

”Varmuuden vuoksi omana sovituksena”

Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950-
ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elo-
kuvien populaarimusiikillisissa esityksissä

ANTTI-VILLE KÄRJÄ

sh



"Varmuuden vuoksi omana sovituksena"

Antti-Ville Kärjä

”Varmuuden vuoksi omana sovituksena”

Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen
suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä



Turku 2005

© 2005 Antti-Ville Kärjä
ISBN 951-29-4010-8
k&h, kulttuurihistoria, Turun yliopisto
www.culturalhistory.net
Painopaikka Ykkös-Offset, Vaasa
Ulkoasu Henri Terho
Etukannen kuva elokuvasta *Villin Pohjolan kulta* (1963)

SUOMEN ETNOMUSIKOLOGISEN SEURAN JULKAISUJA 13, ISSN 0785-2746

Sisällys

Alkusanat	7
1 Johdanto: myyttinen ja myyttisten murrosten 1960-luku	11
”Murroksen suhteellistamisen projekti”: kysymyksenasettelu ja tavoitteet	12
Populaarimusiikin ja audiovisuaalisen median yhteinen historia	15
Historiasta historiankirjoitukseen	28
Huomautuksia terminologiasta ja merkintätavoista	39
2 Kulttuurinen audiovisuaalinen musiikkianalyysi	45
Kulttuurintutkimus	46
Kulttuurinen musiikintutkimus ja ”populaarimusikologia”	54
Audiovisuaalisen mediamusiikin tutkimus	61
3 ”Suomalaisuus”	73
”Suomalaisuus” kansallisena kulttuurina	74
Jälkikoloniaalinen analyysi	81
Musiikin ”suomalaisuus”	89
Jälkikoloniaalinen musiikkianalyysi	96
4 Aineisto	109
Rajauksen perusteet: institutionalisoidut ja diskursiiviset määritelmät	111
Suomalaisen elokuvan rock’n’roll-esitykset	116
Iskelmäelokuvat	122
<i>Vaarallista vapautta</i> (1962)	131
5 Elokvamusiiikki ja ”uudet tuulet”	135
Diegeettistä vai ei?	138
Kertovaa vai ei?	148
Taidetta vai ei?	152

6	Itäinen länsimaa	169
	Slaavilainen folklorismi	171
	Urbaani periferia	187
	Fantisointia ”läntisen” musiikin ytimessä	197
	Rautalangan ja ”suomalaisuuden” suhde	204
7	Villin Pohjolan kaipuu etelään	215
	Saamelaismytologian poissaolo	219
	Golfvirta-ilmiö: pohjoinen ”pohjoismaalaisuutena”?	232
	”Etelä”: latinalaisrytmeistä ”mustuuden” problematiikkaan	243
8	”Ei, ei rokkaa enää”	259
	Nauru	260
	Tanssi	270
	Nuoriso	277
	Slangi	292
	Musiikki	295
9	Vertailun vuoksi muitakin sovituksia	303
	Törkeäkin törkeämpää jiveä ”mustalla” huumorilla höystettynä	305
	Persilialaista twistiä ja moraalitonta realismia	320
	Attraktioista parhain	329
10	Lopuksi: populaarimusiikki ja ”uusi suomalaisuus”	339
	Populaarikulttuuri ja globalisaation logiikka	342
	”Turvallinen toiseus”	349
	Suomalaisen elokuvan ja populaarimusiikin murroksen suhteellisuus	361
	Lähteet	367
	Elokuvat	367
	Arkistot ja kirjastot	367
	Filmografiset tiedot analysoiduista elokuvista	367
	Muu audiovisuaalinen aineisto	368
	Äänitteet	369
	Arkisto-, sanasto- ja tietokantalähteet	369
	Esitelmät	369
	Kirjallisuus	370
	Hakemisto	393

Alkusanat

Kai tiedätte Gregor Samsan, ja sen mitä hän huomasi itselleen tapahtuneen eräänä aamuna herätessään levottomasta unesta? Jotenkin minusta tuntuu, että väitöskirjaprojektillani sekä kyseisellä Franz Kafkan luomalla fiktiivisellä kirjallisuuden hahmolla on paljonkin yhteistä, joskin projektini muodonmuutokset ovat olleet lukumäärältään suurempia: suomalaisten musiikkivideoiden epämääräisestä kontekstualisoinnista niiden historian selvittämiseen, siitä taas takaisin niiden analyysimahdollisuuksiin ja ”suomalaisuuden” problematiikkaan, josta edelleen populaarimusiikkiin 1950- ja 1960-lukujen taitteen elokuvissa. Joka tapauksessa muodonmuutokset ovat joka kerta tuntuneet yhtä äkkinäisiltä, yllättäviltä ja peruuttamattomiltakin – puhumattakaan niihin ja varsinkin niitä ympäröiviin olosuhteisiin liittyneistä kafkamaisen absurdeista ja vainoharhaisista ulottuvuuksista. Mutta nyt tuosta peruuttamattomuudesta ei ole enää paluuta uuteen muodonmuutokseen.

Toinen asia on sitten se, millainen projektini ja Gregor Samsan muuttuneen muodon suhde on. ”Suunnaton syöpäläinen” ei välttämättä ole ensimmäisiä ajatuksia, mitä väitöskirjoista ja niiden tekijöistä mieleen juolahtaa, mutta silti jotain oireellista siinä on. Kyse kun eritoten niin sanotuilla ihmistieteellisillä aloilla on joidenkin toisten ihmisten ajan- ja energiankäytön tulosten käsittelystä ja tulkinnasta, eikä varsinkaan taiteentutkijoista voisi puhua tai kirjoittaa ilman taiteen tekijöitä. Näiltä osin haluan osoittaa ensisijaisen kiitokseni kaikille niille lukuisille ihmisille, jotka ovat tehneet mahdolliseksi sen, että valitsemani aineisto

on yleensä olemassa ja että minulla on ollut kaksinkertainen ilo työskennellä sen parissa. Ilo on kaksinkertainen siitä syystä, että aineistooni kuuluvat elokuvat eivät ole huvittaneet minua ainoastaan ”pelkkänä viihteenä”, spontaanien reaktioiden tasolla, vaan myös juuri analyttisemmän tutkimuksen kohteena sekä osoituksena siitä, miten vaihtelevaa, moniulotteista, kiehtovaa ja absurdiä inhimillinen toiminta ja sen tuotteet voivatkaan olla. Ja tässä toivon, että projektini eroaa Gregor-syöpäläisestä: toiveeni toisin sanoen on, että tutkimukseni kirvoittaa ajatuksia ja keskustelua myös ”isäntäeliöiden” parissa, olivatpa he sitten mainitun taiteen tekijöitä tai muuten vastuussa sen erilaisesta käsitteellistämisestä ja merkityksellistämisestä eri yhteyksissä. Sosiaalinen tyhjiö on takuuvarmasti tuhoisaa kaikille osapuolille.

Projektini ja siihen liittyvän syöpäläisyyden osapuolista akateeminen yhteisö on luonnollisesti avainasemassa, onhan kyseessä sen ylläpitämä ja vaatima opinnäyte. Ja kuten jo perusopintotasoisissakin tutkimusmetodioppaissa todetaan, akateemisessa keskustelussa keskeistä on nimenomaan jo esitettyjen ajatusten omaksuminen, kriittinen uudelleenarviointi ja soveltaminen. Näin ollen kyse on ikään kuin erikoislaatuisesta itseään ruokkivasta syöpäläisyhteisöstä, jossa kohtalotoverien mielenilmaukset imetään kuiviin, jotta heillä olisi jälleen enemmän syötävää.

Mutta runollisuus sikseen, sanahelinää on kyllä luvassa riittämiin. Yksittäisistä henkilöistä kiitän luonnollisestikin työni ohjaajaa Erkki Pekkilää, joka varsinkin työn loppuvaiheissa kävi sen yksityiskohtaisesti läpi ja esitti arvokkaita kommentteja. Kiitän myös virallisia esitarkastajiani John Richardsonia ja Hannu Salmea, joiden lausunnoista oli suuri apu viimeisten pinta- ja muutamien hieman syvempienkin silausten tekemisessä. Korvaamattomana apuna ja mittaamattomana henkisenä tukena on parin viime vuoden aikana toiminut Janne Mäkelä, joka kaikin

puolin on valanut uskoani akateemiseen ja yleisempäänkin inhimilliseen ystävällisyyteen.

Edelleen olen erityisen kiitollinen Pekka Jalkaselle, Bruce Johnsonille, Vesa Kurkelalle ja Pirkko Moisalalle työtäni koskevista perustelluista kommenteista sekä yleisestä kannustuksesta. Myös Marko Aho, Johannes Brusila, Philip Hayward, Yrjö Heinenon, Juha Henriksson, Helmi Järviluoma, Anahid Kassabian, Tuomas Kitkiöjoki, Jarmo Kuitunen, Taru Leppänen, Timo Leisiö, Esa Lilja, Markus Mantere, Andrew Nestingen, Terhi Nurmesjärvi, Sanna Rojola, Anne Sivuoja-Gunaratnam, Lotta Skaffari, Pekka Suutari, Hannu Tolvanen ja Susanna Välimäki ovat olleet suureksi avuksi erinäisissä akateemisissa kriisitilanteissa, olivatpa ne liittyneet väitöstutkimukseeni suoraan tai välillisesti. Institutionaalisella tasolla en voisi ajatella tutkimuksen tekemistä – enkä oikeastaan elämääkään – ilman Suomen etnomusikologista seuraa ja sen aktiivijäsenten jatkuvasti häkellyttävän ystävällistä, avarakatseista, kannustavaa, (itse)kriittistä ja huumorintajuista toimintaa. Siitä ei seura enää parane. SES:n lisäksi myös IASPM (The International Association for the Study of Popular Music) on osoittanut järjestöksi, jonka jäsenenä on ollut nimenomaan ilo olla.

Joiltakin osin työni pohjautuu aiempiin artikkelijulkaisuihini ”Nuole lemmentykkiäni” (*Musiikin suunta* 2/2000), ”Genre, historia, identiteetti” (*Musiikin suunta* 3/2000), ”Meidän vahanukemme televisiossa” (*Etnomusikologian vuosikirja* 12), ”Suomalaiset iskelmäelokuvat” (*Lähikuva* 3/2000), ”Vaarallista vapautta?” (*Arkinen kumous*, SKS 2003), ”Ridiculous Infantile Acrobatics” (*Popular Music and Film*, Wallflower 2003) ja ”Sosiologian rock” (*Kulttuurintutkimus* 21:2). Siitä huolimatta, että osa näistä on kookenut perusteellisella tavalla saman kohtalon kuin Gregor Samsa, kiitoksen sana kuuluu kaikille kyseisten julkaisujen ylläpitäjille

sekä erityisesti niiden toimittajille ja heidän apunaan käyttämille nimettömille asiantuntija-arvioijille. Edelleen kiitän k&h-kustantamoja ja Suomen etnomusikologista seuraa siitä, että molemmat ovat hyväksyneet työni osaksi julkaisuprofiliaan.

Tiedeyhteisön ulkopuolisten edustajien kanssa olen käynyt moninaisia hedelmällisiä keskusteluita yleensä hyvinkin epävirallisissa yhteyksissä. Heistä erityisen syvään kumarran Oulun musiikkivideofestivaalien taiteellisen johtajan Taina Ronkaisen edessä, varsinkin kun tunnen olevani vastuussa ainakin muutamasta mahdollisesta harmaasta hiuksesta hänen päässään. Oulun musiikkivideofestivaalit laajemminkin ovat osoittautuneet suunnattoman arvokkaaksi foorumiksi keskustella tieteellisistä päätelmistäni niin sanotun laajemman yleisön kanssa.

Taloudellisesti työtäni ovat tukeneet Helsingin yliopiston 350-vuotisrahasto, Helsingin yliopiston kansleri, Suomen Akatemian rahoittama *Suomalainen populaarimusiikki 1900-luvulla: tyylit ja tuotanto* -projekti vastuullisena johtajanaan Vesa Kurkela, Niilo Helanderin säätiö sekä Suomen kulttuurirahasto.

Tyypilliseen tapaan en varmaankaan ole ollut poikkeus siitä säännöstä, jonka mukaan väitöskirjan tekijästä ei juuri ole puolisoksi. Toisaalta olen pyrkinyt pitämään edes jossain määrin kiinni siitä, että puolisoista ja vanhemmista ei ainakaan virka-ajan ja päiväkodin sulkeutumisen jälkeen eikä ennen muiden perheenjäsenten nukahtamista ole väitöskirjan tekijäksi. Se, miten hyvin olen tässä onnistunut, jää kuitenkin niiden arvioitavaksi, joiden kanssa haluan jakaa jokapäiväisen elämäni hullaannuttavimmat ja hurmaavimmat hetket ja joiden sydämenlyöntien kuunteluun en koskaan kyllästy: Päivin, Alman, Onnin ja Einon.

Vihoviimeiseksi mittaamattomat kiitokset kaikille niille, jotka kierrättävät itseään – niin ajatuksiaan kuin sisäelimiäänkin.

Rantaradan eri vaiheilla, syyskuun lopulla 2005

— av

1

Johdanto: myyttinen ja myyttisten murrosten 1960-luku

Synnyin yhdeksäntenä vuorokautena 1960-luvun jälkeen. En ole pitänyt asiaa mitenkään erityisen merkityksellisenä (paitsi ehkä suurimman Beatles-faniuden aikoihin vähän alle pari-kymppisenä), kas kun en sille mitään voi. Silloin tällöin nuo yhdeksän vuorokautta voivat kuitenkin toimia mielenkiintoisena sosiaalisen erottautumisen välineenä: sormet ja varpaat eivät riitä laskemaan niitä kertoja, jolloin sopivasti iäkkäämmät ystäväni ovat huomauttaneet kuuluvansa aivan eri vuosikymmenelle ja jopa sukupolveen kuin minä. Vaikka nämä huomautukset ovat poikkeuksetta sijoittuneet tunnelmaltaan vapaisiin tilanteisiin, ovat ne osoitus tietynlaisesta aikakausi- ja sukupolviajattelusta, jonka myötä eri ihmisryhmien välille luodaan eroja yleensä hyvin mielivaltaisesti. Edelleen juuri ”kuuskytlukulaisuuden” korostaminen jonain erityisen hienona sosiaalisena kategoriana kertoo tiettyssä kulttuurisessa kontekstissa vallalla olevista hegemonisista arvoasetelmista.

