunnioiteta.

"Keinoja, joiden avulla ihmiset voidaan tehdä koomisiksi, ovat: koomiseen tilanteeseen saattaminen, matkiminen, naamioiminen, naamion riisuminen, karikoiminen parodioiminen, ivamukailu yms." (Freud 1983, 167). *Poliisiopisto*-elokuvissa tulee erityisesti esiin koomiseen tilanteeseen saattaminen ja matkiminen. Yhdessä kohtauksessa tapahtuu myös naamioitumista ja naamion riisumista. Koomiseen tilanteeseen saattaminen on tilannehumoria. "Koomisuus voidaan myös irrottaa ihmisestä itsestään sikäli kun tiedetään millä edellytyksellä hän vaikuttaa koomiselta. Näin syntyy tilannekomiikka, ja kun oivallamme tämän, voimme mieleemme mukaan saada ihmisen näyttämään koomiselta saattamalla hänet tilanteisiin, joissa hänen käyttäytymiseensä liittyvät koomisen edellytykset." (Freud 1983, 167.) *Poliisiopisto*-elokuvissa näitä tilannekoomisia tapahtumia järjestämällä järjestetään toisille hahmoille, eikä tilannekoomisuuden siis välttämättä tarvitse olla sattumaa. Hahmo ikään kuin lavastetaan hauskaksi.

Freudin komiikan keinoista matkiminen on taas yhteydessä käyttäytymiseen, jossa henkilö haluaa asettaa toisen henkilön naurunalaiseksi, mutta joka voi näyttäytyä koomisena vain naurajalleen itselleen, kuten *Poliisiopisto*-elokuvissa. Jos pila tai muu koomiseksi tekeminen eivät aiheuta muissa naurua, koomisuus menettää merkityksensä, koska tekijä ei saa muita puolelleen, vaikka tämä tekeminen hänestä itsestään tuntuisi hauskalta. Myös koomisen kohteeksi joutuneen reaktiot määrittelevät koomisuuden onnistumista: Kinnusen (1994, 252) mukaan komiikan uhrin omat tunteet tuskin useinkaan ovat iloiset, ja uhrin tunteista riippuvat myös tekijän emootiot: naurajalla ne ovat iloiset, mielihyvän sävyiset, koska on selvästi havaittu uhrin harmistuneen, suuttuneen ja kärsineen koomiseksi leimautumisesta. Itse ajattelen, että jos koomiseksi tekemisen kohde nauraa yhdessä muiden kanssa, nauru ei ole enää yhtä vahingoniloista ja menettää terävyytensä. Tätä ei kuitenkaan *Poliisiopisto*-elokuvissa tapahdu, vaan pilat onnistuvat aiheuttamaan niiden kohteessa häpeää ja

mielipahaa, sen sijaan, että kohde vähätelisi tapahtunutta tai nauraisi sille itse. Esimerkiksi pila, jossa auktoriteettihahmon kätyrit huijataan homobaariin, aiheuttaa pilan uhreissa raivoa pilan tekijää kohtaan sekä häpeää siitä, että hahmojen vihjaillaan olevan heikkoja maskuliinisuuksia.

Huumori ja komiikka jakavat Kinnusen (1994, 32) mukaan samat edellytykset. Näitä ovat esimerkiksi anarkian ja tiukan järjestyksen mahdollisuus. Kinnusen mukaan tällöin komiikka on estämätöntä, eikä kukaan voi suojautua siltä. *Poliisiopisto*-elokuviissa valta ja vastustus vaihtelevat, ja samalla vaihtuu myös anarkian ja järjestyksen suhde. Koomiset tilanteet, jotka kohdistuvat järjestystä ylläpitäviin tahoihin, tuovat vallan vaakakupissa anarkialle lisäpainoa. Vallan määrä on myös komedioissa vakio.

Kerron muutamia määritelmiä huumorista. Huumori voidaan jakaa Billigin (2005, 202) mukaan kahteen tyyppiin: kurinalaiseen (*disciplinary*) ja kapinalliseen (*rebellious*). Molemmat voidaan hänen mukaansa nähdä ivan muotoina. Kurinalainen huumori pilkkaa Billigin mukaan niitä, jotka rikkovat sosiaalisia normeja, ja ne voidaan nähdä siten tukevan noiden sääntöjen ylläpitoa. Kapinallinen huumori pilkkaa taas nimenomaan sosiaalisia sääntöjä ja haastavat niitä tai kapinoivat niitä vastaan. Myös sääntöjen asettajia ja ylläpitäjiä vastaan kapinoidaan. *Poliisiopisto*-elokuviissa huumoria luodaan nimenomaan sääntöjä rikkomalla eli kapinoimalla. Kyseinen elokuvasarja alkaa siitä, että pormestari oli päättänyt muuttaa oppilaitoksen pääsykriteerejä, joka haastaa vanhat tottumukset. Täten sääntöjen murtaminen aiheuttaa se, että oppilaitokseen pääsee oppilaita, jotka haluavat kapinoida oppilaitoksen sisäisiä normeja vastaan (koska eivät halua olla osa sitä), tai ovat muuten epäsovivia tai käyttäytyvät epäsovivasti. Nämä tilanteet luovat ivaa ja lopulta komediaa. *Poliisiopisto*-elokuviissa osa hahmoista pitää tiukasti kiinni yhteisön säännöistä, osa taas vastustaa niitä tai ainakin muokkaa niitä mieleisekseen, osa hahmoista taas ei ole edes perillä säännöistä. Billigin (2005, 206) mukaan valtaa valvotaan kurinalaisella naurulla. Ryhmät pitävät yllä yhtenäisyyttään pilkkaamalla tapojensa rikkomuksia. Ajattelen myös niin, että nimenomaan omia sääntöjä noudattavat kapinalliset nauravat niille, jotka noudattavat kurinalaisesti ja sokeasti kapinan kohteena olevia sääntöjä ja käskyjä. Tällaisia naurunkohteita voidaan kutsua esimerkiksi "pomon puudeleiksi", ja hekin voivat olla pilan kohteita.

Nauru. Seuraavaksi pohdin naurua tarkemmin. Nauru on aina reaktio jollekin. Tiettyjä sairauksia lukuun ottamatta nauruun liittyy jokin tunne, mutta Bergson (2000, 9) on eri

mieltä: "Naurun suurin vihollinen on tunne. En tarkoita, ettemmekö voisi nauraa ihmiselle, joka esimerkiksi herättää meissä sääliä tai kiintymystä. Mutta silloin meidän täytyy hetkeksi unohtaa myötätuntomme ja vaientaa säälimme." Tavallaan tutkimuskohteeni hahmot nauravat ylemmyyttään, valtaansa tai huojennustaan, mutta nimenomaan myötätunnon tunne tulee esimerkiksi auktoriteettien kokemille piloille nauraessa työntää syrjään. Kinnunen (1994, 68) sanoo naurun olevan kaksikerroksista, ja ottaa esimerkiksi katsojan: "1. hän nauraa koomikon tai humoristin suoritukselle palkitsevasti ja kiittävästi, 2. hän nauraa koomiseksi näkemälleen toiminnalle, josta on esitetty negatiivinen arvio." *Poliisiopisto*-elokuviissa toteutuu näistä molemmat. Ensimmäiseen kerrokseen liittyy esimerkiksi höperö poliisijohtaja, huonokuntoiset poliisikokelaat ja aseiden liioiteltu käyttö. Jälkimmäinen kerros laajentaa kontekstia: niissä on kyse poliisikoulun esimiehestä, poliisikoulun oppilaista ja poliisin työstä yleensä, jotka arvioidaan negatiiviseksi, ja jotka siten naurattaa katsojia. Naurun kaksi kerrosta ovat siis ikään kuin osa-kokonaisuus-suhde, jossa nauretaan sekä yksittäiselle toiminnalle, että sen representoimalle laajalle kontekstille. *Poliisiopisto*-elokuviissa on stand up -kohtaus, jossa on kyse vain ensimmäisestä kerroksesta: koomikolle osoitetaan suosiota nauramalla ja taputtamalla, eikä toiminnasta esitetä negatiivista arviota.

Komedia tarvitsee naurajansa. Koomikko, joka ei sanoillaan saa aikaan naurua, on epäonnistunut komedian tekijänä. Komediasa ei ole mitään mieltä ilman vastaanottajaa, naurua, henkilöä joka nauraa ääneen tai hiljaa mahassaan (Kinnunen 1994, 191). Komediaeelokuvan tekijät eivät kuule yleisön naurua (ellei yleisölle järjestetä ennen elokuvan julkaisua koenäyttöjä), kun taas stand up -komiikassa palaute tulee välittömästi. Elokuvan tekijöiden tulee vain luottaa hahmoihinsa ja kohtauksiinsa, ja toivoa, että ne olisivat katsojien mielestä hauskoja. Koska huumori on subjektiivinen laji, komedian tekeminen on todella haasteellista.

Pilkka toimii naurun lisäksi implisiittisinä rajoituksina. Tarkempia määritelmiä tulee ilmi analyysiosiossa. Billigin (2005, 105) mukaan pilkka on huumorin alempi muoto, mutta "meidän" kehittynyt huumorimme ei perustu pilkalle [lainaukset alkuperäiset]. Morreal (1983, 8) pitää huumorissa ylimpänä ivan kehityksen saavutuksena taas itselleen nauramista. Tulkitsen naurun myös vallankäytöksi, mutta tähän palaan analyysissäni (5.2). Pilkan ja naurun kohteeksi joutuminen on niin häpeällistä, että pelko saa toimimaan tietyillä tavoilla, mutta vaikka kuinka yritämme, jokainen on joskus tahattomasti joutunut tällaiseksi kohteeksi (kun esimerkiksi kaatuu tai suun pieleen jää ruokaa). Billig (2005, 201) sanoo kiusallisen olevan koomista sivustakatsojille, sosiaaliset toimijat pelkäävät tätä naurua, ja tulkitsee sen

ivan ja kiusallisuuden mahdollisuuden suojelevan jokapäiväisen elämän koodeja turvaamalla rutiinien yhdenmukaisuuden sosiaalisen/yhteiskunnallisen järjestyksen avulla Täten Billig (2005, 218) pitää nolostumista universaalina roolina, joka tukee jokapäiväisen elämän moraalista järjestystä. Tällaisia nolostuneisuuden tilanteita voidaan myös järjestämällä järjestää jollekulle, kuten piloissa tehdään. Pilan kohteeksi ja täten naurunalaiseksi joutunut uhri ei kuitenkaan välttämättä opi varomaan, vaan lankeaa samanlaisiin ansoihin kerta kerran jälkeen uudelleen, haluten silti noudattaa omia sääntöjään, kuten *Poliisiopisto*-elokuvissa tulee ilmi. Pilan uhri ei opi kapinallisten pilantekijöiden uusia sääntöjä, vaan pitää itsepäisesti kiinni omista konservatiivisista säännöistään. Kun hahmo ylittää auktoriteetin määrittelemän rajan, auktoriteetti langettaa hänelle rangaistuksen. Kun auktoriteetti yrittää saada alaisensa noudattamaan konservatiivisia sääntöjä, häntä rangaistaan pilalla ja siten naurulla, koska hänelle ei voi langettaa varsinaisia rangaistuksiakaan.

Inkongruenssiteoria. Seuraavaksi otan esiin kolme komediateoriaa: inkongruenssiteorian, ylemmyysteorian ja huojennusteorian. Inkongruenssiteoria (engl. *incongruity theory*) on yksi yleisimmistä sovellettavista komediateorioista. Inkongruenttisesti koomisessa tilanteessa yhdistyy kaksi toisiinsa sopimatonta asiaa. Nämä kaksi sopimatonta asiaa muodostavat ristiriidan, joka perustuu semanttisiin skeemoihin. Meillä on esimerkiksi tietystä asiasta tietynlainen käsitys liittyen kohteen toimintaan ja ulkonäköön, ja sitten kun kohtaamme jotakin, joka on vastoin näitä käsityksiä, koemme ristiriitaa. Tämä ristiriita voi aiheuttaa huvituksen tunteen ja naurua, eli inkongruenssin aiheuttama hämmennys huvittaa meitä. Wilson (1979, 10) kuvaa tätä tapahtumaa "huumorin kognitiivisiksi seurauksiksi", ja toteaa, kuinka vitsi inkongruenttisesti yhdistää kaksi erillistä tulkintaa ja merkitystä" (1979, 11). Nealen ja Krutnikin (1990, 89) mukaan meillä ei ole vain ihmisten ja roolien (tuottamia) normeja, malleja ja stereotyyppioita, vaan myös toimintatavat tuottavat niitä. Jos nämä edellä mainitut asiat eivät toteudukaan ajattelemallamme tavalla, asiat ovat inkongruentteja toisiinsa nähden. Wilsonin (1979, 32) mukaan inkongruenssin ja ennalta-arvaamattomuus voidaan samaistaa, koska ennalta-arvaamaton tapahtuma inkongruenttisesti rinnastaa havainnot "Oletan M1" ja "Havaitsen M2". Wilson (1979, 31) muotoilee ristiriidan kaavan näin:

$$M1 = X = M2, M1 \neq M2$$

M1 edustaa ennakkoluuloamme esimerkiksi siitä, millainen seniori-ikäinen nainen on (herttainen, rauhallinen), ja miten hän käyttäytyy. X edustaa kyseistä senioria. M2 viittaa taas esimerkiksi elokuvantekijän näkemykseen tästä hahmosta, joka ei käy yksiin omien vanhojen

näkemykseni kanssa (asehullu, armeijasta pitävä). Syntyy inkongruenssi ($M1 \neq M2$), jolloin minun ja elokuvantekijän näkemykset poikkeavat toisistaan, ja se aiheuttaa koomisuutta. Critchleyn (2002, 4) mukaan, jotta vitsin inkongruenssi toimii, vitsin rakenteen ja yhteiskunnallisen rakenteen pitää kongruoida keskenään. Jos yhteiskunnallista kongruenssia ei ole, myöskään koomista inkongruenssia ei ole. Jos yhteiskunnassamme poliiseja pidetään yleisesti kömpelöinä, vuorovaikutustaidottomina ja tyhminä, ei tällaisista poliiseista tehty komedia välttämättä naurattaisi, koska se olisi vain toisinto todellisuudesta. Tämä ei ole komedian rooli, vaan komedia pyrkii nimenomaan kyseenalaistamaan, pilkkaamaan ja yllättämään inkongruenssin keinoin. Nealen ja Krutnikin (1990, 91) mukaan komedialla on omat geneeriset todennäköisyysjärjestelmänsä, etikettinsä, norminsa, konventionsa ja sääntönsä, ja niiltä me myös odotamme odottamatonta. Schaefferin (1981, 13) mukaan yksi huvittavan inkongruenssin hyödyistä on se, että se synnyttää laajemman ja syvemmän valikoiman assosiaatioita. Tutkimuskohteeni haluaa ravistella poliisintyötä ja kyseenalaistaa sitä, millaiset ihmiset poliisiksi voivat ryhtyä sekä mitkä ihmisen piirteet lopulta painavat eniten, kun puhutaan hyvästä poliisista.

Critchleyn (2002, 10) mukaan myös huumorin roolina on osoittaa, etteivät yhteiskunnalliset rakenteet ole välttämättömiä. Stottin (2005, 137) yhtyy tähän mielipiteeseen ja sanoo, että inkongruenssi leikkii luokitteluilla ja hierarkioilla ja vihjaa, että nämä ovat enemmän läpäiseviä ja juoksevia kuin jäykkiä ja pysyviä. Huumorin täytyy tiedostaa tämä säännönmukaisuus ja sitten osoittaa sen absurdius. Schaeffer (1981, 7) taas painottaa inkongruenssia ihmismielen tuotoksena. Tutkimuskohteeni komedialliset inkongruenssit haluavat kertoa poliisina olemisen joustavuudesta: kaikkien poliisien ei tarvitse olla samasta muotista tehdyt.

Ylemmyysteoria. Ylemmyysteoriassa (engl. *superiority theory*) koominen ja täten naurun kohde koetaan heikommiksi ja huonommiksi verrattuna naurajaan, nauramme siis ylhäältä alas, ja tunnemme ylemmyyttä naurun kohteeseen nähden. Itseämme pidämme ylivertaisena. Ylemmän ihmisen alistamista saattamalla tämä naurunalaiseksi voidaan kutsua myös degradaatioksi. ”Intense degradation, involving physical harm for example, would elicit sympathy and concern. Presumably, only minor mishap to others – like the loss of dignity – is amusing” (Wilson 1979, 133.) Siis alentaminen jollakin muulla keinolla kuin naurunalaiseksi saattamalla ei ole enää hauskaa, kuten henkisellä tai fyysisellä väkivallalla. Toisen henkilön arvottomuus sen sijaan naurattaa. Mutta miksi ylemmydentunne saa nauramaan? Hobbesin (1640, 9.13) mukaan naurussa ei ole kyse muusta kuin yhtäkkisestä kunniaista, joka nousee

ylemmyyden äkillisestä mielikuvasta, jonka näemme itsessämme. Ylemmydentunne saa meidät nauramaan. Kuten inkongruenssiteoriankin kohdalla, ylemmydentunne ei aina itsessään aiheuta koomisuutta, eikä kaikessa koomisessa ole aina kyse ylemmydentunnosta. Emme automaattisesti naura kodittomille tai muille vähäosaisille, kuten nälkäänäkeville, vaikka he voisivat mielestämme tehdä tai sanoa jotakin koomista. Kodittoman ihmisen kaatuminenkaan ei välttämättä naurata, vaan saa meidät tuntemaan entistä enemmän sääliä koditonta kohtaan. Kuten aiemmin sanottu, naurun vihollinen on tunne. Stottin (2005, 135) mukaan ylemmyysteoria toimii vitsin puuttumisessa ja keskittyy fyysiseen vajavaisuuteen, henkilökohtaisiin vastoinkäymisiin ja yhteiskunnalliseen epätasa-arvoon.

Stottin (2005, 131-132) mukaan naurun ylemmyysteoria osoittaa, että ihmiset innostuvat nauramaan kun heille esitetään henkilö tai tilanne, joiden yläpuolella he kokevat olevansa joko älykkyydeltään, moraaliltaan ja fyysisyydeltään. Stott (2005, 135-136 sit. Hutcheson 1750, 21) lainaa Thomas Hutchesonia, joka on inkongruenssin kannattaja ja joka kokee huvittuneisuuden nousevan nimenomaan yhteen sopimattomien kontrastien rinnakkaisasettelusta. Tämä selittäisi sen, miksi myös ylemmyyden kokeminen luo huvittuneisuutta: koemme sisäisesti ristiriitaa äkillisestä muutoksesta ja yhteensopimattomuudesta. Tämä inkongruenttinen ylemmydentunne sopii vain tilanteisiin, jossa näemme ylhäisen kokevan jotakin alhaista. Esimerkiksi *Poliisiopisto*-elokuviissa vihatun auktoriteettihahmon näkeminen alastomana kädet hiuksiin liimattuna aiheuttaa häntä vihaavissa hahmoissa suurta huvittuneisuutta.

Jarno Hietalahden (2010, 94) mukaan inkongruenttius liittyy myös siihen, kuinka koominen henkilö on yhteen sopimaton myös yleisiin oletusarvoihin nähden, ja täten alempiarvoinen. Nauru toimii tässä eristämisen työkaluna:

Naurulla yhteisö pyrkii suojelemaan itseään tuollaiselta poikkeamalta, varsinkin jos komiikan kohde on jokin yhteisön marginaaleissa liikkuva olio – tunnistettava, muttei kuitenkaan sellainen, johon identifioidutaan. Tällöin nauru toimii defenssimekanismina niin ulkoisia kuin sisäisiäkin uhkia vastaan. Naurulla kontrolloidaan oman yhteisön käyttäytymistä ja pyritään samalla estämään liian outojen ulkoisten vaikutteiden rantautuminen. (Hietalahti 2010, 94.)

Poliisiopisto-elokuviissa nauru toimii yhteisöstä eristämisenä, ikään kuin viestinä, ettei naurun kohteena oleva henkilö kuulu porukkaan, samalla kun kohde kokee alemmuudentunnetta ja naurajat ylemmydentunnetta. Yhteisönsä ja maskuliinisuutensa marginaalissa olevat hahmot esitetään koomisina, mutta heille ei *Poliisiopisto*-elokuviissa naureta yhteisön toimesta, vaan

nauru ja arviointi jätetään katsojalle. Esimerkiksi marginaalimaskuliinisuuden emotionaalisuus asemassa, jolloin tämän tulisi olla rationaalinen. Mitä ylempi, arvokkaampi ja vakavampi henkilö koetaan alhaiseksi, sitä makeampi nauru. Vakavuus liittyy siihen, kuinka vakavasti henkilö ottaa nimenomaan itsensä: kykeneekö hän nauramaan itselleen muiden mukana, vai eikö hän pääse alhaisuuden aiheuttamasta nolostuneisuudesta yli? Tällöin hän ei kykene näkemään tilanteen koomisuutta, eikä kykene myöskään nauramaan itselleen. Itselle nauraminen muiden mukana kertoo siitä, että henkilö on hyväksynyt hetkellisen alempiarvoisuutensa. Tämän hyväksymisen voi estää henkilön kyvyttömyys hyväksyä oma heikkoutensa, kuten *Poliisiopisto*-elokuviissa tulee ilmi.

Huojennusteoria. Huojennusteoria (engl. *relief theory*) sen sijaan pitää naurun purkautumista nimenomaan hermostuneisuuden energian purkautumisena. Morreal (1983, 21) mainitsee kaksi tapaa, jolloin huojennus sopii nauramistilanteisiin: Ihminen tuo tilanteeseen mukanaan hermostunutta energiaa, joka sitten vapautuu, tai nauramistilanne itsessään voi aiheuttaa hermostuneen energian kasaantumisen, kuten myös sen purkautumisen.

Huojennusteoriassa on myös kyse vertailemisesta, kuten ylemmyysteoriassakin. Koomisuus, jota me löydämme toisen ihmisen älyllisistä ja psyykkisistä ominaisuuksista, on ilmeisesti jälleen tuloksena hänen ja meidän oman minämme välisestä vertailusta (Freud 1983, 171). Tämä vertailu johtaa erilaiseen lopputulokseen kun koomiseen liikkeen ja toiminnan tuloksessa. Psyykkisten suoritusten ollessa kysymyksessä on päinvastoin koomista, jos toinen on säästänyt ponnistuksiaan ja kuluttanut niihin vähemmän kuin mitä minä pidän välttämättömänä, sillä mielettömyys ja tyhmyys ovat alisuorituksia (Freud 1983, 171 - 172). *Poliisiopisto*-elokuviissa päällikön asemassa olevan hahmon tyhmyydestä turhaudutaan, mutta muiden hahmojen tyhmyydelle nauretaan. Freudin (1983, 168) mukaan toisen ihmisen yli-energisoitunut, epätarkoituksenmukainen liike naurattaa meitä siksi, että teemme vertailua itsemme ja tämän liikkeen käyttäjän välillä.

Boeree (1998) erittelee huojennuksen tunteita: kun ymmärryksemme on kehittynyt niin, että voimme käsitellä aiemmin pelottavan tilanteen, tai kun tilanne on muuten muuttunut, siirtynyt, tai vältetty, me tunnemme ilahtumista, joka vaihtelee vaatimattomasta helpotuksesta suureen iloon. Koemme helpotusta, kun meidän ei tarvitse olla esimerkiksi pilan tai naurunalaisena olemisen kohteena, ja jo se saa meidät nauramaan. Esimerkkinä mainitakseni tutkimuskohteen tilanne, jossa katsojat nauravat helpottuneisuusnauria siitä, etteivät he seiso keskellä jalkapallostadionia housut kintuissa. Huumori on Boereen mukaan (1998)

yhtäkkäinen tietoisuus tuskallisen tilanteen vaihtoehtoisesta rakenteesta, joka jossakin määrin häivyttää tätä tuskaa. Tämä tietoisuus vapauttaa patoutunutta energiaa, ja helpotus purkautuu nauruna. *Poliisiopisto*-elokuvissa nauretaan huojennusnaurua ylemmyysnaurun kanssa, esimerkiksi tilanteessa, jossa auktoriteettihahmo paljastaa hänelle viritetyn ansan (hajoavan tuolin).

Syntipukkiteoria. Seuraavaksi puhun syntipukkiteoriasta ja väkivallasta. Syntipukkiteorian nimestä huolimatta käytän tässä nimitystä sijaisuhri viitteiden yhdenmukaisuuden takia. Hietalahden (2010, 94) mukaan komiikan maailmassa syntipukki [eli sijaisuhri] toimii inkongruenssin osoittajana. Tiedostan, että poikkeamalla ympäristöstään sijaisuhri paljastaa inkongruenssin ja kahden asian sopimattomuuden, mutta hän myös itse osa inkongruenssia, toinen sen sopimattomista osasta. Sijaisuhri voi olla inkongruentti myös yksinään, ja muut erottavat itsensä tästä inkongruenttisuudesta nauramalla sijaisuhrielle tai toivomalle tälle pahaa. Girardin (2004, 121) mukaan sijaisuhri on yksinkertaisesti se viimeinen uhri, johon kohdistetaan väkivaltaa, mutta joka ei aiheuta uusia kostotoimia. Tutkimuskohteessa viimeinen uhri on syytön ja heikkona pidetty maskuliinisuus, kun taas uhri, jolle toivotaan pahaa, kertoo, että toivoja haluaa eroon omien heikkouksiensa symbolista, sijaisuhrista.

Girardin (2004, 16 - 17) mukaan väkivaltaa sanotaan usein irrationaaliseksi.

Syitä siltä ei kuitenkaan puutu, ja halutessaan purkautua väkivalta jopa tietää, miten hyviä syitä löydetään. Olivatpa nämä syyt millaisia tahansa, niitä ei kuitenkaan koskaan kannata ottaa todesta. Väkivalta itsekin unohtaa ne helposti: siihen riittää, että alun perin tavoiteltu kohde pysyy tavoittamattomissa, ja jatkaa ärsyttämistä. Purkautumatta jäänyt väkivalta etsii varauhia, jonka se lopulta löytää. Raivon kirvoittaneen olennon tilalle tulee nopeasti jokin toinen. Haavoittuvaisuus ja lähellä olo ovat ainoat syyt, joiden takia se ottaa väkivallantekijän vihat niskoilleen.

Poliisiopisto-elokuvissa tällainen uhri on heikkoa maskuliinisuutta tuottava hahmo, joka ei kykene puolustamaan itseään. Hahmo ei ole pääsyypää väkivallalla uhkailevien hahmojen häpeälliseen tapahtumaan, mutta maskuliinisuutensa takia hän joutuu kohteeksi, ei niinkään väkivallan kohteeksi, vaan pilan kohteeksi, jonka seurauksena hän voisi saada koulusta potkut. Myös kokonainen ryhmä voi hankkia sijaisuhriin.

Kun joitakin hetkiä aiemmin oli tuhat yksittäistä konfliktia, tuhat toisistaan eristettyä vihollisveljesten paria, nyt onkin jälleen yhteisö, josta vain yhden sen jäsenen herättämä viha riittää tekemään täysin yhtenäisen. Kaikki tuhanteen eri yksilöön sirotellut katkeruudet ja eri suuntiin osoittavat vihantunteet

suuntautuvat vastedes yhteen ainoaan yksilöön, *sijaisuhriin* [kursivointi alkuperäinen]. (Girard 2004, 113.)

Poliisiopisto-elokuvissa tämä voidaan nähdä niin, että kahden eri auktoriteettihahmon viha tiettyjä (hierarkkisesti alemmaa) hahmoja kohtaan on oikeastaan vain symboli näiden auktoriteettihahmojen omille ongelmille, joita he eivät itse kykene kohtaamaan. Kuitenkaan tässä tapauksessa auktoriteettihahmot eivät saa taakseen muita yhteisön jäseniä, vaan käyvät milteipä yhden miehen sotaa sijaisuhria vastaan. Tämän voisi tulkita myös niin, että yhteisön ryhmä, jolla on yhteinen vihollinen (eli vihan kohteena jompikumpi auktoriteettihahmoista), tekevät tästä myös sijaisuhrin, ja täten vahvistavat yhtenäisyyttään ryhmänä/yhteisönä.

Jokainen väkivallasta kärsivä tai jonkin parantumattoman onnettomuuden vainoama yhteisö heittäytyy mieluusti sokean jahtiin "syntipukin" löytämiseksi. Vaistomaisesti etsitään välitöntä ja väkivaltaista ratkaisua sietämättömään väkivaltaan. Ihmiset tahtovat vakuuttua, että heidän vaikeutensa riippuvat yhdestä ainoasta vastuullisesta, josta on helppo päästä eroon. (Girard 2004, 113.)

Poliisiopisto-elokuvissa ei niinkään ole kyse nimenomaan väkivallasta, vaan vallan halusta, ja kuten aiemmin olen asian muotoillut, ikään kuin vallan köyden vetämisestä. Kuten jo mainitsin, tutkimuskohteeni auktoriteettihahmot eivät kykene omien ongelmiansa kohtaamiseen, vaan etsivät niille sijaisuhrin. He kokevat, että tästä sijaisuhrista eroon pääseminen ratkaisee kaikki heidän ongelmansa. He voivat nähdä sijaisuhriin piirteitä, joita he itsessään peittelevät. Sijaisuhriina voi toimia joko tietyn ryhmän johtaja tai yksi sen jäsenistä.