Ei ole missään tapauksessa tarkoitukseni kiistää, etteikö 1960-luvulla olisi tapahtunut paljonkin, ja monissa suhteissa tuolloin tapahtuneita Suomen yhteiskunnallista tilannetta koskevia muutoksia voi pitää selvästi nopeampana ja rajumpana kuin aikaisemmin tai sen jälkeen. Vuosikymmentä on totuttu

yhteiskuntahistorian piirissä ja yleisemminkin nimittämään ”suuren muuton” ajaksi: Suomen sisäpoliittista tilannetta ajatellen kyse oli ensisijaisesti Euroopan mittakaavassa poikkeuksellisen nopeasta teollistumisesta ja kaupungistumisesta (ks. esim. Alasuutari 1996: 62–63). Suunnilleen samoille vuosille on sijoitettu myös muita, laajemmin niin sanottuja läntisiä yhteiskuntia ravittaneita tekijöitä: kylmän sodan kiihkein – tai kylmin – vaihe Kuuban kriiseineen kaikkineen, Vietnamin sota sekä varsinkin vuosikymmenen loppua kohti lisääntynyt opiskelija-aktivismi, kulttuuriradikalismi sekä erilaiset ihmisoikeusliikkeet (mm. kansalaisoikeusliike, feministinen liikehdintä). Näin ollen 1960-lukua on useissa yhteyksissä pidetty tietynlaisen ”kulttuurisen vallankumouksen” vuosikymmenenä. (Ks. esim. Vihavainen 1987: 866–869; vrt. Peltonen *et al.* 2003.)

”Murroksen suhteellistamisen projekti”: kysymyksenasettelu ja tavoitteet

Kuusikymmenluvun murrokset ja perinpohjaiset muutokset Suomessa ovat kuitenkin vähintään viimeisen kymmenen vuoden aikana joutuneet voimakkaan uudelleenarvioinnin kohteeksi. Näiltä osin voidaankin puhua erityisestä, joskin epämääräisesti rajautuneesta ”murroksen suhteellistamisen projektista”, johon ovat osallistuneet niin musiikin- (esim. Rautiainen 2001) kuin elokuvantutkijatkin (esim. Pantti 1998). Kaiken kaikkiaan kyse on kenties laajemminkin historiankirjoitusta ja -tutkimusta luonnehtivasta muutoksen ja jatkuvuuden välisestä dialektiikasta.

Omassa työssäni kytkäydyn tähän ”murroksen suhteellistamisen projektiin” tarkastelemalla suomalaisen populaarimusiikin ja elokuvan suhdetta 1950- ja 1960-lukujen taitteessa. Lähestyn

tätä suhdetta suomalaisuuden käsitteen avulla, ja tutkimustani ohjaavana pääkysymyksenä onkin juuri se, miten 1950-luvun lopun ja 1960-luvun alun suomalaisten elokuvien populaarimusiikilliset esitykset kytkeytyvät suomalaisuuden määrittelyyn ja rakentumiseen sekä kansallisen identiteetin problematiikkaan laajemminkin. Yksityiskohtaisella tasolla tavoitteenani on toisin sanoen selvittää ja pyrkiä selittämään sitä, millaisia mahdollisuuksia joukko reilun 40 vuoden takaisia populaarimusiikkia hyödyntäviä kotimaisia elokuvia tarjoaa suomalaisuuden käsitteellistämisen suhteen: mitä ”suomalaisuus” näiden elokuvallisten esitysten perusteella voi olla? Tutkimukseni ensisijainen audiovisuaalinen aineisto koostuu rock’n’roll-esityksiksi luonnehdituista kohtauksista erinäisissä kokoillan näytelmäelokuvissa vuosien 1957 ja 1961 välillä, vuosina 1959–1966 tuotetuista niin sanotuista iskelmäelokuvista sekä omana erityistapauksenaan *Vaaralista vapautta* -elokuvasta (1962), jossa ”rautalankamusiikkia” on hyödynnetty elokuvamusiikkina. Näiden elokuvien lisäksi käytän muutamia muita samoihin aikoihin valmistuneita elokuvia vertailuaineistona.

Työni pääkysymys niveltyy kuitenkin osaksi yleisempiä tavoitteita. Näistä ensimmäinen ja tärkein liittyy kansallisen identiteetin sekä populaarikulttuurin suhteeseen: tavoitteenani on toisin sanoen pohtia ”suomalaisuuden” merkitystä kansallisena ja kulttuurisena konstruktiona toisen maailmansodan jälkeisessä populaarikulttuurisessa kontekstissa sekä kehittää tähän kontekstiin soveltuvaa kulttuuriteoreettista käsitteistöä ja lähestymistapaa. ”Suomalaisuus” tarjoaa hyvät lähtökohdat tähän, sillä Suomen sijainti maailmanpoliittisella ja -kulttuurisella kartalla on omiaan kyseenalaistamaan ja täydentämään perinteisiä tulkintoja kansallisesta identiteetistä ja erityisesti populaarikulttuurista. Samalla toivoakseni myös Suomen lähimenneisyyden ja

nykyhetken ymmärtäminen lisääntyy ja saa uusia ulottuvuuksia. Tässä yhteydessä myös tietyt teoreettisiin lähtökohtiin liittyvät valinnat ovat olennaisia. Taru Leppänen (2000: 19) kirjoittaa tietyn teoriaperinteen avulla tehtävästä käytäntöjen ja merkityksellistämisen tapojen ”outouttamisesta” eli tiettyyn kulttuuriseen kontekstiin kiinnittyvän tekstuaalisen aineiston analyysin avulla pyrkimyksenä on tarkastella kriittisesti ”itsestäänselviksi ja luonnollisiksi vakiintuneita – – merkityksellistämisen tapoja, ja – – niitä itsestäänselvyyksiä, joiden varaan [kyseinen] kulttuuri rakentuu.” Omassa tapauksessani kyse on ensisijaisesti jälkikoloniaalisen teorian ja analyysin soveltamisesta populaarimusiikilliseen aineistoon.

Toinen keskeinen tavoitteeni on luonteeltaan metodologinen, sillä se kiinnittyy juuri *audiovisuaalisen median* analyysimahdollisuuksien ja lähestymistapojen korostamiseen. Tässä suhteessa populaarikulttuuriseksi ja -musiikilliseksi mielletty aineisto vaikuttaa erittäin käyttökelpoiselta, koska se ei välttämättä ole niin vahvasti musiikinteoreettisen ajattelun mystifioimaa kuin kenties jotkin niin sanotun taidemusiikin muodot. Keskeisenä ongelmakohdantana onkin musiikinteoreettisten ja musiikkitieteellisten käsitteiden ja lähtökohtien normatiivinen asema jollain tapaa musiikin objektiivisen tarkastelun perustana. Kyse ei kuitenkaan ole pelkästään musiikkitieteen kriittisestä tarkastelusta, vaan pyrkimyksenäni on myös löytää keinoja, joilla musiikin – tai äänen yleisemminkin – tarkastelun kynnyks madaltuisi myös muiden tieteenalojen harjoittajien keskuudessa. On kiinnostavaa, kuinka jo terminologisella tasolla kuvallisen ulottuvuuden painoarvo on ikään kuin ylivertainen äänelliseen verrattuna: *elokuvia* ja *televisiota katsellaan*. Osin tämän voi ajatella selittyvän välineiden historiallisella kehityskululla, mutta silti sellaiset äänielokuvien alkuaikoina käytetyt nimitykset kuin ”talkies” ovat jääneet

”moviesin” jalkoihin – Suomessakin 1930-luvulla puhuttiin aina silloin tällöin ”äänielokuvasta”, nykyään kuitenkin vain ”elokuva”. Samoin ”näköradio”-termi on tällä hetkellä lähinnä vain kulttuurihistoriallinen kuriositeetti. Pitkälle samaa voidaan sanoa elokuvamusiikin ja -äänen asemasta erinäisten suomalaisten yliopistojen elokuvatutkimuksen oppiaineissa.

Kolmas tavoitteeni puolestaan liittyy historianankirjoitukseen, mihin ”murroksen suhteellistamisen projektin” voi ajatella jo alkulähtöisesti viittaavan. Kyse on kuitenkin muutoksen ja jatkuvuuden ulottuvuuksien erittelyn lisäksi yksityiskohtaisemmasta pyrkimyksestä tuottaa tietoa yhdestä suomalaisen populaarimusiikin ja audiovisuaalisen median yhteisen historian kannalta kiinnostavasta vaiheesta sekä täten laajentaa myös sekä suomalaista musiikkia että suomalaista elokuvaa koskevan historiallisen kiinnostuksen ja tarkastelun lähtökohtia. Samassa yhteydessä tarkoitukseni on alustavasti pohtia sitä, miten juuri 1950-luvun lopun ja 1960-luvun alun elokuvien populaarimusiikilliset esitykset sijoittuvat osaksi mainittua ”audiovisuaalisen mediamusiikin” laajempaa historiaa – jonka voi ajatella kattavan vähintäänkin saman aikajänteen kuin elokuvankin historia.

Populaarimusiikin ja audiovisuaalisen median yhteinen historia

Populaarimusiikin ja audiovisuaalisen median yhteyttä on viimeistään 1980-luvulta ja Music Television -kanavaryppään maailmanlaajuisen leviämisen myötä totuttu pitämään lähes itsestään selvänä. Usein MTV-keskeisyys kuitenkin peittää alleen monia muita saman yhteyden muotoja sekä niiden historiallisia edeltäjiä. Niin populaarimusiikin tutkimuksessa kuin mediatutkimukses-

sakin musiikkivideoihin viitataan tuon tuostakin, mutta yleisesitykset populaarimusiikin ja audiovisuaalisen median suhteesta ja sen historiallisesta ulottuvuudesta ovat vähissä.

Kansainvälistä populaarimusiikintutkimusta ajatellen huomionarvoinen esitys on kuitenkin John Mundy (1999) reilusti sadan vuoden aikajänteen mittainen selvitys ”populaarimusiikin visuaalisesta ekonomiasta”. Toisin sanoen Mundy (1999: 1) tavoitteena on tutkia sitä, miten populaarimusiikkia on välitetty ”kaupallisesti, ideologisesti ja esteettisesti elokuvissa ja televisiossa läpi 1900-luvun”. Edelleen hänen lähtökohtanaan on eri historiallisten vaiheiden ”kulttuurisen yhteyden” korostaminen sen sijaan, että ylläpitäisi käsityksiä äkillisistä murtumista. Tähän liittyen hän ehdottaa, että ”spektaakkelimaisuus on populaarimusiikillisiä esiintymisiä ja liikkuvaa kuvaa yhdistävien tekstien representationaalisen ulottuvuuden tärkeä aspekti, aina Hollywoodmusikaalista musiikkivideoon.” (Mundy 1999: 5.) Ansiokkaasta kokonaiskuvaa luovasta pyrkimyksestään huolimatta Mundy on rajannut esityksensä – populaarimusiikin- ja mediatutkimukselle kovin tyypilliseen tapaan – vain angloamerikkalaiseen audiovisuaaliseen mediaan, ja lisäksi sitä vaivaa tietty teleologisuus: musiikkivideoiden äänellis-kuvalliset ominaisuudet korostuvat ikään kuin tämänhetkisen kehityksen itseoikeutettuna päämääränä. Eikä tämä vielä riitä: ”musiikkivideoestetiikka” on Mundy (1999: 224, 231) mukaan levittäytynyt niin varsinaisiin elokuviin kuin television urheilu- ja ajankohtaisohjelmiinkin. En voi kiistää, etteikö yhdysvaltalaisen ja brittiläisen audiovisuaalisen median asema olisi hallitseva Koillis-Euroopankin kolkissa ja sikäli Mundylla (1999) on paljon annettavaa, mutta yhtälailla on syytä kysyä, miten erilaiset paikalliset tai kansalliset mediakontekstit mahdollisesti täydentävät hänen hahmotelmaansa ”populaarimusiikin visuaalisesta ekonomiasta”.

Mundyn lisäksi myös muutamassa vähemmän tieteellisessä esityksessä musiikkivideoita edeltäneitä populaarimusiikillisia audiovisuaalisia mediatuotteita tuodaan esiin. Michael Shore (1984) painottaa erityisesti 1950-luvun rock'n'roll-elokuvien merkitystä, kun taas Antti Alanen (1992) korostaa 1920- ja 1930-lukujen kokeellisen elokuvan perinnettä. Näin ollen musiikkivideon yleisestä historiasta on muutamia avaintekstejä olemassa. Suomalaiskansallista ulottuvuutta ajatellen tilanne on kuitenkin toinen: populaarimusiikin asemaan esimerkiksi elokuvissa – ajan- kohdasta riippumatta – on kiinnitetty yleensä vain marginaalista huomiota. Pari tuoretta poikkeusta on kuitenkin olemassa: *Kauas pilvet karkaavat* -nuottikokoelmassa (Kari 2004) Anu Juva ja Juha Seitajärvi kommentoivat kulloisenkin vuosikymmenen elokuvien populaarimusiikillisia tendenssejä, ja *Suomi soi* -kirjasarjan kolmannessa osassa Asko Alanen (2005) selvittää ”sinivalkokankaan soitinta” eli suomalaisen elokuvan ja populaarimusiikin yhteisiä vaiheita. Myös Kaarina Kilpiön (2005) väitöskirja suomalaisen mainoselokuvan musiikista 1950–70-luvuilla sivuaa ainakin osin aiheeseen liittyviä ilmiöitä.

Suurelta osin elokuvien populaarimusiikin tarkastelun marginaalisuus selittyy varmastikin juuri institutionaalisilla tekijöillä: vakiintuneemmat musiikin- ja elokuvatutkimuksen perinteet eivät ole välttämättä olleet kovin suopeita populaarimusiikillisiä ilmiöitä kohtaan, ja toisaalta taas populaarimusiikintutkimuksen piirissä huomio on kiinnittynyt useammin uudempiin audiovisuaalisiin viestimiin, kuten juuri musiikkivideoihin. Yksi merkittävä taustatekijä tässä yhteydessä on vielä se, että suomalaisen(kin) populaarikulttuurin ja -musiikin historiankirjoitus on ollut enemmän toimittajien, esseistien ja muiden ”kulttuuri-intellektien” aluetta kuin tieteellisen tutkimuksen

tekijöiden (vrt. esim. Bagh & Hakasalo 1986; Bruun *et al.* 1998; Gronow *et al.* 2004).

Ei ole kuitenkaan mitään syytä pitää näitä ”epätieteellisiä” selvityksiä tutkimuksen kannalta arvottomina; päinvastoin. Usein ne ovat korvaamaton apu tieteellisemmälle lähestymistavalle, ovathan ne yleensä ensimmäisiä kartoituksia jostakin tietystä – kenties akateemisen tutkimusyhteisön jäsenten vähäpätöisenäkin pitämästä – ilmiöstä (ks. Kurkela 2000: 4–5). Lisäksi tällaiset lähteet osoittavat sen, että suomalaisen populaarimusiikin ja audiovisuaalisen median yhteinen historia ei ole (kokonaan) kirjoittamaton, vaan se on pikemminkin vain ”pieninä palasina maailmalla”. Niinpä sitä, että mitään kokonaisvaltaista yleisesitystä aiheesta ei (vielä) ole, ei tule ajatella niin, etteikö tietynlaista kaanonin muodostusta olisi jo tapahtunut. Ilmiöiden kommentointi julkisuudessa liittää ne aina kanonisaatioprosesseihin, halusimmepa sitä tai emme: ”Sekundaarikirjallisuuden valinnoilla ja esitystavalla on suuri painoarvo, sillä ne merkityksellistävät primaaritekstejä tavalla, joka antaa niille suuren yleisön silmissä varsin huomattavankin kansallisen merkityksen” (Rantanen 1997: 13–14).

Suomalaisen populaarimusiikin ja audiovisuaalisen median yhteyksiä koskevan aikaisemman historiankirjoituksen voikin ajatella sijoittuvan kolmelle eri alueelle. Aihetta sivutaan ensinnäkin useissa populaarimusiikkiin kiinnostuksensa kohdistavissa esityksissä (mm. Bagh & Hakasalo 1986; Bruun *et al.* 1998; Nyberg 1984; Jalkanen & Kurkela 2003; Gronow *et al.* 2004). Toiseksi elokuvamusiikin tutkimuksen nimissä tehdyt selvitykset ovat olennaisia tässä yhteydessä (mm. Jalkanen 1990; Juva 1995). Kolmas aiheeseen liittyvä tutkimusperinne on yleinen elokuva- ja mediakulttuurin tutkimus (mm. Uusitalo 1977, 1978, 1981, 1984; Honka-Hallila *et al.* 1995; Pantti 1998; Salmi 1999).

Olipa populaarimusiikkiin kohdistettu huomio olemassa olevissa sekundäärilähteissä miten marginaalista tahansa, on näiden perusteella mahdollista hahmottaa tietynlainen ”suomalaisen populaarimusiikin ja audiovisuaalisen median yhteisen historian” runko. Toki tässä yhteydessä on olennaista huomata se, että näissä lähteissä arvottavat asenteet ovat usein poikkeuksellisenkin voimakkaasti läsnä. Lisäksi juuri populaarimusiikkia ajatellen nämä asenteet jakautuvat kiinnostavasti ikään kuin kahtaalle: usein esimerkiksi populaarimusiikilliset elokuvat tuomitaan surkeana pohjasakkana (ks. Uusitalo 1981: 48–49), mutta lähes yhtä taa-jaan niitä ylistetään nostalgian ja ”kansakunnan salatun muistin” (Bagh & Hakasalo 1986: 9) nimissä.

Arvottavat esitykset yhdistyvät usein myös pyrkimykseen löytää ”ensimmäinen” kulloisenkin ilmiön edustaja, olipa kyse sitten suomalaisesta musikaalista tai rock’n’roll-levytyksestä. Esimerkistä käy Hannu Nybergin (1984) selvitys suomalaisen rock’n’rollin, twistin ja rautalangan vaiheista: se kytkeytyy jokseenkin täsmälleen samaan historialliseen ajankohtaan kuin oma työni, mutta Nybergin havaintoja vaikuttaa ohjaavan rock-historiikeille tyypillinen ”autenttisuuden ideologia” (ks. Grossberg 1992: 205–207), minkä perusteella ”oikean rock’n’rollin” ja varsinkin sen ”ensimmäisten” edustajien – muodossa jos toisessa – erittely on hänelle ensiarvoisen tärkeää. Samoin esimerkiksi Maarit Niiniluoto (2004a: 128–132) erottaa toisistaan ”ensimmäisen suomalaisen musiikkielokuvan” (*Sano se suomeksi*, 1931) ja ”ensimmäisen suomalaisen musiikkiääninelokuvan” (*Meidän poikamme merellä*, 1933). Kuten erottelu osoittaa, ”ensimmäisyyksien” metsästyksessä on aina kyse myös kulloisenkin ilmiön laadullisesta määrittelystä; äärimmilleen vietyinä tämä johtaa siihen, että viime kädessä esimerkiksi jokaista elokuvaa voi pitää omalla tavallaan ensimmäisenä.

Joka tapauksessa ”suomalaisen populaarimusiikin audiovisuaalisen mediahistorian” orastavan kaanonin alkupisteenä voi pitää ensimmäisiä suomalaisia äänielokuvia ja niistä juuri ”ensimmäistä suomalaista 100 %:sta puhe-, laulu- ja musiikkielokuvaa” *Sano se suomeksi* vuodelta 1931. Muita sekundäärilähteissä toistuvia populaarimusiikillisia vaiheita suomalaisen audiovisuaalisen median historiassa ovat muun muassa Georg Malmsténin tähdittämät elokuvat 1930-luvun alkupuolelta – joihin myös *Meidän poikamme merellä* kuuluu – sekä lukuisat ”Ansa ja Tauno” -elokuvat. (Ks. Salmi 1999: 100–101; Asko Alanen 2005: 235–237; Jalkanen & Kurkela 2003: 301, 310; Honka-Hallila *et al.* 1995: 65–66; Juva 1995: 99–103.) Viimeisimmistä varsinkin *SF-Paraati* (1940) on tullut nimetyksi ”ensimmäiseksi iskelmäkulttuurista luotaavaksi musiikkielokuvaksi” (Jalkanen & Kurkela 2003: 432), ”ensimmäiseksi suomalaiseksi elokuvamusikaaliksi” (Laine 1997) tai ”kotimaisen musikaalielokuvan huipentumaksi” (Asko Alanen 2005: 237). 1950-lukua puolestaan on luonnehdittu näissä yhteyksissä rillumarein käsitteellä, joka yhdistyy ensisijaisesti puolentusinaan T.J. Särkän tuottamaan ja Esa Pakarisen tähdittämään ”rahvaanomaiseen” elokuvaan. 1950-luvun loppuun sijoittuu myös television läpimurto ja sen myötä voimakkaasti kasvanut mainoselokuvien sekä juuri niin sanottujen iskelmäelokuvien tuotanto. Seuraavilta vuosikymmeniltä on edelleen aika ajoin korostettu tiettyjä populaarimusiikin ja audiovisuaalisen median yhteisiä ilmentymiä: Eurovision laulukilpailua, Pertti ”Spede” Pasasen elokuvatuotantoa ja erilaisia television musiikkiohjelmiä – etunenässään eräänlaiseksi kansalliseksi instituutioksiakin kehittynyt *Levyraati* – 1960-luvulta eteenpäin ja Kaurismäen veljesten elokuvia 1980-alusta alkaen. (Ks. Haakana 1996; Peltonen 1996; Jalkanen & Kurkela 2003: 341, 432–438, 448, 458–459, 541, 585, 593; Asko Alanen 2005: 244–249, 255–256, 264–267;

Niiniluoto 2004b: 171–175; Kilpiö 2000, 2005; Gronow 1991; Juva 1995: 163–164; Pantti 1998: 112–113; Pajala 2000; Jalkanen 1992b: 37; Salmi 1999: 194; Mattila 2004: 138–139.) Tuoreimpina aiheeseen liittyvinä ilmiöinä on kirjoitettu suomalaisen musiikkivideon läpimurrosta (Antti Alanen 2005; ks. myös Kärjä 1997b) sekä kotimaisen elokuvan ”uudesta tulemisesta” nostalgisine nostalgista ”popsuuruuksien esittelyineen” (Salmi 2003: 19–20), ”musiikkivetoisine nuorisotelokuvineen” (Römpötti 2003: 198) ja ”ohikiitävän nykyhetken hittiharavoineen” (Asko Alanen 2005: 275–277).

Populaarimusiikkia koskevassa keskustelussa ja historiankirjoituksessa myös 1960-luku on nostettu tavan takaa esille. Yhtäältä on painotettu niin sanotun brittiläisen maihinnousun (”British Invasion”) merkitystä eli sitä, että isobritannialaiset artistit – etenessään The Beatles -yhtye – saavuttivat ensi kertaa merkittävän aseman Yhdysvaltojen musiikkimarkkinoilla. Toisaalta myös ”vakavan” rock-kulttuurin kehittyminen sekä osin sen myötä kasvanut studioteknologian merkitys ovat tekijöitä, joiden on jälkikäteen tulkittu muuttaneen populaarimusiikillista ääni- ja muuta maisemaa merkittäväällä tavalla. (Ks. Garofalo 1997: 200–201, 210–212; Curtis 1987: 186.) Keith Negusin (1996: 136) mukaan onkin tyypillistä puhua erityisestä ”rockin aikakaudesta”, joka alkoi Elvis Presleyn ja rock’n’rollin myötä 1950-luvun puolivälissä, nousi kukoistukseensa 1960-luvun loppuvuosina progressiivisen rockin siivittämänä ja ”kuoli” 1980-luvulle tultaessa punkin murjomana.

Samaan tapaan myös elokuvan historiankirjoituksessa 1960-lukua on pidetty poikkeuksellisen merkittävänä. David Bordwell kirjoittaa täsmälleen vuodesta 1960, että se tarjoaa käyttökelpoisen (joskin jossain määrin mielivaltaisen) rajakohdan ”klassisen Hollywood-tyylin” tarkastelulle kolmestakin syystä. Ensinnäkin,

muutokset elokuvien tuotantorakenteessa olivat selviä jo aikalais-toimijoille: yhtiöiden toiminta keskittyi yhä enemmän televisioon ja niiden omistusosuudet studiokiinteistöihin vähenivät, tähdet sekä tuottajat ”itsenäistyivät” ja niin sanottujen B-filmien tuotanto lopetettiin käytännössä kokonaan. Toiseksi jälkikäteen tarkasteltuna tietyt keskeiset teknologiset ratkaisut oli tuossa vaiheessa saavutettu: teräväpiirtoinen värikuva, laajakangasformaatit sekä magneettinen hifi-ääni. Kolmanneksi muut elokuvalliset tyyli, erityisesti ”kansainväliset taide-elokuvat” haastoivat yhä voimakkaammin Hollywoodin ”klassisen normin”. (Bordwell *et al.* 1985: 10.)

Sekä populaarimusiikin että elokuvan osalta vastaavia ajatuksia merkittävästä 1960-luvulla tapahtuneesta murroksesta on viljelty myös Suomea koskien. Populaarimusiikin puolelta hyvä osoitus tästä on tuore *Suomi soi* -kirjasarja, jonka ensimmäisen osan esipuheessa todetaan seuraavasti: ”1960-luvulla silloisen nuorison tajuntaan räjähti joukko uusia musiikin suuntauksia, joiden yhdistävänä tekijänä on epäilemättä rock” (Gronow *et al.* 2004: 10). Edelleen sarjan toisessa osassa 1950-luvun lopun ja 1960-luvun alun populaarimusiikillisia ilmiöitä luonnehditaan ”suuren murroksen ääniksi” ja tuolloisten nuorten iskelmätahtien todetaan kuuluttaneen ”nykyajan saapumista” (Lindfors 2004: 22–23). Vastaavalla tavalla 1960-luvun alusta selkeänä populaarimusiikillisena käännekohtana kirjoitetaan myös *Suomen musiikin historia* -kirjasarjan populaarimusiikille omistetussa osassa: Vesa Kurkelan mukaan viimeistään vuonna 1963 oli selvää, että ”yleisiskelmästä” oli siirrytty kohti yleisön ja makujen pirstoutumista. (Jalkanen & Kurkela 2003: 463–464.) Myös ”suomalaisen rockin historian” kirjoittaneet Seppo Bruun ja kumppanit (1998: 47) painottavat rautalankaan ja erityisesti sen uudenlaiseen yhtymalliin sisältynyttä ”historiallisen käännekohdan tuntua.”