Vastavuoroisen väkivallan mekanismia voidaan kutsua noidankehäksi: kerran siihen jouduttuaan yhteisö on kyvytön pääsemään pois. "[...] Niin kauan kun yhteisössä on kasaantuneen vihan ja halveksunnan pääomaa, ihmiset lakkaamatta ammentavat sitä ja panevat sen kantamaan hedelmää" (Girard 2004, 115). Tutkimuskohteeni yhteisö ei ole niinkään väkivaltakierteen kourissa, vaan vallanvedon kourissa, jossa vallasta taistellaan ja sitä alennetaan erilaisin vastustajaan kohdistuvien piloin. Viha ja halveksunta tiettyjä hahmoja kohtaan nousevat erityisesti auktoriteettihahmoista, jotka eivät kykene itse käsittelemään näitä tunteita, kuten aiemmin mainitsin, vaan purkavat sitä esimerkiksi simputtamalla vihaamiaan henkilöitä.

Hietalahti (2010, 101) havaitsee, että Girardin syntipukki-teema yhdistää inkongruenssin, huojennuksen ja ylemmyyden: uhri on marginaalinen, eli yhteen sopimaton; yhteisöä

uhkaava vaara selätetään sijaisuhrien avulla, ja uhri tehdään alempiarvoiseksi naurajien silmissä. Morrealin (1983, 21 - 22) mukaan nauruun johtavat kiellot lainaavat perinteisiä yhteiskunnallisia kieltoja seksiä ja väkivaltaa vastaan. Näistä tabuista puhuminen vapauttaa patoutunutta energiaa naurun muodossa. Vihatun ihmisen näkeminen kukistettuna aiheuttaa tällaisen reaktion, kuten tutkimuksessani käy ilmi. Wilson (1979, 91) vahvistaa Morrealin ajatusta kertomalla, kuinka tutkimusten mukaan seksuaalisuus, pilkka, riisto tai dominanssi sekä kapina auktoriteetteja vastaan herättävät huvittuneisuutta. Erityisesti viimeksi mainittu tulee ilmi tutkimuksessani. Kapina sääntöjä ja normeja vastaan koetaan hauskana, ja huumori ja koomisuus ovat myös luonteeltaan kapinallisia ja kyseenalaistavia, kuten aiemmin mainitsin. Hietalahti (2010, 101) huomauttaa, miten filosofi Theodor W. Adornolle kulttuuriteollisuuden parissa tuotettu komiikka näyttäytyy rakenteellisen väkivallan välineenä, ja kehittää ajatusta eteenpäin: "yhtäläillä esimerkiksi julmalla vitsailulla voidaan sulkea yksilöitä yhteisöstä ja samoin vitseillä voidaan pyrkiä alistamaan ihmisiä. Tämä on yksi komiikan ja väkivallan suhteen muoto, jolloin komiikka toimii väkivallan tekemisen välineenä." *Poliisiopisto*-elokuviissa väkivalta on juuri tämä vitsailu ja pilailu ovat vallan näyttöjä ja voidaan nähdä siis eräänlaisena väkivaltana. Stott (2005, 133) taas pohtii naurun roolin muutosta ja sen näkemistä väkivaltana. Hänen mukaansa, retoriikan tärkeydellä humanismissa on ollut se vaikutus, että se on korvannut keskiaikaiset käsitykset lunastavasta ja kattavasta naurusta ajatuksella aseesta, jota käytetään verbaalisissa konflikteissa ja joka on suunnattu erityisesti epäonnistumista ja heikkoutta vastaan. *Poliisiopisto*-elokuviissa nämä Hietalahden ja Stottin ajatuksesta naurusta ja vitseistä aseina tulevat ilmi hahmojen välisissä taisteluissa vallasta. Myöhemmin analyysissäni yhdistän näihin ajatuksiin verbaalisen homososiaalisuuden.

Toiseuttaminen. Sen lisäksi, että vitsailu ja nauru toimivat eräänlaisina väkivallan muotoina, niillä on myös eristävä vaikutus, kuten Hietalahti aiemmin totesi. Tämä eristäminen voi tapahtua marginaalisina koettuina ihmisiä kohtaan, jotka halutaan sulkea pois ryhmästä. Tällaista toimintaa kutsutaan *toiseuttamiseksi*. Se voi kohdistua myös ulkomaalaisiin, kun halutaan korostaa oman paremmuutta. Vieraan maan kansalaisista on helppo tehdä pilkkaa, varsinkin, jos se sijaitsee kaukana ja tiedot ja kokemukset tästä kansasta ovat vähäiset tai ne perustuvat vain ennakkoluuloihin tai propagandaan. Nämä tiedot/asenteet voivat perustua myös vaikka ravintolakulttuurin antamiin käsityksiin, kuten tutkimuskohteeni auktoriteettihahmon asenteet japanilaista hahmoa kohtaan.

Critchley (2002, 65) analysoi Henk Driessenin, ja tulee johtopäätökseen, että huumori on osa kriittistä yhteiskunnallista antropologiaa, joka vieraannuttaa tutun, riisuu eksoottiselta mytologisuuden ja kääntää maailman maalaisjärjen ylösalaisin. *Poliisiopisto*-elokuviissa tapahtuva toiseuttaminen pohjautuu Amerikka-keskeisyyteen, ja se näkyy myös suoranaisina rasismina vierasmaalaisia kohtaan. Amerikka-keskeisyys korostaa oman maan normatiivisuutta ja muiden kulttuurien poikkeavuutta.

Hietalahti (2010, 97) yhdistää toiseuttamisen syntipukkiteorian kanssa: tässä tapauksessa syntipukkina toimii kokonainen ihmisryhmä tai kansa. "Komiikan keinoin ihmiset niputetaan ympäriryöreisiin kategorioihin. Komiikka tekee eron ainoastaan 'meidän' ja 'heidän' välille. Tyypillisesti "he" eivät ole erityisen yksilöllisiä vaan tämän joukon jäsenistä kukin on samalla tapaa naurettava. Naurusta tulee herkästi kollektiivista väkivaltaa tiettyä koomiselta vaikuttavaa yksilöä tai ihmisryhmää kohtaan." Critchley (2002, 69) määrittelee etnisen huumorin perustuvan sille, että nauramme ihmisille, jotka eivät ole kuin me ja joita pidetään ylen määrin tyhminä tai kummallisen osaavina. Nämä molemmat määritelmät tulevat ilmi *Poliisiopisto*-elokuviissa, jossa venäläisiä pidetään sekä tyhminä että myös osaavina.

Critchley (2002, 76) sanoo huumorin paljastavan meidän asenteemme ja käsityksemme muista: "Jokes can be read in terms of what or simply who a particular society is subordinating, scapegoating or denigrating." Hän myös lisää, että tämä ilmiö paljastuu parhaiten siinä, mitä pidettiin hauskana ennen ja mitä pidetään hauskana nyt. Joidenkin vuosikymmeniä vanhojen komedioiden huumori saattaa tuntua nyt homofobiselta ja sovinistiselta, kuten 1980-1990-lukujen vaihteessa tehdyt tutkimuskohteeni voi joidenkin mielestä olla. Tästä esimerkkinä esimerkiksi homoseksuaalien toiseuttaminen, jossa heidät kuvataan stereotyyppisesti elokuvien ajanjakson käsitysten mukaisesti.

Nauru vahvistaa ja tekee hyvää, mutta se voi vahvistaa myös negatiivisesti.

Yleisellä tasolla komiikka voidaan käyttää ihmisten välisenä erottelijana ja samalla määrittelijänä. Komiikka toimii kategoristen raja-aitojen vahvistajana. Vitsien keinoin saatetaan vankistaa ennakkoluuloja erilaisia ihmisryhmiä ja maailmankatsomuksia kohtaan. Siinä samalla pönkitetään omaa "normaalaa" ylemmyyttä suhteessa vieraaseen ja alempiarvoiseen. Nauru edelleen vankistaa tätä muuria, ja tällaista erottelua voidaan perustellusti pitää väkivaltaisena." (Hietalahti 2010, 88.)

Simon Critchley (2004, 68) arvelee, että etnisen komiikan parissa perusolettamukset ovat, että ulkomaalaisilla ei ole huumorintajua ja että ulkomaalaiset ovat hassuja. *Poliisiopisto*-

elokuvissa ulkomaalaisilla kyllä on huumorintajua ja he ovat myös hassuja. Heille eivät naura niinkään tutkimuskohteeni hahmot vaan nauru on tarkoitettu katsojalle, ja katsoja on se, joka nauraessaan elokuvan ulkomaalaisille vankistaa Hietalahden sanoin omaa "normaaliuden" muuriaan, ja muuri on tässä tapauksessa amerikkalaisuus. Elokuvan hahmot taas reagoivat ulkomaalaisuuteen suorastaan rassistisesti (esim. siirtämällä japanilainen toiseen kouluun), ainakin jotkut heistä, sen sijaa, että vaikka vain nauraisivat heille.

Tässä luvussa kävin läpi tutkimukseeni liittyviä komedian käsitteitä ja teorioita. Ensin erittelin komediaa lajina, sen luonnetta ja rakennetta, ja kiinnitin erityistä huomiota käänteeseen eli peripeteiaan. Määrittelin lyhyesti myös koomisuutta ja huumoria, sitten naurun merkitystä. Näitä käsitteitä ovat *peripeteia*, *nauru*, *inkongruenssiteoria*, *ylemmyysteoria*, *huojennusteoria*, *syntipukkiteoria* ja *toiseuttaminen*.

Poliisiopisto-elokuvissa nauru syntyy inkongruenssista (naurajana katsoja), ylemmydestä (naurajana hahmo ja katsoja), huojennuksesta (naurajana hahmo) ja syntipukiksi tekemisestä (naurajana hahmo ja katsoja). Teoreettisen naurun lisäksi nauru toimii yhteisössä eristäjänä sekä konservatiivisen ja kapinallisen toiminnan rajan osoittajana: se, jonka kanssa nauretaan, kertoo, että hänen puolellaan ollaan ja hänen toimintaansa kannatetaan. Sijaisuhri on kohde väkivallalla uhkailulle, kuten aiemmin tuli ilmi (4.1). Harris ja Mauser ovat omaksuneet täysin poliisikouluyhteisön luoman tiukan maskuliinisuudenmuotin, eivätkä halua tai kykene purkamaan tätä muottia. Jos joku kapinoi tätä muottia tai Harrisia/Mauseria vastaan, he ottavat asian henkilökohtaisena loukkauksena, ja kapinoija saa päälleen heidän vihansa. Vallanhimo ja kykenemättömyys kohdata omat ongelmat saavat auktoriteettihahmot tekemään itselleen sijaisuhrin, ja tämä luo komediaa. Etninen huumori taas toiseuttaa ulkomaalaiset ja samoin perustein myös homoseksuaalit voidaan toiseuttaa huumorin avulla.

4 Poliisiopiston miehet: Maskuliinisuutta säädetään ja vahvistetaan

Poliisiopisto-elokuvasarjan ensimmäinen elokuva julkaistiin vuonna 1984. Elokuva alkaa maininnalla elokuvia edeltävästä ajasta, jolloin Metropolitanin poliisikoulun (joka on siis tutkimuskohteeni poliisikoulun nimi) käytäntöjä muutettiin.

On March 4th this year. Newly elected Mayor Mary Sue Beal announced that she was changing the hiring practises of this city's police force. No longer

would height, weight, sex, education, or physical strength be used to keep new recruits out of the Metropolitan Police Academy. Hundred of people who never dreamed of becoming police officers signed up immediately. Naturally, the police completely freaked. (P1)

Tämä muutos luo pohjan koko elokuvasarjalle, vaikka joissakin elokuvissa keskeisimpänä asiana on jokin muu kuin poliisikoulutuksen uudet, kirjavat oppilaat, kuten elokuvissa *Assignment Miami Beach* ja *Mission to Moscow*, jotka sijoittuvat kaupungin ulkopuolelle. Metropolitanin poliisikoulun iskusanat, jotka esiintyvät sen logossa, ovat rehellisyys (integrity), tieto (knowledge) ja rohkeus (courage), ja analyysissä arvioin, miten nämä koulun arvoja kuvaavat sanat toteutuvat sen henkilökunnassa ja oppilaissa. Huomioitavaa on myös se, että kutsun varsinaisia poliisikoulun oppilaita kadeteiksi, ja siviileille tarkoitetun koulutusohjelman osanottajia koulutettaviksi. Analyysissä ei ole mukana elokuvien lisämateriaaleja (kuten näyttelijöiden haastatteluja) tai poistettuja kohtauksia.

Tässä luvussa tutkin, miten patriarkalismin tuotetaan, puretaan ja puolustetaan, millaisia ovat hegemoniset maskuliinisuudet sekä miten marginaaliset maskuliinisuudet siirtyvät elokuvan/elokuvien aikana kohti hegemoniaa. Ensin perehdyn kuitenkin siihen, miten väkivalta näyttäytyy näissä elokuvissa, ja miten autot, aseet ja naiset toimivat mieheyden jatkeina.

4.1 Väkivalta ja mieheyden jatkeet

Väkivalta liittyy läheisesti miehenä oloon puhuttaessa maskuliinisuudesta ja sen ilmenemismuodoista. Väkivalta on nimenomaan valtaa, jota käytetään valan näyttämiseen. Näissä elokuvat ei ole kovinkaan yksityiskohtaisia väkivaltaisista, vaan väkivalta liittyy enemmänkin slapstickmaiseen komediaan tai tappeluihin. Otan analyysissäni huomioon vain poliisien tai poliisikokelaiden väkivallan ja kivunaiheuttamisen, en sivuhahmojen väkivaltaa. Kipu vaikuttaa olevan varsin usein koomisen lähde (Hietalahti 2010, 83), ja koska kyseessä on komedia, väkivallakin esitetään useimmiten kivun tuottamisena kuin suoranaista väkivaltana. Väkivallan ja komedian suhdetta en tule kuitenkaan käsittelemään tässä tutkimuksessa. Käsittelem myös toissijaista väkivaltaa, joka tunnetaan myös rakenteellisenä väkivaltana, mutta käsittelem sen yhdessä homososiaalisen verbaalisuuden kanssa alaluvussa

5.2. Tässä alaluvussa pohdin väkivaltaa itsessään ja sitä, mihin tarkoitukseen sitä näissä elokuvissa käytetään. Myös valtaa yleensä käsittelen luvussa 5.2.

Toisessa elokuvassa Carey Mahoney (*ransk.* ma = `minun`, honey= `kultaseni`, Steve Guttenberg) joutuu peitetehtävään rikollisjengin kiinnisaamiseksi. Mahoney pukeutuu jengiläiseksi ja yrittää soluttautua kyseessä olevaan jengiin. Tähän maskuliinisesti marginaaliseen jengiin pääsy tapahtuu niin, että Mahoney näkee kaksi jengiläistä ja alkaa yhtäkkiä riehua keskellä (ilmeisesti huonomaineisen seudun) katua: hän potkii kaikkea tielle osuvaa, lyö putkenpätkällä ympäriinsä ja rikkoo sillä puhelinkopin lasit, repii sitä käyttävän miehen ulos kopista, tönii, uhoaa ja käyttäytyy muutenkin irrationaalisesti. Tällainen toiminta herättää jengiläisten huomion, ja he pyytävät Mahoneya liittymään jengiin. Paikalle saapuu poliisiauto, ja Mahoneyn kollega Jones ilmaantuu paikalle työparinsa kanssa. Jones tunnistaa Mahoneyn, mutta pysyy hiljaa. Mahoney todistaa sopivuuttaan jengiläiseksi pistämällä Jonesin potkimaan työpariaan takamukselle (lopulta Jones innostuu potkimisesta niin, että Mahoney joutuu pyytämään häntä lopettamaan). Lopuksi Mahoney ampuu vielä poliisiautoa. Tämä huvittaa jengiläisiä. Mahoneyn suunnitelma toimii. Pohdin Mahoneyn maskuliinisuutta enemmän alaluvussa 5.2.

Myös kadetti Kyle Connors (Charlie Schlatter) pääsee viimeisessä elokuvassa (P7) sisään Venäjän mafiaan käyttämällä väkivaltaa mafiapomon edessä. Connors on myös peitetehtävässä ja pukeutunut risteilyaluksen tarjoilijaksi. Hän menee pyytämään Konstantin Konaloksen (Ron Perlman) seurassa istuvalta laulajattarelta (Callahan) nimikirjoitusta, mutta pomon alainen tulee häätämään häntä pois. Connors harhauttaa alaista kolikkotempulla ja lyö häntä naamalle. Mafiapomo on vaikuttunut toiminnasta, ja pyytää Connorsia päämajaansa. Tämäkin peitetehtävä onnistui. Connorsin maskuliinisuuteen palaan myös alaluvussa 5.4.

Väkivalta on myös kostotoimenpide (P1). Kadetit Kyle Blankes ja Chad Copeland (Brant Van Hoffmann ja Scott Thomson) ovat ilkeän Harrisin kätyreitä. Mahoney opettaa Hightoweria ajamaan Copelandin autolla, ja auto menee todella huonoon kuntoon. Blankes ja Copeland tulevat ruokasalissa uhittelemaan Mahoneylle: "How you doing, Ma-homo?". He saavat tietää, että itse asiassa Hightower hajotti auton holtittomalla ajamisellaan, mutta he silti haluavat iskeä Mahoneyyn, koska eivät ikinä fyysisesti pärjäisi Hightowerille. Blankes haastaa Mahoneyn tappelemaan, mutta tämä ei provosoidu. Mahoney muistuttaa, että jos kadetti lyö toista kadettia, tämä erotetaan. Blankes ja Copeland tietävät tämän ja haluavat Mahoneyn lyövän, jotta he pääsisivät tästä eroon. Sitten Blankes tahrii tämän univormun

perunamuusilla. Mahoney ei provosoidu tästäkään. Copeland uhkaa hieroa koko kourallisen muusia Mahoneyn naamaan, mutta ei ehdi toteuttaa aiettaan, kun kadetti Barbara lyö häntä tarjottimella naamaan. Tästä vimmastuneena Blankes lyö Barbaraa, ja Mahoney ottaa Blankesista otteen, ja he kaatuvat lopulta maahan. Vaikka Barbara periaatteessa aloitti väkivallan, Mahoney uhraa itsensä, koska haluaa suojella Barbaraa. Hän kysyy Blankesilta: "Who do you want rather out of here?", kun Blankes väittää Mahoneyn tunnustusta vastaan. Harris innostuu Mahoneyn tunnustuksesta, hän pääsee vihdoinkin tästä eroon. Blankes ei itse tunnustanut lyömistään. Hän heitti syylliseksi Barbaran, koska tiesi hänen olevan Mahoneyn ystävä ja että Mahoney uhraisi itsensä tämän puolesta (koska Mahoneyhan alun perin halusikin pois opistosta). Väkivaltaan provosointi oli samalla sekä kosto autosta sekä mahdollisuutta saada Mahoney ulos opistosta, kuten heidän pomonsa, Harris, oli toivonut.

Eugene Tackleberry (*engl.* tackle = `taklata`, `yrittää selviytyä`, David Graf) on hieman ristiriitainen hahmo. Hän on armeijahenkisen asehullu, joka kuitenkin järkyttyy fyysisestä väkivallasta. Tackleberry on läpi elokuvan hyvin poikamainen, kuin pikku poika aikuisen miehen vartalossa. Kun hän ei ehtinyt panttivankitilanteen tulitaisteluun (P1), hän repii kypäränsä ja aurinkolasinsa päästään, paiskaa ne maahan ja lyö päätään auton konepellille. Saatuaan Kathleen Kirklandin (Colleen Camp) työparikseen, hän mököttää (P2). Kun Tackleberry on harjoituksessa, jossa saa liikkua aseensa kanssa, hän lähtee juoksemaan ympäri harjoitusalueetta ampuen ja villisti huutaen (P1). Hän liikkuu ampuratojen poikki ollessaan poliisin ammatissa (P5). Hän on naisten kanssa kokematon, todennäköisesti epävarmuutensa takia. Se näkyy esimerkiksi hänen kasvoillaan olevasta hämmennyksestä (P1), kun hän näkee ensin bikinihuisia ja sen perään yläosattomia naisia tanssimassa nuotiolla, eikä hänen saksofonin soitostaan tule hämmennyksen takia oikein mitään. Kun Tackleberry tunnustaa rakkautensa Kathleenia kohtaan Mahoneylle, käy ilmi, että Tackleberry juo maitoa jäillä (P2) ja on vielä 28-vuotiaana neitsyt (P2). Tämä tunnustus saa koko baarin hiljaiseksi, ja Tackleberry uhkaa heitä väkivallalla, jos he eivät jatka toimiaan. Hän siis aikoo ratkaista tunnustuksen ilmitulon aiheuttaman häpeän väkivallalla. Tackleberry ei kykene edes sanomaan sana rakkaus, vaan ilmaisee sen muodolla Lincoln-Ocean-Victor-Edward (P2). Tunteista puhuminen on hänelle vaikeaa. Hänellä on myös tapana käyttää kyllä ja ei -muotojen tilalla muotoja affirmative- negative. Hänen käsityksensä tosimmäydestä tulevat ilmi, kun hän ottaa huolekseen kadetti Sweetchuckin kouluttamisen. Hän yhyttää Sweetchuckin, kun tämä on luvatta poistumassa opiston alueelta.

Tackleberry: Freeze! Identify yourself.

Sweetchuck: It's me, Mr. Sweetchuck.

T: You look like a man who's going to AWOL to me, mister.

S: Yeah, I am! I'm tired of having a roommate that's an animal! I was happier when I was at home getting mugged!

T: You look me in the eye and tell me you're quitting.

(Sweetchuck välttelee Tackleberryn katsetta)

T: Hey, don't worry. I'll take care of you. You give me a chance, and I'll make you into a man. Even if it kills you.

(Sweetchuck tappaa kärpäsen)

T: Feel good? (Sweetchuck nyökyttelee) Let's go.

Tackleberry sanoo kohdan "I'll make you into a man" hyvin haaveilevalla äänensävyllä. Hän motivoi Sweetchuckia toimintaharjoituksessa, jossa kokelaiden tulee potkaista ovia auki ja ampua oven takana olevaan maalitauluun. Kun Sweetchuckin vuoro tulee, Tackleberry kumartuu hänen puoleensa, ja kysyy, mikä, ilmeisesti heidän sopimansa, motivaatiosana on. Sweetchuck sanoo "tapa!", ja Tackleberry pyytää häntä vielä toistamaan sanan, ja kehottaa Sweetchuckia käymään kiinni. Sweetchuck ei kuitenkaan saa potkaistua ovea auki, vaan kaatuu selälleen. Epäonnistumisesta huolimatta Sweetchuck selvästi rohkaistuu Tackleberryn tuesta ja saa itseluottamusta. Käyn Sweetchuckin kehitystä paremmin läpi alaluvussa 4.4. Tackleberryn kuva miehestä, jollaiseksi hän lupaa Sweetchuckin tehdä, on jonkinlainen kova kone, kuin Terminaattori, johon on ohjelmoitu kohteiden tappaminen. Ironista on, ettei Tackleberry itse ole kuitenkaan lainkaan sellainen mies, jollaiseksi hän Sweetchuckia kouluttaa. Tämä hänen terminaattorimainen ihannekuvansa miehestä liittyy myös hänen esikuvaansa, Ramboon. Hän leikkii Ramboa elokuvissa 3 (itse luomassaan viidakkoympäristössä, jonka hän on ilmeisesti tehnyt takapihalleen) ja 4 (hyökkäämällä vedenalaisesta piilopaikasta, kun ryöstäjä yrittää viedä poliisikoulun helikopterin). Kuten aikaisemmin historiikissani totesin, Rambo edustaa miehille itsenäisyyttä, vapautta ja auktoriteettien vastustamista ja Gibsonin (1994, 10) mukaan tämä uusi kulttuurinen sankari vahvistaa perinteisiä amerikkalaisia arvoja, kuten itseensä turvautumista, rehellisyyttä, rohkeutta ja huolta kanssakansalaisistaan. Tackleberry ei kuitenkaan tunnu vastustavan ensin poliisikoulun ja myöhemmin poliisin työn auktoriteetteja, vaan on hyvin armeijaorientoitunut, motivoitunut ja jopa yli-innokas poliisiksi opiskelua ja poliisityöskentelyä kohtaan. Hän haluaa olla riippumaton ja rohkea rikollisten kukistaja, joka

haluaa puolustaa ja auttaa kansalaisia, tosin omintakeisilla keinoillaan. Rambon leikkiminen voi olla yhteydessä hänen intohimoonsa aseita kohtaan, ja se suo hänelle jonkinlaista irtiottoa vaativasta työstä, jossa hänen pitää olla auktoriteetti siviileille, ja se voi olla myös pakopaikka aviomiehen ja vanhemmuuden velvollisuuksista. Tackleberryn ollessaan kadettina (P1), hän pitää pöydällään kuvaa Ronald Reaganista, sen hetkisestä presidentistä, joka aloitti uudenlaisen maskuliinisuuden aikakauden Amerikassa, kuten historialuvussa mainitsen. Reaganin tapaan Tackleberry hoitaa kriisit ja ongelmat *cowboy diplomacy* -periaatteen avulla: uhkaillen ja riskialttiisti, kuten kohta todistan.

Väkivallasta järkyttyminen tulee ilmi, kun elokuvat esittävät Tackleberryn langon ja appiukon lyövän jatkuvasti toisiaan. Kisailu perustuu siihen, kumpi lyö koviten ja nopeiten. Kisailun motiivit voivat liittyä patriarkaalisuuteen ja isyyteen, ja erittelen niitä enemmän alaluvussa 4.2. Neljännessä elokuvassa Tackleberry pyytää Hightoweria tulemaan mukaan appivanhempien perhepäivälliselle, ja tämä katsoo Tackleberryä kummeksuen. Tackleberryn vaimo ja anoppi suhtautuvat väkivaltaan täysin leikkimielisesti ja nauraen. Tackleberryn anoppi osallistuu tähän menoon nostamalla hiuksista poikansa ylös lattialta (P3) ja kiskomalla tämän hiuksista keittiöön (P2). Molemmat kohtaukset päättyvät Tackleberryn järkyttyneeseen ilmeeseen. Huolimatta Tackleberryn armeijaorienteisuudesta ja asehulluudesta, fyysinen väkivalta selvästi järkyttää häntä.

Tackleberry on intohimoinen poliisintyötään kohtaan, muttei omaa lainkaan työhön sopivia vuorovaikutustaitoja, vaan ratkaisee ongelman kuin ongelman yleensä ampumalla tai käyttäytymällä muuten hieman epäsovinnomalla tavalla tilanteeseen nähden. Monet näistä tapauksista kertovat täydestä harkinnan puutteesta. Tästä esimerkkeinä ovat lasten käskyttäminen armeijatyylisesti (P2), kyynelkaasun ampuminen autoon saadakseen lapsen sieltä ulos (P2), kuvitteellisella aseella uhkailu harjoituksessa, jossa ideana oli käyttää nimenomaan ääntä auktoriteettisesti (P1), ampuminen puhelinkopin kolikkopesän, koska keskus ei palauttanut seniorin kolikkoja (P3), ampuminen pimeään huoneeseen (P1 ja P6), päämäärätön ampuminen valaisinkauppaan (P2), summassa ampuminen kulman taakse (P6), kissan ampuminen alas puusta (P1) ja ampuminen sikariin, joka on miehen suussa (P3). Hän pyytää kadetteja sammuttamaan television (P3), mutta sen sijaan, että hän pyytäisi asiaa uudestaan tai sammuttaisi sen itse, hän ampuu television hajalle. Tämä liittyy siihen, että Tackleberry sopi appiukkonsa kanssa, ettei hän suosisi lankoaan. Lanko oli toinen television katsojista. Hänen mielestään turhauttavinta poliisin työssä on se, ettei saa kantaa mukana käsikranaatteja (P4), hän esittelee lentokoneessa vierustoverilleen pamppuja ja myrkkyä (P5),

pitää pihallaan miinakenttää (P6), uhkailee taksiasiakasta käsikranaatilla (P6), mutta on myös taitava lassoaja (P5). Ajaessaan Big Foot -autolla kadulla olevien autojen päältä, hän huudahtaa ihmettelevälle Hightowerille: "Don't worry, I do this all the time!" (P5). Hän aikoo ampua kassakaapin auki, mutta Jones saa estettyä sen (P7). Hän myös hajottaa hotellihuoneen oven shampanjapullotelineellä, mutta ei mene kuitenkaan sisään huoneeseen (P7). Kun hän kuulee Lassardin eläköitymisestä ja porukka pohtii, mitä asialle voisi tehdä (P5), Tackleberry kysyy "Why don't we just shoot somebody?". Kun muut selvittävät panttivankitilannetta, hän räplää asettaan, ja Hurst käskee hänen lopettaa (P5), samoin Mahoney, kun porukka on kokoontunut pukuhuoneeseen (P2). Venäjällä Tackleberry pitää valituspuheen säädöksistä (P7), jotka liittyvät liialliseen voiman käyttöön. Hän kuulee epämääräistä ääntä oven takaa (P7), ja menee sisään aseella uhkaillen. Äänet tulivat kuitenkin saunavihdoista.

"You want to become one with the gun. Feel the gun. Caress the gun... until it's a living, breathing, vibrating extension of yourself" (P4). Tackleberry kertoo koulutettaville aseiden käytöstä, ja hänen kuvailunsa aseiden "kohtelusta" muistuttavat ensin kuvailua naisen käsittelystä. Hyväilyä tulee jatkaa niin kauan, kunnes aseesta/naisesta tulee itsesi jatke, eli jonkinlainen eroottinen yhtyminen tapahtuu. "A weapon can shift from being an extension of man to an extension of woman, to an elder or to an infant. In all cases it is a living being, an exciting and precious family member who can play virtually any sexual or family role the warrior desires" (Gibson 1994, 99).