Näihin aivan viime vuosien tulkintoihin oman deterministisen lisänsä antaa vielä Peter von Baghin ja Ilpo Hakasalon (1986: 310) yhteenvedo suomalaisen iskelmän 1950-luvusta: ”ilmassa oli oireita, muttei tuloksia; murros, johon eittämättä oltiin tulossa, ei ollut vielä löytänyt arvoisiaan uusia pääosanesittäjiä.” Oma osoituksensa 1960-luvun taitteeseen sijoitetun populaarimusiikin murrosajattelun vahvuudesta on myös Nybergin (1984) selvitys rock’n’rollin, twistin ja rautalangan läpimurroista (*sic*) Suomessa vuosien 1955–63 välillä.

Toisaalta Kurkela (2003: 219–220) huomauttaa siitä, kuinka 1960-luvun suomalaista populaarimusiikkia koskeva muutoksen analyysi riippuu mitä suurimmassa määrin tarkastelun lähtökohdista: mikäli analyysi kohdistuu pintatason ilmiöihin, yksittäisiin tyylikelementteihin ja yhtyetyöskentelyyn, muutosten puolesta voi puhua. Sen sijaan musiikilliset rakenteet ja makrotason äänitetuotanto pysyivät hänen mukaansa 1960-luvulla muuttumattomina. Hyvä esimerkki tästä murroksen suhteellisuudesta onkin Juha Korvenpään (2003) analyysi sähkökitaran särön yleistymisestä 1960-luvun puolivälin jälkeen: hänen mukaansa särö ”lopulta mursi rautalankamusiikin sointi-ihanteen” ja kehittyi yhdeksi ”merkittävimmistä tekijöistä rockmusiikin äänikuvassa” (Korvenpää 2003: 244, 251). Murroksen enteitä ja piirteitä löytyneekin vaikka jokaiselta vuodelta, jos niin haluaa. Sen sijaan 1960-luvun populaarimusiikkia koskevan jatkuvuuden tarkastelussa huomionsa voi Tarja Rautiaista (2003: 308–313) seuraten kiinnittää esimerkiksi yleisön ja toimijoiden eriytymättömän arvopohjan, yhteisten kansallisen kulttuurin ihanteiden, kansanvalistuksellisten lähtökohtien ja ulkomaisia kulttuurivaikutteita kohtaan osoitetun epäluulon merkitykseen.

Omaan kanonisoituun asemaansa on ylevöitetty nimenomaan 1960-luvun alkuun liittyvä ”murros” suomalaisen audiovisuaali-

sen viestinnän, erityisesti elokuvan kentällä. Osaltaan tämä liittyy totuttuun tapaan jäsentää suomalaisen elokuvan historiaa samalla tavalla suhteessa ”studiokauteen” kuin Hollywood-elokuvaakin. Oivallinen osoitus tästä on Kari Uusitalon (1981) moniosaisen filmografian vuosia 1956–63 käsittelevä osa *Suomen Hollywood on kuollut*. Uusitalon (1981: 11–19) mukaan kotimaisten elokuvien tekemisen taloudelliset edellytykset vähenivät ratkaisevasti 1950-luvun loppuvuosina: vuoden 1956 yleislakko, television leviäminen sekä muiden vapaa-ajanviettotapojen lisääntyminen johtivat yleisömäärien jyrkkään laskuun. Myös vuoden 1955 suurmenestys *Tuntematon sotilas* vaikeutti tilannetta sekä viemällä yleisöä muilta elokuvilta että johtamalla voittojen sijoittamisen myötä syntyneeseen ylituotantoon. ”Kotimaisen elokuvan kriisin” perussyy oli Uusitalon (1981: 30) mielestä kuitenkin esteettinen:

oli kuin kotimainen elokuva olisi kokonaan kadottanut taiteellisen kunnianhimensa. Se oli selvästikin joutunut puutostaudin, pahanlaatuisen henkisen keripukin, kouriin. Liikatuotannollaan se oli pillannut markkinansa, totunnaisilla ja sovinnaisilla aihevalinnoillaan, joissa se sangen yksipuolisesti suosi mitättömiä aiheita ja hanakasti jäljitteli kerran keksittyjä, taloudellisesti kannattaviksi havaittuja perusteemoja, se oli tartuttanut yleisön mieliin ajatuksen, ettei kotimaisen elokuvan piirissä voinut kertakaikkiaan enää syntyä mitään uutta ja näkemisen arvoista.

Yksiselitteisenä käännekohtana parempaan Uusitalo (1981: 31–32) pitää vuonna 1961 vahvistettua valtion budjettiin sisällytettyä määrärahaa valtion elokuvapalkintoa varten, mikä ”merkitsi lähtöasemia kauan odotetulle suomalaisen elokuvan sisäiselle uudistumiselle.”

Myös asennoituminen kotimaiseen elokuvaan muuttui. Keskeisenä kirjallisena esityksenä tässä suhteessa voidaan pitää

Jörn Donnerin esseetä ”Suomalainen elokuva vuonna 0”, jossa hän ihmettelee mahdollisuutta tehdä jatkuvasti yhä huonompia ja huonompia elokuvia sekä syyttää tekijöitä pelkuruudesta, ”hairahtuneista laskelmista”, kykenemättömyydestä ja haluttomuudesta kehittyä. Edelleen hän perää elokuvan käsittelemistä vakavasti otettavana taiteenlajina, asianmukaista tukea valtion taholta, persoonallisia tekijöitä, uusia elokuvallisen kertomisen tapoja ja aiheita, erityisesti ”maan todellisuuden tutkimista” sekä kunnollista elokuvakoulutusta. (Donner 1961: 20, 22, 30–31, 42–43, 53–56.)

Niinpä onkin tavanomaista erottaa toisistaan ”vanha” tai ”studiokauden” ja ”uuden aallon” suomalainen elokuva. Tässä erotte- lussa ratkaiseva osuus on osaltaan epäilemättä ollut niin sanotulla ranskalaisella uudella aallolla, jonka vaikutusta juuri euroop- palaisen taide-elokuvan kehittämisessä on pidetty ensiarvoisen tärkeänä. (Ks. Toiviainen 1975: 7.) Henry Baconin (2000: 76) mielestä Ranskan uusi aalto ”oli kuin taide-elokuvan idean täy- teen kukkaan puhkeaminen” ja vuosi 1959 suorastaan ”ihmeen- omainen”. Suomen oloissa ”uusi aalto” merkitsi Uusitalon (2002: 25) mukaan osaltaan ranskalaisen esikuvan mukaan uudenlaisten teatterisidoksista ja studiomiljööstä irtautuvien esteettisten rat- kaisujen etsimistä sekä tähän liittyvää sukupolvenvaihdosta teki- jöissä, osaltaan taas valtion roolin kasvua elokuvien rahoittajana. Mervi Pantti (1995: 140) puolestaan kytkee kotimaisen uuden aallon sekä sitä koskeneen keskustelun yleisemmin niin sanot- tuun suureen muuttoon ja pitää näitä laajemmin ymmärrettävinä nimenomaan tämän ”yhteiskunnan yleisen liikekannallepanon” yhteydessä.

1960-lukua koskevissa tarkasteluissa on korostettu myös tele- vision vaikutusta. Uusitalolle (1981: 20–29) kyseinen uusi väline oli ennen kaikkea elokuvatuotannon vihollinen, kun taas musii-

kin markkinoinnissa sen positiivinen merkitys havaittiin ilmeisen nopeasti. Niinpä (populaari)musiikkipainotteiset viihdeohjelmat ovat olleet suomalaisen(kin) televisio-ohjelmiston olennaisia osia heti alkumetreiltä lähtien, usein ”import-tuotteina” Yhdysvalloista tai Isosta-Britanniasta (ks. Bruun *et al.* 1998: 57; Mäkelä 1999: 18; Jalkanen & Kurkela 2003: 448). Ari Honka-Hallila ja kumppanit (1995: 219–220) esittävät puolestaan positiivisemmän tulkinnan television merkityksestä elokuvakulttuurille. Heidän mukaansa 1960-luvun alun elokuvan ja television suhde on esimerkiksi Suomessa dramatisoitu nimenomaan peruuttamattomana ”takaiskuna” ja samalla on jätetty huomiotta se, kuinka television myötä elokuvien katsominen (*sic*) yleisesti ottaen lisääntyi ja kuinka kotimaisenkin elokuvakulttuurin historiallinen ulottuvuus voimistui. Aiemmin vanhempaan elokuvatarjontaan oli voinut tutustua lähinnä vain suurimpien paikkakuntien elokuvakerhojen näytöksissä.

Suomalaista elokuvamusiikkia käsittelevät yleis- tai muutkin esitykset ovat selvästi harvinaisempia kuin populaarimusiikkia tai elokuvia ”yksinään” tarkastelevat teokset. Silti esimerkiksi maininnat elokuvista nimenomaan populaarimusiikin leviämisen kannalta keskeisinä audiovisuaalisina välineinä ovat toistuvia sekä populaarimusiikin että elokuvan historiikeissa. Esimerkiksi Kurkela korostaa toisen maailmansodan jälkeistä yleistä elokuvan ja populaarimusiikin välistä symbioosia, joka ilmeni selkeimmin iskelmä- ja filmitähteyden sekoittumisena (Jalkanen & Kurkela 2003: 351, 430–438). Bagh ja Hakasalo (1986: 305) muotoilevat saman asian hieman toisin: ”Elokuvateatteri oli toki yhä varmin paikka, jossa saattoi ’kohdata’ niin 50-luvun näyttelevät iskelmätahdet kuin laulavat elokuvatähdetkin.” Yhtä lailla he kuitenkin pitävät elokuvaa ”elimellisenä tekijänä” monien po-

pulaarimusiikillisten suuntausten kannalta (Bagh & Hakasalo 1986: 306–309).

Elokuvan merkitystä on painotettu myös rock'n'rollin leviämisen yhteydessä. Elokuvakulttuurin laaja-alaisuuden takia väliettä voi pitää ensiarvoisen tärkeänä sisäisen Suomen pienempien paikkakuntien osalta, ja näin rock'n'roll opittiin tuntemaan myös muualla kuin suurimmissa kaupungeissa (ks. Jalkanen & Kurkela 2003: 464). Samaan tapaan myös Nyberg (1984: 11–17, 35–38, 45, 49, 55, 86, 92, 95) viittaa useisiin elokuviin esitellessään sitä, kuinka rock'n'roll, twist ja rautalanka levisivät suomalaisen nuorison tietoisuuteen. Vastaavia viittauksia voi löytää myös nimenomaisesti suomalaista elokuvaa ja sen historiaa käsittelevistä kirjallisista esityksistä. Esimerkiksi Marja Tuominen (1998: 23) kirjoittaa *Suomen kansallisfilmografian* seitsemännen osan alussa 1960-luvun oletettua myyttisyyttä koskevassa puheenvuorossaan seuraavasti:

Rock-musiikki marssi Suomeen vuorotahtia nk. nuorisoelokuvien kanssa 1950-luvulla ja jatkoi marssiaan läpi seuraavan vuosikymmenen. – – Rock oli yksi niistä ilmiöistä, jotka tarjosivat suurten ikäluokkien nuorille yhteisen kokemuksen mahdollisuuden, herättivät epäluuloa ja vastustusta vanhemmassa sukupolvessa ja kaupallistui-
vat nopeasti integroiduttuaan osaksi länsimaista viihdekulttuuria.

Suomalaisen elokuvamusiikin vaiheet eivät kuitenkaan ole jääneet omana ensisijaisena tutkimuskohteenaan täysin huomiotta. Kattavimmin niitä lienee tarkastellut Anu Juva (1995); hän on kuitenkin lähestynyt elokuvamusiikkia säveltäjakeskeisesti, mutta tulee viitanneeksi ohessa myös useisiin populaarimusiikillisiin elokuvailmiöihin. Huomionarvoista on myös se, että yleisten populaarimusiikin ja elokuvan historiikkien lailla 1960-luku edustaa Juvalle (1995: 154) ”siirtymäaika”, jonka seuraukse-

na kotimaisten elokuvien musiikki oli vuoden 1963 mennessä kokenut jokseenkin täydellisen muodonmuutoksen. Erityisesti suomalaisen ”uuden aallon” musiikillisena merkinä Juva (1995: 155) korostaa modernin jazzin käyttöä, viitaten samalla myös yhteyksiin ranskalaiseen uuteen aaltoon (ks. myös Juva 1997: 9).

Toisaalta myös varsinkin Spede-tuotannon voi ajatella 1960-luvun puolivälistä lähtien tarjonnan monille elokuvasäveltäjille – etunenässään Jaakko Salo – mahdollisuuden kokeilla erilaisia populaarimusiikin ja elokuvamusiikin yhdistelmiä, parodisisia tarkoituksissa tai ei (ks. Salmi 1999: 194). Pekka Jalkanen (1992b: 37) pitääkin Spede-elokuvia kupletin ja rillumarein rahvaanomaisen perinteen jatkajina.

Historiasta historiankirjoitukseen

Tapahtuneita muutoksia ei käy kiistäminen, ja epäilemättä niillä on ollut myös kauaskantoisia seurauksia, mutta silti on syytä kysyä, mikä näiden muutosten suhde niiden merkityksellistämiseen on. Periaatteessa tässä (kin) yhteydessä voidaan asettaa vastakkain murroksen ja katkoksen korostajat sekä jatkumoiden puolesta puhujat. Suomalaista elokuvaa ja sen 1960-lukua ajatellen kärkevintä keskustelua lienee herättänyt Mervi Pantti (1998: 7) todeksaan muun muassa, että Donner oli esseineen ”luomassa uuden intellektuaalisen elokuvakulttuurin itseymmärryksen ja elokuvakäsityksen kannalta keskeistä ideologis-esteettistä katkosta ’vanhan’ ja ’uuden’ kotimaisen elokuvan välille.” Pantin (1998: 10, 195, 198) mielestä uuden aallon elokuvan edustajat ja puolesta puhujat kieltävät kaikenlaiset historialliseen jatkumoon viittaavat tekijät: yleisön makutottumukset, tuotannon rahoitusongelmat,

vastakkainasettelun niin kotimaisen ja ulkomaisen kuin ”taide-” ja ”populaarielokuvankin” välillä.

Pantin (1998: 196) mukaan 1960-luvun kotimaisen uuden aallon edustajien ”katkos-ajattelua” voidaan lopulta lähestyä kahdelta: joko elokuvan ”ulkopuolisena”, tiettyyn historialliseen hetkeen liittyvänä julkisena mytologisointina tai ”välineenä, jonka avulla uutta elokuvakulttuuria jälleenrakentavat yksilöt legitimoivat omat arvonsa, mieltymyksensä ja utopiansa suomalaisen elokuvakulttuurin potentiaalisena pelastajana.” Tämä tulkinta ei ole jäänyt vastineetta: varsinkin Sakari Toiviainen (1998) on pitänyt Pantin esitystä yliampuvana ja ”katkoksen” käsitettä keksittyinä kulttuurintutkimuksen muotioikkuna, jonka ”ideologiassa ’taide-elokuva’ on kirosana ja tekijöiden nostaminen esiin leimataan ’auteurismin’ poltinmerkillä.” Hänen mukaansa ”mistään ’katkoksesta’ ei ikinä ollut puhetta”, ja Pantin olisi ollut parempi käyttää ”totuudenmukaisempaa” murroksen käsitettä. Tarmo Malmberg (1998: 21, 24) puolestaan pitää Pantin edustaman ”Turun koulukunnan” unelmana vakavalle taide-elokuvalla vastakkaista, katkeamatonta ”Rovaniemen markkinoilla -traditiota”, joka lopulta johtaisi laadultaan ala-arvoiseen elokuvavalikoimaan ja sitä koskevaan tutkimukseen. Jussi Karjalainen (1998) kuitenkin aiheellisesti huomauttaa, että tulkinnat Pantin (1998) pyrkimyksestä osoittaa uuden aallon elokuvat arvottomiksi ovat liioiteltuja, sillä Pantti ei puutu taide- eikä studioelokuvien tasoon.

Joka tapauksessa suomalaisen elokuvatutkimuksen kentällä on havaittavissa tietty kahtiajako kulttuurisen kontekstualisoinnin ja tekijäkeskeisen ”auteurismin” välillä. Jossain määrin vastaavanlaisen eron voi hahmottaa myös suomalaista populaarimusiikkia koskevassa tutkimus- ja tietokirjallisuudessa, joskin kyseisessä kontekstissa ero jäsentyy pitkälti myös juuri kirjallisuuden lajin ja institutionaalisen aseman (eli implisiittisesti ”suuren yleisön”

ja ”tieteen” välisen jännitteen) mukaan. Toisin sanoen populaarimusiikkia koskeva kirjallisuus on leimallisimmillaan muistelmia ja elämäkertoja, kun taas akateemisen tutkimuksen kohteena populaarimusiikki on suhteellisen tuore ja osin siksi myös julkaisuvolyymiltaan pienempi ilmiö. Tästä on osoituksena esimerkiksi se, että Kirjakauppaliiton ”Mitä Suomi lukee” -listauksessa elokuussa 2005 kahdenkymmenen eniten luetun tietokirjan joukossa (KKL 2005) on tasan kaksi musiikkia käsittelevää teosta: Joel McIverin (2005) ”metallimessiaiden sensuroimaton tarina” (Like 2005) *Metallica* sekä Jyrki Hämäläisen (2005) ”ensimmäistä kertaa avoimesti Olavi Virran elämästä” (Otava 2005) kertova *Tangokuningas Olavi Virta*. Kurkela (2000: 5–7) huomauttaakin yleisesti vallalla olevasta käsityksestä, jonka mukaan populaarikulttuurin ilmiöt – ja -musiikki varsinkin – ovat jotain, jota ei turhalla tieteellistämisellä tai ”akateemisella munkkilatinalla” kannata pilata.

”Tutkivan journalismin” ja tieteelliset kriteerit täyttävän tutkimuksen välinen institutionaalinen ero heijastuu usein myös tutkimusten lähtökohtiin ja aiheen käsittelyyn. Varsinkin populaarimusiikin historian esityksiä luonnehditaan toistuvasti ”kulttuurihistoriallisiksi”, mutta tässä yhteydessä on olennaista pitää mielessä ero ”kulttuurin”, ”historian” ja ”kulttuurihistorian” välillä. Toisin sanoen on eri asia, määrittäykö populaarimusiikin historiankirjoitus ”kulttuurihistorialliseksi” kohteensa vaiko lähestymistapansa perusteella; niin sanottu tutkiva journalismi painottuu edelliseen, akateeminen tutkimus nykyisellään yhä enemmän jälkimmäiseen. Kohdepainotteisessa otteessa kyse on siis siitä, että koska populaarimusiikki on pikemminkin niin sanotusti ”kulttuurinen ilmiö” (joskaan kukaan ei kieltäne sen taloudellisia, poliittisia, juridisia, teknologisia tai teollisia ulottuvuuksia, eikä välttämättä uskonnollisia tai lääketieteellisiääkään),

sen menneisyyteen kohdistuva selvittely on itsestään selvästi ”kulttuurihistoriaa”. Esimerkiksi *Jee jee jee* -teoksen esipuheessa kirjoittajat toteavat yrittäneensä ”kirjoittaa rockhistoriaa, jossa olisi kiinnostavuutta myös sodanjälkeisen ajan yleisen kulttuurihistorian näkökulmasta” (Bruun *et al.* 1998: 8). Lähestymistavan mukaan määrittävässä kulttuurihistoriassa ei niinkään pyritä selvittämään asioita ”niin kuin ne olivat”, vaan sijoittamalla ”to-tuudet” historialliseen kontekstiin ja siten kyseenalaistamalla ne pyrkimyksenä on pikemminkin tuottaa uutta tietoa tarkastelun kohteena olevasta ilmiöstä. *Selvittämisen* sijaan tavoitteena on *selittää* ja ymmärtää: Kari Immosen (2001: 23) mukaan ”hyvä [kulttuurihistoriallinen] tutkimus ei vain lisää tietoaamme menneisyydestä vaan antaa myös välineitä oman ymmärryksemme korjaamiseen.”

Ajatus siitä, että ihmisten ratkaisut ja toiminta ovat aina kulttuurisesti ja historiallisesti ehdollistuneita, onkin kulttuurihistoriallisen tutkimuksen kulmakiviä. Tämä merkitsee myös sen hyväksymistä, että kulloinkin tutkittavina olevat ilmiöt ovat aina peruuttamattomasti kiinnittyneet tiettyyn aikaan ja tiettyyn paikkaan, ja että ne ovat osia laajemmasta kokonaisuudesta. (Ks. Immonen 2001: 20–23.) Niinpä musiikkia – myös populaaria sellaista – koskevan kulttuurihistoriallisen tutkimuksen lähtökohta voidaan Jukka Sarjalan (2002: 178) sanoin tiivistää ajatuksen, jonka mukaan ”musiikki merkityksellistyy vaihtelevin tavoin ja muodoin ihmisten teoissa ja toimissa”. Populaarimusiikin historiankirjoituksessa ”kulttuurisuus” ei kuitenkaan yleisesti ole merkinnyt mahdollisten merkitysten moninaisuuden ottamista huomioon. Pikemminkin kyse on ollut siitä, että musiikin on – kylläkin täysin perustellusti – ajateltu kiinnittyvän moninaisiin ”ulkomusiikillisiin” tekijöihin. Kiinnostavaa onkin, että usein nämä ulkomusiikilliset tekijät ovat populaarimusiikin historia-

keissa keskeisempiä kuin esimerkiksi musiikin tyylipiirteiden erittely. Toisaalta vaihtelevien merkitysten jättäminen huomiotta johtaa helposti essentialisoivaan päätökseen, jossa arvohierarkioiden olemassaoloa ei kyseenalaisteta tai suhteuteta vaihteleviin sosiaalisiin (valta)suhteisiin. Little Richard on yksiselitteisesti parempi kuin Pat Boone; Reebee Garofalon (1997: 156) mukaan jälkimmäisen ”antiseptiset versiot” edellisen lauluista *Tutti Frutti* ja *Long Tall Sally* ”jo pelkästään riittäisivät kenelle tahansa rock’n’rollia kohtaan rakkautensa tunnustavalle henkilölle peräänantamattoman raivon syyksi”.

Populaarimusiikinkin historiaa voidaan silti kirjoittaa useilla eri tavoilla. Sarjala (2002: 119–185) kirjoittaa ensisijaisesti niin sanotun länsimaisen taidemusiikin historiankirjoitukseen liittyen seitsemästä suuntauksesta, jotka ovat elämäkerrallinen, teos- ja tyylihistoria, rakennehistoria, reseptiohistoria, käsitehistoria, feministinen (tai yleensä sukupuolisuutta tarkasteleva) sekä kulttuurihistoria. Populaarimusiikin ja eritoten sen rockiksi nimetyn osa-alueen historiankirjoitus on pääsääntöisesti kiinnittynyt näistä kolmeen ensimmäiseen, ja varsinkin tekijöitä korostavien elämäkerrallisten ja instituutioita tarkastelevien rakennehistoriallisten esitysten painoarvo on ollut suuri (vrt. Rodman 1999: 42).

Populaarimusiikin historiankirjoituksen teos- ja tyylianalyytinen ulottuvuus taas on ollut luonteeltaan selvästi erilaista taidemusiikin vastaavaan verrattuna: formaalin nuottikirjoituskeskeisen musiikkianalyysin sijaan populaarimusiikin historiikeissa operoidaan mieluummin kappaleiden nimillä ja lajityyppinimikkeillä. Esimerkiksi niin Jim Curtis (1987), Per-Erik Brolinson ja Holger Larsen (1999), Paul Friedlander (1996) kuin Garofalokin (1997) selvittävät populaarimusiikin keskeisinä pitämänsä vaiheet ilman ensimmäistäkään nuottiesimerkkiä. Tämä ei silti tarkoita, että musiikkianalyttisiä huomioita ei kyseisissä esityksissä olisi

lainkaan, mutta juurikaan tämän syvemmälle niissä ei mennä: ”Klassinen blues nojasi I, IV, V (toonika, subdominatti, dominantti) -sointukulkuun ja rakentui niin, että jokainen A/A/B-riimikaavan säe jätti tarpeeksi tilaa joko laulettulle tai soitettulle vastaukselle” (Garofalo 1997: 47). Oletuksena näissä esityksissä siis lähinnä on, että lukijat tuntevat käsiteltävät kappaleet sekä ymmärtävät mihin musiikillisiin(kin) ominaisuuksiin kulloisella-kin genrenimikkeellä viitataan. Poikkeuksiakin tosin on: esimerkiksi Joe Stuessyn (1994) selvityksessä rock’n’rollin ”historiasta ja tyyllisestä kehityksestä”, David Hatchin ja Stephen Millwardin (1990) ”popmusiikin analyyttisessä historiassa” sekä suomenkielistä kirjallisuutta ajatellen Pekka Jalkasen ja Vesa Kurkelan (2003) musiikkitieteellisistä lähtökohdista kirjoittamassa Suomen populaarimusiikin historiassa musiikkianalyttiset huomiot ovat selvästi keskeisempiä. Tällaiset lähtökohdat eivät kuitenkaan sulje pois normatiivisia arvoasetelmia: esimerkiksi Stuessyn (1994: 324) mukaan heavy metal -musiikin ”[ä]änenvoimakkuus ja mauttomuus myi levyjä aina epäilyttävillä teineillä, mutta ei myötävaikuttanut juurikaan rockin evoluutioon musiikillisena tyylinä”.

Lawrence Grossberg (1992: 201–207) puolestaan liittää nimenomaan rockin historiankirjoituksen erityiseen ”autenttisuuden ideologiaan”. Tämän ajatuksen ymmärtäminen merkitsee hänen mukaansa sitä, että rockia on ajateltava nimenomaan yhteydessä toisen maailmansodan jälkeiseen yhteiskunnalliseen tilanteeseen Yhdysvalloissa. Kysymys on toisin sanoen ennen kaikkea sodan jälkeen syntyneiden valkoisten työväen- ja keskiluokkaisten nuorten eräänlaisesta identiteettikriisistä kasvavan joukkoviestinnän, kaupallistumisen, esikaupungistumisen ja ydinsodan pelon kourissa – ja siitä, että rock ”ilmaantui” juuri näiden tuntemusten ja elinolosuhteiden artikulaationa. Samalla myös vanhempi

keskiluokkainen autenttisuuden ideologia artikuloitui uudelleen: rockin autenttisuus ei määrittynyt historiallista alkuperää tai ideologista puhtautta koskevien väitteiden perusteella, vaan se rakentui olosuhteiden mahdollistamien äänellisten, visuaalisten ja käyttäytymiseen liittyvien ylenpalttisuuden muotojen varaan.