Tackleberry on poliisien kokoontumisessa Miamissa (P5), ja saa käsiinsä uusia aseita, joilla poliisit harjoittelevat ampumaradalla. Hän liikkuu taas ampuratojen läpi tauluihin ampuen. Kun on aseiden luovutuksen aika, hän ei suostu päästämään aseista irti, vaan pitelee niitä suoranaisten hullunkiihtö silmissään. Callahan joutuu ylipuhumaan Tackleberryn luopumaan aseista, puhuen tälle hyvin pehmeästi ja varovaisesti.

Mies: Officer, you need to share those weapons with the other officers!

Tackleberry: No! I need these!

Callahan: Let me talk to him... Eugene, Eugene, I'll get you some of your very own just as soon as we get home.

T: You promise?

C: Cross my heart.

T: Okay. (Antaa aseensa Callahanille)

C: Good.

(Tackleberry ottaa maassa olevan aseensa).

C: Eugene, this one, too.

Tackleberry ampuu vielä lopuksi yhtäkkiä kärpäsen, kuin osoittaakseen omaa erinomaisuuttaan ampujana, Hänen ja Callahanin keskustelu muistuttaa sävyiltään lapsen ja aikuisen keskustelua, jossa lapsi haluaa omia yhteisiä leluja, ja äiti taivuttelee häntä luopumaan niistä muiden hyväksi. Tackleberry pitää myös jättimäisestä Bigfoot -autosta (P6), joka on monstertruckin tyyppinen, suuripyöräinen lava-auto. Hightower ajaa paikalle tällaisella autolla ja kysyy, osaako joku ajaa tätä autoa, ja Tackleberry vastaa "affirmative, sir!" ja kertoo, että on ajanut vaimonsa kanssa sellaista häämatkallaan (se oli myös parin hääautona (P2)). Tämä jättimäinen auto murskaa alleen kaiken, mistä sattuu ajamaan, ja tällaisen auton ajaminen tuo myös varmasti vallan tunnetta. Ajankulukseen hän käsittelee aseita ja käsikranaatteja (P5 ja P6).

Aseet toimivat Tackleberrylle lapsenomaisuuden ja epävarmuuden peittäjinä, ja ennen Kathleenin tapaamista myös kokemattomuuden ja täten miehisen heikkouden peittäjinä. Hän tuntee itsensä ase kädessä enemmän mieheksi, ja ase tuo hänelle myös valtaa. Aseet ovat siis muutakin kuin vain välineitä, joilla pidetään hauskaa. Ne myös täydentävät Tackleberryn ihailua Ramboa ja Reagania kohtaan, jolta tämä on omaksunut cowboy diplomacy -taktiikan. Näyttelijä Michael Winslow (2016), joka esittää elokuvissa Jonesia, kertoo, että elokuvien teko hetkellä amerikkalaisessa populaarikulttuurissa vallitsi "macho/cowboy swagger" -teema, eräänlainen macho provado -ajatus, jossa miehet rehvastelivat ja todistelivat omaa maskuliinisuuttaan. Hän uskoo myös Tackleberryn omaksuneen tätä asennetta.

Poliisikouluun tulo saa hänet kenties pohtimaan omaa maskuliinisuuttaan. Kadettina ollessaan hän voimailee kylpyhuoneen peilin edessä, puhkuu, puhisee ja pullistelee lihaksiaan (Liite 1). Hän pyytää marginaalista ja heikkoa maskuliinisuutta edustavaa Leslie Barbaraa lyömään häntä. Tämän tarkoituksena oli oman kestävyysnäytteen testaaminen. Leslie Barbaran näkökulmaa käsittelemme alaluvussa 4.4.

Lapsenomaisuudestaan ja vuorovaikutustaitojen puutteesta huolimatta Tackleberry on hyvä poliisi, saihan hän yksin kiinni kaltaisensa asetaituririkollisen (P6). Hänen maskuliinisuutensa on hyväksyttyä ryhmässä, jonka jäsen hän on. Hän päätyy naimisiin, tulee isäksi ja asuu

perheensä kanssa suuressa omakotitalossa. Nämä ovat asioita, jotka tekevät hänestä yhteiskunnallisesti onnistuneesti rakentuneen maskuliinisuuden: hän on löytänyt itselleen vaimon, tuottanut jälkikasvua, ja iso omakotitalo kertoo varallisuudesta. Myös Tackleberryn oman perheen patriarkaalisuutta käsittelen alaluvussa 4.2. Tackleberry oppii olemaan ampumatta kaikkea ongelmallista, vaan esim. uhkailee haita aseella sen sijaan, että vain ampuisi tämän (P5). Hän onnistuu myös ampumaan paikantimen Konalixen autoon (P7), ja kuten Harriskin sanoo, tekee vihdoinkin jotakin hyödyllistä. Hän kohtaa myös kaltaisensa asetaiturin, joka on osa rikollisliigaa, mutta nappaa tämän lopulta lassoamalla, ei ampumalla (P6).

Auto on mieheyden jatke kohtauksessa, jossa naispoliisi, Laverne Hooks (Marion Ramsey) sakottaa väärin pysäköityä, kallista autoa (P6). Auton omistaja tulee paikalle takanaan kaksi hänen kaveriaan ihmettelemään, mitä Hooks oikein tekee. Hooks yrittää selittää asiaa, mutta mies puolestaan selittää, kuinka vaikutusvaltainen hän on. Miehen kaverit hymyilevät katsoen toisiaan. Hooks jatkaa selittämistä, mutta mies työttelee häntä, repii parkkisakon ja käskee tämän lähteä, ennen kuin hän (vaikutusvallallaan) alentaa tämän suojatievahdiksi. Hooks onnistuu kuitenkin sakottamaan miestä monen kohdan nojalla, ja hinausauto tulee viemään auton pois. Mies huutaa "oh no, my car!", ja tulee selvästi nolatuksi kavereidensa edessä: nainen latelee hänelle käskyjä, ja lopulta vielä miehisyiden jatke, auto, hinataan pois, symbolina sovinnaisuuden ja vallan käytön epäonnistumiselle, alentumisesta naispuolisen auktoriteetin edessä.

Kapteeni Thaddeus Harris (G.W. Bailey) on opiston ilkein ja armottomin opettaja, joka juonittelee sekä kadetteja että Lassardia vastaan sekä himoitsee valtaa ja kunniaa. Hän käyttää virka-aikanaan sauvaa, jossa on metallinen, pyöreä pää. Sauva on eräänlainen vallan ja maskuliinisuuden symboli. Hän lyö sillä oppilaitaan, samalla haukkuen heitä (P1), hän kiillottelee sitä tilanteissa, joissa hän kiillottaisi samalla myös valtaansa, auktoriteettiaan tai maskuliinisuuttaan tai kun on vain hyvällä tuulella (P4). Esimerkkejä tästä ovat sauvalla paukuttelu metalliseen kaiteeseen ennen Mahoney'n rangaistusta (P1), käskynannon jälkeen (P1), koskeminen kadettia sauvalla tehostaakseen määräystä (P1) tai painottamalla sitä erikseen tietyille kadeteille (kiinnittämään huomiota joko sanomaansa tai itseensä, P1 ja P6), sekä kiillottelu selvitellessään toimistossaan tappelun aloittajaa (P1). Hightowerin saksanpaimenkoira käy yllättäen kiinni Harrisin haaroihin (P4), ja saa otteen myös Harrisin sauvasta. Sauva katkeaa, ja se selvästi järkyttää Harrisia. Sauvan katkeaminen symboloi

Harrisin vallan riistoa, auktoriteetin alistamista ja miehisyyden jatkeen rikkoutumista. Harris poistuu nopeasti huutaen paikalta.

Aseiden, autojen ja sauvan lisäksi maskuliinisuutta vahvistetaan naisilla. Kadetti, myöhemmin kersantti Mahoney on hyvä vuorovaikutustaidoiltaan: hän osaa puhua ystävällisesti (mutta jämäkästi) sekä kollegoilleen että siviileille, hän ei pidä työparinsa epäsiisteydestä, mutta on silti ystävällinen (P2). Hän on huumorintajuinen ja verbaalisesti lahjakas: hän pitää puolustuspuheen pieleen menneen keikan jälkeen (P2), pitää puheen juhlassa yrittääkseen kääntää arviointikomitean asenteita (P3) ja puhuu tuomarin ympäri, että tämä ei laittaisi kahta nuorukaista vankilaan (P4). Hän on ensimmäinen, joka tulee Lassardin mieleen, ilmeisesti pohtiessa, mitä koulu voi tehdä välttääkseen lakkautuksen (P3). Hän on myös ensimmäinen, jolta ryöstäjät nähnyt kadetti pyytää avukseen radiopuhelimella (P3) ja jolta Tackleberry pyysi apua naisasioissa, joten hän on kollegoidensa ja kadettien luottohenkilö. Hän myös uhraa ensimmäisessä elokuvassa itsensä, jotta Barbara ei saisi potkuja opistosta. Hän laittaa ilmapallon housuihinsa (P2) ja valmentaa naisten korisjoukkuetta (P3) ja pitää täten leikkimisestä naisten kanssa ja tietää, miten heille puhutaan, esim. Karen Adams: "Mahoney, see this ear? It's a finely tuned crap detector" Mahoney: "And a lovely ear it is. If I blow in it, will you follow me anywhere?" (P3). Hän pelaa kissa-hiiri-leikkiä naisen kanssa niin kauan, kun nainen antaa periksi.

George Martinin hahmo tulee poliisikouluun samaan aikaan Mahoneyn ja Tackleberryn kanssa (P1). Muissa elokuvissa häntä ei nähdä. Hän on komea, latinoaksentilla puhuva mies, ja saapuu paikalle avoautolla, joka on täynnä kauniita naisia. Hän nousee autosta, hyvästelee naiset ja kertoo rakastavansa heitä. Tämä tapahtuma kiinnittää Mahoneyn huomion, ja hän lähtee Martinin perään. Hän ihmettelee, tuntee ko Martin kaikki nuo naiset, ja Martin kertoo heidän kaikkien olevan hänen tyttöystäviään. Mahoney esittelee itsensä ja sanoo "Let's be pals George, you're an interesting guy." Mahoneyhan on itsekin naistenmies, ja Martinin naiskokoelma teki jopa häneen vaikutuksen. Myöhemmin käy ilmi, että Martinin aksentti, jolla hän hurmaa naisia, on epäaito. Hän ei ole oikeasti latino, vaan "tavallinen" amerikkalainen mies. Martin saa huonekaverikseen Facklerin, joka on naimisissa. Martin toteaa avioliiton olevan hänelle pyhä instituutio, mutta kysyy kuitenkin seuraavaksi pariskunnan seksiasennoista.

Poliisikoulu saa myös Martinin kyseenalaistamaan tuottamaansa maskuliinisuutta. Muutos saa alkunsa tapahtumasta, joka liittyy hänen salaisiin puuhiinsa. Hän pukeutuu naiseksi

päästäkseen naistenpuolen makuuhuoneisiin harrastamaan seksiä (näihin sessioihin osallistuu useampikin nainen): hänellä on päässään suihkumyssy, nenällään aurinkolasit, päällään naisten kylpytakki ja hän on teipannut rinnoiksi pari taiteltua palaa valkoista kangasta. Hän kävelee lyhyillä askelilla ja lanteitaan keinuttaen. Callahan saa Martinin kuitenkin kiinni ja ottaa hänet puhutteluun. Callahanin hahmo on maskuliininen, auktoriteettinen, vahva, dominoiva ja pulinat pois -tyyppinen nainen. Hänen hahmoonsa perehdyn tarkemmin alaluvussa 5.1. Callahan ja Martin rakastelevat koko yön, ja hieman myöhemmin Martin puhuu asiasta Mahoneylle.

Martin: Mahoney, let me ask you a question. Have you ever had a woman just throw you down and screw your goddamn brains out?

Mahoney: Ammm... No.

Mar: It happened to me last night.

Mah: Really? How was it?

Mar: I think... I'm in love.

Mah: Wow. How many girls were there?

Mar: Just one.

Mah: Just one? You made love to just one girl? That's disgusting. (hymyillen)

Mar: Yeah, I know.

Martin on tottunut feminiinisiin, heikkoihin ja alistuviin naisiin. Tämä ei ole tyydyttänyt häntä tarpeeksi, ei fyysisesti eikä henkisesti, ja siksi hän on hankkinut itselleen useita naisia, jotka eivät ole pahastuneet siitä, että he kaikki ovat Martinin tyttöystäviä. Tämä kertoo heidän alisteisuudestaan. Nyt kun hän kohtasi Callahanin, joka on täysin päinvastainen, joka ottaa kontrollin itselleen ja alistaa Martinin siihen, Martin ajattelee kokevansa oikeaa rakkaudentunnetta, vaikka sanoi tyttöystävillään rakastavansa heitä. Tämä elokuvan alussa tunnustettu rakkaudentunne ei ollut kuitenkaan aitoa rakkautta, vaikka hän saattoi luulla niin. Sisimmässään hän saattoi kaivata sitä, että joku kontrolloisi myös häntä, ottaisi hänet ja tilanteen haltuunsa, ja kun sellainen ihminen löytyi, hän koki oikeaa rakkautta. Emme voi tietää, kuinka syvästi Martin kykeni tässä ajassa rakastumaan, mutta ainakin se oli jotakin erilaista, jota hän ei ollut koskaan ennen ketään naista kohtaan tuntenut. Callahanin ja Martinin välinen kohtaaminen on mielenkiintoinen: intiimeihin kanssakäymisiin päätyy maskuliininen nainen ja feminiininen mies, vaikka miehen feminiinisyys on vain esittämistä.

Alistuneisuus tekee hänestä feminiinisen osapuolen. Elokuvan lopussa Callahan sopii Martinin kanssa kyläilystä Callahanin äidin luona, ja Callahan suosittelee Martinia tuomaan kukkia äidilleen, johon Martin tietysti suostuu. Myös Nick Lassard (Matt McCoy) solmii suhteen naisen kanssa. Hän menee iskemään naista uima-altaalla, ja Tackleberry kuiskaa hänelle "show us" (P5). Pokaus epäonnistuu, ja Nick päätyy uima-altaaseen, mutta hän ei näytä menettäneen siitä kasvojaan. Mahoneyn tavoin Nick on nokkela, ja selvittää rikollisten logiikan (P6) ja on etunenässä kidnappaajien perässä (P5).

Maskuliinisuutta voidaan siis vahvistaa aseilla, autoilla ja naisilla, ja maskuliinisuuden symbolina voi toimia myös sauva, kuten Harrisilla. Tämä sauva symboloi myös auktoriteettia ja valtaa, jotka ovat kiinteä osa Harrisin maskuliinisuutta. Naiset vahvistavat maskuliinisuutta myös muutenkin kuin olemalla valloituksen kohteita, myös naisiin kohdistuva (patriarkaalinen) vallankäyttö vahvistaa miehen maskuliinisuutta.

4.2 Patriarkalismia tuotetaan, murretaan ja puolustetaan - Mr.Kirkland, Tackleberry ja Fackler

Tässä tutkielmassani tarkastelen maskuliinisuuden käsitteitä erityisesti hahmojen koulutuksessa ja työpaikoilla, mutta suuntaan katseeni myös hieman heidän siviilielämäänsä. Patriarkalismi tarkoittaa tässä tapauksessa kotona tapahtuvaa vallanjakoa, jossa naisen työnä ovat kotiin liittyvät tehtävät, kuten ruoan valmistus. Miehen roolina on olla perheen elättäjä, joka käy työssä siis kodin ulkopuolella, ja jolla on valtaa muihin perheenjäseniin. "It is equally well recognized that the contemporary urban family/household is constituted by a division of labor that defines certain kinds of work as domestic, unpaid and usually women's, and other kinds of as public, paid and usually men's (Connell, 1987, 122) . Näissä elokuvissa patriarkalaisuus näkyy kolmessa tapauksessa: Mr. Kirkland (Arthur Batanides) edustaa sodanjälkeistä, perinteistä patriarkalismia, hänen vävynsä Tackleberry murtaa tätä patriarkalaisuutta, ja Douglas Fackler (Bruce Mahler) yrittää pitää kiinni omasta patriarkalaisuudestaan estämällä vaimoan lähtemästä poliisikouluun.

Mr. Kirkland on Kathleen Kirklandin isä, entinen nyrkkeilijä ja merivoimissa työskennellyt rakentaja. Kathleenin äidistä ei tiedetä muuta kuin se, että hän vaikuttaa perinteiseltä amerikkalaiselta kotirouvalta. Tackleberryn vieraillessa ensimmäistä kertaa Kirklandien luona (P2), esiliinaan pukeutunut Mrs. Kirkland ottaa vieraiden takit ja kertoo menevänsä katsomaan paistia. Tämän jälkeen Mr. Kirkland läimäyttää vaimoan takapuolelle "Yeah,

check the roast sweetheart!", ja Mrs. Kirkland nauraa. Seuraavalla vierailukerralla perhe istuu päivällisellä Mrs. Kirklandia lukuun ottamatta (P3). Hän kuitenkin tulee keittiöstä kantaen jotakin astiaa, ja iloitsee, kuinka perhe on taas koolla. Mr. Kirkland läimäisee häntä taas takapuolelle "Oh mom!". Mrs. Kirkland istuu pöytään, muttei riisu esiliinaansa eikä syö mitään. Hän ei kovinkaan paljon seurustele Tackleberryn tai muun perheen kanssa, vaan kulkee keittiön ja olohuoneen/ruokasalin väliä. Mr. Kirkland vaikuttaa olevan kuitenkin hyvä aviomies, vaikka sukupuoliroolit ovat perheessä hyvin selkeät: nainen hoitaa ruoan ja tarjoilun, mies vieraiden puhuttamisen. Mr. Kirklandilla vaikuttaa olevan läheiset välit myös lapsiinsa, hän kutsuu tyttärtään "pikku tytökseen" (P2) ja kehuu poikansa nyrkkeilytaitoja (P2) ja kertoo olevansa tästä ylpeä (P3). Toisella päivälliskerralla Mr. Kirklandin ja hänen poikansa Budin välinen hakkaaminen lähtee härnäilystä (P2) ja siitä, että Mr. Kirkland kokee Budin vähätelleen hänen taitojaan (P4). Mr. Kirkland halusi liittyä mukaan kansalaispartiointiin, mutta Bud vastustelee: perheessähän on jo kolme poliisia. Mr. Kirkland epäilee syynä olevan vain se, ettei Bud pidä häntä tarpeeksi nopeana, ja lyö tätä naamalle, ja molemminpuolinen hakkaaminen taas alkaa. Kuten myös Kathleen epäilee, Bud loukkasi Mr. Kirklandin tunteita: hänen kunniaansa otti se, että joku nuorempi epäili hänen kykyjään tällaiseen hommaan. Hänen poikansa on aikuistuttuaan alkanut haastaa hänen paikkaansa perheen päänä, ja hän todistelee omaa nopeuttaan ja vahvuuttaan kilvan poikansa kanssa, kuin näyttäen, että iästään huolimatta kykenee vielä samaan kuin ennenkin.

Mr. Kirklandin lanko, Tackleberry, edustaa nuorempaa polvea, joka purkaa vanhoja patriarkaalisia rakenteita. Hän tapaa tulevan vaimonsa työpaikalla, jossa tämä on ylempiarvoisessa asemassa kuin Tackleberry, huomioon ottaen, että Tackleberry oli vastavalmistunut (rookie), mutta Kathleen on jo kokenut poliisi, vanhempi konstaapeli (senior officer). Vaimo on siis myöskin ammatiltaan poliisi, joka ei tuohon aikaan Amerikassa ollut välttämättä yleisin naisten ammatti. Molemmat ovat pätevöityneet moottoripyöräpoliiseina ja omaavat saman intohimon aseita kohtaan. Heidän yhteisen työtaipaleensa alussa Tackleberry kuitenkin mököttää.

Kathleen: You've been pretty quiet Tackleberry. I take it you don't like your assignment.

Tackleberry: That's affirmative.

K: Is it because I'm a woman?

T: I decline to answer that question out of respect for your gender.

K: I'll take care of myself. You just cover your own ass. (lähtee pöydästä ja laittaa roskat roskikseen pyllistäen Tackleberrylle)

T: It's a nice piece.

(Kathleen kääntyy ja katsoo häntä kiukkuisena)

T: I was referring to your side arm.

K: Oh.

Tämän jälkeen he tutustuvat toistensa aseisiin ja yhteistyö alkaa sujua. Tackleberryllä on siis aluksi vaikeuksia ottaa työparikseen naista. Voi myös olla, että hän ihastui Kathleeniin heti näkiessään tämän ensimmäistä kertaa (Kathleen otti kypärän päästään ja heilautti hiuksiaan). Tackleberry jää käsi valmiina kättelemään katsomaan Kathleenin perään, hämmentyneenä. Ihastuiko hän vai järkyttyikö, kun kollega paljastui naiseksi? Voi olla, että hän peittää tunteensa mököttämällä, hänellä kun on vaikeuksia käsitellä tunteitaan ja siten edes puhua niistä. Tackleberry ja Kathleen saavat myöhemmin pojan, joka on myös kiinnostunut aseista ja poliisin työstä (P6). Talon vartiointi on isän ja pojan yhteinen juttu, ja heidän suhteensa vaikuttaa läheiseltä.

Sukupolvien erilainen patriarkalismi tulee esiin Kathleenin ja Tackleberryn vieraillessa Kathleenin vanhempien luona. Tackleberry istuu pöydän päässä, vierellään vaimonsa, joka on samanlaisessa poliisin virka-asussa ja jonka kanssa he ovat tulleet paikalle kumpikin omilla moottoripyörillään. Mr. Kirkland taas istuu pöydän toisessa päässä, symbolisesti edustaen vastakkaista, vanhempaa patriarkalismia. ja hänen vaimonsa ei ole pöydässä hänen vieressään, vaan keittiössä. Me emme voi tietää, jatkoiko Kathleen työntekoa pojan syntymän jälkeen, mutta siltikin he edustavat Tackleberryn kanssa uudemman sukupolven vallanjakoa, jossa mies ja vaimo ovat tasa-arvoisia, eikä mies ole automaattisesti perheen pää ja ainoa leivän tuoja.

Patriarkalismi voi murtua, ja nainen voi myös riistää sen mieheltään. Edellä mainitun Douglas Facklerin vaimo, Mrs. Fackler (Debralee Scott) haluaa pyrkiä myös poliisikouluun (P3), että saisi olla enemmän miehensä kanssa. Tämä ei kuitenkaan sovi Facklerille, ja hän yrittää estää vaimoaan ottamasta poliisiautoa ja lähtemästä poliisikouluun ilmoittautumaan. Mrs. Fackler on jo pakannut matkalaukkunsa, ja riitelee miehensä kanssa talon pihalla. Fackler yrittää puhua vaimoaan ympäri ja istuu tämän matkalaukun päälle.

Mr. F: Honey, honey, look, sweetheart. Police work... it's just so dangerous.

Mrs. F: I don't care! (työntää Facklerin pois matkalaukun päältä.)

(Mrs. Fackler kävelee autolle, Fackler tarttuu vaimoan jalasta ja kaataa tämän maahan.
Mrs. Fackler nousee kontilleen, ja Fackler kiskoo hänet jaloista takaisin talolle päin.)

- -

Mr. F: It's hell out on those streets!

Mrs. F: All right. Okay (nousee ylös maasta)

Mr. F: Come on. Sweetie what. Come on.

Mrs. F: We're adults. I know we can talk this thing out.

Mr. F: Exactly. I know you're smart enough to do that work. It's just that... You know, I'm the breadwinner in this family, and you're my lady, and your place is at home. Right? Come on, give me a kiss.

Mrs. Fackler menee sisään taloon, lukitsee ulko-oven, hiippailee autoon takaovesta ja onnistuu pääsemään poliisikoulun kokelaaksi.

For one thing manhood was seen as noble sacrifice. Work is unpleasant, painful, difficult, and cruel – a dirty job that someone has to do. Women should be palced on a pedestal glorifying feminine delicacy, for which men must sacrifice themselves. This was a new twisr on the definition of manhood: It was no picnic of power and priviledge; it was dirty and demanding, and men went through it because they loved their wives and children. (Kimmel 2005, 72-73.)

Fackler pitää kiinni vanhasta patriarkaalisesta ajattelusta, että mies on perheen ainoa leivän tienaaaja ja että naisen paikka on kotona. Hän yrittää saada vaimonsa päättää kääntymään kertomalla, kuinka vaarallista ja epämiellyttävää poliisintyö on, mutta ne eivät vakuuta vaimoa tarpeeksi. Kun vaimo näyttää luovuttaneen, Fackler varmentaa päätöstä vielä kehumalla, että vaimo on kyllä älykäs, mutta hänen ei nyt vain sovi hakea poliisikouluun, koska ainoastaan Facklerilla on perheen elättäjän rooli, ja vaimon rooli on kotona. Mrs. Facklerin kyvyt pärjätä poliisikoulussa tulivat ilmi jo ensimmäisessä elokuvassa, kun hän ryntää korttelin läpi miehensä perään, aitoja ylittäen ja uima-altaaseen sukeltaen. Mrs. Fackler alkoi tiedostaa omia kykyjään, eikä halunnut tyytyä enää olemaan kotona ja odottaa, milloin mies tulee kotiin, vaikka aluksi (P1) hän itse taas esteli miehensä poliisikouluun menoa. Facklerille vaimon poliisikouluun meno, ammatin saaminen ja työssäkäynti ovat kuitenkin kauhistus: se riistää hänen patriarkaalisen asemansa ja tekee avioparista tasa-arvoisia ja vaimosta taloudellisesti riippumattoman. Se, että myös vaimo tienaa rahaa, kertoo Facklerin epäonnistumisesta elättäjänä, ja tämä loukkaisi Facklerin maskuliinista kunniaa. In

relation to production, masculinity has come to be associated with being a breadwinner (Connell, 1995, 90).

Tässä luvussa esittelin elokuvassa ilmenevää patriarkalisuutta. Mr. Kirkland ja hänen lankonsa Tackleberry edustavat kahden eri sukupolven patriarkalisuutta, jossa Mr. Kirklandin perheessä on perinteiset sukupuoliroolit ja työnjako: vaimo toimii keittiössä ja mies työskentelee kodin ulkopuolella perheen ainoan tienaaajana. Tackleberryn vaimo taas käy palkkatyössä, ja vieläpä samassa ammatissa. Heidän tavatessaan vaimo oli jopa Tackleberrya ylemmässä asemassa, jonka tehtävänä oli tutustuttaa hänet oman poliisipiirinsä tapoihin. Fackler taas puolustaa oma patriarkalista asemaansa perheen elättäjänä estämällä vaimoan lähtemästä ammattiin valmistavaan koulutukseen, mutta häviää taistelun.

4.3 Hegemonisen maskuliinisuuden ylläpitäjät - Komissaari Hurst ja Mauserin oppilaat

Poliisiopisto-elokuvat sisältävät monia erilaisia maskuliinisuuksia, joista osa on jopa marginaalissa ja osa ns.säröileviä maskuliinisuuksia, jotka hyvästä valta-asemastaan huolimatta eivät kykene täyttämään hegemonisen maskuliinisuuden määritelmiä. Seuraavaksi otan esiin elokuvissa esiintyvät hegemoniset maskuliinisuudet, joiden koen täyttävän tämän kaltaisen maskuliinisuuden määritteet.

Connell (1995, 77) painottaa, että hegemoninen maskuliinisuus ilmentää "sen hetkisesti hyväksytyä" [lainaukset alkuperäiset] maskuliinisuutta. Kun olosuhteet patriarkalisiin puolustuksissa muuttuvat, tämän tietyn maskuliinisuuden perustukset murtuvat. Uudet ryhmät voivat haastaa vanhat ratkaisut ja rakentaa uudenlaisen hegemonian. (Connell 1995, 77.) Vaikka hegemoninen maskuliinisuus edustaa esimerkkiä tietyssä yhteisössä (kuten tässä tapauksessa poliisikoulussa), myös se on, kuten maskuliinisuuden käsite yleensä, muuttuva ja jatkuvasti neuvoteltavissa oleva. Mielestäni hegemonista maskuliinisuutta kuvastavat näissä elokuvissa komissaari Hurst ja Mauserin johtaman (nimettömän) poliisikoulun oppilaat. Näistä oppilaista ainakin kaksi tosin näyttivät heikkoutensa, mutta emme voi tietää, ovatko muutkin koulun oppilaat samanlaisia.