Ylenpalttisuuteen nojaava autenttisuuskäsitys liittää rockin edelleen käsityksiin vastarinnasta ja kapinasta; valtakulttuurin ehdoin ja kaupallisin perustein tehty rock on ”epäautenttista” eikä kykene luomaan yhteisöllisyyttä kuulijoidensa keskuudessa. Tämä erottelu siis hallitsee Grossbergin (1992: 207) mukaan rockin historiankirjoitustakin, mutta sitä on joka tapauksessa syytä ajatella vaihtelevana ja kontekstisidonnaisena ilmiönä. Niinpä tärkeämpää kuin tällaisten arvottavien, ”korkeita” (autenttisia) ja ”matalia” (mukaeltuja) vaiheita erottelevien syklien erittely on hänen mielestään se, että tällainen syklisyys hyväksytään rockin ylenpalttisuuden ja autenttisuuden ideologian perustavaksi osaksi. ”Autenttisuuden ideologia” ei ulotu pelkästään rockin historiaan, vaan sillä on oma keskeinen painoarvonsa Grossbergin (1992: 207–208) mukaan myös musiikin visualisointia ajatellen. ”Juhliessaan ylenpalttisella erolla” rockin visuaaliset muodot toisaalta kytkeytyvät autenttisuuteen, mutta samalla myös helposti lähestyvät epäautenttisen rajaa; yhtäältä ne edustavat ”ironista vastarintaa valtakulttuuria kohtaan”, toisaalta taas ”sympatiaa viihteen liiketoimintaa kohtaan.”

Grossbergin huomio rockin (ja yleisemminkin populaarimusiikin) historiankirjoituksen syklisestä tai ”autenttisen” ja ”epäautenttisen” välisen jännitteen varaan rakentuvasta luonteesta on eittämättä osuva. Rockin ja populaarimusiikin historiikkeja on kirjoitettu jo maailman sivu, ja voidaankin puhua omanlaisestaan rockin kaanonista (ks. Regev 1994) tai ”rockin aikakaudesta” (ks. Negus 1996: 136), johon tietyt yleisesti hyväksytyt vaiheet

sijoitetaan ilman suurempaa kyseenalaistamista. Aika ajoin esiin kuitenkin putkahtaa tulkintoja, joissa Suuren Kertomuksen ulkopuolelle jääneitä – eli jätettyjä – muotoja ja lajeja nostetaan jalustalle, ja kenties ne vähitellen saavat oman paikkansa Suuren Kertomuksen täydennyksinä. Historiankirjoituksessa kun kuitenkin on aina kyse (arvo)valintojen tekemisestä; se on ”kamppailua siitä, mikä yhteisöissä on muistamisen arvoista” (Sarjala 2002: 19). Kyse on epäilemättä myös siitä, *miten* muistamisen arvoiset asiat pitäisi muistaa.

Grossbergin käyttämät ”rock”- ja ”autenttisuus”-käsitteet ovat ongelmallisempia (populaari)musiikin historiankirjoituksen kannalta. Kuten Negus (1996: 161) on huomauttanut, viitatessaan ”rockilla” laajemminkin toisen maailmansodan jälkeisiin nuorison suosimiin populaarimusiikin muotoihin Grossberg lähestyy pistettä, jossa mikä tahansa musiikillinen käytäntö voi olla ”rockia”, ja näin ollen käsitteen erityisyys populaarimusiikin historiankirjoituksessa hämärtyy. Motti Regev (2002: 258) puolestaan viittaa Grossbergin ”autenttisuus”-käsitettä vaivaavaan samankaltaiseen pullataikinaefektiin: kirjoittaessaan postmoderniteettiin liittyvästä ”autenttisesta epäautenttisuudesta” (Grossberg 1992: 224–225) tai ”aidosta epäaitoudesta” (Grossberg 1995: 28) kaikesta tulee potentiaalisesti vastarinnan, vaikutusmahdollisuuksien lisääntymisen ja kritiikin lähde. Ja koska ”autenttisuuden ideologia” on ”rockia” keskeisesti määrittävä tekijä, rajattoman ”autenttisuuden” myötä myös ”rock” on rajaton.

Grossberg siis tavallaan ajaa itsensä omalaatuiseen umpikujaan. Hänen rockia koskeva esityksensä on monissa suhteissa uskottava ja selitysvoimainen, mutta kaiken historiallistavan ja kontekstualisoivan otteen lomassa hän yllättäen onkin tarjonnut ”rockille” sangen epähistoriallisen ja lavean sisällön, johon tarpeen tullen pystyy kytkemään melkein mitä vain. Toisin sanoen hän ei

juurikaan paneudu siihen, millaisia ”reaalisia” merkitys- ja käyttöyhteyksiä ”rockilla” on, vaan ottaa sen pitkälti itsestäänselvyteenä, omiin tuntemuksiinsa perustuvana abstraktiona.

Grossbergin tulkinta rockin merkityksestä ja merkittävytydestä voidaankin liittää jälleen populaarimusiikin historiankirjoitusta hallinneeseen murrosajatteluun. Ironiseen sävyyn voisi lausahata, että siinä missä rock ”ilmaantui” suurten ikäluokkien nuoruuden identiteettikriisin artikulaationa (Grossberg 1992: 205), on rockin historiankirjoitus ”ilmaantunut” saman ikäluokan keski-ikäisyyteen liittyvän identiteettikriisin artikulaationa. Toisaalta murrosajattelu lienee erityisen selvää juuri niillä alueilla, jotka syystä tai toisesta joutuvat aktiivisesti kamppailemaan oman legitimitteittensä puolesta. Kulttuurituotannon – tai ”taiteen” – alueella kyse on siis esimerkiksi niistä luovan toiminnan muodoista, jotka eivät ole (vielä) saavuttaneet vakiintunutta asemaa esimerkiksi yliopistollisen tutkimuksen kohteina. Niinpä aivan kuten rock on korostunut populaarimusiikin historiankirjoituksessa jollain tapaa arvokkaampana lajina kuin muut (ks. Nyberg 1984; Curtis 1987; Friedlander 1996; Bruun *et al.* 1998; Brolinson & Larsen 1999), ovat tietyt elokuvahistorian vaiheet ja tuotteet (eli elokuvat) saaneet suuremman julkisuusarvon kuin kenties laajemmassa mittakaavassa tuotetut ja suositutkin elokuva(genre)t. Hannu Salmi (1993: 20–25) kirjoittaa elokuvan historiaa pitkään hallinneista ”mestariteosperinteestä”, ”auteuriteoriasta” eli ”tekijäkeskeisestä historiatulkinnasta” sekä ”esteteettisestä eli elokuvan taidehistoriasta”, joka on usein ”keskittynyt itse teosten kuvailuun ja selittämiseen, toisinaan jopa auteurien etsintään ja mestariteosten seulontaan”. Niinpä rillumarei-, Spede- ja Pekko-elokuvien tarkemmat esteettiset ja representatio-naaliset ulottuvuudet odottavat vielä analysoijaansa: toistaiseksi esimerkiksi näitä elokuvallisia aiheita koskeva tutkimus on pai-

nottunut reseptioon ja tuotanto-olosuhteisiin (ks. esim. Haakana 1996). Merkittävä poikkeus tässä suhteessa on kuitenkin Uuno Turhapuro -elokuvien maailmaa, kerrontaa ja tyyliä, kulttuurista ja symbolista merkitystä, sukupuolirooliaisetelmia sekä päänäytelijän tähteyttä käsittelevä *UT – Tutkimusretkiä Uunolandiaan* -artikkelikokoelma (Sihvonen 1991).

Olipa rillumarein tai muiden ”rahvaanomaisten” kulttuurituotteiden ilmaantumisessa kyse murroksesta tai ei, tarjoavat kulttuurihistorialliset lähtökohdat oivallisia mahdollisuuksia asetelman suhteellistamiseen. Varsinkin inhimillisen toiminnan sukupuolittuneeseen luonteeseen huomionsa kiinnittävät analyysit voivat hyvinkin paljastaa murrosvaiheiksi nimettyjen ajankohtien pysyviä ulottuvuuksia. Samoin mikrohistoriallinen yksittäisten tapausten erityisyydestä ja yksityiskohtaisuudesta, ”poikkeuksellisista tyyppillisyyksistä” tai ”tyypillisistä poikkeuksista” liikkeelle lähtevä tutkimusote (Peltonen 1999: 26; Peltonen 1995: 21; ks. myös Ginzburg 1995: 193) voi tuottaa uusia tulkintoja aiemmin selkeinä katkoksinä pidetyistä ilmiöistä.

Oman historiankirjoittamiseni voi sijoittaa mikro- ja kulttuurihistoriallisten lähtökohtien välimaastoon ja yhtymäkohtaan. Mikrohistorian lähtökohtiin työni yhdistyy yhtäältä jo aineistoni myötä: sekä suomalaisten elokuvien rock’n’roll-esityksiä että iskelmäelokuvia voi toistuvina, mutta silti vähäpätöisiksi leimatutina ilmiöinä pitää malliesimerkkinä Matti Peltosen (1999: 26) mainitsemista ”poikkeuksellisista tyyppillisyyksistä”. *Vaarallista vapautta* puolestaan edustaa *sui generis* -tyyppistä aineistoa, joka omassa ainutlaatuisuudessaan on poikkeuksellisessa asemassa kotimaisen(kin) elokuvan musiikillisia käytäntöjä havainnollistettaessa. Toisaalta tarkastelemalla joukkoa suomalaisten elokuvien musiikillisia esityksiä niiden omassa materiaalisessa erityisyydessään ja yksityiskohtaisuudessaan pyrin Carlo Ginz-

burgia (1995: 39, 48–49) mukaillen löytämään ”johtolankoja” siitä, millaisiin laajempiin yhteiskunnallisiin ja historiallisiin prosesseihin mainitut musiikilliset käytännöt mahdollisesti ja jopa luultavasti liittyvät. Tällainen lähtökohta merkitsee selvästi myös kiinnittymistä kulttuurihistorialliseen otteeseen, minkä osana kyse on lisäksi tutkimuksen kohteena olevien musiikkien suhteuttamisesta nimenomaan niitä ympäröineeseen keskusteluun. Täten aineistoni ei tarjoa ”johtolankoja” pelkästään omasta ajastaan, vaan myös siitä, mistä olemme tähän hetkeen tulleet ja mihin kenties olemme menossa.

Työni voi edelleen yhdistää media-ärkeologian nimellä kulkevaan tutkimussuuntaukseen, jossa keskeistä on Erkki Huhtamon (1996: 11) mukaan tarkastella mediakulttuurin kehitystä johdattavia ”syklisesti toistuvia elementtejä ja motiiveja” sekä näiden muokkaamia tapoja ja konteksteja. Media-ärkeologia on tullut tutuksi erityisesti viimeisen reilun kymmenen vuoden aikana yleistyneen niin sanotun uus- tai digitaalisen median tutkimuksessa (ks. esim. Huhtamo 1995, 1997b, 2002), jonka piirissä suuntaus on merkinnyt erityisesti kriittistä ja moniulotteista suhtautumista digitaalisen median oletettuun vallankumouksellisuuteen. Näin määriteltynä media-ärkeologialla on selviä yhtymäkohtia ”murroksen suhteellistamisen projektiin”. Huhtamon (1996) ”elävän kuvan arkeologia” liittyy media-ärkeologisen tutkimusotteen myös suoraan elokuvaan: hän kiinnittää huomiota erityisesti siihen, kuinka suoraviivainen ”elokuvan” alkupisteen asettaminen päivämäärälle 28.12.1895 jättää lukuisia Lumièren veljesten kinematografian kanssa rinnan eläneitä ja kilpailleita ”elävän kuvan” toteutustapoja huomiotta. Toisaalta on kuitenkin huomattava, että Huhtamon (1996) esitys on lähempänä ”tavanomaista” arkeologiaa siinä, että tuoreimmat hänen käsittelemänsä ilmiöt ovat peräisin 1800-luvun lopulta, ja että näitä koskeva läh-

deaineisto on hyvin vähäistä – myös Salmi (1993: 50–51) käsittää media-arkeologian näin. Joka tapauksessa yhteistä varhaiseen tai muista syistä vähäiseen materiaaliin huomionsa kiinnittävälle media-arkeologialle, ”tavanomaiselle” arkeologialle ja omalle työlleni on se, että keskeisenä pyrkimyksenä on selvittää ja selittää (lähi)menneisyyden artefaktien perusteella kyseiseen ajanjaksoon liittyneitä kulttuurisia käytäntöjä. Media-arkeologisen metodin keskeisimpänä lähtökohtana Salmi (1993: 51) pitääkin ”kontekstien etsintää” – joskin etsinnän sijaan lienee mielekkäämpää painottaa kontekstien rekonstruoimista ja kytkemistä laajempiin kulttuurisiin yhteyksiin, sillä kontekstit eivät niinkään odota ”löytäjäänsä” kuin ovat aktiivisen tulkintatyön tuloksia (ks. Lehtonen 1996: 217).

Huomautuksia terminologiasta ja merkintätavoista

Suomalaisen populaarimusiikin ja elokuvan yhteisten vaiheiden tutkimusta voi pitää jo alkulähtöisesti poikki- tai monitieteellisenä hankkeena. Sijoituessaan varsinkin musiikkitieteen ja elokuvatutkimuksen välimaastoon on selvää, että keskeinen terminologia periytyy molemmilta suunnilta. Lisäksi populaarimusiikin tutkimuksessa käytetään ”perinteisen musiikkitieteen” terminologian lisäksi niin sanotusti omia, suurelta osin vakiintumattomia käsitteitä. Hyvä esimerkki jälkimmäisestä on populaarimusiikin puolella timbren eli soinnin vastineena käytetty soundi/saundi. ”Soundi” on omaksuttu erityisesti rockjournalismin edustajien piirissä: samanniminen ”luotettavana rockmailman äänenkannattajana ja johtavana asiantuntijana” toimiva aikakauslehti perustettiin jo 30 vuotta sitten (A-lehdet 2005). ”Saundi”-muoto puolestaan on osoittanut yleistymisen merkkejä tutkijoiden kes-

kuudessa; varsinkin Kurkela (ks. esim. 2003; myös Jalkanen & Kurkela 2003: 340–618, *passim*) on propagoinut tämän sanan ääntämistä vastaavan kirjoitusasun puolesta. Korostaakseni äänneasua olen valinnut Kurkelan ehdottaman kirjoitustavan, mutta termin vakiintumattomuuden takia olen sitä käyttäessäni varustanut sen lainausmerkeillä.