Komissaari Henry Hurst (George R. Robertson) edustaa täysin särötöntä maskuliinisuutta, joka on koulun ylin esimies ja ikään kuin maskuliininen mittatikku niin oppilaille kuin henkilökunnallekin. Hurst edustaa kaiken kurinalaisinta ja puhtainta maskuliinisuutta, maskuliinisuuden määrittäjä, mitä tulee poliisina ja pomona oloon. Hän edustaa hegemonista miesluokkaa, jotka johtavat ja hallitsevat muita. Elokuvasarjan alussa Hurst saapuu koululle ja katsoo paheksuen vastaan tulevia pitkätukkaisia ja nahkatakkisia miehiä ja käskee eteen

tuppautunutta Blankesia painumaan hiiteen. Hieman myöhemmin hän seisoo Lassardin toimistossa ja päivittelee moista "roskasakkia", ja että silloin kun hän tuli poliisikouluun, kaikki olivat oikean painoisia, pituisia, värisiä, ja että heillä kaikilla oli "vehkeet" (johnsons). Hän kehottaa Lassardia ja Harrisia kitkemään roskasakin pois, ei niin, että heidät erotettaisiin, vaan siten, että he lopettaisivat itse. Kohtauksen lopussa Hurst lähtee pois nauraen, myös naurava Harris kannoillaan. Lassardin edustamaa maskuliinisuutta ja hänen näkökulmaansa tilanteeseen esittelen alaluvussa 5.1. Naispuolinen pormestari, joka päätti poliisikoulun vaatimusmuutoksen, saa Hurstin ärtymään kahdesta syystä: poliisikouluun hakee vääränlaisia ihmisiä, ja heidän pitää totella naisen ylhäältä tulevaa käskyä. Myöhemmin hän kävelee naisen kanssa (luultavasti vaimonsa), ja kuuntelee naisen laskeskelevan jotakin ja Hurst pyörittelee silmiään (P1), kuin pitäen naisen puheita vain turhanpäiväisenä jaaritteluna. Hänellä on myös rooli alaistensa läksyttäjänä: Tultuaan ensin heitellyksi kananmunilla (P2), hän käy vihaisena Pete Lassardin (Eric Lassardin veli) luona ilmoittamassa, että he ovat nyt huonomaineisin poliisipiiri, rikollisuus vain nousee, ja pohtii, pitäisikö työntekijöiden saada uusi kapteeni. Mauserin tultua nolatuksi kuvernöörin edessä (Jonesin toimesta, P3), Hurst puhuu vihaisesti Mauserille: "Get a hold of yourself, you idiot. You're making the Governor sick!". Hän käskää Mauserin ryhdistäytyä myös silloin, kun tämä kiittää sisäpiiritiedosta, ja kättelee Hurstia rajusti (P3). Hän myös toimii peilinä Lassardin hölmölle johtamiselle: Hurst näyttää epäuskoiselta, kun kuulee, ettei vieressä seisova Lassard muista oman koulutusohjelmansa nimeä (P4). Myöhemmin Zed yrittää syödä Lassardin kultakalan, mutta jää kiinni, ja antaa kalalle suukon sen sijaan, ja kehuu, kuinka kala muistuttaa Lassardia (P4). Lassard hymyilee iloisesti huomiolle, ja Hurst näyttää epäuskoiselta kuullessaan keskustelun. Hurst on ryöstön uhriksi joutuneen miehen kanssa tunnistustilanteessa, jossa miehen tulee tunnistaa kaupansa ryöstäjä (P3). Kauppias on silmälasipäinen ja ankarasti hikoileva mies, joka valittelee, kuinka vaimoa olisi pitänyt kuunnella. Tällainen miestyppi, heikko, alistuva ja todella epävarma, ärsyttää selvästi Hurstia, ja hän huutaa miehelle, kuinka hänen on ryhdistäydyttävä ja osoitettava rikollinen.

Kauppias: Are you sure they can't see me? My wife said they'd see me and not to do this.

Mies: Mr. Miller, brights lights in there, dark in here, they can't see us. Do you see him?

[...]

Mies: How hard can it be Miller? Is he there or isn't he?

Kauppias: I don't know. He really didn't steal that much. Well, that hospital stay was quite restful. Wish I had listened to my wife.

Hurst: Oh for God's sake, Miller, will you take your balls out of your wife's purse and finger that dirtbag?!

Hurst kokee miehen heikkona maskuliinisuutena, jonakin, jota hän ei itse ole, ja ärsyyntyy tämän epävarmuudesta ja alistuneisuudesta vaimoansa kohtaan. Kun ryöstäjä vie Hurstin mitalin, hän on harmissaan, koska se oli mitali nimenomaan rohkeudesta (P3). Hurstillä on myös toki pehmeämpi puolensa: hän kutsuu vaimoaan kultamussukaksi (P3), ja Harris ja Proctor löytävät hänen toimistonsa laatikosta rintaliivit (P5). Nämä eivät kuitenkaan riitä tekemään Hurstista säröilevää maskuliinisuutta.

Mauserin johtama poliisikoulu kilpailee Metropolitanin koulun kanssa siitä, kumpi kouluista saa jatkaa toimintaansa (P3). Mauserin koulun oppilaille on Metropolitanin koppelakkien sijaan armeijamaiset baretit. Mauser käy rivissä seisovia kadettejaan läpi ylpeänä, kehuen toisen kadetin pituutta ja toisen kadetin vahvuutta (P3). Kun hän tulee vaihto-oppilas Nogatan kohdalle, hän ärsyyntyy ja lähettää Nogatan pois (tästä tapauksesta enemmän alaluvussa 5.3). Mauser haluaa pitää koulunsa oppilaat sellaisina kuin Hurstkin: miehisinä, valkoisina, vahvoina ja pitkinä. Nogata olisi rikkonut tämän kaavan. Poliisien iltajuhlissa Mauserin poliisikoululaiset istuvat rauhallisesti täysin ilmeettöminä, Metropolitanin oppilaat ja henkilökuntalaiset taas innostuvat musiikista ja lähtevät tanssimaan.

Poliisikoulujen välille järjestetään myös nyrkkeilyottelu (P3). Metropolitanilla on huoltojoukkoina kaksi naista ja Nogata, Mauserilla Mauser itse ja Proctor. Vastustajilla on punainen lippu, Metropolitanilla taas sininen. Toisin kuin kylmän sodan aikaisessa populäärikulttuurissa, toiseutettua tai muuten heikkona pidettyä maskuliinisuutta edustaa sininen lippu, kun taas hegemonista maskuliinisuutta edustaa neuvotoliiton punainen lippu. Kuten historialuvussa mainitsin, nyrkkeily on ollut erityisen suosittua Amerikassa, ja siinä mitataan mieheltä vaadittuja piirteitä: kovuutta, urhoollisuutta ja raivokkuutta. Lopulta Metropolitanin koulu voittaa. Kilpailevista kouluista lähetetään kadetteja vartioimaan kuvernöörin juhlia (P3). Mauserin oppilaita lähtee kaksi, Metropolitanista vain yksi, ja hänkin korkeanpaikankammoinen. Mauserin kadetit kulkevat koko ajan kuvernöörin takana raportoimassa radiopuhelimiin, mitä tapahtuu. Hurst tulee kysymään, mitä he oikein tekevät, ja repii heiltä radiopuhelimet pois, he vastaavat:

Kadetti 1: Commandant Mauser's cadets never abandon their posts, sir!

Kadetti 2: Unlike some cadets I might mention, sir!

Mauserin koulun oppilaat ottavat heille osoitetun tehtävän liiankin vakavasti ja vihjaavat, ettei Metropolitanin kadetti tee työtään, mutta juuri tämä Metropolitanin kadetti on se, joka huomaa ryöstöaikeet ja ehtii ilmoittaa asiasta Mahoneylle. Mauserin koulun kadetit taas pyörtyvät, kun rosvot osoittavat heitä aseilla. Tosi paikan tullen he osoittautuivat hegemonisen maskuliinisuuden edustajien sijaan pelkureiksi, kun taas erilaisia maskuliinisuuksia edustavat poliisit tulivat lopulta jahtaamaan ryöstäjiä, jotka kidnappaavat kuvernööriin.

Tässä alaluvussa erittelin kahta elokuvissa esiintyvää hegemonista maskuliinisuutta: Komissaari Hurstia ja Mauserin poliisikoulun oppilaita. Hurst on pienestä pehmeästä puolestaan huolimatta yhteisönsä kurinpitäjä, läksyttäjä ja esimerkki vahvasta ja vakavasta johtajasta. Pehmeä puolikin pääsee esiin vain tilanteessa, jossa Hurstin vaimo saa boolia puvulleen, ja Hurst toimii (heikomman ja avuttovamman) vaimonsa huolehtijana. Mauserin oppilaista kaksi osoitti heikkouttaan vaativalla hetkellä, mutta tässä koulussa oppilaisiksi kelpaavat fyysisesti vahvat miehet, jotka hoitavat tehtävänsä vastuullisesti. Naisilla, mustilla, ulkomaalaisilla tai fyysisesti tai henkisesti heikoilla kadeteilla ei ole kouluun asiaa. Hegemonisella maskuliinisuudella on auringon asema maskuliinisuuden aurinkokunnassa, ja siitä kaukana olevia planeettoja voidaan kutsua marginaalisiksi maskuliinisuuksiksi. Seuraavaksi perehdyn tutkimuskohteeni marginaalisuutta edustaviin hahmoihin.

4.4 Marginaalista kohti hegemoniaa – Zed, Sweetchuck ja Leslie Barbara

Seuraavaksi tuon esiin elokuvissa esiintyvät marginaaliset maskuliinisuudet. Tämä marginaalisuus kuitenkin käy läpi muutoksen joko yhden (Leslie Barbara) tai useamman (Zed ja Sweetchuck) elokuvan aikana. He kasvavat miehinä yhteiskunnassa syrjässä olevista, kiusatuista, puolustuskyvyttömistä, vallattomista tai vain marginaalista valtaa käyttävistä miehistä kohti itseään puolustavia, yhteiskunnallisesti hyväksytyjä, rikollisia nappaavia ja vastakkaiseen sukupuoleen suhteita luoviksi miehiksi. Connellin mukaan (1995, 81) marginalisaatio on aina suhteessa dominoivan hegemonisen maskuliinisuuden valtuutukseen. Edellä esitetyssä alaluvussa esittelin näiden elokuvan hegemonista maskuliinisuutta, johon suhteutan siis marginaaliset maskuliinisuudet, ja oletan, että he pyrkivät kohti samanlaista

maskuliinisuutta, kuin mitä Hurst edustaa. Kimmel (1994, 125–126 sit. Brannon 1976, 1 - 40) lainaa Robert Brannonia määritellesään oikeanlaista amerikkalaista miehisyttä. Miehen ei tule olla feminiininen; hänen maskuliinisuuttaan mitataan vauraudella, menestyksellä, vallalla ja statuksella; pitää olla rauhallinen ja luotettava (ei itkemistä!); ja uhkia aggressiivisuutta ja pelottomuutta. Kimmelin (1994, 126) mukaan epäonnistuminen näiden sääntöjen ilmentämisessä ja niiden vallan tunnustamisessa aiheuttavat miehille tuskaa ja hämmennystä. Vallattomuuden tunne ilmenee esimerkiksi väkivaltaisuuksina, kuten Zedillä. Näiden elokuvien aikana marginaaliset hahmot eivät kykene pääsemään Hurstin edustamaan maskuliinisuuteen asti, ja voi olla, ettei heidän edes tarvitse, vaan heidän elokuvien aikana saavuttamansa tasonsa riittää. " - - there is no single masculinity although there are hegemonic and subordinate forms of masculinity. These forms are based on men's social power but are embraced in complex ways by individual men who also develop harmonious and nonharmonious relationships with other masculinities. (Kaufman 1994, 144.) Haluaisin myös painottaa, että elokuvissa ei naureta näille marginaalisille maskuliinisuuksille (mitä nyt Zed nauraa Sweetchuckin moposkootterille, P3), vaan nauru jätetään katsojalle. Poliisikoulussa heitä ei syrjitä tai eristetä porukasta nauramalla heille, ja heitä kohdellaan muutenkin tasavertaisina.

Jengipomo, myöhemmin poliisi Zed McGlunk (Bobcat Goldwaith) edustaa elokuvissa inkongruenssia (feminiinisiä piirteitä edustava jengipomo), mutta analysoin häntä nimenomaan marginaalisena maskuliinisuutena. Hän johtaa väkivaltaista jengiä, joka aiheuttaa ympärillään sekasortoa varastellen, riehuen ja hajottaen paikkoja. Tämä yhteiskunnan marginaaliin kuuluva rikollisjengi, The Scullions, siis ottaa itselleen valtaa väkivallan avulla. Hänen emotionaalisuutensa tulee ilmi esimerkiksi itkiessä lausutulle runolle (P4, "I'm sorry, I'm an emotional, sensitive guy.") tai *Family Affair* -sarjalle (P2). Zedillä on lisäksi myös heikkoutta (joka ilmenee esimerkiksi kasvissyöntinä (P2) ja herkkävatsaisuutena, P2 ja P4). Hän osoittaa ajoittain rationaalisuutta, esimerkiksi ryöstäessään kauppaa, hän huutaa "Safety first!", käskee jengiläisiä käyttäytymään ja lakata olemasta lapsellisia, mutta hän itse kuitenkin syö käskyn jälkeen banaania kuorineen (P2), ikään kuin kumoten rationaalisuuden saman tien. Hän on tunteidensa ohjaamana, ja hänen käyttäytymisensä ja puhetapansa (huutaminen, vinkuminen) on sekavaa, arvaamatonta, epäjohdonmukaista ja tahditonta, esimerkiksi auton käynnistäminen puremalla johtoja (P3), kalsareiden pitäminen housujen päällä ja paidasta revityt hihat (P4), ajaminen vesiskootteria ilman märkäpukua, poliisin lakkeineen päivineen (P3), kovaääninen musisoiminen keskellä

yötä (P3) ja vastaaminen etiketin vastaisella tavalla (P3, Muut: "Yes, ma 'am!" Zed: "Yeah, why not..."). Hänellä on myös outo halua altistua kemikaaleille, kuten deodorantille (P2) ja kyynelkaasulle (P3). Kun Mahoney käskee tapellessaan Zedin kanssa häntä olemaan järkevä (P2), Zed huutaa "I hate reasonable!", mutta liittyessään poliisikouluun hän alkaa haluta kurottautua kohti järkevyyttä. Hänestä löytyy myös lapsenomaisia puolia, kuten Mikki Hiiri -kellon omistaminen (P3). Jos Tackleberry ratkaisee asiat ampumalla, Zed ratkaisee ne huutamalla, kuten oven avaaminen harjoituksessa (P3).

Kolmannessa elokuvassa Zed on tehnyt päätöksen elämänsä suunnan muutoksesta ja hakee poliisikouluun ja saa Sweetchuckin huonekaverikseen. Callahan yhyttää Zedin työntämästä Sweetchuckia ikkunasta, ja ihmettelee, mitä tapahtuu. Sweetchuck kutsuu Zediä eläimeksi.

Callahan: Well, better used to it, because he's your roommate (Zed rutistaa Sweetchuckia) Zed's reformed. He is on our side now

Zed: Yeah, I used to be a real jerk, but now I'm a people guy.

Zed haluaa olla uskottava poliisi sekä kuvailemansa ihmisläheinen mies, ja janoaa muiden hyväksyntää. Hänen toivomansa muutos alkaa tuottaa tulosta. Zed ja Sweetchuck jakavat lehtisiä koulutusohjelmasta (P4), ja kohtaavat pariskunnan hissien ovella. Zed kysyy kohteliaasti, ovatko he kiinnostuneita ohjelmasta. Pariskunta ei ole kiinnostunut, ja he lähtevät kiireesti portaisiin. Zed lähtee heidän peräänsä huudellen töykeästi "Excuse me, excuse me!", ja kysyy asiaa uudestaan. Nainen vaikuttaa hermostuneelta, mutta nyt he ovat kiinnostuneita ottamaan lehtisen, ja Zedin pyytäessä lupautuvat jakamaan loput lehtisistä. Zed siis yritti ensin ystävällisempää tapaa, ja kun se ei tuottanut tulosta, hän päätti ottaa käyttöön vanhan tapansa, ja olla vähän aggressiivisempi. Zed etenee kohti ihmisläheisyyttä esimerkiksi olemalla ystävällinen ja jakamalla kohteliaisuuksia, kuten että Sweetchuck näyttäisi hyvältä piilolinsseissä (P6) ja kehumalla Lassardin lemmikkikalaa (P4). Hän tasapainottelee sovinnaisuuden ja epäsovinnaisuuden välimaastossa, ja hänen itsetuntoaan ja uutta rooliaan koetellaan, kuten seuraavassa katkelmassa käy ilmi. Zed menee kertomaan runopiiriläisille uudesta koulutusohjelmasta (P4). Piiri pidetään puupaneloidussa salissa, jossa soi klassinen musiikki. Zed on pukeutunut jengiaikojensa nahkatakkiin päakalloineen ja niitteineen, ja hänellä on päässään aurinkolasit. Runopiirin vetäjä tulee hänen luokseen.

Nainen: You're gonna have to leave. I'll call the police. I mean it.

Zed: Okay, okay, I'm going. I'm out of here...(kääntyy pois) wait a minute. I am the police.

Nainen: No, you're not.

Zed: That's me. I'm here to speak about C.O.P [Citizens on Patrol].

Nainen: (katsoo kuvaa ja nolostuu) I'm sorry. I didn't.. without the uniform on...

Zed: Regular human clothes make people more comfortable.

Zed oli siis tietoisesti halunnut tehdä jotakin, että siviileillä olisi mukavampi olla poliisin seurassa, eikä tullut poliisin univormussa paikalle, vaan "ihmismäisemmissä" vaatteissa. Hänen huono itsetuntonsa tuli ilmi siinä, että hän oli kehotuksesta jo valmis lähtemään pois, kunnes tajusi, että hänen *kuuluu* olla paikalla. Zedin edistyksestä kertoo myös kyky kostaa epäreilu kohtelu (P4). Harris tulee ojentamaan häntä ja Lauraa kovaäänisellä, kun näkee heidän juttelevan. Zed vaihtaa Harrisin deodorantin kyynelkaasuun sillä aikaa, kun tämä on suihkussa. Zedillä oli siis rohkeutta ottaa valtaa itselleen Harrisilta, ja näpäyttää tätä tämän toiminnasta. Harris saa Zedin itsetunnon kuitenkin myöhemmin romahtamaan. Kun Zed nousee bileissä uima-altaasta Halinalle-uimarengas ympärillään (P4), Harris sanoo: "Just look at yourself. You are disgrace to the uniform! Go get changed. Move it, move it, move it!". Zed lähtee surullisena yksin kävelyille, ja Laura (Corinne Bohrer), koulutusohjelmaan liittynyt ja sitä dokumentoiva runopiirin vetäjä, lähtee hänen peräänsä.

Laura: Zed! Zed! I heard what Harris said, he's wrong.

Zed: It happens to me all the time. People just don't understand me.

Laura: Maybe if you talked a little slower, a little softer...

Zed: That's not what I meant. I meant people don't know who I really am. Now I got to worry about my diction, too? How's my sentence structure?

Laura: Perfect. In fact, I think you're just about perfect.

Zed on ensin hämmentynyt Lauran sanoista, mutta lopulta ilostuu, ujostelee, ja he lähenevät toisiaan suudellakseen, mutta Lauran kamera laukeaa ja Zed kaatuu. Zed on turhautunut, koska haluaa muiden tietävän, että hän on olemuksestaan, puheestaan ja käyttäytymisestään huolimatta hyvä tyyppi. Tämän tapahtuman jälkeen heistä tulee pari, ja Zed saa uutta virtaa kohti "parempaa" maskuliinisuutta. Zed jopa opettaa COP-koulutettavia, vaikka opetus onkin tasoa "miten donitsia syödään" (P4). Hän on rakentanut itselleen myös auktoriteettia: kun

kolme koulutettavaa laiskottelee, Zed karjaisee heille niin, että he tottelevat, ja menevät mukaan harjoitukseen (P4). Lopulta hän kukista kaksi ryöstäjää (P3), pudottaa yhden vesiskootterilta (P3) ja lyö vielä vahingossa Sweetchuckiakin (Sweetchuckin näkökulma hieman myöhemmin). Näiden kahden marginaalisen maskuliinisuuden hankalasta suhteesta huolimatta Zed pelastaa Sweetchuckin ottamalla tämän mukaan omaan laskuvarjoonsa, koska Sweetchuck oli pudottanut omansa (P4).

Emme voi tietää, oliko Zedillä suhteita naisten kanssa hänen ollessaan rikollisjengissä, mutta vaikka olikin, ne olivat todennäköisesti suhteita myös marginaalissa oleviin naisiin. Seurustelusuhde valtaväestöön kuuluvaan, tasapainoiseen naiseen, joka hyväksyy Zedin sellaisena kuin hän on, rohkaisee Zediä ottamaan valtaa itselleen uudella tavalla, väkivallan ja järjettömän riehuminen sijaan, ja Zed selvästi näkee vaivaa uudenlaisen maskuliinisen identiteettinsä rakentamiseen.

Sweetchuckin hahmo (*engl.* sweet = `pehmeä`, `herkkä`, Tim Kazurinsky) on ensin Zedin kiusanteon ja ryöstön uhri (P2). Hänen lamppukauppansa on myös poliisien pieleen menneen ryöstönselvittämisen takia täysin hajalla (P2). Hän fyysisesti pieni, lyhyt ja heiveröinen, henkisesti säikky, epävarma ja hänellä on huono itsetunto. Hän ajaa pienellä moposkootterilla (P3), joten hän ei osallistu miesten väliseen kilpailuun myöskään varustautumisessa, vaan pitää itsepäisesti kiinni omasta tavastaan olla nimenomaan ottamatta osaa maskuliinisuuksien väliseen kilpailuun.. Hän huutaa takanaan tuleville autoille: "This is a city street, not a drag strip thank you. If you don't like it, you go around me!", sen sijaan, että ajaisi autojen edestä pois tai etsisi sopivamman väylän. Zed ajaa hänen rinnalleen omalla moottoripyörällään, ja huutaa, että Sweetchuckin pitäisi antaa tietä. Kaksi marginaaliin kuuluvaa maskuliinisuutta ovat myös valtasuhteessa toisiinsa: Zed on tässä kilpavarustelussa Sweetchuckia ylempänä, ja Sweetchuck taas kieltäytyy osallistumasta koko kilpailuun. Hän ei lähesty alussa lainkaan naisia ja on lapsenomainen: hän nukkuu peukalo suussa (P3) ja ostaa kaupasta lasten muroja (P2). Zedin tapaan myös Sweetchuck päättää, että aikoo kääntää elämänsä suunnan ja hakee poliisikouluun. Sweetchuckin tapauksessa vallattomuuden lisäksi halutaan luopua myös kykenemättömyydestä puolustaa itseä ryöstäjiltä ja muilta kiusaajilta. Hightower kertoo siitä, kuinka koirille pitää opettaa, kuka on pomo (P3). Hän pyytää Sweetchuckia käskemään koiria istumaan, mutta Sweetchuck ei usko koirien tottelevan häntä, hänellä ei ole siis lainkaan itseluottamusta.

Sweetchuck kyllästyy lopulta Zedin sekopäiseen käytökseen ja päättää jättää poliisikoulutuksen kesken. Tackleberry saa hänet kuitenkin kiinni ja saa hänet jäämään lupaamalla pitää hänestä huolta ja "tekemällä hänestä miehen". Tämä motivoi selvästi Sweetchuckia, vaikka hänen toimintansa ei onnistuisikaan. Kilpailevien poliisikoulujen iltajuhlissa Sweetchuck tanssittaa Mrs. Fackleria (P3). Uskon, että nimenomaan Sweetchuck on ollut tässä aktiivinen osapuoli, koska jos Mrs. Fackler olisi pyytänyt jotakuta tanssimaan, se olisi ollut Bud Kirkland (koska he ovat ihastuneita toisiinsa). Bud Kirkland kuitenkin tulee keskeyttämään tanssin, nostaa Sweetchuckin pois, ja tämä jatkaa tanssimista yksin. Sweetchuckilla oli kuitenkin löytynyt rohkeutta pyytää naista tanssimaan.

Sweetchuck joutuu kokonsa takia muiden fyysisten toimien uhriksi: Mrs. Feldman käy harjoituksessa hänen kimppuunsa (P4), ja Zed tulee repimään Sweetchuckia irti Feldmanista. Sweetchuck häviää suurikokoiselle Tommy Conklinille, eli "Houselle" painissa, mutta onnistuu kuitenkin nousemaan köyttä ylös, kunnes Zed tulee heiluttamaan köyttä, ja Sweetchuck lentää korisverkkoon (P4). Hän myös opettaa koulutettavia esimerkiksi pillin käytössä ryöstön tapahtuessa (P4). Hän myös saa rikollisia kiinni (P3): hän seisoo aluksi puun takana, ja osoittaa aseella ryöstäjää, joka pudottaa aseensa maahan. Vasta tämän jälkeen Sweetchuck tulee puun takaa, ja ryöstäjä yrittää ottaa asettaan maasta. Sweetchuck sanoo "Go ahead. Make my day [punk!]". Tämä fraasi on peräisin Ronald Reaganilta (Schneider, 2002), ja Sweetchuck on ottanut siis cowboy diplomacyyn kuuluvaa retoriikkaa osaksi uutta rakentamaansa maskuliinisuutta. Kun Callahan tulee kertomaan, että Mahoney on pulassa (P3), Sweetchuck on heti lähdössä vesiskootteria kohti ("You got it!"), mutta vaikka hän putoaakin laiturilta, hän on silti valmis lähtemään lainkaan epäröimättä rikollisten perään, ilman märkäpukuakin. Kun Zed vahingossa lyö häntä (P3), sen sijaan, että Sweetchuck pakenisi paikalta tai alistuisi, hän hyökkää Zedin kimppuun ja alkaa kuristaa tätä hokien, kuinka hän vihaa Zediä. Zedin ja Sweetchuck eivät tule toistensa kanssa toimeen, mutta päätyvät kuitenkin tahattomasti tekemisiin toistensa kanssa. On kuitenkin huomattavaa, että he ovat toistensa suhteen lopulta tasavertaisia, toinen ei ole toista heikompi tai alisteisempi maskuliinisuus.

Leslie Barbara (Donovan Scott) tulee ensimmäisessä elokuvassa poliisikouluun samaan aikaan Mahoneyn ja Tackleberryn kanssa. Hän on epävarma, ylipainoinen ja lapsenkasvoinen mies, joka asuu vanhempiansa kanssa. Hänellä on myös Prinsessa-niminen koira. Tullessaan poliisikouluun hänen, oletettavasti, isänsä istuu kuskin paikalla, ja hänen äitinsä itkee vuolaasti, kun poika muuttaa poliisikouluun. Huolimatta siitä, että Barbara on molempien

vanhempiensa kasvattama, hänestä tuli "maman poika". Äiti tuntuu olevan myös huolissaan poikansa pärjäämisestä, sekä koulussa että ammatissa. Kaufmanin (1994, 266) mukaan miehisyyden vaiheet ovat seuraavat: Liittoutuminen äidin kanssa ja hänestä eroaminen; liittoutuminen isän kanssa ja hänestä eroaminen; ikään kuin miespuolisen äidin löytäminen ja lopuksi paluu aikuiseen heteroseksuaaliseen liittoumaan, johon kuuluvat heteroseksuaalisuuden jäljentäminen ja sosiaalisen sukupuolen roolit. Barbara on näiden määritelmien mukaan vielä jäänyt kiinni liittoumaan äitinsä kanssa, ja äiti ei halua purkaa tätä liittoa. Barbaran elämänmuutoksen myötä liitto kuitenkin on vaarassa purkautua, ja se saa äidin itkemään.

Ennen poliisikouluun tuloaan Barbara työskentelee kameranmuotoisessa kopissa myyden filmirullia. Poikajengi hakee Barbaran koppeineen lava-autoon, ja työntää kopin alas sillalta jokeen. Barbara huutaa vedessä kelluvassa kopissa kiusaajilleen:

"You're gonna pay for this! Mark my words! And you wanna know why? I'll let you know why. It's not secret. Everybody knows. I'm joining the police force! Ha-ha-ha! What do you think of that? Now who's in charge? Ha-ha-ha!"

Barbara ei kyennyt puolustamaan itseään tai työpaikkaansa, mutta vannoi ottavansa vielä vallan itselleen kiusaajiltaan. Hänellä on huono itsetunto, eikä hän myöskään luota itseensä. Callahan käskee hänet vastustajaksi itsepuolustusharjoitukseen, mutta hän kieltäytyy vedoten siihen, että hän on juuri syönyt, lopulta kuitenkin suostuen mukaan. Callahan pyytää Barbaraa kuvittelemaan, että hän hyökkäisi Callahanin kimppuun kuvitellun puukon kanssa. "Do I have to?" Barbara kysyy, mutta suostuu lopulta. Callahan selittää Barbaran maahan, tämän pää Callahanin haarovälissä, ja Barbara näyttää hämmentyneeltä, ilmeisesti fyysisestä läheisyydestä naisen kanssa, ja vielä tämän sukupuolielimien kanssa. Myöhemmin Tackleberry pyytää Barbaraa lyömään häntä (ilmeisesti mahaan). Ensin Barbara kieltäytyy ja selittelee, mutta lyökin Tackleberryä yhtäkkiä kasvoille. Tackleberry näyttää yllättyneeltä, lyönnin voimasta, tai siitä, että hän kai tarkoitti lyömistä vatsaan. Barbara kysyy Tackleberryltä, oliko lyönti hyvä, ja Tackleberry myöntää sen olleen hyvä. Barbara on myös aseiden käyttäjänä epävarma: ensimmäistä kertaa aseensa saatuaan hän näyttää huolestuneelta, ja liikkuvassa ampumisharjoituksessa hän ei hallitse asestaan, vaan se laukeaa milloin sattuu. Barbara antaa aseensa pois, ilman että olisi edes tehnyt koko harjoitusta, ollen kuitenkin tyytyväinen siihen, että hän osui yhteen tauluun.

Harris haluaa tietää kaiken kadettien juhlista, jotka järjestetään heidän ensimmäisellä lomallaan. Copeland ja Blankes värväävät Barbaran kysymään Mahoneylta, missä juhlit

pidetään. Mahoney tajuaa, mistä on kyse, ja kertoo Barbaralle väärän paikan, ja Copeland ja Blankes päätyvät Blue Oyster Bariin, kaupungin homobaariin (tästä tarkemmin alaluvussa 5.3). Mahoney tiesi, että Barbara on värvätty, koska heikkona maskuliinisuutena (tunnollisena ja kuuliaisena) hänet on helppo saada suostumaan pyyntöön. Viikonlopun jälkeen Blankes ja Copeland tulevat uhkailemaan Barbaraa tämän istuessa vessassa. Ilmeisesti he eivät aavistaneet, että Mahoney oli pilan takana. Vaikka Barbaraa ensin uhkailaan väkivallalla, kosto tapahtuu viemällä hänen huoneeseensa prostituoitu juuri ennen huonetarkastusta. Barbara kuitenkin pyytää apua Mahoneyltä, joka pelastaa tilanteen. Copeland ja Blankes tietävät, ettei Barbaralla ole kokemusta naisista, ja prostituoidun löytäminen huoneesta olisi erityisen häpeällinen syy saada potkut poliisikoulusta, varsinkin kun Barbara on niin ahkera ja tunnollinen.

Edistystä kuitenkin tapahtuu. Barbara puolustaa ystävänsä Mahoneyta lyömällä Copelandia tarjottimella kasvoille, ensin tosin harkittuaan asiaa. Barbara kohtaa alussa mainitut kiusaajansa kesken mellakan selvittämisen. Nämä miehet kantavat huonekaluja ulos talosta, ja Barbara olettaa heidän olevan varastamassa niitä. Miehet lähenevät Barbaraa, tämä osoittaa heitä aseella, mutta laittaa aseensa sitten pois. Yksi miehistä käskee Barbaran painua hiiteen. Tämä kuitenkin alkaa lyömään miehiä turpaan, käyttäen pamppua aseenaan, jonka jälkeen hän käskee miehiä laittamaan huonekalut paikalleen ja häipymään alueelta. Vaikka huonekalut olivatkin miesten omia, Barbara kosti kiusaajilleen, ja todisti myös itselleen, että hänkin kykenee puolustamaan itseään, poistuen tilanteesta itsekkin ihmetellen, mitä oikein tapahtui, mutta kuitenkin lopulta ylpeänä. Elokuvan lopussa hänen äitinsä syleilee häntä ja itkee, mahdollisesti omaa ikäväänsä.

Zed, Sweetchuck ja Leslie Barbara onnistuvat nousemaan marginaalista lähemmäksi kohti hegemonista maskuliinisuutta. He kyllästyvät omaan heikkouteensa, vallattomuuteensa ja marginaalisuuteensa, ja päättävät muuttaa maskuliinisuksiensa perustoja. He kykenevät lopulta ottamaan valtaa auktoriteeteiltaan ja kiusaajiltaan esimerkiksi puolustamalla itseään tai nöyryyttämällä heitä, ja solmimaan tasapainoisia suhteita vastakkaiseen sukupuoleen.

Ensimmäisen elokuvan lopussa soi Jack Mack and Heartattacksin esittämä laulu "I'm gonna be somebody", ja vaikka Zed ja Sweetchuck eivät vielä esiinny ensimmäisessä elokuvassa, laulu sopii hyvin myös heidän kasvutarinaansa marginaalimaskuliinisuuksista poliiseiksi: alun jämähäneisyydestä, turhautumisesta ja toivottomuudesta kohti muutosta, joka mahdollistaa uuden, vahvemman ja hyväksytyimmän identiteetin löytymisen.

I was ready, I was willing
 But I never ever got the chance
 Wasn't moving, only losing
 And the time was slippin' through my hands
 I took one step up, put my foot on the gas
 got me out of nowhere fast

When your hurtin' disconcerted
 Nothing gonna come your way
 There's no reason to be bleedin
 You can change your life from night to day
 When your timings right there'll be hope in sight
 Just believe in what your saying when you say

Kertosäe

I'm Gonna be Somebody
 I'm gonna make my stand
 I'm gonna be Somebody
 I really think I can
 For the first time from the inside to the outside
 Something feels right
 If I can't be anybody but me I might as well be somebody

(Metrolyrics)

5 Mies naurun kohteena - Maskuliinisuus komedian työkaluna

Tässä luvussa sovellan sekä komedian että maskuliinisuuden käsitteitä toisiinsa. Aion selvittää, miten *Poliisiopisto*-elokuvat käyttävät näitä maskuliinisuuden muotoja hyväkseen luoden koomisuutta ja tehden komediaelokuvaa. Elokuviissa on paljon koomisia kohtauksia, mutta otan huomioon vain ne, joissa maskuliinisuus ja jokin komedian käsite käyvät yksiin tai jotka ovat muuten hedelmällisiä maskuliinisuustutkimukselle. Minä en lähde arvioimaan koomisten tilanteiden uskottavuutta, toimivuutta tai hauskuutta. Otan huomioon vain päähenkilöiden (poliisien) naurun, joka liittyy jollakin tavalla vallankäyttöön.

Kuten aiemmin on tullut ilmi, maskuliinisuus on kulttuurinen, aikapaikkaan sidottu tuote, kuten myös komediakin. Critchleyn (2002, 4) mukaan, jotta vitsin inkongruenssi nähdään, vitsirakenteen ja yhteiskunnallisen struktuurin tulee kongruoida keskenään - ei yhteiskunnallista kongruenssia, ei koomista inkongruenssia. Samoin hegemonisen maskuliinisuuden tulee kongruoida vallitsevan kulttuurin ihanteita, kuten aiemmin olen maininnut. Sekä siis vitsin rakenteen että hegemonisen maskuliinisuuden tulee kongruoida yhteiskunnallisen struktuurin kanssa: tämä lisää maskuliinisuuden ja komedian yhtäläisyyksiä. Molemmat myös paljastavat vallitsevan kulttuurin valtarakenteen ja sen, että nämä rakenteet ovat aina neuvoteltavissa uudelleen.

Käyn ensin läpi elokuvien säröileviä maskuliinisuuksia ja tutkin, miten ne toimivat komediallisen inkongruenssiteorian kanssa. Sitten perehdyn, miten valtaa käytetään, millaisia koomisia tilanteita valta synnyttää elokuvissa sekä miten nauru ja syntipukkiteoria liittyvät tähän köydenvetoon. Alaluku 5.3 keskittyy *Poliisiopisto*-elokuvien maskuliiniseen ja komedialliseen toiseuttamiseen, joka liittyy ulkomaalaisiin ja homoseksuaalisuuteen. Lopuksi sovellan komedian kaavaa ja peripeteiaa miehuuskokeisiin ja maskuliinisuuden kriisiytymiseen.

5.1 Inkongruenssiteoria ja säröilevät maskuliinisuudet

Poliisiopisto-elokuvissa esiintyy komediallisesti inkongruenttisia hahmoja, kuten Mrs. Feldman (Billie Bird, P4, myöhemmin P6 Mrs. Stanwyck). Hän on vanhempi naishenkilö, jonka intohimona on armeijaan liittyvät asiat ja erityisesti aseet, mutta en koe, että hän kuitenkaan tuottaisi maskuliinisuutta. Siksi hän ei ole mukana analyysissä. Koko elokuvasarja perustuu edellä mainitsemalleni säädökselle, jonka mukaan jokainen poliisiksi haluava voi hakea poliisikouluun, ja mitä epäsovinnaisempia henkilöitä poliisikouluun hakee, sitä enemmän he tuottavat elokuvissa inkongruenssia. *Police Academy* (1984) founds its comedy on having characters, who between them intercorporate all the traits that make them unsuited to police work, train precisely as policemen (Neale & Krutnik 1990, 89). Jarno Hietalahti lainaa Collins Swabeyta (2010, 36 sit. 1961, V), joka vaatii, että "koomisessa inkongruenssissa on oltava - ilmenipä komiikka sitten sanoissa, ihmisessä tai tilanteessa – jonkinlainen looginen juju, minkä lisäksi koomisen on tarjottava oivallus vallitsevista arvoista." Inkongruenssi ja maskuliinisuus yhdessä kertovat, millainen maskuliinisuus on kussakin yhteisössä toivottua ja millainen ei. Nämä maskuliiniset ihanteet kertovat myös yhteisön arvoista. Tässä tapauksessa inkongruenssia tuottavat säröilevät maskuliinisuudet. *Säröilevä maskuliinisuus* on itse kehittämäni termi, jolla viitataan maskuliinisuuteen, joka omaa maskuliinisinä pidettyjä piirteitä, mutta jostakin syystä ei kuitenkaan täytä hegemonista maskuliinisuutta. Nämä syyt voivat olla tyhmyys ja riippuvaisuus (Lassard), ajoittainen pehmeys ja pelko (Hightower) sekä biologinen sukupuoli ja tunteiden näyttäminen (Callahan).

Komentaja Eric Lassard (George Gaynes) on Metropolitanin poliisikoulun tyhmä ja epävarma päällikkö. Esimerkiksi hän tiedä poliisikoulutuksen pituutta (P1), itse kehittämänsä koulutusohjelman nimeä (P4), ei tiedä, miten panttivankitilanteessa tulisi toimia (P1), unohtaa, mitä pitää sanoa (P3), luulee veljellään olevan syntymäpäivä, vaikei

ole (P2), unohtaa veljensä nimen (P2), lyö kärpäsen naisen kasvoilta (P3), tulkitsee toisen ihmisen ilmaiseman surun iloksi (P6), luulee kidnappausta järjestetyksi huviksi (P5) ja lähtee Venäjälle auttamaan saamaan kiinni mafiapomon, mutta päätyykin viettämään aikaa venäläisen perheen vieraana (P7). Lassardilla ei ole tietoa siitä, millainen johtajan tulee olla, varsinkaan poliisikoulun kaltaisessa paikassa, jossa vaaditaan erityistä kuria ja auktoriteettia. Hän katsoo mallia tai hakee apua niin Hurstista (P1), Zedistä (P3) kuin Harrisistakin (P1 ja P6). Vaikeudet suorittaa päällikölle kuuluvia tehtäviä liittyvät myös hänen huonoon muistiinsa. Lassardin hämmennys tulee hyvin ilmi, kun Hurst (Lassardin johtamistyyliä paheksuva esimies) päivittelee uutta muutosta poliisikoulussa(P1).

Hurst: Look at that. Just look at that. Look at that skum. When I went through this academy, every cadet was the right weight, righ height, right colour and they all had johnsons Lassard. Every single one of them.

Lassard: (kohottaa kulmiaan)"johnsons"?

H: You know... (heiluttaa sormeaa haaroissaan)

L: Oh yes.

H: Back in the old days there were johnsons as far as the eyes could see.

L: ...and what a lovely sight that was (katsoo Harrisia kysyvästi).

H: Have you seen these applications? Have you seen what our new lady mayor has brought us? (antaa Lassardille pinon papereita) So you know that she is attempting to dismantle this country's great institution of law and order. What do you say to that Lassard?

L: (mieltii hetken) The bitch.

Lassard ei tiedä, miten Hurstin puheisiin tulee vastata, ja hän hakee apua katseellaan Harrisista. "The bitch" -lausunto tulee täysin tekovihaisella äänensävyllä. Kun Hurst ja Harris lähtevät Lassardin toimistosta nauraen, Lassard lopettaa naurun kuin seinään heti sen jälkeen, kun miehet ovat poistuneet. Tämä on merkki siitä, ettei Lassardin ilkeä nauru ollut aitoa, vaan hän nauroi muiden mukana, koska ajatteli, että niin nyt vain kuului tehdä. Hän ei itse halunnut niinkään aiheuttaa tahallisia vaikeuksia uusille kadeteilleen, vaan suhtautuu jokaiseen kadettiin ja koulutettavaansa ystävällisesti. Lassard on pidetty ja arvostettu päällikkö, mutta Hurstin silmissä hän ei täytä tarvittavia poliisipäälliköltä vaadittavia ominaisuuksia. Hänen sopimattomuutensa asemaansa aiheuttaa kuitenkin inkongruenttista koomisuutta. Lassardin suhtautumista homoseksuaalisuuteen käyn läpi alaluvussa 5.3.

Moses Hightower (*engl.* high = `korkea`, tower = `torni`, Bubba Smith) on pitkä, vahva ja tummaihoisen mies sekä Tackleberryn tapaan erinomainen ampuja (P1). Tullessaan poliisikouluun (P1), hän ja Copeland eivät luo mitenkään lämpimiä välejä Copelandin rasistisuuden takia. Seistessään rivissä Copeland sanoo: "There are a lot of spades around here". "Spade" tarkoittaa loukkaavaa nimitystä mustaihoisesta (Urban Dictionary, 2002). Sanomansa jälkeen hän näkee Hightowerin seisomassa vieressään, ja lisää, että se on vain hyvä asia poliisikoululle. Hightower on ennen kaikkea oikeudenmukainen, ja sankarillinen, ja se tulee ilmi, kun Hooks (tummaihoisen, feminiininen nainen) ajaa Copelandin varpaiden päältä ajotestissä.

Copeland: Owww, owww, oww!

Harris: What is it, what is it?

C: She ran over my feet!

Hooks: I'm sorry, I really am!

C: "Sorry"? You dumb, fat jigaboo!

(Hightower nousee nojaamasta kaiteeseen ja alkaa lähestyä Copelandia)

Harris: Oh shit... oh shit...At ease Hightower, take it easy...

Hooks: It's okay Hightower, he didn't mean it. H-h-he was, he was joking!

(Copeland pakenee auton sisälle, ja Hightower alkaa kääntää autoa).

H: Don't do that Hightower! If you don't stop you are out of here! I am warning you!

Hightower kääntää auton siitä huolimatta, ja Harris sanoo hänen epäonnistuneen pahasti ja käskee hänen poistua koulusta. Harris on iloinen päästessään ainakin yhdestä kadetista eroon, ja Hooks juoksee Hightowerin perään lohduttamaan tätä. Hightower ei suvainnut mitään rasistista kielenkäyttöä, varsinkaan naisesta, ja tämä kosti Copelandille, vaikka tiesi joutuvansa vaikeuksiin, jopa erotetuksi. "Jigaboo" tarkoittaa halventavaa ja vähättelevää nimitystä mustasta ihmisestä (Urban Dictionary, 2006). Hänellä on vahva oikeudenmukaisuuden taju, ja hän on sitä myös valmis puolustamaan. Kun hän kuulee Lassardin eläköitymisestä, hän toistelee: "It's just not right" (P5)

Hightower ei suvaitse myöskään mitään itseään kohdistuvaa väheksyntää. Uusi kadetti luulee Hightoweria laukunkantajaksi, ja Hightower nakkaa miehen laukut menemään (P3), ja kun

hän ajaa sekaisten ohjeiden takia veteen, hän käskee kollegaansa olemaan hiljaa (P3). Hän ei pidä mistään turhasta veljellisestä hempeilystä: sen jälkeen, kun hän on pelastanut Nick Lassardin tappavalta kaasulta (P6), Nick halaa Hightoweria kiitollisena, ja tämä ihmettelee, eikä halaa häntä takaisin sanoen: "As you were, sergeant". Hänen sankarillisuutensa tulee ilmi myös seuraavassa tapauksessa: hän painii alligaattorin kanssa (P5) ja pelastaa Harrisin hengen ja saa ylennyksen luutnantiksi. Nickin hengen pelastamisen jälkeen hän antaa tämän mennä rikollispomon perään ensin, vaikka hän itse rikkoi ikkunan päästäkseen pomon perään (P6); ratkaisee pankkivankitilanteen (P1), laittaa joukkotappelun Blue Oyster Barissa ruotuun (sen jälkeen, kun on auttanut Mahoney'n ylös maasta, P2). Kun Nogata tulee koululle, Mahoney menee, tehdäkseen tähän vaikutuksen, auttamaan erästä naista, joka puolestaan auttaa Nogataa taksikuskin kanssa. Lopulta Mahoney kutsuu paikalle Hightowerin, joka selvittää asian, eikä huijaava taksikuski saa Nogatan rahoja (P3). Hän myös pitelee ryöstäjien venettä paikoillaan, vaikka ryöstäjä lyö häntä naamalle (P3). Hän myös heittää jengiläisten viemän pallon niin, että jengiläinen lentää pallon mukana tarttuessaan siihen (P2), laittaa oman ideansa Sweetchuckin ideaksi, koska tämä ei kykene puhumaan (P4), ja lyö konetta, jotta porukka pääsee käsiksi salattuun tiedostoon (P6).

Hightower edustaa cowboymaista maskuliinisuutta ja sankarillisuutta. The hero in the North American genre fiction – which has rather brutally forced its tropes on most of the Western civilization – is the outsider who walks in, sets a problem right, and moves on (Shiner 1992, 23). Häneen luotetaan ja häneltä pyydetään apua, ja vaikka apua ei erikseen pyydetäisikään, hän vain ilmestyy paikalle ja ratkaisee käsillä olevan ongelman. Winslow (2016) pitää myös Hightoweria macho/cowboy swagger -teemaisena hahmona. Hightower käyttää aseiden sijaan rehvasteluunsa omaa fyysisyyttään ja voimaansa, kuten silloin, kun hän tönäisee pukuhuoneen kaapit dominoefektinä nurin (P4), roikottaa Sweetchuckia (P2) tai roikottaa ryöstäjää hotellin katolta (P5). Winslow (2016) ottaa esille myös sen, että ensimmäisen elokuvan julkaisun jälkeen mustan sankarin esittäminen aiheutti keskustelua, ja siitä jopa valitettiin. 1980-luvulla musta sankari oli Pohjois-Amerikassa uutta. Hightowerilla on kuitenkin myös pehmeä puoli: hän on edelliseltä ammatiltaan floristi (P1), hän pelkää rottia (P2), tekee ristipistotöitä (P6) ja pukeutuu peitetehtävässä mekkoon saadakseen varkaita kiinni (P2). Tämä liittyy hänen oikeudentajuunsa: hän on valmis tekemään mitä vain rikollisten kiinnisaamiseksi, jopa pukeutumaan mekkoon. Hän joutuu pyytämään vuorostaan Mahoneylta apua, kun tarvitsee ajo-opetusta.

Kersantti Debbie Callahan (Leslie Easterbrook, nimetty luultavasti *Dirty Harry* -elokuvien itsenäisen asesankari Harry Callahanin mukaan) tuottaa myös maskuliinisuutta huolimatta siitä, että hän on biologiselta sukupuoleltaan nainen. Hän on poliisikoulun opettaja, kaunis ja kurvikas nainen, joka pitää huolta fyysisestä kunnostaan. Miehet ihailevat häntä, mutta myös pelkäävät. Callahan viehättää niin aikuisia miehiä (P6) kuin pikkupoikiakin (P5). Callahan on tietoinen omasta viehättävästä feminiinisyydestään, nauttii huomiosta ja miesten katseista (Nogata: So wonderful to see you again, baby." Callahan: "It's wonderful to be seen", P4) mutta hän toimii maskuliinisesti: hänen toimintansa on suorasukaista, hallittua ja rationaalista. Hän ei täytä naiseen kohdittavia sukupuoliodotuksia alentuvasta kotirouvasta. Vaikka Callahan on alokkaiden kouluttaja ja kyykyttää heitä fyysisesti, hänelle ei tehdä mitään piloja. Syy saattaa olla siinä, että hän salaisesti iloitsee alokkaiden onnistumisista (kuten silloin, kun Hooks pääsee kuntoradan seinän päälle, P1) ja naureskelee esim. Harrisin kohtaamille piloille (P1). Kadetit kokevat, että hän on loppujen lopuksi heidän puolellaan. Callahanin mielestä turhauttavinta poliisintyössä ovat erilliset pukuhuoneet (P4). Hän ei halua tehdä eroa biologisten sukupuolten välillä, koska uskoo naisten pystyvän samaan kuin miehetkin, ja he voivat käyttää yhteistä pukuhuonetta. Hän ihailee miehen isoa asetta (P6), ja pärjää ennen sitä yksin viidelle häirikölle (P6), taltuttaa yksin kaksi kidnappaajaa ja onnistuu vapautumaan käsiraudoistakin (P7). Kun Callahan kuulee, että Lassard on valittu vuosikymmenen poliisiksi, hän taputtaa ja nousee iloisena ylös tuolilta, mutta tajuaa nopeasti erheensä, ja palaa takaisin istumaan, itseään hilliten (P5). Vähäsanaisuuden lisäksi Callahan käyttää maskuliinista retoriikkaa: Kun hän suree yhdessä muiden kanssa Lassardin eläköitymistä ja sitä, mitä he voivat asialle tehdä, hän ehdottaa "Let's kick some butt!". Erityisesti Persianlahden sodan aikana tämä fraasi oli osa tuttua maskuliinista retoriikkaa (Morgan 1994, 173).

Huomatessaan Martinin sääntöjä rikkovat puuhut, Callahan seisoo käytävässä tupakoiden (Liite 2). Tupakointi ilmaisee Starrin (1984, 45) mukaan kuvaa maskuliinisuudesta, ja on osa roolien määrittelyä, oman symbolista arvoa, koska se assosioidaan vapauteen, rohkeuteen ja viehättävyyteen (1984, 46). Callahan näkee auktoriteettina sääntöjen rikkomista, ja pysytellen vielä etäällä syyllisestä korostaa omaa auktoriteettista maskuliinisuuttaan tupakoimalla. Kohdatessaan ujon ja silmälasipäisen tytön (P3), joka hakee poliisikouluun, hän sanoo ylpeänä: "Don't worry Sarah! When we're finished with you, you'll have a nerves of steel, ice in your vains, and a set of brass balls this-big!" Ja näyttää, kuinka iso "pallit" on kyseessä.

Callahan näkee, että tämä koulutus tekee myös Sarahista maskuliinisen (vahvan, rationaalisen, hyvähermoisen), toisin sanoen, tämä kasvattaa itselleen miehen sukuelimet.

Callahan ei jaksaa pehmeitä puheita, vaan haluaa suoraa toimintaa ja ottaa sen, minkä haluaa. Tästä esimerkkinä toiminta George Martinin kanssa, jossa hän ei jää kuuntelemaan George Martinin vastausta kysymykseen, vaan työntää tämän miltei saman tien sängylle (P1). Hän pyytää Martinia tuomaan kukkia: ei hänelle, vaan hänen äidilleen (P1). Nogata haluaa lähestyä Callahania (P3), ja pyytää Jonesilta apua. Jones antaa neuvoja Nagatalle Callahanin hurmaamisessa, mutta ilmeisesti Jones ei ymmärrä Callahanin maskuliinisuutta, vaan olettaa tämän lämpenevän samanlaisista asioista kuin muutkin naiset. Nogata ilmestyy Callahanin ovelle aurinkolasit päässä, ruusun ja muistion kanssa.

Nogata: In my country, it is written: only kiss of beautiful woman, can compare to petal of a rose (tarkistaa lehtiötä)...babe.

(Callahan kiskaise Nogatan kädestä peremmälle, kiskaisee häneltä aurinkolasit, samoin kuin itseltään)

Callahan: In America, talk is cheap.

Tämän jälkeen Callahan heittäytyy maahan, Nogatan kasvot rintojensa välissä. Callahan hymyilee iloisesti saatuaan vieraaksi kadetin, joka oli vaikuttanut hänet taistelutaidoillaan.

Auktoriteettista maskuliinisuutta tuottava naishahmo Callahan ei voi saavuttaa hegemonista maskuliinisuutta, koska biologisen sukupuolensa takia hän ei voi olla kuitenkaan maskuliininen esimerkki, jota muut biologisesti miespuoliset maskuliinisuudet katsovat ylöspäin ja ottavat mallia. Hänen kova ja viileä maskuliinisuutensa säröilee välillä, ja se ilmenee esimerkiksi niin, että hän näyttää avoimesti tunteensa, vaikka tajuttuaan asian hän piilottaa ne nopeasti takaisin. Callahan tuottaa samanlaista maskuliinisuutta ja kurinalaisuutta kuin Hurstkin, mutta poikkeuksena on, että hän hyväksyy toiseuden edustajan, Nogatan, ja alkaa jopa seurustella tämän kanssa. Callahan tuottaa komediaalista inkongruenssia olemalla biologisesti nainen, mutta sosiaaliselta sukupuoleltaan mies. Jos Zed painii uuden ja vanhan maskuliinisuutensa kanssa, Callahan tasapainoilee maskuliinisuutensa ja feminiinisyytensä kanssa. Callahanin maskuliininen habitus ja feminiininen viehätysvoima tekevät hänestä ristiriitaisen, ja tämä ristiriita luo myös komediaa, kuten kohtausta, jossa Callahan nousee altaasta märässä t-paidassa ja ihmettelee, miksi kaikki hyppäävät altaaseen pelastamaan häntä (P4).

Tässä alaluvussa sovelsin tutkimuskohteeni säröileviä maskuliinisuuksia inkongruenssiteorian kanssa. Poliisipäällikkö Lassard on asemastaan huolimatta kuutamolla ja riippuvainen muiden avusta, eikä tämän takia täytä hegemonista maskuliinisuutta. Lassardin tavoin myös Hightower on fyysisyydestään ja sankarillisuudestaan huolimatta säröilevä maskuliinisuus pelkojensa ja ajoittaisen heikkoutensa takia. Naishahmo Callahan tuottaa maskuliinisuutta, mutta biologisesta sukupuolestaan johtuen hän ei voi toimia esimerkkinä muille maskuliinisuuksille. Hän myös hyväksyy toiseutetun maskuliinisuuden, japanilaisen vaihto-oppilaan, jota ei hyväksytty hegemonista maskuliinisuutta edustavaan poliisikouluun. Hahmojen heikkoudet tuottavat inkongruenssikomedialla.

5.2 Valta ja verbaalinen homososiaalisuus sekä ylemmyysteoria, syntipukkiteoria ja nauru

Tässä alaluvussa käsittelen yhdessä valtaan liittyviä maskuliinisuuden käsitteitä, kuten verbaalista homososiaalisuutta ja rakenteellista (eli toissijaista) väkivaltaa. Nämä käsitteet muodostavat liiton komediakäsitteiden kanssa, joita ovat ylemmyysteoria, syntipukkiteoria ja nauru. Ensin analysoin miten auktoriteetit käyttävät valtaa, ja miten taas alaiset käyttävät valtaansa auktoriteetteihin. Alaisten valta auktoriteetteihin näyttäytyy piloina ja verbaalisena homososiaalisuutena. Hobbesin (1640, 9.13) mukaan miehet ottavat vihamielisesti vastaan naurunalaisena tai pilkkaamisena kohteena olemisen, ja nauru ilman hyökkäystä aiheutuu henkilön järjettömyydestä tai raihnaisuudesta ja [olosuhteissa], jossa koko ryhmä voi nauraa yhdessä. Critchley (2002, 11) huomauttaa, että nauramalla vallalle me paljastamme sen jatkuvuuden, ymmärrämme, että mikä näyttäytyy pysyvänä ja alistavana onkin itse asiassa keisarin uudet vaatteet, ja on juuri niitä asioita, joita pitääkin ivata ja asettaa naurunalaiseksi.

Critchleyn (2002, 12) mukaan koominen sijaisuhriutumisen sopii yhteen Hobbesin ehdotuksen kanssa. Hän huomauttaa, että [oma] nauru on yhtäkkistä kunniaa, kun toista ihmistä pidetään naurettavana ja hänen kustannuksellaan nauretaan. Auktoriteettihahmot Mauser ja Harris nauravat vihaamiensa hahmojen epäonnistumiselle (esimerkiksi Mahoneylle ja Pete Lassardille) ja haluavat vihaamistaan ihmisistä pakonomaisesti eroon.

Harris käyttää valtaansa kohtelemalla Hooksia epäreilusti, koska haluaa tästä eroon. Harris kysyy Hooksilta tunnilla kysymyksen (mitä äärimmäisen ankara harjoitusohjelma tarkoittaa), eikä Hooks ole varma asiasta (P1). Harris esittää, ettei kuule, vaan kysyy pehmeästi, että "mitä?", muttei anna Hooksin puhua (takellellen) loppuun, vaan sanoo sen tarkoittavan oikeanlaista äänen käyttöä. Kun auktoriteettista ääntä harjoitellaan, Harris ottaa Hooksin

ensin kokeilemaan. (P1). Myöhemmin Harris käskee Hooksia olla nolaamatta poliisiosastoa enempää äänensä takia (P4).

Harrisin vallanhimo jatkuu läpi elokuvien, joissa hän esiintyy (P1, P4-P7). Hän jakaa Mauserin kanssa pakkomielteen suuremmasta vallasta. Harris esimerkiksi haluaa todistaa, että Lassard on jo eläkeiässä, jotta saa hänen paikkansa (P5), pitää Lassardin koulutusohjelmaa typeränä ideana, eikä halua tehdä ohjelman eteen mitään, kun hän on päällikkönä Lassardin poissaollessa, (P4), hän haluaa eläkkeelle siirtyvän Lassardin viran (P5). Hänet on myöhemmin siirretty eri poliisipiiriin, jossa on korkein rikollisuus, ja Lassard ja hänen ”lempioppilaansa” tulevat auttamaan. Pormestari lupaa, että jos Lassard epäonnistuu, niin hänet ja hänen ryhmänsä vaihdetaan pois (P6). Tämä lupaus motivoi Harrisia. Hurst sanoo, että Harris olisi pätevä Lassardin paikalle (P5), mutta että tämä ei käyttäydy kuin Commandant: "At least Lassard has the respect of his men. Whose respect do you have?". Harris tiedostaa, ettei häntä kunnioiteta. Hän tuppautuu mukaan Miamiin, että Lassard näkee, "millainen mies hän voi olla". Harris muuttaa suunnitelmaa, että saisi yksin napata kidnappaajat ja pelastaa Lassardin. Kun hän epäonnistuu, ja kidnappaajat saavat Harrisinkin vangiksi, hän jopa toivoo, että Lassard ammuttaisiin ja hänet säästettäisiin. Kuinka pitkälle vallanhimo voi mennä, että hän haluaa toisen ihmisen tappamista? Moskovassa hänellä on pakkomielle siitä, että hän haluaa pidättää Konalixsen (P7), koska Lassard ei ole kuvioissa (vaan viettämässä aikaa venäläisen perheen kanssa), ja koska hän "osaa käyttää aivojaan". Harris pukeutuu ballerinaksi, että pääsee sisään balettisaliin napatakseen Konalixsen. Hän toi omat salakuuntelulaitteensa ja tarvikkeensa Amerikasta (joista on myöhemmin hyötyä), ja on neuroottinen, että häntä salakuunnellaan. Onko valta ja kunnia ainoita asioita, jolloin hän tuntisi itsensä hyväksytyksi ja mieheksi? Hänen tuoliinsa laitetaan liimaa, mutta hän kävelee pormestarin toimistoon siitä tai muiden naurusta välittämättä, koska on niin iloinen saadessaan kunnian mennä pormestarin juttusille (P6).