Myös rock'n'roll on osoittautunut nimikkeeksi, joka esiintyy eri lähteissä vaihtelevissa kirjoitusasuissa. Esimerkiksi Charlie Gillett (1980: 17) on sitä mieltä, että ”rock 'n' roll” tulisi erottaa niin ”rock and rollista” kuin ”rockistakin”. Ensimmäinen muoto tarkoittaa hänen mukaansa alkuperäistä musiikinlajia – sitä, ”johon tämä termi ensimmäisen kerran yhdistettiin”. Toinen kirjoitusasu taas viittaisi vuoden 1958 ”kuihtumisen” jälkeisiin tyylihin ja kolmas puolestaan vuoden 1964 jälkeisiin ”johdannaisiin”. *Oxford English Dictionary* -sanakirjassa kuitenkin käytetään vain ”rock and roll” -muotoa (OED 2005), samoin kuin *Musiikin asiansanastossa* MUSAssa (2005), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* -tietosanakirjassa (Walser 2001) ja *Otavan Suuressa Musiikkitietosanakirjassa* (OSMTSK5 1979). Kahdessa jälkimmäisessä myös ”rock'n'roll”-kirjoitusasu mainitaan, *Grovessa* välilyönnin varustettuna – tämä saattaakin olla osin yleisemmistä kielellisistä eroista johtuva seikka.

Garofalo (1997: 93) huomauttaa vielä termin erilaisista konnotaatioista: sillä voidaan tarkoittaa tiettyä musiikinlajia itsessään tai toisen, rhythm'n'bluesin ”hyväksyttävämpiä” muotoja, ja sitä voidaan käyttää seksuaalisena metaforana. Näistä rinnakkaismerkityksistä on kuitenkin huomattava, että ne koskevat erityisesti termin yhdysvaltalaista yleisöä ja historiaa. Siinä missä yhdysvalloissa ”mustien” artistien rhythm'n'blues-äänitteitä saatettiin markkinoida ”valkoisille” yleisönosille rock'n'roll-nimikkeellä kaikista seksuaalisista vihjauksistaan huolimatta (tai juuri niiden

takia), esimerkiksi Suomessa rock'n'roll ymmärrettiin ennen kaikkea uutena tanssilajina ja jazzin nopearytmisenä versiona (Jalkanen & Kurkela 2003: 460), joskin Bruunin ja kumppaneiden (1998: 19) mukaan sen yhteydet ”mustaan traditioon” ja kielenkäyttöön ”oivallettiin vaistonvaraisesti”.

Itse käytän rock'n'roll-termiä vain ja ainoastaan tiettyinä populaarimusiikillisena lajinimikkeenä. Lisäksi olen valinnut välilyönnittömän heittomerkillisen kirjoitusasun lähinnä kieliopillisista syistä: näin kirjoitettuna se taipuu kuin yksi sana. Tällä perusteella tosin muutamat 1950-luvun lopun lehtiartikkeleista peräisin olevat kirjoitusasut – esimerkiksi ”rokkarolli” (Kivitie 1957) tai ”rokkiolli” (E. K-lä 1959) – olisivat enemmän kuin houkuttelevia, samoin kuin ”saundi-logiikan” mukainen ”rokkienolli” (ks. esim. Bruun *et al.* 1998: 17). Vai montako k-kirjainta siihen tulisikaan?

Musiikkianalyttiseen ja -teoreettiseen terminologiaan liittyen olennaisin huomion arvoinen seikka on se, että käytän pääsääntöisesti populaarimusiikin nuottikirjallisuudestakin tuttua reaalisoituihin (esim. Cm, F#7) pohjautuvaa merkintätapaa esimerkiksi astemerkinnän (i, #IV7) sijaan. Elokuvateknisen sanaston osalta olen pyrkinyt hyödyntämään lähinnä yleisimpiä kameranliikkeisiin, kuvakulmiin ja -kokoihin liittyviä termejä. Näiden tarkemmat erittelyt löytyvät esimerkiksi Max Juntusen *Elävän kuvan sanastosta* (1997).

Olen noudattanut yleisiä tieteellisen kirjoittamisen käytäntöjä siinä, että niin sanotusti itsenäisten julkaistujen teosten nimet on erotettu *kursiivilla*. Tämä koskee niin yksittäisiä elokuvia kuin useimpia musiikkikappaleita. Joissakin tapauksissa kappaleita ei kuitenkaan ole julkaistu elokuvan ”ulkopuolella” esimerkiksi äänitteellä, vaan ne ovat ikään kuin ainutkertaisia esityksiä omassa audiovisuaalisessa kontekstissaan. Tällöin olen kirjoittanut

esityksen nimen lainausmerkkeihin (esim. ”Nahkatakkiritari” elokuvassa *Tähtisumua*). Ratkaisuni noudattaa näiltä osin myös *Suomen kansallisfilmografiassa* omaksuttua käytäntöä. Toisaalta on huomattava, että kansallisfilmografian merkintäkäytäntö eivät ole tässä suhteessa vedenpitäviä: esimerkiksi *Villin Pohjolan kulta* -elokuvan tunnuskappaleena oleva ”Villi Pohjola reipas ja rento” on kirjoitettu kursiivilla, vaikka levytystietoja siitä ei ole (ks. SKFG7 1998: 248).

Ei ole tavatonta, että sama musiikillinen esitys nimetään eri lähteissä eri tavoin. Tällaisissa tapauksissa olen tukeutunut *Suomen kansallisfilmografiassa* ilmoitettuun muotoon. Esimerkiksi *Kuriton sukupolvi* -elokuvassa (1957) olevasta klassiseen asemaan nostetusta soitto- ja lauluesityksestä käytetään mainitun filmografian kuudennessa osassa nimitystä ”Rock-fantasia” (SKFG6 2002: 67), kun taas *Jee jee jee* -rockhistoriikissa se kirjoitetaan ilman väliviivaa (Bruun *et al.* 1998: 67). Edelleen useiden äänitteillä julkaistujen kappaleiden nimet saattavat Suomen Äänitearkisto ry:n (SÄA 2005) perusteella vaihdella *Suomen kansallisfilmografiaan* verrattuna: jälkimmäiseen sisältyväksi ilmoitettu Olavi Virran *Hula hula hula hoop* (SKFG6 2002: 274) löytyy edellisen ylläpitämästä tietokannasta *Hula hula hop* -nimisenä. Tietokannassa mainitulta äänitteellä (Virta 1991) se taas on nimetty samalla tavoin kuin filmografiassa.

Teoreettisista käsitteistä ”suomalaisuus” ja siihen liittyvät muut termit vaativat muutaman selväntävän huomautuksen. Käsittelyssäni ”Suomi” on tietty etupäässä valtiopoliittisin perustein rajattu maantieteellinen alue maapallon pinnalla; se on alue, jonka hallinnosta vastaa tietty keskitetty byrokraattinen koneisto ja jonka rekisteröity asujaimisto on (periaatteessa) oikeutettu tiettyihin valtiollisiin etuisuuksiin (kuten sosiaaliturva) edellyttäen, että huolehti (periaatteessa) tietyistä valtiollisista velvollisuuksista

(kuten veronmaksu). ”Suomalainen” puolestaan on Suomi-nimisen valtion rekisteröity jäsen, ”Suomen kansalainen”. ”Suomalaisuus” taas viittaa nimenomaan käsitykseen Suomen kansalaisia yhdistävästä kansallisesta ja kulttuurisesta identiteetistä. Tämän takia olen sijoittanut termin usein lainausmerkkeihin: poikkeuksena ovat ne tilanteet, joissa käsitteen konstruktiivinen luonne käy eksplisiittisesti ilmi asiayhteydestä. Vastaavasti kirjoitan ”lännes-tä” ja muista ilmansuuntiin perustuvista kulttuuri-identiteettipainotteisista määreistä toistuvasti lainausmerkeissä, juuri niiden keinoitekoisuutta, sopimuksenvaraisuutta ja ”niinsanottuneisuutta” korostaakseni.

Edelleen haluan painottaa eroa *jälkikoloniaalisen* analyysin ja *jälkikolonialististen* käytäntöjen välillä. Edellistä käytän nimenomaan sellaisen teoreettisen ajattelun ja käsitteellistämisen nimikkeenä, jossa huomiota kiinnitetään erityisesti entisten Euroopan siirtomaavaltojen kulttuuriin käytäntöihin ja representaatioihin. Voisikin sanoa, että jälkikoloniaalisen analyysin kohteena ovat pääsääntöisesti jälkikolonialistiset käytännöt. Jälkikoloniaalisen *analyysin* yhteydessä käytetään usein myös termejä jälkikoloniaalinen *teoria* tai *kritiikki*; näiden osalta tukeudun siihen Bart Moore-Gilbertin (1997: 1–2) mainitsemaan erontekoon, jonka mukaan edellinen viittaa eritoten ranskalaisen ”korkean teorian” sävyttämään akateemiseen diskurssiin, jälkimmäinen puolestaan yleisempään ja journalistisempaan jälkikolonialistisia käytäntöjä koskevaan keskusteluun. Jälkikoloniaalinen analyysi puolestaan kattaa Moore-Gilbertin (1997: 2) mukaan nämä molemmat, ja vaikka myönnänkin käsittelyni olevan lähempänä mainittua teoriaa kuin kritiikkiä, nimeän toimintani pääsääntöisesti analyysiksi.

Lisäksi rohkenen esitellä yhden uuden termin. Kyse on ”audiovisuaalisesta mediamusiikista”, jolla viitataan yleisesti ottaen

musiikin eri ilmenemismuotoihin audiovisuaalisessa mediassa. Musiikin ja median suhde on viime vuosina ollut lisääntyvän kiinnostuksen kohde, mutta toistuvasti se tuntuu määrittyvän ”vain” elokuvamusiikin tai musiikkivideoiden tutkimuksena. Esimerkiksi radiomusiikin tai nuottikirjallisuuden tutkimushankkeet ovat selvästi harvinaisempia. Toisaalta taas elokuvamusiikin tutkimus ja teoretisointi ei kata kaikkia audiovisuaalisen viestinnän välineitä ja niihin niveltäviä musiikillisia käytäntöjä, vaikka sitä monilla alueilla voi epäilemättä soveltaakin. Edelleen esimerkiksi pelkästään musiikin audiovisuaalisesta ulottuvuudesta puhuminen ja kirjoittaminen jättää yhden keskeisen ulottuvuuden huomiotta: median. Vaikka ”audiovisuaalinen” vaikuttaakin nykypäivänä viittaavan ikään kuin implisiittisesti mediaan (ks. Herkman 2001: 12), on kuitenkin syytä pitää mielessä, että jo ”tavallinen” konserttiesiintyminen musiikinlajista riippumatta on audiovisuaalinen ilmiö tarjotessaan ärsykeitä sekä kuulo- että näköaistille – ja musiikinlajista riippuen mahdollisesti myös tunto-, haju- ja makuaisteillekin.

2

Kulttuurinen audiovisuaalinen musiikkianalyysi

Kulttuurintutkimuksellisten ja kulttuurihistoriallisten lähtökoh-
tien lisäksi vajaan puolivuosisadan takaisten populaarimusiikin
audiovisuaalisten mediayhteyksien tutkiminen sijoittaa työni
myös populaarimusiikintutkimuksen ja mediatutkimuksen
risteyskohtaan. Populaarimusiikintutkimuksen piirissä popu-
laarimusiikin ja audiovisuaalisen median tutkimus ei olekaan
mitenkään uusi ilmiö, vaan ”audiovisuaalisen mediamusiikin”
tarkastelut ovat yleistyneet erityisesti viimeisen parinkymmenen
vuoden aikana (ks. esim. Tagg 1979; Goodwin 1993; Frith *et al.*
1993; Tagg & Clarida 2003; Vernallis 2004).

”Populaarin” käsitettä voi pitää kaikkia mainittuja tieteenaloja
yhdistävänä tekijänä. Populaarimusiikintutkimukseen käsite on
sananmukaisesti kirjoitettu sisään, kun taas mediatutkimuksen
ja kulttuurihistorian yhteydet siihen ovat selkeästi implisiitti-
sempiä ja määräytyvät pitkälti konkreettisten tutkimusasetel-
mien mukaan. Hyvän osoituksen ”populaarin” painoarvosta
mediatutkimuksessa saa *Populaarin lumo* -artikkelikokoelmasta
(Koivunen *et al.* 2000), jonka alaotsikon mukaan käsite yhdistyy
nimenomaan mediaan ja arkeen. Esimerkkeinä kulttuurihisto-
rian ja ”populaarin” kiinteästä yhteydestä voi puolestaan käyttää
viimeaikaisia alan kotimaisia opinnäytteitä ja muita tutkimuksia:
Kari Kallioniemi (1998) on tutkinut ”englantilaisuuden” ilmauk-

sia brittiläistä populaarimusiikkia koskevassa lehtikirjoittelussa, Janne Mäkelä (2004) John Lennonin tähteyttä ja Paavo Oinonen (2004) puolestaan ”suomalaisuuden” rakentumista 1940–60-lukujen radiokuunnelmasarjoissa. Myös Hannu Salmen (1999) esseekokoelmaa suomalaisen elokuvan historiallisista vaiheista voi pitää sangen populaarisävytteisenä varsinkin varhaista äänielokuvaa, studiotuotantokauden muukalaiskuvia sekä suomalaisen lännenelokuvan vaiheita koskevien selvitysten osalta.

Kulttuurintutkimus

Kiinnostus ”populaariin” ja arkisiin ilmiöihin merkitsee myös laveaa teoreettista yhteyttä populaarimusiikintutkimuksen, mediatutkimuksen ja kulttuurihistorian välillä. Kyse on sitoutumisesta kulttuurintutkimukseksi nimettyyn tutkimusotteeseen, mikä tarkoittaa lyhykäisimmillään sitä, että kulloistakin ilmiötä pyritään tarkastelemaan kulttuurisessa kontekstissaan eli sosiaalisissa, poliittisissa, taloudellisissa ja muissa mahdollisissa yhteyksissään.