Harris saa Mahoneyyn kiinni naisten pesutilojen katselusta (P1). Hän alkaa katsoa naisia itse, mutta naiset näkevät hänet ja alkavat kiljua. Harris tähtäilee Mahoneyta aseella, ja pyytää Mahoneyta puhumaan Reedin ympäri, että saisi vapautuksen koulusta, koska tämä on pahaksi koulun moraalille. Mahoney päättää kuitenkin jäädä opistoon, eikä yritäkään puhua Reediä puhelimesta ympäri. Harris toistaa Mahoneylle samaa, mitä hän teki aikaisemminkin:

Harris: Mahoney. I've already told you once: Nobody-screws-with-me.

Mahoney: Well, maybe you meet the right girl and all that will change.

Harris: Get out of here now! (ampuu kattoon)

Tämän jälkeen Mahoney saa rangaistukseksi sata punnerrusta ulkona vesisateessa, Blankesin ja Copelandin valvomana, vaikka Mahoney vain vastasi nokkelasti takaisin. Harris ei kykene näkemään tilanteen huumoria, vaikka kyseessä on vain verbaalinen nokkeluus. Tästä Mahoneyn käyttämästä homososiaalisesta verbaaliudesta lisää tämän alaluvun lopulla. Vähäinenkin vallan näyttö häntä kohtaan sellaiselta henkilöltä, jota hän vihaa, aiheuttaa heti vastareaktion ja koston, hänellä kun on valtaa tehdä sellaista, vaikka rangaistukset voivat olla ylimitoitettuja vääränlaiseen käytökseen nähden. Harris pitää myös Zediä vääränlaisena maskuliinisuutena poliisikouluun, vaikka tämä on kouluttajana Lassardin koulutusohjelmassa. Harris matkii Zediä (P4) ja vaatii kuria, vaikka mitään väärää ei ollut tapahtunut, Zed ja Laura vain juttelivat. Zed kostaa tämän nöyryytyksen kyynelkaasupilalla. Istuessaan arvokuljetusautossa Harris sanoo, että halusi tehtävään siksi, että voisi olla keskellä tapahtumia (P6), ja haaveilee mitalista, kaupungin avaimesta, esiintymisestä iltauutisissa ja paraatissa sekä saavansa talk show -kutsuja. Vallanhimo kostautuu kohtalon kautta, kun hän putoaa kuljetusauton lattiassa olevaan reikään, kun auto on liikkeessä.

Harris ottaa Nickin ehdottaman peitetehtävän itselleen, ja vähättelee Nickiä tämän nuoruuden takia (P6). Harris päätyy kuitenkin roikkumaan pilvenpiirtäjällä olevalta rakennustelineeltä alas. Hänen korkeanpaikankammonsensa ja siihen liittyvän pahimman painajaisen toteutuminen saa hänet näyttämään heikkoutensa, ja kun hän repäisee Proctorin housuista lahkeen niin, että tämän kalsarit paljastuvat, hänen nauramansa nauru on ylemmyysnauria, vaikka hän itse on heikommassa tilanteessa. Pitäessään salakuuntelulaitetta mukana hän tulee vahingossa myös tallentaneeksi omaa heikkouttaan. Hän huutaa apua, äitiä, lupaa auttaa kodittomia, lupaa olla hyvä, pyytää Jumalaa, ettei tämä antaisi hänen kuolla, koska on niin nuori (P6). Tätä nauhaa sitten kuunnellaan poliisien palaverissa, ja kaikki nauravat sille katketakseen, paitsi Proctor ja Harris itse. Vasta hengenvaara sai Harrisin osoittamaan heikkoutta. Hänen naurunsa on elokuvissa aina ylemmydentuntoista: hän nauraa, kun ei istunutkaan hajotettuun tuoliin (P6), kun kuvernööri haluaa tavata hänet (P6) ja kun hän ymmärtää Mahoneyn saavan potkut koulusta ja pääsevänsä tästä vihdoon eroon (P1), Lassardin tyhmyydelle (P6), saadessaan oman lentokoneen (P5) ja ajatukselle siitä, että kadetit tulevat vielä kyllä vielä lopettamaan koulun (P1).

Kun Mahoney muuttaa mielensä, ja haluaakin poliisiksi, Harris laittaa hänet juoksemaan auton vieressä (P1). Mahoney ei siis varsinaisesti tehnyt mitään väärin, mutta koska Harris vannoi, että Mahoneysta tulee poliisi vain hänen "kuolleen ruumiinsa yli" (P1), Harris yrittää kaikkensa, että Mahoney ei koskaan valmistuisi, ja simputtaa tätä. Kaufman (1994, 150 sit. 1987) lainaa Jeff Hearnia muistuttaessaan, että maskuliinisuuden ajatellaan olevan valtamme ja vieraantuneisuutemme tulos. "Our alienation increases the lonely pursuit of power and emphasizes our belief that power requires an ability to be detached and distant." Harris on eristäynyt omaan norsunluutorniinsa, jossa hän haaveilee vallasta ja kontrolloi muita mieleisekseen. Vain valta ja suosio ovat hänestä tavoittelemisen arvoisia asioita.

Harris käyttää valtaansa rankaisemalla Mahoneyta, joka ei Harrisin mielestä kuulu poliisikouluun (P1). Mahoney edustaa kaikkia niitä ominaisuuksia, joita Harrisilla ei ole: kunnioitusta, arvostusta, suosiota ja onnea naisten kanssa. Harris ja Mauser eivät kykene tiedostamaan omia heikkouksiaan eikä syytä vallanhimolleen ja tekevät muista symbolin omille ongelmilleen. Tämä näkyy joko Mahoneyn tai muiden Lassardin piirissä toimivien ihmisten sijaisuhrittamisena, koska heidän mielestään nämä maskuliinisuudet/henkilöt eivät ole sopivia joko yhteisön jäseniksi (esim. Mahoney, Hooks) tai asemaansa (Lassard), tai haluavat muuten vain osoittaa valtaansa muille (Hightower, Nick). Harrisin suhtautumisesta homoseksuaalisuuteen kerron alaluvussa 5.3.

Komentaja Mauserilla (Art Metrano) ei ole hyviä vuorovaikutustaitoja: hän muistuttaa Hurstia, että murtovarkaudet ovat itse asiassa nousseet enemmän kuin tämä ilmoitti (P2), hän nauraa vitsille ennen kuin punch linea oltiin vielä edes kerrottu (P3), hän ottaa Hurstin vinoilun kohteliaisuutena (Hurst: "You are the worst ass-kisser I've ever see, Mauser: "Thank you very much, I do my best"). Mahoneyn pilan jälkeen, (P2) jossa Mauser seisoo lopulta alasti ja märkänä käytävällä, hän yrittää olla normaalina: "What's the matter, you never saw a man wash his hair before?". Hän jatkaa puhumista, vaikka kapteeni käskee olla hiljaa, koska kapteenilla on ryhmälle asiaa (P2). Hän matkii Hooksin lisäksi myös Copelandia (P3) osoittaakseen puhujan idioottimaisuuden ja korostaakseen omaa fiksuuttaan. Hän murisee Nogatalle (P3), pistää oppilaan punnertamaan ihan vain sen takia, että voi tehdä niin (P3) ja nauraa päälle. Mauser on kolmannessa elokuvassa komentaja ja pomona kilpailevassa poliisikoulussa. Hän nuoleskelee Hurstia (P2), kuvernööriä (P3) ja arviointikomiteaa (P3). Callahan kehottaa häntä menemään vain suoraan polvilleen suutelemaan kuvernöörin takamusta (P3), ja Mauser vastaa, ettei tarvitse Callahanilta *taktisia* neuvoja, muttei kiellä, etteikö hän nuoleskele kuvernööriä. Mauser naureskelee myös Hightowerille (P2).

Proctor: Hightower.

Hightower: Yo!

Mauser: "Yo"?

Hightower: Yo, sir!

M: "Yo, sir!", must be from the South. It's "yes, sir"!

Mauser hioo uutta tiimiään aina puhutteluetiketistä lähtien, ja olettaa Hightowerin olevan etelästä vain sen takia, että käytti kulttuurissaan tavattua tervehdysfraasia ”yo”. Tämä fraasi on saanut uuden merkityksen Amerikassa, ja Afrikan amerikkalaiseen kulttuurin kuuluvat käyttivät sitä tervehtimiseen ja vastaamiseen erityisesti 1960-luvulla (English Stackexchange, 2012).

Naisen matkiminen on taas yhteydessä sovinitiseen käyttäytymiseen, jossa mies haluaa asettaa naisen naurunalaiseksi, mutta joka näyttäytyy koomisena vain hänelle itselleen. Toisin kuin Harris, Mauser naura omille jutuilleen, tässä esimerkissä Hooksin nolaamisen jälkeen.

Hooks: What about me sir, don't I get a car?

Mauser: (matkien) "What about me sir, don't I get a car?" No, you don't get a car. You get yourself a nice little desk with a nice little chair, in a nice little office, for your nice little voice, uuuu! He-he-he-he-he!

H: Asshole.

Mauser kohtelee Hooksia sovinitisesti matkimalla tämän ääntä ja lassyttämällä tälle. Hän kohtelee Hooksia alentuvasti myös laittamalla hänet tekemään toimistotyötä, koska ei usko, että naisesta, tai ainakaan Hooksista olisi muuhun työhön.

Mauserilla on Harrisin kaltaiset motiivit valtaansa: ensin hänelle luvataan päällikön paikka, jos Pete Lassardin johtama apuryhmä epäonnistuu (P2), ja toisella kerralla hän pestaa niin ikään Copelandin ja Blankesin pitämään huolen siitä, että Eric Lassardin poliisikoulu mokaa, että hänen johtamansa koulu saa jatkaa (P3).

Elokuviissa on auktoriteettien lisäksi myös muita valtaa käyttäviä hahmoja, kuten auktoriteettien kätyrit, Proctor, Copeland ja Blankes. Kun Proctor tekee jotakin, jossa hän käyttää valtaansa aiheuttaakseen ryhmälle harmia, hänelle tehdään pila kostoksi, mutta

Proctor ei (todennäköisesti tyhmyyttään) koskaan kosta takaisin. Pila palauttaa Proctorin "takaisin ruotuun" ja piloilla hänelle siis osoitetaan, ettei hänellä ole valtaa pilan tekijöihin, ja hänet palautetaan takaisin vallattomuuteen. Copelandille ja Blankesille annettu valta Mahoneyn käskyttämiseen juovuttaa heidät. Heidän käskyttämisensä menee sallittujen rajojen yli ja he kilpailevat myös keskenään heille annetusta vallasta (P1).

Copeland: Pick it up! Pick it up! C 'mon!

Mahoney; Hey this is great, two assholes, no waiting

C: Come on! Move it!

Blankes: Chad, would you please let me yell at him without interrupting?

C: Sure.

B: Thanks. Come on Mahoney! Move it! Move it! Move it!

He ottavat kadettiutensa liiankin vakavasti, ja he esimerkiksi leikkaavat hiuksensa täysin pois, ajettuaan Martinin ensin pois parturin tuolista (P1). Tämä armeijatyylinen hiustyyli tekee Harrisiiin niin suuren vaikutuksen, että hän värvää miehet käytyreikseen. He yrittävät olla ilkeitä (kuten nakata kirja ikkunasta), mutta yritykset epäonnistuvat (ikkuna oli kiinni, P1). He uhkailevat ja vinoilevat verkkoaidan takana oleville miehille, kunnes tajuaavat, että aita päättyy (P1). He myös pistävät Zedin ja Sweetchuckin keräämään rangaistukseksi keskellä yötä pihalta roskia (P3).

Seuraavaksi puhun verbaalisesta homososiaalisuudesta vallan aseena. Kuten aiemmin mainitsin, Mahoney on verbaalisesti lahjakas mies, joka käyttää tätä lahjaansa hyväkseen myös ottaessaan valtaa itselleen, joko rikollisilta, naisilta tai vihaamiltaan esimiehiltä. (Mauser: "Mahoney, what kind of clown do you think I am?", Mahoney: "A juggling clown?"). Nokkeluus esitetään joko kahden kohteen kanssa tai muiden kuullen, jolloin nokkeluuden aiheuttama nauru tehostaa verbaalisen vallankäytön uhrin kokemaa vallanriistoa. Ensimmäisessä elokuvassa verbaalisen nokkeluuden tarkoituksena on opistosta erottaminen, muissa elokuvissa taas vallankäyttäjän ja auktoriteetin niskan päälle pyrkiminen, ainakin verbaalisesti. Esimerkki elokuvasta 2.

Mauser: Any day Mahoney, and your little ass is mine (istuu toimistossa selkä ovelle päin).

Mahoney: You wanted to see me sir?

Maus: Mahoney, didn't your mother teach you how to knock?

Mah: It depends. Sir, I hope this isn't gonna be too personal. I heard what you said about my little butt. And I don't know how to break this to you sir, but I'm straight.

Mau: You know, you're funny, you know that Mahoney? Every year we get a new rookie who thinks he's a real comedian.

Mauser jää kiinni ilkeistä sanoista, jotka vieläpä viittaavat Mahoneyyn fyysisyyteen, ja vieläpä takapuoleen. Tämä puhe sai Mahoneyn iskemään verbaalisesti takaisin, ja alentamaan sekä Mauserin johtajuutta että miehisyttä. Mahoneyn vihjailu Mauserin homoseksuaalisuudesta alentaa Mauseria vielä lisää. Mauser vain naureskelee Mahoneyn jutulle, koska tietää, että Mahoneyta odottaa jotakin epämieluisaa. Vallan käyttö toimii toiseenkin suuntaan: Mauser nauraa ilkeästi ja ylemmydentuntoisesti, ja tämän kohtauksen jälkeen laittaa Mahoneyn työparinsa kanssa pakokaasuiseen tunneliin töihin. Kosta ei aina tapahdu: Mauser ei kosta Mahoneylle suihkussa tapahtuvaa liimaamispilaa (P2) (eikä kulmakarvojenrepimispilaa, P3), koska havittelee Mahoneyn porukan esimiehen pestiä, eikä siten halua minkään kahnauksen pilaavan tätä mahdollisuutta, vaan Mauser keskittyy varmistamaan sen, että Pete Lassardin ryhmä epäonnistuu: silloin päällikön paikka olisi hänen. Vasta sitten, kun Mauser saa päällikön paikan, hän lomauttaa sekä Mahoneyn että tämän työparin (P2). Kulmakarvojenrepimispilakaan ei kostaannu, koska opistojen toimintaa arvioidaan.

Toinen esimerkki samasta elokuvasta. Mauser perää syyllistä pilaan, jossa hänen kätensä liimautuivat päähän hänen ollessaan suihkussa (P3). Hänen kätensä leikattiin irti hiuksista, mutta käsiin jäi liimautuneita hiuksia. Mauser pyytää, voiko kukaan kertoa, miten tämä pääsi käymään.

Mahoney: I can, sir. And if you don't stop that, you could go blind.

Tämän jälkeen muut nauravat, ja Mauser lisää Mahoneyn nimen eräänlaiselle tarkkailulistalle.

Pilat ovat oleellinen osa *Poliisiopisto*-elokuvien komediaa. Nämä pilat kohdistuvat joko auktoriteetteihin (Harris tai Mauser) tai heidän assistenttiinsa (Proctor). Ne tapahtuvat joko pukuhuoneessa (P2, P4), baarissa (P2) tai kaupungilla (P2, P4). Ne kohdistuvat useimmiten

ulkonäköön, joten niiden tarkoitus on rumentaa, kuten käsien liimaaminen hiuksiin (P2, jolloin Mauserin piti laittaa peruukki), kulmakarvojen repäisy (P3, jolloin Mauserille piti laittaa uudet kulmakarvat yms. Liite 3), setelinipussa olleen väripommin laukaisu (P6), kenkälankin laitto kovaääniseen (P1) tai kovaääniseen liimautuminen suuhun (P4). Mauser kuitenkin pitää kaikesta huolimatta uusistaan kulmistaan ja tekoripsistään. Pilat liittyvät myös Amerikassa paheksuttuun alastomuuteen, kuten alastoman Mauserin ajaminen ulos pukuhuoneesta, kun tämän kädet olivat liimautuneet päähän (P3) tai Proctorin päätyminen alastomana hotellin käytävälle (P5). Joskus pila tuntuu olevan vain yleinen vallannäyttö ja vihan osoitus ilman erityistä kosta, kuten Mauserille järjestetty ruumiintarkastus (P2) tai koomisia tapahtumia tapahtuu ilman, että kukaan niihin olisi varsinaisesti syyppää (kuten Harrisin hevosenonnettomuus, P1 tai hänen autonsa palaminen, P6). Homoseksuaalisuuteen liittyviä piloja analysoin alaluvussa 5.3.

Pilojen tarkoitus on viedä valtaa pilan kohteelta, osoittaa tämän vallattomuus pilan tekijään tai vain näpäyttää vääränlaisesta käyttäytymisestä tai puhumisesta, kuten Proctorille tehty pila prostituoidun kanssa sen jälkeen, kun hän tuli mollaamaan Mahoneyn ryhmän toimintaa (P3), Harrisille tehty pila (P5), jossa Lassardille pöyhkeilyn jälkeen Harris joutuu ongelmiin turvatarkastuksessa, tai kun Harris vähättelee Lassardia (P6), ja setelinippu räjähtää hänen käsiinsä. Tämän jälkeen häntä vihaavat poliisit seisovat ikkunan takana nauramassa hänelle. Tunne aiheuttaa tahattoman naurun, joka loukkaa toista ihmistä; hän tulkitsee sen oikein tai väärin negatiiviseksi arvosteluksi. Henkilö epäilee itsessään jotain erityisen halveksittavaa vikaa. Nauru on välittömän pahastumisen aiheuttaja. (Kinnunen 1994, 53.) Nauru yhdistää pilan tekijän ryhmää ja vahvistaa sen sidonnaisuutta, me vastaan muut -asennetta. Nauru on aina valtaa jotakuta kohtaan. Naurajien yhteisö parodioi ihmiskuntaa. Naurajat ovat monadeja, joista kukin nauttii kaikkien muiden kustannuksella mutta enemmistön tuella siitä, että pystyy mihin tahansa. Heidän tällainen harmoniansa on irvikuva solidaarisuudesta. (Adorno & Horkheimer 2008, 187.) Pilojen onnistuminen kertoo niin tekijöidensä vallasta kuin kykeneväisyydestäkin. Pilojen tarkoitus ei ole kuitenkaan vakavasti vahingoittaa sen uhriksi joutuvaa hahmoa. Intense degradation, involving physical harm for example, would elicit sympathy and concern. Presumably, only minor mishap to others – like the loss of dignity – is amusing (Wilson 1979, 133).

Billig (2005, 195) vahvistaa Smithin arvion ja sanoo, että naurun alaisen oleminen voi olla loukkaavampaa kuin viha: vihaa on helpompi palauttaa, ja tuskaa aiheuttaa myös niiden vihaaminen, jotka saattavat meitä naurunalaiseksi. Hobbesin (1640, 9.13) mukaan nauru

tarkoittaa, että toinen henkilö on kukistettu, ja omasta mielestäni myös vallasta riisuttu, ja Hobbesin (1640, 9.13) mukaan erityisesti miehet ottavat tämän pilkkanaan pitämisen ja nauramisen kohteena olon vihamielisesti vastaan. Erityisesti vihatun henkilön näkeminen naurunalaisena ja kukistettuna aiheuttaa naurua, Wilsonin (1979, 91) mukaan myös samoin kapina auktoriteetteja vastaan aiheuttaa huvittuneisuutta. Nolostuminen on osa universaalia järjestystä, ja Harris ei opi tätä uutta kapinallista/anarkistista järjestystä. Kinnusen kaksikerroksisen naurun mukaan analysoin, että katsojat nauravat auktoriteettien kokemille kostoille, mutta nauraminen on myös nauramista valtarakenteille yleensä. Callahanin hahmosta tulee auktoriteetin roolista huolimatta osa Mahoneyn/Nickin porukkaa, koska hänkään ei pysty pidättelemään nauruaan kuultuaan Harrisin onnettomuudesta, jossa tämä oli lentänyt hevosen peräaukkoon (P1). Yhteinen naurun aihe sai hänet valitsemaan puolensa.

Edellisessä alaluvussa analysoin *Poliisiopisto*-elokuvien esittämää väkivaltaa, mutta tässä alaluvussa perehdyin valtaan itsensä. Erittelin vallankäyttöä ensin auktoriteettien näkökulmasta siirtyen heidän oppilaisiinsa (joista myöhemmin tulee heidän alaisiansa), jotka käyttävät auktoriteetteihin valtaa pilojen ja homososiaalisuuden muodoissa. Vaikka Mahoney on pääasiallinen pilojen ideoija ja tekijä niissä elokuvissa, joissa hän esiintyy, myös hänen kollegansa tekevät niitä (kuten Jones, Hooks, Hightower). Lassardin ryhmällä on kollektiivinen tarve osoittaa esimiehelle valtaa. Huumoria ja koomisuutta luodaan kapinalla auktoriteetteja kohtaan.

5.3 Homoseksuaalisuus ja ulkomaalaisuus maskuliinisena ja komediallisena toiseutena

Seuraavaksi pohdin *Poliisiopisto*-elokuvissa esiintyviä asenteita ulkomaalaisia ja homoseksuaalisuutta kohtaan. Ulkomaalaisuus tarkoittaa tutkimuksessani lähinnä venäläisyyttä ja japanilaisuutta. Otan ensin esiin homoseksuaaleihin liittyvät asenteet, olivatpa ne sitten elokuvan tekijöiden (kuten ohjaajien) valintoja, tai itse elokuvien hahmojen valintoja (kuten auktoriteettihahmojen). Metropolitanin poliisikoulussa ei ole avoimesti homoseksuaaleja oppilaita, mutta elokuvien aikana ilkeän auktoriteettihahmon assistentin, Proctorin, vihjaillaan olevan homoseksuaali, koska hän tiesi ulkoa kaupungin homobaarin nimen (P2). Väärinymmärrystä sattuu myös kohtauksessa, jossa Proctor koskee Harrisin pyöreistä palloista muodostuvaan ikiliikkujaan (P4). Harris tietysti kääntää Proctorin olla koskematta hänen palloihinsa (*balls*) ilman lupaa, ja tämän kuullessaan koko toimiston väki pysähtyy ihmettelemään moista lausuntoa, joka viittaisi Proctorin ja Harrisin

homoseksuaaliseen suhteeseen. Proctor miltei pääsee intiimeihin kanssakäymisiin prostituoidun kanssa, mutta päätyy täysin sattumalta kuitenkin alastomana Blue Oyster Bariin (P3), kaupungin homobaariin, josta kerron myöhemmin lisää. Ehkä tämä on elokuvan tekijöiden vihje Proctorin todellisesta seksuaalisesta suuntautuneisuudesta.

Maskuliinisessa hegemoniassa tehdään eroa siihen, mikä ei ole miehistä ja "oikeanlaista" maskuliinisuutta. Ulkopuolelle jäävät homoseksuaalit ja ulkomaalaiset, joita pidetään näissä elokuvissa toiseutena. Homoviha on läheistä sukua naisvihalle. Kumpikin perustuu heteromiesten tarpeelle vahvistaa omaa identiteettiään halveksimalla feminiinistä, jollaiseksi kaikki ei-heteroseksuaalinen maskuliinisuus. (Jokinen 2000, 42.) Homofobiseksi voidaan tässä tutkielmassa katsoa sekä elokuvantekijät että osa hahmoista: elokuvantekijöillä on oma vastuunsa siinä, miten homoseksuaalisuutta on päätetty esittää. Tässä tapauksessa elokuvantekijöiden homofobisuudesta kertoo päätös esittää homoseksuaalit yliseksuaalisina ja ylikiintyneinä hahmoina, jotka pukeutuvat valtaväestöstä poikkeavalla tavalla. Homofobiaa voidaan myös luokitella. Herek (1986, 10) ottaa esille kolme homofobian toimintamuotoa. Ensimmäinen on puolustus-ekspressiivinen toimintamuoto (*defensive-expressive function*), jossa kielletään omat homoeroottiset viehätykset ja feminiinisyys. Tämä voi siis aiheuttaa kantajalleen suuria vaikeuksia, koska pelko ympäristön reaktioista saa miehen pitämään luonnolliset tunteet ja tarpeet sisällään. Osa *Poliisiopiston* hahmoista on tällaisessa homofobian asemassa. Toinen on yhteiskunnallis-ekspressiivinen toimintamuoto (*social-expressive function*), jossa määritellään ryhmän rajat, jossa homoseksuaalit jäävät ulkopuolelle. Tällaista rajausta voi olla esimerkiksi homoseksuaalien syrjiminen työpaikalla, mutta *Poliisiopisto*-elokuvissa tällainen näkyy siinä, että homoseksuaalinen käyttäytyminen ei ole poliisikoulussa implisiittisesti sopivaa. Kolmas on arvo-ekspressiivinen (*value-expressive function*) toimintamuoto, jossa maailma määritellään periaatteella hyvä ja oikea (me) vs. huono ja väärä (homoseksuaalit). Tällainen ajatusmalli on määrittelyistä radikaalein. Homoseksuaalisuus nähdään täysin pahana, vääränä ja epänormaalina, ja kaikkia heillä olevia oikeuksia pidetään epäoikeudenmukaisina. Tällaista homofobiaa näissä elokuvissa ei sinny. Hegemonisen ja sitä kannattavien maskuliinisuuksien konfiguraatiot ovat avoimia vain heteromiehillä. Ei-heteroseksuaalit miehet leimataan poikkeaviksi, sairaiksi ja naisellisiksi ei-miehiksi. (Jokinen 2004, 18.)

Leslie Barbaran koiran nimi on Prinsessa, ja Barbaran tullessa poliisikouluun koira pääsee karkuun (P1). Lassardin puhuessa kadeteille, koira tulee nylkyttämään Lassardin jalkaa, ja kuullessaan koiran nimen Lassard toteaa, että koira vaikuttaa enemmänkin prinsiltä. Harris

tulee pelastamaan tilanteen, ja ottaa koiran syliinsä kutsuen koira homokoiraksi (*queerdog*) tai rumemmasti tulkittuna hintiksi. Me emme tiedä, kumpaa sukupuolta koira oikeasti on, mutta jos se tulee nylkyttämään miespuolista ihmistä, niin Harris päättelee sen olevan homoseksuaali uroskoira. Kun kadetit tappelevat, ja Harris yrittää selvittää syyllistä, Barbaran nimi tulee esiin. Harris kiilloittelee sauvaansa tympääntyneenä ja toteaa, että siinä tapauksessa Barbara ja hänen "hinttikoiransa" potkitaan koulusta pois (P1). Harrisilla on Hurstin tapaan selkeä linja siitä, ketä opistoon sallitaan tulevan. Missään ei ole sääntöä siitä, etteivät homoseksuaalit olisi tervetulleita poliisikouluun, sellainen syrjintä olisi laitonta, mutta heihin, oli kyseessä sitten ihminen tai koira, ei suhtauduta suopeasti.

Lassard kokee järkyttävämmänkin tapauksen: Hän luulee, että Mahoney oli puhujanpöntössä antamassa hänelle oraaliseksiä, vaikka kyseessä oli Mahoneyn kanssa piilotteleva prostituoitu (P1). Lassard palaa toimistoonsa järkyttyneenä (ajettuaan ensin golfautollaan pusikkoon) ja löytää Harrisin istumasta hänen tuolillaan.

Lassard: What do you intend to do about Mahoney?

Harris: What's he done?

L: "What's he done?" I tell you what he's done.

(hiljaisuus)

H: Yes, sir?

L: He did a very, very bad thing.

H: To whom, sir?

L: To whom...? (miettien)

H: Yes, sir.

L: Well, I dont know.

H: Are you alright, sir?

L: No, not really. May I go?

Lassard saa luvan poistua omasta huoneestaan, jättäen ihmettelevän Harrisin taakseen. Lassard tajuaa kesken keskustelun, ettei voi kertoa Harrisille tapahtumista, varsinkaan, kun Harris on hänen alaisensa, ja tapahtuman paljastuminen veisi hänen uskottavuuttaan johtajana. Miten hän voisi kertoa, että joku antoi hänelle juuri oraaliseksiä, josta hän nautti, ja lopussa paljastui, että antaja oli Mahoney? Vaikka oikea antaja selviää Lassardille

myöhemmin (hän kostaa tapauksen Mahoneylle valmistujaisseremoniassa), sen hetkisten tietojen perusteella Lassardin täytyy olla hiljaa, koska ei halua, että häntä pidetään homoseksuaalina, yhteisön implisiittiset säännöt eivät sallisi homoseksuaalia päällikköä. Siviilinä Lassard kuitenkin suhtautuu homoseksuaalisuuteen varsin tyynesti, kuten elokuvassa 2, kun Lassard ja hänen veljensä Pete puhuvat puhelimessa.

Pete: Eric, I've got a problem here.

Lassard: Yeah, we all have our little problems.

P: Yeah, but this one is serious.

L: I hope you haven't got a girl into trouble.

P: No, no, no. I need to get my hands on some healthy young men.

L: I guess there are places you could go...Certain bars and so on.

P: Eric, what are you talking about?

L: Does Margaret know about this?

Homoseksuaalisuus opistolla ei ole sopivaa ja Lassard noudattaa muiden mukana tätä periaatetta, mutta siviilissä hän suhtautuu homoseksuaalisuuteen neutraalisti, vaikka kyse on omasta veljestä, ei oppilaasta. Hän ei järkyty veljensä luulluista homoseksuaalisista haluista, vaan antaa neuvoja ja kysyy, tietääkö Peten vaimo. Peten tarkoitus oli ilmaista, että hän tarvitsee apua poliisipiirissä mellastavan rikollisjengin nappaamiseen, mutta Lassard ymmärsi asian hölmöyttään väärin. Koulun implisiittinen sääntö homoseksuaaleista tulee ilmi myös silloin, kun Lassard näkee Mahoenyn suutelevan virka-asuista henkilöä.

Lassard: You men, stop that!

(nainen kääntyy, Mahoney hymyilee)

L: Oh, well, that's more like it, Mahoney. Good man. Keep up the good work

Poliisin virka-asu sai Lassardin luuleman naista mieheksi, kun henkilö (kadetti Thompson) oli kääntynyt selkä Lassardiin päin. Sekä Mauserin että Harrisin suhtautumisesta homoseksuaalisuuteen kertoo heidän reaktionsa liittyen Proctorin (ja ykkösessä myös Facklerin) kosketteluun tilanteissa, jossa tarvitaan fyysistä tukemista tai työntämistä: näpit pitää irrottaa heti, kuten Facklerin piti työntäessään Mauseria ylös heidän kiivetessään jengin

piilopaikan kallioiselle katolle (P2) tai Proctorin piti hänen työntäessään Mauseria ylös verkkoaitaa (P4). Mahoney joutuu heräämään keskellä yötä auttamaan ystävää ja toteaa: "Sleeping is for fags". Tosimiehet siis jaksavat vähemmilläkkin yöunilla, ja vain heikkoina pidetyt homoseksuaalit tarvitsevat yöunta.

Blue Oyster Bar on kaupungin homobaari (liite 4). Pila, jossa uhri siis päätyy tietämättään homobaariin, on elokuvassa toistuva teema. Ensimmäisessä elokuvassa baariin päätyivät Harrisin kätyrit Copeland ja Blankes, neljännessä elokuvassa taas Harris ja Proctor (ja toisessa elokuvassa sattumalta myös Sweetchuck). Poliisit selvittävät baarissa syntynyttä tappelua (P2), ja asian ratkaissut Hightower saa ihailua baarin asiakkaiden taholta. Blue Oyster Barissa vallan ottavat tanssivat homoseksuaalit, ja kuka tanssittavaksi joutuukin, ei hänellä ole mitään mahdollisuutta poistua paikalta. Esimerkiksi, baarin asiakkaat ottavat tanssipartnerinsa tiukkaan otteeseen, eikä otteesta pääse irrottautumaan. Vaikka Proctor ja Harris olisivat voineet käyttää poliisin auktoriteettiaan tanssimisen lopettamiseksi ja paikalta poistumiseksi, he olivat kuitenkin voimattomia. Harris yrittää jopa huutaa Proctoria apuun, niin kuin tällaisissa hankalissa tilanteissa muutenkin. Copeland ja Blankes olivat tapahtumahetkellä vielä kadetteja, eikä heillä olisi ollut poliisin oikeuksia ryhtyä mihinkään toimintaan tapahtuman estämiseksi. Homoseksuaalien kanssa tanssiminen nolaa hahmon miehenä ja vie vallan, joten kyseessä on maskuliininen nöyryytys ja vallasta riisuminen.

Molemmissa tapauksissa Mahoney järjestää kollegansa kyseiseen baariin. Copeland ja Blankes tietävät, että hän oli asian takana, mutta he kostavat Mahoneyn sijaan Leslielle, koska tämä toimi viestinviejänä ja on heikompi maskuliinisuus. He eivät voineet käretyttää Mahoneyta sanomalla Harrisille, että Mahoney huijasi heidät väärin juhliin, koska homobaariin joutuminen oli niin nöyryyttävää, ettei siitä haluttu enää puhua. Leslielle tehdään kostopila, ja ennen huonetarkastusta hänen huoneeseensa tuodaan prostituoitu. Copeland ja Blankes kostavat siis homobaariin joutumisen aiheuttaman miehisyyden alentamisen. He kokevat, että heidän seksuaalista suuntautuneisuuttaan epäillään, että heidän libidonsa suuntautuu "väärään" kohteeseen, ja he kostavat Barbaralle asian niin, että esittävät Barbaran libidosta myöskin vääränlaisen kuvan: se kohdistuu maksullisiin naisiin.

Homoseksuaalien lisäksi toiseutta edustavat venäläiset. Venäläisten lisäksi analysoin myös japanilaista vaihto-oppilasta, Nogataa. Critchley (2002, 65) tekee johtopäätelmiä Henk Driessenin lausunnosta tulkiten sitä niin, että huumori on osa kriittistä sosiaaliantropologiaa,

joka outouttaa tutun, ei-mytologisoit eksotista ja kääntää ympäri maalaisjärjen maailman. Critchley (2002, 69) puhuu myös etnisestä huumorista, jossa omaa kotipaikka paljastetaan nauramalla ihmisille, jotka eivät ole kuin me, ja joiden uskotaan olevan joko todella tyhmiä tai todella osaavia. Tämä huumori vahvistaa ryhmää ja siihen kuuluvia oman kansakuntansa jäsenenä. Billig siteeraa Hazlittia (2005, 195 sit. 1987, 69), jonka mukaan nauru satuttaa ja jakauttaa, ja että sillä on aina uhrinsa. Hazlitt ottaa esimerkiksi ulkomaalaisille nauramisen.

Viimeisessä elokuvassa ryhmä matkustaa Moskovaan, ja jo lentokentällä venäläinen kenraali suutelee Lassardia ensin poskille ja sitten suoraan suulle, venäläisen tapakulttuurin mukaan. Tämä tietysti hämmentää Lassardin (Venäläinen: "May I kiss you again?", Lassard: "You may not"). Venäläisyys on toiseus, outo kansa outoine, hieman homoeroottisine tapoineen, kuten saunomisineen, siis jotakin muuta kuin amerikkalaisten tuottama maskuliinisuus.

Harris puhuu takana kulkeville kollegoilleen:

"A Ruski Police Academy. What a joke. Da-da-dadadaa. In Commandant Lassard's absence, I will do all the talking. You'll say nothing, do nothing, and watch your every move. Be on your toes. Any false move could embarrass us all. And don't trust these guys. Just because we're buddy-buddy with them now, don't forget that they were our sworn enemies just... (kääntyy ja näkeekin venäläisiä takanaan)... a little while ago."

Harris on ennakkoluuloinen venäläisiä kohtaan, ja on aluksi neuroottinen salakuuntelun suhteen. Callahan muistuttaa venäläistä poliisipäällikköä siitä, että heille "luvattiin miehiä". Heille näytetään huone, jonka seinät on töhritty maalilla, ja maalaustelineillä hyppii kolme venäläistä miestä ilakoiden ja puhuen kieltä, joka muistuttaa venäjän sijaan jotakin maahisten kieltä. Amerikkalaiset katsovat miehiä ihmetellen, ja Connors kysyy: "Are these guys cops?". Myöhemmin venäläiset kiipeävät Konaloksen talon ikkunasta sisään, ja inisevät, ynisevät, ja muistuttavat käyttäytymisellään enemmänkin apinoita tai maahisia kuin ihmisiä.

Myös kadetti Nogata edustaa japanilaisuudellaan toiseutta (P3, P4). Nogata laitetaan ensin Mauserin poliisikouluun. Mauser ja Proctor käyvät läpi uusia kadetteja, ja kuten hegemonisen maskuliinisuuden alaluvussa tuli ilmi, Mauserin koulun oppilaat ovat pitkiä, vahvoja ja valkoisia sekä biologisesti miehiä. Mauser tarkastelee kadettejaan ylpeänä, kunnes hän tulee Nogatan kohdalle, jolla on sanakirja kädessään.

Mauser: Proctor, what's the story here with Fu Manchu?

Proctor: Fu Manchu... (tarkistaa paperiaan) I don't have Fu Manchu.

M: I'm talking about the stir-fried shrimp from out of town.

P: Oh, he is from the Tachikawa Highway Patrol, part of an international exchange program here to study our methods.

M: I'm not teaching my cadets how to use a wok!

P: Ha-ha-ha!

M: You ship him off to Lassard's office. He'll fit in perfectly over there. He could use a good sushi chef.

Fu Manchu on Sax Rohmerin luoma romaanin rikollishahmo, joka nykyään on halventava ja epäkorrekti nimitys aasilaisesta (Urban Dictionary, 2003). Mauser ei kykene peittelemään ärtymystään Nogatan läsnäolosta hänen koulussaan, mutta alkaa vähitellen jopa virnistellä, kun saa idean, että Nogata siirretään kilpailevaan kouluun, Lassardin johtamaan Metropolitanin kouluun. Mauserin mielestä Nogata sopii sinne hyvin, koska Metropolitanin koulussa hakukriteerit ovat vapaat, ja siellä on varmasti muitakin erilaista etnistä taustaa omaavia henkilöitä. Mauserin mielikuvat aasialaisesta maskuliinisuudesta liittyvät vain ruokaan tai ruoanlaittoon, aasialaisia hän on varmaan nähnyt vain etnisissä ravintoloissa, ei poliisikouluissa. Nogata on tuonut mukanaan piikkipatjan (P3), jota hänen huonekaverinsa ihmettelee. Kun Callahan painaa Nagatan naaman rintojensa väliin, ja tämä huudahtaa "I love America!". Tämä on siis jotakin nautinnollista, mitä Amerikka tarjoaa, ja mitä ei tapahtuisi hänen omassa kotimaassaan. Mauserin ennakkoluulojen vastaisesti Nogatasta tulee osa japanilaista osastoa (P4), ja osoittautuu myös tässä taitavaksi kung-fu-taistelijaksi (P3, P4), joka nappaa yhdessä Callahanin ja Jonesin kanssa karanneet ninjat kiinni ja hoitaa Jonesin kanssa myös kuvernöörin juhlissa olevia ryöstäjiä.

Tässä alaluvussa kävin läpi toiseutta, joka kohdistuu näissä elokuvissa homoseksuaalisuuteen ja ulkomaalaiseen, erityisesti venäläisiin, joiden tiettyjä tapoja pidetään homoeroottisina, sekä japanilaisuuteen, joka ilmenee kadetti Nogatan hahmossa. Hegemonista maskuliinisuutta edustavan koulun päällikkö Mauser suhtautuu Nogataan ärtyneesti, eikä halua häntä kouluunsa. Hän siis toiseuttaa Nogatan tämän etnisen taustan perusteella ja päätyy syrjimään tätä. Venäläisten kuvaaminen apinamaisina ja heidän homoeroottisten tapojensa ihmettely juontaa juurensa mccartyistisestä käsityksestä nähdä kommunistit heikkoina maskuliinisuuksina. Homoseksuaalinen käytöksen kieltäminen on poliisikoulun implisiittinen sääntö, koska sitä pidetään heikkoutena. Tätä sääntöä noudattavat kaikki, tosin komentaja

Lassardin kohdalla homofobia on ennemminkin vain koulun etiketin noudattamista, mutta siviilinä hänen asenteensa homoseksuaalisuutta kohtaan ovat melko neutraalit. Harris on homofobinen niin siviilinä kuin poliisikoulu-yhteisön jäsenenä. Sen lisäksi, että elokuvien hahmot harjoittavat yhteisönsä sisällä toiseuttamista (esim. Harris ja Lassard), myös elokuvantekijät toiseuttavat ulkomaalaisia ja homoseksuaaleja esittämällä heidät hassuina ja outoina. Homoseksuaalit esitetään myös yliseksuaalisina, ylikiintyvinä ja dominoivina, jotka pukeutuvat valtaväestöstä poikkeavalla tavalla. Heitä ei kuitenkaan esitetä naismaisina.

5.4 Miehuuskokeet, maskuliinisuuden kriisiytyminen, peripeteia ja komedian kaava

Poliisiopisto-elokuvat noudattavat kaikki samanlaista komedian kaavaa. Analysoin elokuvien rakenteita Nealen ja Krutnikin mainitsemilla määritteillä, jotka oli otettu Evanthiukselta (kts. komediateorialuku). Tähän perinteiseen kaavaan kuuluu johdanto, selkkaus ja ratkaisu. Analysoin selkkauksen olevan Aristoteleen Runousopissa määritelty peripeteia eli käänne, jossa aika ennen ja jälkeen käänteen ovat erilaisia. Sovellan näitä komedian rakenteen osia maskuliinisuuteen niin, että peripeteia on myös käänne hahmon maskuliinisuudessa ja eräänlainen miehuuskoe, jossa hahmon maskuliinisuus testataan. Tätä tapahtumaa edeltää *maskuliinisuuden kriisiytyminen*, jolloin hahmon täytyy löytää itsestään uudenlaisia tapoja toimia, koska vanhat tavat eivät enää toimi. Maskuliinisuuden kriisiytyminen on itse kehittelemäni käsite. Tietysti myös yllättävät peripeteiat ovat uusia tilanteita, mutta näitä tilanteita edeltävät olosuhteen muutokset kriisiyttävät maskuliinisuudet hakemaan uusia toimintatapoja, jotka sitten todella testataan miehuuskokeissa, samaa aikaan hahmojen maskuliinisuuksien kanssa. Eroa miehuuskokeen ja maskuliinisuuden kriisiytymisen kanssa on välillä haastava tehdä. Palmerin (1987, 139) mukaan mitä inkongruentimpi diskurssien leikkauspiste tai ristiriita on, sitä uskottavampi peripeteia on. *Poliisiopisto*-elokuvien käänneet ovat uskottavia ja sopivat sitä edeltäneisiin tapahtumiin, joten ne eivät ole katsojalle täysin yllätyksellisiä ja hämmästyttäviä. Tulkitsen Palmerin tarkoittaman ristiriidan nimenomaan ristiriidaksi peripeteiaa edeltävän ja seuraavan ajan väliseksi ristiriidaksi. Nämä ristiriidat eivät näissä elokuvissa kuitenkaan ole todella inkongruentteja, tosin sekin on kiistanalaista, mikä on inkongruenttia ja mikä ei. Inkongruenssi ei kuitenkaan mielestäni nouse yhtä paljon suhteessa elokuvien peripeteiojen kanssa, joten olen osaksi eri mieltä Palmerin kanssa.

Johdannot ovat näissä elokuvissa hieman erilaisia. Ensimmäisessä elokuvassa kapinallisen luonteisen Mahoney'n maskuliinisuus kokee haasteen jo elokuvan alussa, kun komisario Reed

määrää hänet poliisikoulun oppimaan kuria ja armeijatyylisiä koulutusta. Se ei kuitenkaan ole hänen maskuliinisuudelleen todellinen haaste, koska hän päättää jatkaa vanhoja tapojaan ja kapinoida itselleen potkut koulusta. Saadessaan selville, ettei hän voi mitenkään päästä pois koulutuksesta, Mahoney alkaa tyytyä kohtaloonsa, ja haluaa jäädä poliisikouluun osin ihastuksensa takia. Connors on viimeisessä elokuvassa myös kapinallinen hahmo, joka on muuten hyvä kadetti, mutta kärsii vakavasta korkeanpaikan kammosta, kuten Mahoneykin (hän ei suostu menemään kuumailmapalloon, P4). Sekä Mahoneyn että Connorsin isät olivat myös olleet poliiseja, ja myös Connorsin isoisä. Connors tuntee olevansa pettymys suvulleen, ja saa lopulta idean väärentää osallistujalistaa ja lähteä opettajien kanssa Venäjälle, ihan vain seikkailunhalusta. Venäjällä hän kuitenkin hajottaa tärkeää todistusaineistoa ja tulee nolatuksi ihastuksensa edessä sirkuksessa. Muita elokuvien johdantoja ovat: ongelmat jengiläisten kanssa (P2), poliisityö arviointikomitean kanssa (P3), Lassardin koulutusohjelman käynnistäminen ja siihen liittyvät vaikeudet (P4), poliisikonferenssista nauttiminen (P5) sekä ongelmat rikollisliigan kanssa (P6). Johdannon maskuliiniset kriisit ovat pienemmässä mittakaavassa, kuin varsinaiset peripeteiat: niitä voivat olla esimerkiksi äkkinäinen rakastuminen (Tackleberry, P2), uusi esimies (Pete Lassardista Mauseriin, P2), vallan köydenveto Mahoneyn ja Harrisin välillä (P1), ilmoitus Lassardin eläköitymisestä (P5), tieto toisen poliisikoulun johtamisesta kisassa (P3), pieleen mennyt piiritys (P6) tai Lassardin koulutusohjelman hyllytys (P4). Nämä eivät yksistään kuitenkaan riitä kääntämään elokuvan suuntaa. Kolmannessa elokuvassa poliisikouluun saapuvat uudet kadetit, ja heidän kouluttautumistaan seurataan, kuten myös neljännessä elokuvassa koulutusohjelmaan saapuvat koulutettavat, joita koulutetaan hieman erilaisilla menetelmillä kuin kadetteja (koulutettavat saavat opetusta esimerkiksi pillin käytöstä ja hukkuvan pelastamisesta). Nämä koulutukset sisältävät kaikenlaisia tapahtumia ja kommelluksia, mutta nekään eivät käännejuonen suuntaa.

Maskuliinisia kriisiytymisiä ennen varsinaista peripeteiaa ovat Mahoneyn potkut koulusta (P1), Pete Lassardin ja hänen tiiminsä lomauttaminen (P2), ryöstö kuvernöörin juhlissa (P3), tutkintavankien karkaaminen (P4), Lassardin kidnappaus (P5), rikollisliigalaisten kanssa kamppailu (P6) ja mafiapomo Konalixsen karkuun pääsy (P7). Nämä kriisiytymiset eivät lamauta hahmojen toimintaa, vaikka kyseessä olisi lomauttaminen, potkut tai koulutusohjelman lakkauttaminen, vaan hahmot alkavat kapinallisesti hoitaa rikollisten kiinnisaamista omin neuvoin (P1, P2, P4, P6). Vaikka osa heistä on toiminut ilman valtuuksia, potkut ja lomauttamiset perutaan elokuvan päätteeksi, eivätkä ne hahmoja

saamasta kunniamitaleja (P6) tai palaamasta poliisikouluun ja valmistumista poliisiksi (P1). Johdannon ja peripeteian välissä sijaitseva maskuliinisuuden kriisiytyminen voidaan nähdä toimivan peripeteian ja miehuuskokeen laukaisijana. Esimerkiksi viidennessä elokuvassa Lassardin kidnappaus pakottaa ryhmän laatimaan yhdessä jonkinlainen toimintasuunnitelma, joka menee pieleen ja tilanne pahenee (Harrisin takia) entisestään, samoin kuudennessa elokuvassa lomautettu ryhmä kerääntyy yhteen selvittämään rikollisliigan toiminnan johdonmukaisuutta. Päätelmät osuvat oikeaan ja lomautetut poliisit pääsevät liigan jäjille.

Varsinaisina elokuvien peripeteioina voidaan pitää selkkauksia, joihin liittyy poliisien vastavoimaan, rikollisiin. Näitä rikollisia ovat mellakoitsijat ja Harrisia panttivankina pitävä roisto (P1), Zedin johtama rikollisjengi (P2), kidnappaavat ryöstäjät (P3, P5), tutkintavankilasta karkaavat vangit (P4), sarjaryöstävä rikollisliiga (P6) ja Venäjän mafia (P7). Peripeteioja ovat siis Harrisin ja lopulta Mahoneyn ottaminen panttivangiksi (P1), Mahoneyn paljastuminen poliisiksi Zedin jengin piilopaikassa (P2), juhliissa tapahtuva kuvernöörin kidnappaus ja pakeneminen vesiteitse (P3), karkaavat vankien pakeneminen ilmaitse (P4), Lassardin panttivankina pitävien roistojen pakeneminen vesiteitse (P5), rikollisliigan pomon pakeneminen maanteitse (P6) ja Callahanin kidnappaus (P7). Katsoja ei tiedä näitä suunnitelmia etukäteen, katsojalle ei siis esimerkiksi näytetä rikollisliigan pomoa suunnittelemassa seuraavaa ryöstökohdetta tai ryöstäjiä sopimassa siitä, miten ja millä ajoneuvolla paikalta poistutaan.

Peripeteiaan kuuluvat myös miehuuskokeet. Miehet kamppailevat keskenään, osoittavat toisilleen omaa mieskuntoa, suorittavat miehuuskokeita ja pelkäävät epäonnistuvansa. Epäonnistuminen mitätöi miehen maskuliinisuuden kaikista aiemmista onnistumisista huolimatta. (Jokinen 2004, 16.) Henkilöhahmojen epäonnistuminen omissa miehuuskokeissa pyyhkivät siis kaikki aiemmat onnistumiset. Tästä epäonnistumisen riskistä huolimatta he kuitenkin laittavat itsensä likoon tavoitellen sankariviittaa ja lunastaakseen takaisin menetetyt kunniansa tai esimiehen kunnian (Pete Lassardin, P2 ja E.Lassardin P6). Jokisen (2000, 43) mukaan miehuuskokeissa on kyse itseensä kohdistuvasta väkivallasta, johon kuuluu turhien riskien otto ja äärimmäisten keinojen ihannointi; Badinterin (1993, 16) mukaan miehyyden osoittaminen merkitsee koettelemuksia, jollaisia nainen ei koskaan kohtaa ja Vainio (2004, 82) taas sanoo, että sekä miehistä että naisista on miehekästä vaarantaa oma henki ja terveys jossakin "älyttömässä tempauksessa". Nämä miehuuskokeet näkyvät elokuvissa seuraavasti: Mahoneyn juoksu takaovelle läpi kidnappaajan luotiseen pelastamaan Harris ja laatikoiden taakse nalkkiin jäänyt ihastusta (P1); naamioituminen

jengiläiseksi peitetehtävään ja tehtävän paljastuminen (P2); vesiskootterista hyppääminen kidnappaajan veneeseen (P3); lentokoneesta toiseen hyppääminen (P4); Nickin hyppääminen liiganpomon auton nostokoriin, sieltä ote putkesta ja hyppy kollegoiden lava-autoon (P6) ja Connorsin hyppääminen Callahanin kidnappauksen auton katolle (P7). Nämä hahmot näyttävät kykeneväisyyttään niin miehenä kuin poliisinakin: Mahoney haluaa pelastaa naisen ja saada Harrisin silmissä uskottavuutta poliisina (P1). Mahoney kapinallinen luonne muuttuu hänen vahvuudekseen: vaikka hän on saanut potkut (P1) tai hänet on lomautettu (P2), hän ei luovuta ja lakkaa välittämästä. Kapinallisen luonteensa säilyttäneenä hän päättää lähteä auttamaan mellakoitsijoiden kanssa (P1) ja päättää kukistaa rikollisjengin vaikkei saisikaan toimia poliisina, huolimatta Pete Harrisin varoituksesta, ettei kukaan voi auttaa häntä, jos jokin menee vikaan (P2). Kolmannessa ja neljännessä elokuvassa Mahoneylla on mukanaan nainen, sen hetkinen ihastus, jonka kanssa rikollisia jahdataan yhdessä. Uhkarohkeat hyyt liikkuvista ajoneuvoista toiseen (ja korkeanpaikan kammosta välittämättä) kertoivat aidosta halusta saada rikolliset kiinni ja pistää oikeus voittamaan, mutta ne kertovat myös maskuliinisuuden osoittamisesta naisen edessä. Nimenomaan rikollisten erilaiset pakenemistavat aiheuttavat poliisien työlle omat haasteensa: rikollisten pakeneminen moottoriveneellä (P3, P5), lentokoneilla (P4) ja autoilla (P6, P7) pakottavat myös poliisit etsimään alleen oikeanlaiset kulkuneuvot. Miehet esittävät miestä toisille miehille ja kaipaavat toisten miesten hyväksyntää ja kunnioitusta (Jokinen 2004, 15). Näitä uhkarohkeita liikkeitä tehdään siis sekä naisille että miehille. Nickillä on myös mukanaan nainen (P5). Hän tulee kuudennessa elokuvassa jatkuvasti väheksytyksi Harrisin toimesta, erityisesti nuoruutensa takia, ja ryhtyy hullunrohkeaan taka-ajoon osoittaakseen omaa hyvyttään poliisina ja saadakseen oikeuden voittamaan. Harris ei sen sijaan saanut aikaiseksi mitään. Huonojen kulkuvälineiden valinta symboloi sekä Harrisin että Mauserin epäonnistumista rikollisten kiinnisaamiseksi. Mauserin ja Proctorin kanootti kaatuu Mahoneyn ajaessa heidän ylitseen (P3), Harrisin ja Proctorin kuumailmapallo putoaa jokeen (Proctorin vahingossa ammuttua siihen, P4) ja Harris ja Proctor päätyvät ottamaan paikallisliikennebussin (P6), ja jahtaamisen sijaan päätyvät ajamaan asiakkaita pysäkeille.

Ratkaisu on tila, jolloin selkkaus on selvitetty ja peripeteia on ohi. Oma maskuliinisuus ja hyvyys poliisina on todistettu, erityisesti pääsankarit, Mahoney, Nick ja Connors ovat selvittäneet omat kriisinsä ja ongelmansa, kuten Mahoney päihittää korkeanpaikankammonsansa (P4). ”Comedies end happily, often concluding with a communal celebration such as a feast or a marriage. We might add that we would expect a comedy to be funny, and that during the

course of its action no one will be killed.” (Stott 2005, 1) Toisen elokuvan lopussa Tackleberry ja Kirkland menevät naimisiin. Naimisiinmeno vahvistaa Tackleberryn kasvua lapsenomaisuudesta kohti aikuisempaa maskuliinisuutta. Rikolliset on saatu kiinni, ja panttivangit/kidnapatut on pelastettu. Vallanhimoiset Mauser ja Harris pyrkivät kohti valtaa, mutta "vallankaappausyritykset" epäonnistuvat tai jäävät lyhytaikaisiksi, kuten Pete Lassardin korvautuminen Mauserilla (P2), mutta kun rikollisjengi saadaan kukistettua, Pete saa virkansa takaisin.

Mahoneyn kissa-hiiri-leikki kulloisenkin ihastuksen kanssa päättyy Mahoneyn valloitukseen, joita ovat kadetti Karen Thompson (P1 Kim Cattrall), kadetti Karen Adams (P3, Shawn Weatherly) ja Claire Mattson (P4, Sharon Stone). Mahoneyn taktiikkana on olla avoin ihastumisestaan, ja tehdä suoria ehdotuksia ja ilmaista ihastuneisuuttaan haluamilleen naisille. Se tulee esimerkiksi dialogissa, jonka Karen Adams ja Mahoney käyvät autettuaan ensin Nogataa ahneen taksikuskin kanssa (P3).

Mahoney: Excuse me. That sordid little thing must have been trying on you, Miss...

Karen Adams: Karen Adams

M: You're Karen Adams? You're kidding. We're roomies! Yes! (halaa Karenia, joka pahastuu) Let me help you get settled in, you'll take your clothes off, we'll shower, we'll get close...

K: I'm sorry, I'm not here to get hit on by a every guy who looks cute in a blue uniform. I want to be a policewoman! (poistuu paikalta)

M: Well you'll be! We'll get together, we'll talk... I hope. (hymyilee)

Mahoney nauttii naisten taivuttelusta, ja mitä vastahakoisempi nainen alussa on, sitä enemmän nainen Mahoneyta kiinnostaa. Mahoney siis haastaa itsensä myös heteroseksuaalisena maskuliinisuutena. Haasteen ratkaisu merkitsee sitä, että ihastuksen kohteena oleva nainen taipuu Mahoneyn jahtaamiselle, ja heistä tulee pari. Erityisesti Lassard on avoimesti Mahoneyn naismaun ja hurmaamistaitojen ihailija. Kadettien Thompson ja Adams kohdalla vastahakoisuus liittyy siihen, että he haluavat keskittyä koulutukseen, ei miehiin. Myös on oma Nickillä valloitusleikki ihastustensa kanssa (Kate, Janet Jones P5). Tätä romanttista leikkiä käydään ottelemalla esimerkiksi itsepuolustuslajissa. Kate torjuu alussa Nickin lähentelyn, ja heittää nämä uima-altaaseen. Connorsin ihastus on venäläinen poliisi, Katrina (Claire Forlani, P7), joka on vihainen amerikkalaisille lomansa

menettämisestä, mutta suostuu lopulta lähtemään treffeille Connorsin kanssa. Connors vie hänet lopulta Amerikkaan (hänellä on seremoniassa kaksi lentolippua).

Nealen ja Krutnikin (1990, 132) mukaan tällaisissa ns. miesorientoituneissa elokuvissa, johon sisältyy toiminnan, seikkailun tai väkivallan konflikti, naisen kerronnallinen tehtävä on olla miehen apuna ja toimia palkintona miehen menestyksestä. Maskuliinisuutta kyseenalaistaneet rikolliset saadaan kiinni, maskuliinisuuden kriisi on ohi, oikeus voittaa ja vaikeasti saatavat naiset valloitetaan. Elokuvien päähahmot nauttivat mielitettyjensä kanssa elokuvan lopussa esitetyissä juhlallisuuksissa poliisiksi valmistumisesta (P1), Tackleberryn häistä (P2), koulun säilymistä ja uusien kadettien valmistumista (P3), vankikarkureiden kiinnisaamista ja Lassardin ohjelman onnistumista (P4), kunniamitaleista ja Hightowerin ylennyksestä (P5), Lassardin palkitsemisesta (P6) ja mafian kiinnisaamisesta yhdessä venäläisten kollegojen kanssa (P7).

Ilkeät ja vallanhimoiset auktoriteettihahmo, Harris ja Mauser sen sijaan saavat huonon lopun. Hahmot rakennetaan niin, että katsoja ei koe myötätuntoa näitä hahmoja kohtaan, vaan kaikki heitä kohtaan tehdyt pilat ja epäonnistumiset koetaan oikeutettuina. Siksi heidän huono loppunsa ei jää vaivaamaan katsojaa, kuten tragediassa. Harrisin huonot loput ovat hänen vihaamiensa kadettien valmistuminen poliiseiksi (P1), kuumailmapallon putoaminen jokeen ja hengenvaara. Koulutusohjelmaan kuuluvat hahmot pelastavat hänen ja Proctorin hengen, jonka jälkeen hänen huonona ideana pitämänsä koulutusohjelmaa juhliitaan (P4), hänen vihaamansa poliisit palkitaan kunniamitalein, ja hän ei saakaan vielä Lassardin virkaa (P5), hän saa tietää, että on tietämättään vuotanut tietoja rikollisliigan pomolle (P6) ja että hänen vihaamansa Lassard sai kiinni mafiapomon, vaikka hän sitä yritti kaikin keinoin (P7). Mauser taas epäonnistuu yrittäessään saada kiinni rikollisjengiä ja Pete Lassardin palattua hän menettää kapteenin paikkansa (P2) ja hänen koulunsa häviää poliisikoulujen välisen kilpailun (P3). He joutuvat pettymään haaveisiinsa vallasta, kunniaa ja suuremmasta vallasta, Mauserin tapauksessa myös poliisikoulun säilymisestä. Heidän maskuliinisuutensa, joka on tiukasti sidottuna heidän auktoriteettiasemaansa, eivät saaneet toivottua vahvistusta, ja he eivät kyenneet työntämään tätä pettymystään syrjään ja juhlimaan muiden mukana. Heidän sijaisuhriensa sen sijaan juhlivat onnistumista ja voittoa.

Tässä alaluvussa sovelsin Evanthiuksen komedian rakennetta ja peripeteiaa maskuliinisuuden kriisiytymiseen ja miehuuskokeisiin. Elokuvien sankarit, Mahoney, Nick ja Connors kohtaavat peripeteian mukana tulevan maskuliinisuuden kriisin, ja vain itsensä likoon

laittaminen ja miehuuskokeeseen ryhtyminen varmentavat heitä omasta sopivasta maskuliinisuudestaan että todistaa muille heidän pätevyytensä poliiseiksi. Nickiä ja Mahoneyta yhdistää kapinallisuus, joka saa heidät toimimaan huolimatta lomautuksista tai potkuista. Elokuvien loppu on huono ilkeille hahmoille (Harris ja Mauser), jotka epäonnistuvat lopulta suunnitelmissaan ja toimissaan. Kuudennen elokuvan lopussa Harrista myös nöyryytetään pilalla.

6 Päätäntö

Tässä tutkielmassa pohdin *Poliisiopisto*-elokuviin esittämää maskuliinisuutta ja sitä, miten maskuliinisuus toimii näissä elokuvissa komedian työkaluna. Lähdin liikkeelle esittelemällä tutkielmani teemojen historiallisia taustoja: millainen mustien ja valkoisten vastakkainasettelu työn suhteen on historian saatossa ollut, miten vanhemmuus on muuttunut, millaisia asenteita homoseksuaaleja kohtaan on ollut ja miten heidän alakulttuurinsa on kehittynyt, miten naiset ovat nousseet kilpailemaan miesten rinnalle työstä sekä millaisia maskuliinisia esikuvia Amerikassa on ollut, ja millainen maskuliinisuuden ihanne oli vallalla elokuvien tekoajanaan. Näistä esikuvista voisin mainita elokuvissakin näkyvät Rambo ja presidentti Ronald Reagan.

Teoriaosassa määrittelin ensin moniulotteista maskuliinisuutta omaan tutkimukseeni sopivaksi: aloitin sosiaalisesta sukupuolesta, erittelin maskuliinisuuden käsitteitä, kuten patriarkalismia, väkivaltaa, homoseksuaalisuutta sekä hegemonista ja marginaalista maskuliinista. Tarkensin tutkimukseni maskuliinisuuden tarkoittamaan amerikkalaista poliisimaskuliinisuutta. Komedioteoriaosiossa esittelin komedian luonnetta ja rakennetta, ja perehdyin sitten käyttämiini komediateorioihin, kuten inkongruenssi-, ylemmyys-, huojennus- ja syntipukkiteoriaan sekä naurun käsitteeseen. Tulkitsin naurun olevan vallankäyttöä.

Analyysiluku jakautui kahteen osaan. Ensimmäisessä osassa analysoin tiettyjen henkilöhahmojen maskuliinisuutta: Hurstin ja Mauserin oppilaiden hegemonista maskuliinisuutta sekä Zedin, Sweetchuckin ja Leslie Barbaran marginaalista maskuliinisuutta. Patriarkalismi tuli esiin analysoidessani Fackleria, Tackleberryä ja hänen appiukkoaan Mr. Kirklandia. Heistä ensimmäinen puolustaa omaa patriarkaalista asemaansa onnistumatta siinä ja Tackleberry murtaa taas patriarkaalisuutta, joka taas on säilynyt Mr. Kirklandin perheessä. Luvun alussa analysoin, millaisilla keinoilla maskuliinisuutta

elokuviissa vahvistetaan. Näitä tapoja olivat aseet, autot, naiset. Harrisin sauva toimii hänelle vallan ja maskuliinisuuden symbolina. Otin esiin myös väkivallan: sillä uhkaillaan heikkoa maskuliinisuutta ja provosoidaan vihattua henkilöä.

Analyysin toisessa osassa sovelsin komedian käsitteitä maskuliinisuuden käsitteisiin. Tarkoitukseni oli tutkia, miten komedia käyttää elokuvissa maskuliinisuutta hyväkseen. Ensin analysoin poliisipäällikkö Lassardia, luutnantti Callahania ja kersantti Hightoweria inkongruenssiteorian määritelmien. He ovat säröileviä maskuliinisuuksia, jotka tuottavat elokuvissa komediaa. Sitten perehdyin valtaan. Analysoin, miten valtaa käytetään ensin auktoriteettien toimesta, sitten taas vallan ottamista pois auktoriteeteiltä esimerkiksi pilojen ja verbaalisen homososiaalisuuden muodossa. Tähän sovelsin ylemmyysteoriaa ja syntipukkiteoriaa. Homoseksuaalisuutta ja ulkomaalaisuutta pidetään elokuvissa toiseutena, ja analysoin näitä yhdessä nimenomaan sekä komediallisena että maskuliinisena toiseutena. Komedialliseen analyysiin käytin Simon Critchleyn määritelmiä etnisestä huumorista. Viimeiseksi sovelsin kokonaisten elokuvien rakenteita ja peripeteiaa miehuuskokeisiin ja maskuliinisuuden kriisiytymiseen.

Tämän tutkielman ulkopuolelle jäi paljon mielenkiintoisia teemoja ja näkökantoja. Miesten lisäksi näiden *Poliisiopisto*-elokuvien naiset kokevat kasvutarinoita ja edustavat erilaisia feminiinisyyskäsitteitä, myös yhteiskuntaluokat jäivät analyysin lukupuolelle. Tarkempi perehtyminen slapstick-komediallisiin piirteisiin ja elokuvien tarkempi sijoittaminen omaan aikaansa ja komediahistoriaan jäi pois, samoin draamallinen ironia. Mielenkiintoista olisi ollut tutkia myös intertekstuaalisuutta muiden komedioiden kanssa sekä poliisien lisäksi pormestareiden, kuvernöörien ja asianajajien työn parodisoimista. Rikollisten nauru jäi ulkopuolelle, samoin sikarit maskuliinisuuden symboleina ja homososiaaliset tilat. Myös maskuliiniset alakulttuurit, kuten elokuvissa esiintyvät hiphop- ja lautailukulttuurit jäivät valitettavasti ulkopuolelle.

Poliisiopisto-elokuvissa esiintyy monenlaisia maskuliinisuuksia: keskiössä hegemonisena maskuliinisuutena esiintyy komissaari Hurst, joka on Lassardin esimies ja edustaa kovuutta ja järjestystä, jota poliisikoulussa tulee olla. Hän on osa yhteiskunnan johtavaa ja hallitsevaa miesluokkaa. Hegemonista maskuliinisuutta edustaa myös Mauserin johtama koulu, jossa kaikki oppilaat ovat valkoisia, pitkiä, vahvoja ja biologisesti miehiä. Maskuliinisuuden toista puolta, marginaalia, edustavat Zed, Sweetchuck ja Leslie Barbara, jotka kokevat vallattomuutta, heikkoutta ja kykenemättömyyttä esimerkiksi itsensä puolustamiseen.

Poliisikouluun liittyminen saa heidät purkamaan vanhat maskuliinisuutensa ja kurottautumaan kohti hegemoniaa, pois marginaalista: he löytävät vahvuutensa ja itsevarmuutensa, kykenevät puolustamaan itseään sekä solmimaan suhteita ja ottamaan kontaktia vastakkaiseen sukupuoleen. Tackleberry auttaa Sweetchucki tässä muutoksessa, kun taas Zedin parisuhde Lauran kanssa rohkaisee Zediä eteenpäin muutoksessa. Marginaaliset maskuliinisuudet tulevat hyväksytyiksi niin itsensä kuin yhteiskunnankin silmissä. Maskuliinisuutta vahvistetaan aseilla: esimerkiksi Tackleberry peittelee asehulluudellaan omaa epävarmuuttaan miehenä. Hänen esikuvanaan ovat Ronald Reaganin edustama cowboy diplomacy -politiikka, ja tällä tavalla myös Tackleberry hoitaa omaa työtään. Toinen esikuva on kova ja itsenäinen Rambo. Harrisin sauva symboloi tämän valtaa ja maskuliinisuutta: kun sauva katkeaa, samalla vahingoittuu myös Harrisin maskuliinisuus (joka on hyvin sidottu hänen auktoriteettiinsa) ja valtansa. Myös autot edustavat maskuliinisuutta: mitä isompi auto, sen parempi. Suhteet naisiin vahvistavat myös hahmojen heteroseksuaalista maskuliinisuutta, ja esimerkiksi George Martinin hahmo on rakentanut oman maskuliinisuutensa tämän varaan, mutta Debbie Callahanin kohtaaminen saa Martinin purkamaan tämän osan maskuliinisuudestaan.

Tulkitsin, että *Poliisiopisto*-elokuvat käyttävät onnistuneesti maskuliinisuutta luomaan komediaa. Elokuvat esittävät säröileviä maskuliinisuuksia, jotka poikkeavalla toiminnallaan ja olemuksellaan aiheuttavat myös koomisuutta, kuten komentaja Lassard, jonka tyhmyys inkongruoi hänen johtajuutensa kanssa. Debbie Callahan on omaksunut maskuliinisia piirteitä, muttei voi olla biologisen sukupuolensa takia hegemoninen maskuliinisuus. Hän myös solmii suhteen toiseutetun maskuliinisuuden kanssa. Hightower edustaa perinteistä pohjoisamerikkalaista sankarihahmoa, jolla on juurensa cowboy-ihanteissa. Hän osoittaa kuitenkin ajoittain pelkoa ja heikkoutta, joten hegemoninen maskuliinisuus hän ei voi olla. Valta osoitetaan näissä elokuvissa mielenkiintoisilla tavoilla: auktoriteettihahmoilla on asemastaan johtuen valta rangaista alaisiaan heidän mielestään väärästä toiminnasta, mutta alaiset ottavat tätä valtaa itselleen. Valtaa otetaan takaisin erilaisin auktoriteeteille ja heidän assistentilleen (Proctorille) suoritetuin piloin. Mahoney käyttää valtaa myös verbaalisella homososiaalisuudella, eli osoittamalla verbaalisesti omaa nokkeluuttaan ja ylemmyyttään auktoriteettiin nähden. Samalla kun homoseksuaalisuutta ja ulkomaalaisuutta maskuliinisesti toiseutetaan, elokuvat myös luovat toiseutta edustavien hahmojen ympärille koomiseksi tulkittuja tilanteita, oli kyseessä sitten Blue Oyster Barin asiakkaiden vaatetus, venäläinen saunakulttuuri tai japanilaisen Nogatan väärät käännökset. Homoseksuaalit esitetään

ylikiintyvinä ja yliseksuaalisina, ja he pukeutuvat valtavirrasta poikkeavalla tavalla esimerkiksi nahkaan ja niitteihin, ja pilan takia homobaari Blue Oyster Bariin joutuminen koetaan erittäin häpeällisenä, eikä sinne joutumista koskaan kosteta. Mauser ei kykene näkemään Nogataa tavallisena miehenä, vaan yhdistää tämän maskuliinisuuden ruokaan ja ruoanlaittoon. Kapteeni Harris on homofobinen sekä yksilönä että yhteisönsä jäsenenä, mutta komentaja Lassard suhtautuu homoseksuaalisuuteen siviilihenkilönä neutraalisti. Venäläinen kulttuuri nähdään vieraana, ja kulttuuriin kuuluvat tavat, kuten suuteleminen suoraan suulle, sekä saunominen koetaan homoeroottiksi ja oudoiksi tavoiksi. Osa venäläisistä poliiseista esitetään suorastaan apinamaisina akrobaatteina, jotka puhuvat omituista kieltä. Harris on mccartyistisen epäluuloinen venäläisiä kohtaan. Maskuliinisuuden käsitteistä miehuuskoe ja maskuliinisuuden kriisiytyminen soveltuu Evanthiuksen määrittelemään komediarakenteeseen. Elokuvan peripeteiat ovat samalla myös miehuuskokeita. Miehuuskokeissa oma maskuliinisuus laitetaan likoon rikollisten kiinnisaamiseksi, ja samalla myös tehdään vaikutus naiseen. Johdannon ja peripeteian välissä, päähenkilöt (C. Mahoney, N. Lassard ja K. Connors) kokevat maskuliinisuuden kriisiytymisen, jolloin olosuhteet muuttuvat ja pakottavat heidät omaksumaan uusia toimintatapoja. Ratkaisu on myös maskuliinisuuden voitto: riskin otto kannatti, ja päähahmot saavat sankariviittansa, naisensa sekä paljon arvostusta ja kunniaa. Ilkeät ja vallanhimoiset hahmot, Harris ja Mauser, pettyvät omien suunnitelmiansa epäonnistumisesta. Nämä suunnitelmat olisivat tuoneet heille arvostusta, kunniaa ja lisää valtaa, joka taas olisi vahvistanut heidän auktoriteettiin sidottua maskuliinisuuttaan.

Poliisiopisto-elokuvat esittävät erilaisia maskuliinisuuksia ja opettavat, ettei miehen tarvitse edustaa hegemonista maskuliinisuutta päästäkseen poliisikoulusta läpi ja työskennelläkseen poliisina tai poliisipäällikkönä. Hegemonista maskuliinisuutta pilkataan, esimerkiksi siten että hegemonista maskuliinisuutta edustaman koulun oppilaat pyörtyvät ryöstötilanteessa. Hölmö esimies Lassard sekä kapinalliset poliisikadetit ja myöhemmin ammattipoliisit ravistelevat Hurstin ja Harrisin kaltaisia auktoriteettien ahtaita maskuliinisuuden muotteja, joissa tärkeintä ovat kuri ja oikeanlainen (heteronormatiivinen, valkoinen, vahva, biologisesti mies) maskuliinisuus. Lassardin hahmon tyhmyys ja epävarmuus voisi ajatella tekevän hänestä epäsoinnaisen poliisikoulun johtajan, mutta hän nauttii suurta arvostusta oppilaiden keskuudessa. Tulkitsen myös, että komedia ja maskuliinisuus jakavat kulttuurintuotteina yhteisiä tekijöitä, kuten aikapaikkaisuutensa. Vitsin rakenne ja yhteiskunnallinen rakenne kongruoivat toistensa kanssa, ja näiden rakenteiden inkongruenssi tuottaa komediaa.

Lähteet

Primäärilähteet:

P1=Maslansky, P. (tuottaja) Wilson, H. (ohjaaja) (1984) *Police Academy*. Yhdysvallat: Warner Bros. Pictures.

P2=Maslansky, P. (tuottaja), & Paris, J. (ohjaaja) (1985) *Police Academy 2: Their First Assignment*. Yhdysvallat: Warner Bros. Pictures.

P3=Maslansky, P. (tuottaja), & Paris, J. (ohjaaja) (1986) *Police Academy 3: Back in Training*. Yhdysvallat: Warner Bros. Pictures.

P4=Maslansky, P. (tuottaja), & Drake, J. (ohjaaja) (1986) *Police Academy 4: Citizens on Patrol*. Yhdysvallat: Warner Bros. Pictures.

P5= Maslansky, P. (tuottaja), & Myerson, A. (ohjaaja) (1988) *Police Academy 5: Assignment Miami Beach*. Yhdysvallat: Warner Bros. Pictures.

P6=Maslansky, P. (tuottaja), & Bonerz, P. (ohjaaja) (1989) *Police Academy 6: City Under Siege*. Yhdysvallat: Warner Bros. Pictures.

P7=Maslansky, P. (tuottaja), & Metter, A. (ohjaaja) (1994) *Police Academy 7: Mission to Moscow*. Yhdysvallat: Warner Bros. Pictures.

Sekundäärilähteet:

Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max. 1944/2008. Valistuksen Dialektiikka. Filosofisia sirpaleita. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Suom. Veikko Pietilä. Tampere. Vastapaino.

Aristoteles. 1967/1994. Runousoppi. *Περὶ ποιητικῆς*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki. Kustanneosakeyhtiö Otava.

Badinter, Elisabeth 1992/1993. Mikä on mies? *XY – De l'identitees masculine*. Suom. Leevi Lehto. Jyväskylä. Gummerus kirjapaino Oy.

Bergson, Henri 1900/2000. Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä. *Le Rire. Essai sur la signification do comique*. Suom. Sanna Isto ja Marko Pasanen. Helsinki. Loki-kirjat.

Billig, Michael 2005. *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. Sage Publication.

Brod, Harry 1994. *Some Thoughts on Some Histories of Some Masculinities: Jews and Other Others*. Teoksessa *Theorizing Masculinities*. Harry Brod, Michael Kauffman (toim.). Sage Publication, Inc. United States of America.

Collinson, David L., Hearn, Jeff 1994. *Theorizing Unities and Differences Between Men and Between Masculinities*. Teoksessa *Theorizing Masculinities*. Harry Brod, Michael Kauffman (toim.). Thousand Oaks. Sage Publication, Inc.

Connell, R.W. 1987. *Gender and Power*. Oxford & Cambridge. Polity Press.

Connell, R.W. 1995. *Masculinities*. Cornwall. Oxford & Cambridge. Polity Press

Critchley, Simon 2002. *On Humor*. London. Routledge.

Easthope, Antony 1990. *What a Man's Gotta Do. The Maculine Myth in Popular Culture*. London & New York. Routledge.

Filene, Peter Gabriel 1974. *Him/Her Self. Sex Roles in Modern America*. New York & London. Harcourt Brace Jovanovich.

Freud, Sigmund 1940/1983. *Vitsi ja sen yhteys piilotajuntaan. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki. Love Kirjat.

Gibson, James William 1994. *Warrior Dreams. Paramilitary Culture in Post-Vietnam America*. New York. Hill and Wang.

Girard, René 1972/2004. *Väkivalta ja pyhä. La violence et le sacre*. Suomentanut Olli Sinivaara. Helsinki. Tutkijaliitto.

Grönfors, Martti 1994. *Miehin kulttuuri ja väkivalta*. Teoksessa *Miestä rakennetaan, maskuliinisuuksia puretaan*. Jorma Sipilä, Arto Tiihonen (toim.). Gummerus Kirjapaino Oy. Jyväskylä.

Hearn, Jeff 1987. *The Gender of Oppression. Men Masculinity, and the Critique of Marxism*. Worcester. Billing and Sons Ltd.

Heikkinen, Teppo 1994. *Heteroseksismi ja homojen marginaalistaminen*. Teoksessa *Miestä rakennetaan, maskuliinisuuksia puretaan*. Jorma Sipilä, Arto Tiihonen (toim.). Jyväskylä. Gummerus Kirjapaino Oy.

Heinonen, Timo ym. 2012. Aristoteleen Runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille. Helsinki. Kustannusosakeyhtiö Teos.

Herek, Gregory 1986. On Heterosexual Masculinity. Some Physical Consequences of the Social Construction of Gender and Sexuality. *The American Behavioural Scientist*. S.563-578.

<http://search.proquest.com/docview/194859185/3EC18752F8384793PQ/9?accountid=13031>

(Viitattu 14.1.2016)

Hietalahti, Jarno 2010. *Epämukavaa, sepä mukavaa. Yhteiskuntafilosofinen tutkielma komiikan, naurun ja väkivallan suhteesta*. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitoksen pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/23060/URN:NBN:fi:jyu-201003241345.pdf?sequence=1> (5.4.2016)

Jokinen, Arto 2000. Panssaroitu maskuliinisuus - mies, väkivalta ja kulttuuri. Tampere. Tampere University Press.

Jokinen, Arto 2004. Miten miestä merkitään? Johdanto maskuliiniseen teoriaan ja kulttuuriseen tekstintutkimukseen. Teoksessa *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. Arto Jokinen (toim.). Tampere. Juvenes Print - Tampereen yliopistopaino Oy.

Kaufman, Michael 1994. Men, Feminism, and Men's Contradictory Experiences of Power. Teoksessa *Theorizing Masculinities*. Harry Brod, Michael Kaufman (toim.). Thousand Oaks. Sage Publication, Inc.

Kimmel, Michael S. 1994: Masculinity as Homophobia - Fear Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity. Teoksessa *Theorizing Masculinities*. Harry Brod, Michael Kaufman (toim.). Thousand Oaks. Sage Publication.

Kimmel, Michael S. 1998. *Manhood in America. A Cultural History*. New York. Oxford University Press.

Kimmel, Michael S. 2005. *The History of Men: Essays in the History of American and British Masculinities*. State University of New York Press.

Kinnunen, Aarne 1994. *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*. Juva. WSOY.

- Laine, Kimmo 1994. Murheenkryyneistä miehiä? Turku. Suomen elokuvatutkimuksen seura.
- Laine, Kimmo 2015. Komedialuento luentosarjassa Genre & Gender Oulun yliopistossa 27.10.2015.
- Lehtonen, Mikko 1999. Maskuliinisuus, kansallisuus ja identiteetti. Teoksessa *Mies ja muutos - Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Arto Jokinen (toim.). Tampere. Tampere University Press.
- Lehtonen, Mikko 1995: Pikku jättiläisiä. Tampere. Vastapaino.
- Morgan, David H. J. Theater of War. Combat, the Military, and the Masculinities. Teoksessa *Theorizing Masculinities*. Harry Brod, Michael Kaufman (toim.). Thousand Oaks. Sage Publications, Inc. United States of America.
- Morreal, John 1983. Taking Laughter Seriously. Albany. State University of New York Press. (ylemmyysteoria ja inkongruenssiteoria) (25.3.2016)
- https://books.google.fi/books?hl=fi&lr=&id=AZDijPIKIZYC&oi=fnd&pg=PR9&dq=john+morreal+the+philosophy+of+laughter+and+humor&ots=YWnbcDOZlB&sig=hy2f6PBvytF8iVt-xi3EqvqKads&redir_esc=y#v=onepage&q=john%20morreal%20the%20philosophy%20of%20laughter%20and%20humor&f=false
- Morreal, John 1983. Taking Laughter Seriously. Albany. State University of New York Press. (huojennusteoria) (25.3.2016)
- https://books.google.fi/books?hl=fi&id=GTHdPl3_chQC&dq=relief+theory&q=relief+theory#v=snippet&q=relief%20theory&f=false
- Neale, Steve & Krutnik, Frank 1990. Popular film and television comedy. London & New York. Routledge.
- Näre, Sari 1994. Jumalan vai äidin valta? Teoksessa *Miestä rakennetaan, maskuliinisuuksia puretaan*. Jorma Sipilä, Arto Tiihonen (toim.). Tampere. Vastapaino.
- Palmer, Jerry 1987. The Logic of the Absurd. On Film and Television Comedy. London. BFI Publishing.
- Schaeffer, Neil 1981. The Art of Laughter. New York. Columbia University Press. x

Shiner, Lewis 1992. Inside the Movement: Past, Present, Future. Teoksessa *Fiction 2000. Cyberpunk and the Future of the Narrative*. George Slusser, Tom Shippey (toim.). Athens. The University of Georgia Press.

Sipilä, Jorma 1994. Miestutkimus - Säröjä hegemonisessa maskuliinisuudessa. Teoksessa *Miestä rakennetaan, maskuliinisuuksia puretaan*. Jorma Sipilä, Arto Tiihonen (toim.) Tampere. Vastapaino.

Soikkeli, Markku 2004. Badding - myytti ikuisesta pojasta. Teoksessa *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. Arto Jokinen (toim.). Tampere. Juvenes Print - Tampereen yliopistopaino Oy.

Starr, Michael F. 1980/1984. The Marlboro Man: Cigarette Smoking and Masculinity in America. *Journal of Popular Culture*. 17 (4). 45–57.

Stott, Andrew 2005. Comedy. New York & London. Routledge.

Whitehead, Stephen M. 2002. Men and Masculinities. MPG Books Ltd, Bodmin, Cornwall, Great Britain.

Wilson, Christopher P. 1979. Jokes. Forms, Content, Use and Function. New York. Academic Press.

Winslow, Michael: Haastattelu 20.3.2016 Tampere. Haastattelija Annika Jukkola. Litteroitu haastattelu tekijän halussa.

Wish, Harvey 1952. Society and Thought in Modern America. A Social and Intellectual History of the American People from 1865. New York. Van Rees Press.

Wyllie, Irwin G. 1954. The Self-Made Man in America. The Myth of Rags to Riches. New Brunswick. Rutgers University Press.

Sähköiset lähteet:

Boeree, George C. 1998 Humor. A Phenomenological Sketch. Kokoelmassa Perspective – Theoretical papers and phenomenological sketches (25.3.2016).

<http://webpace.ship.edu/cgboer/humor.html>

Capps, Larry E. Characteristics of an Ideal Police Officer.

<https://leb.fbi.gov/2014/december/perspective-characteristics-of-an-ideal-police-officer>

(Viitattu 27.1.2016)

Dueck, Colin. Perry, the GOP, and the Cowboy Diplomacy. 1.9.2011.

http://www.realclearpolitics.com/articles/2011/09/01/perry_the_gop_and_cowboy_diplomacy_111163.html (viitattu 28.4.2016)

Gerber, David A. 2011. American Immigration. A Very Short Introduction. Oxford University Press.

<http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzM2NTU3N19fQU41?sid=b334e956-5a25-46e0-805c-8ef4c3cbd022@sessionmgr113&vid=0&format=EB&rid=1>

(viitattu 24.2.2016)

English Stackexchange: English Language and Usage. Yo.

<http://english.stackexchange.com/questions/40408/whats-the-origin-of-yo> (12.4.2016)

Flashlyrics

<https://www.flashlyrics.com/lyrics/jack-mack-the-heart-attack/im-gonna-be-somebody-77>

(12.4.2016)

Helpem, Martin 1988. UAW Politics in the Cold War Era. Albany. State University of New York Press.

<http://web.a.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzg1MzNfX0FO0?sid=87b91d3d-1a82-444b-8e39-9bdd549c6486@sessionmgr4001&vid=0&format=EB&rid=1>

(viitattu 8.3.2016)

Higginbotham, Michael F. Ghosts of Jim Crow. Ending Racism in post-Racial America. New York. NYU Press. 2013. United States of America.

<http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzUzNjE0OV9fQU41?sid=4f2f1985-5db4-48ad-a988-21308da74ecd@sessionmgr102&vid=1&format=EB&rid=1>

(viitattu 24.2.2016)

Hobbes, Thomas 1640. The Elements of Law Natural and Politic. (14.3.2016)

<http://www.constitution.org/th/elements.htm>

Latham, Amanda, Oh, Joyce. Senator MacCarthy, MacCarthyism, and the witch hunt

<http://www.coldwar.org/articles/50s/senatorjosephmccarthy.asp> (15.3.2016)

Schneider, William. Cowboy Diplomacy. 1.3.2002.

<http://www.theatlantic.com/politics/archive/2002/03/cowboy-diplomacy/377769/> (17.4.2016)

Urban Dictionary (jigaboo)

<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=jigaboo#> (12.4.2016)

Urban Dictionary (spade)

<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=spade> (12.4.2016)

Urban Dictionary (Fu Manchu)

<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Fu+Manchu> (21.4.2016)

Liitteet

Liite 1. Tackleberry peilaa maskuliinisuuttaan kylpyhuoneessa.



Liite 2. Callahan tarkkailee tupakoiden Martinia luvattomia toimia.



Liite 3. Mauserin uudet kulmakarvat ja ripset, jotka yllättäen miellyttävät häntä.



Liite 4. Blue Oyster Bar ja sen asiakkaat.