Yksi kulttuurintutkimuksen keskeisimmistä lähtökohdista on juuri se, että ihmiset antavat eri asioille erilaisia merkityksiä eri tilanteissa – Mikko Lehtonen (1996: 209–211, 216–218) kirjoittaa tähän liittyen kulttuurintutkimuksen erityisestä konjunkturalistisesta suuntauksesta sekä siihen liittyvästä niin sanotusta radikaalista kontekstuaalisuudesta. Nämä molemmat seikat liittyvät edelleen niin sanottuun artikulaatioteoriaan, jonka mukaan asioiden ja ilmiöiden merkityksellistämässä on aina kyse sellaisen piirteiden yhdistämisestä, joilla ei ole mitään olemuksellista yhteyttä toisiinsa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että ilmiöille annettavat merkitykset olisivat jotenkin sattumanvaraisia tai epätosia: ”[a]rtikulaatioteoriassa kielletään tekstien olemuksellinen

identiteetti ilman, että luovuttaisiin ajatuksesta, jonka mukaan teksteillä voi olla toimivia identiteettejä” (Lehtonen 1996: 211). Toisin sanoen artikulaatioita voi pitää olemuksellisesti mielivaltaisina, mutta käytännössä niiden mielivaltaisuus on sosiaalisesti, historiallisesti, kulttuurisesti ja institutionaalisesti määräytyntä (ks. Lehtonen 1996: 69–70; ks. myös Hall 1992: 368–372; Grossberg 1995: 248–259). Yhteys kulttuurihistorian lähtökohtiin on selvä (ks. Immonen 2001: 20–21).

Lisäksi kaikesta periaatteellisesta mielivaltaisuudestaan huolimatta artikulaatioilla on käytännön vaikutuksia (Lehtonen 1996: 209). Se, millaisia merkityksiä tiettyyn ilmiöön liitetään, vaikuttaa ihmisten toimintaan; ”iskelmään” liitetyt merkitykset ohjaavat omalta osaltaan sitä, kuinka kyseistä musiikkia – samoin kuin sille tavalla tai toisella vastakkaisia musiikkeja – tuotetaan, markkinoidaan ja kulutetaan. Tämä taas edelleen vaikuttaa siihen, millaisia merkityksiä ”iskelmään” liitetään. Kuten Tarja Rautiainen (2003: 301) huomauttaa, kyse on prosessista, jossa ”erilaiset elementit (esimerkiksi käsitteet, teot, ilmiöt ja musiikilliset piirteet) yhdistyvät merkitykselliseksi kokonaisuudeksi.” Ajatus ei olekaan etnomusikologeille mitenkään uusi: Alan Merriam (1964: 32–33) kirjoitti sittemmin tieteenalan klassikoksi nousseessa teoksessa jo neljä vuosikymmentä sitten musiikillisen äänen, siihen liittyvän käsitteellistämisen sekä fyysisen, sosiaalisen ja verbaalisen käytäytymisen välisistä suhteista ja takaisinkytkennästä.

Lawrence Grossberg (1992, 1995), yksi konjunkturalistisen kulttuurintutkimuksen keskeisimpiä edustajia, on sitä mieltä, että jälkistrukturalistinen käänne on korostanut liiaksi kielen ja todellisuuden eroa sekä sitä, että ”todellisuus” on aina kielen välittämä konstruktio. Hän tunnustaa, että ”’reaaliseen’ – – pääseminen on modernin filosofian objektiivisuutta ja empiirisyyttä koskevien sääntöjen rajoissa jopa mahdotonta”, mutta tämä ei saisi hänen

mukaansa olla esteenä eräänlaisen ”villin realismin” kehittelylle eli pyrkimykselle eritellä niitä vaikutuksia, jotka määräävät ”todellista”. (Grossberg 1995: 242–243.)

Vaikutuksista ja määräävyydestä kirjoittaminen johtaa edelleen kysymyksiin vallasta: kuka päättää, mitä on käytettävissä ja kenen päämääriä ne palvelevat? Vallankäytön epätasapainoinen jakautuminen onkin ollut kulttuurintutkimuksen keskeisiä huomion kohteita, johtuen varsinkin niin sanotun brittiläisen kulttuurintutkimuksen ja sen vahvan marxilaisen ja muutenkin vasemmistolaisen panoksen hallitsevasta asemasta kulttuurintutkimusta määriteltäessä (ks. Grossberg 1995: 15–18; Hall 1992: 63–87). Yksityiskohtaisemmalla tasolla kyse on tietysti kunkin kulttuurintutkijan yleisemmästä teoreettisesta sitoutumisesta: esimerkiksi marxilaisesti orientoituneet tutkijat kiinnittävät huomionsa erityisesti taloudellisen epätasa-arvoisuuden aiheuttamaan materiaaliseen epätasa-arvoisuuteen ja luokkaristiriitoihin, feministisesti suuntautuneet tutkijat puolestaan sukupuolisuuteen, seksuaalisuuteen ja ruumiillisuuteen liittyvään epätasa-arvoisuuteen, ja jälkikoloniaalisen teorian kannattajat taas ”rodullis-” ja etnisperustaisiin valtakamppailuihin. Joka tapauksessa valta-asetelmien tiettäväksi tekeminen merkitsee myös tutkimuksen ”poliittisuuden” tiedostamista ja esiin tuomista: mikä on kulttuurintutkijan itsensä suhde käsittelemiinsä kysymyksiin vallasta? Mikä on tässä mielessä tutkijan positio, miten hän paikantuu? Mitä vaikutuksia hänen tulkinnoillaan mahdollisesti ja luultavasti on? (Ks. Grossberg 1992: 263.)

Edelleen kyse on tutkijan moraalisesta vastuusta, joka koskee ensinnäkin tutkimuksen kohteen ”reaalista” pohjaa, saipa se ilmi-asunsa sitten kirjallisena tekstinä, musiikkina, ruutuasemakaavana, pääoman liikkeinä tai kierteisenä ulkosyrjäpotkuna. Emme voi lähteä liikkeelle Antti Rokan toimista jatkosodassa – ne eivät

ole ”reaalinen” tapahtuma. Voimme lähteä liikkeelle vain Väinö Linna -nimisen henkilön kirjallisesta kertomuksesta Antti Rokaksi nimeämänsä sepitteellisen henkilöhaamon toimista. Emme liioin voi lähteä liikkeelle musiikista ”itsestään”, vaan vain tietyin keinoin tuotetuista ”musiikiksi” nimetyistä kuuloaistiärsykeistä. Voimme siis keksiä koko joukon erilaisia ilmiöitä, mutta ne eivät silti täytä tutkimuskohteen ”reaalisuuden” ehtoa – sen sijaan kyseinen keksiminen täyttää. Toiseksi ”reaalisuuden” vaade liittyy tutkijan itsensä asemaan ja lähtökohtiin. Tämä merkitsee suora- viivaisimmillaan sitä, että ajatus tutkimuksen ”neutraalisuudesta” heitetään romukoppaan. ”Neutraalius ei ole objektiivinen asenne, vaan etuoikeus, jota voi käyttää, jos on tietyissä valta-asemissa” (Grossberg 1995: 263).

Vallan käsite kytketään usein edelleen diskurssin käsitteeseen, millä tarkoitetaan pelkistettynä sitä, että vallankäyttö on nivoutunut eri tavoin erilaisiin sosiaalisiin suhteisiin ja ilmenee eri muodoissa kulloisessakin kommunikaatitilanteessa – diskurssi säätelee valtasuhteita, jotka puolestaan tuottavat ”tiedon” ja ”totuuden”. Vallan käsitteellistämässä nojataan yleisesti Michel Foucault’n ajatuksiin siitä ”voimasuhteiden moninaisuutena”, joka sisältää niin alistavan kuin tuottavan, hegemonisen ja vastarintaisen ulottuvuuden. (Ks. Foucault 1998: 17–18, 69–72; ks. myös Husa 1995.) Kun tämä yhdistetään konjunkturalismin lähtökohtiin, on selvää, että diskurssit säätelevät näin ollen myös artikulaatioita (ks. Lehtonen 1996: 69–70).

”Diskurssi” on kuitenkin varmaankin ongelmallisimpia käsitteitä nykyisen kulttuuriteorian piirissä. Suurelta osin tämä johtuu juuri sen yleisyydestä; erilaiset painotuserot ovat omiaan vain lisäämään käsitteen lipevyyttä. Tavanomaista on erottaa toisistaan kielitieteellinen ja yhteiskuntateoreettinen diskurssikäsitys; näiden lisäksi voidaan vielä puhua erityisestä narratologisesta dis-

kurssikäsitteestä. Viimeisin on esimerkiksi elokuvatutkimuksen puolella varmaan tutuin: ”diskurssi” kertomisen ja esittämisen tapana erotetaan ”tarinasta” eli kerronnan muodosta riippumattomista toisiaan seuraavista tapahtumista (ks. esim. Chatman 1978: 19; ks. myös Bordwell 1985: 21–26).

Kielitieteellisen suuntauksen piirissä diskurssin käsite on kuitenkin kenties systematisoitu pisimmälle sekä ”diskurssianalyysistä” kehitetty suhteellisen selkeä ja ajoittain jopa formaalikin menetelmä (minkä johdosta se lyhennetään tuttavallisesti DA:ksi). Usein analyyseissa käytetään tarkkoja translitterointeja esimerkiksi haastattelutilanteista, ja niiden perusteella etsitään vastauksia ei pelkästään siihen, mitä sanotaan, vaan myös siihen, *miten* sanotaan – ja miten nämä ovat kietoutuneet toisiinsa. Lopputuloksena on usein tiettyjen diskurssien paljastaminen ja nimeäminen. (Jokinen *et al.* 1993.) Oma erityistapauksensa kielitieteellisen diskurssianalyysin piirissä on erityisesti Norman Faircloughin (1997) kehittänyt eksplisiittisesti julkisten mediatekstien kielenkäyttötapoihin ja niiden implikoimiin valtasuhteisiin kohdentuva ”kriittinen diskurssianalyysi” eli CDA (engl. *Critical Discourse Analysis*).

Kiinnittäessään huomiota erilaisten kielenkäyttötilanteiden valtasuhteisiin Fairclough kuitenkin lähentää kielitieteellistä diskurssikäsitteistä yhteiskuntateoreettiseen. Fairclough (1997: 31) itse erottaa nämä kaksi toisistaan sillä perusteella, että edellinen viittaa ihmisten kanssakäymiseen todellisissa sosiaalisissa tilanteissa ja jälkimmäinen puolestaan abstraktimmin kulloinkin vallalla oleviin tiedon muotoihin ja todellisuuteen sosiaalisena konstruktiona. Näiltä osin voisikin todeta, että yhteiskuntateoreettisen suuntauksen piirissä painotetaan selkeiden ja paikannettavissa olevien diskurssien sijaan yleisempää *diskursiivisuutta* eli sitä, että

kyse on ennen kaikkea merkityksenantoa ohjaavasta prosessista (Lehtonen 1996: 69).

Yhteiskunta- ja kulttuuriteoreettinen diskurssikäsitys nojaa vahvasti Foucault'n (1972) ajatuksiin, ja täten voidaan puhua myös "tiedonarkeologisesta diskursianalyysistä", jonka keskiössä on ajattelua määräävien rakenteiden ja sääntöjen etsiminen (Valtonen 2004: 209–216). Foucault'n ajattelua pidetään kuitenkin vaikeasti lähestyttävänä monipolvisuutensa ja vaihtelevuutensa takia (ks. Valtonen 2004; Husa 1995; Alasuutari 1996: 22). Tämä käy ilmi jo hänen itsensäkin toteamista diskurssi-käsitteen ulottuvuuksista: hän kirjoittaa käyttävänsä käsitettä toisinaan viitatessaan kaikkien lausumien yleiseen alueeseen, toisinaan käsitellessään jotakin tunnistettavaa lausumien ryhmää, ja toisinaan taas osoittaakseen tiettyyn lausumien joukkoon vaikuttavia säänneltyjä käytäntöjä (Foucault 1972: 80).

Foucault (1972: 107) siis erottelee toisistaan "lausumat", "diskurssit" ja vielä "diskursiiviset muodostumat". Lausumat ovat hänen mukaansa tiettyjen materiaalisten "merkkiryhmien olemassaolon modaliteetteja"; kyse ei siis ole pelkästään tietyn ihmisen luoman objektin olemassaolosta, vaan sen suhteesta muihin objekteihin ja subjekteihinkin. Diskurssit puolestaan rakentuvat tällaisten merkkijonojen ryhmistä, ja tämän ryhmitymisen "lakeja" Foucault (1972: 107) nimittää diskursiiviseksi muodostumiksi. Niinpä "jos – – diskursiivinen muodostuma todella on – – lausumien – – leviämisen ja jakamisen periaate, termi diskurssi voidaan määritellä ryhmäksi lausumia, jotka kuuluvat muodostuman yhteen järjestelmään".

Tämä moniselitteisyys ja -mutkaisuus on jättänyt jälkensä moniin myöhempisiin diskurssiteorioita hyödyntäviin ja kommentiviin esityksiin. Esimerkiksi Pertti Alasuutari (1996: 18) yhtäläistää "diskurssin" ja "diskursiivisen muodostuman" käsitteet

jokseenkin suoraviivaisesti toisiinsa. Johan Fornäs (1998: 185–187) puolestaan kirjoittaa yhtäällä diskursseista konkreettisina ja materiaalisina ilmaisutapahtumina ja toisaalla taas samastaa ne abstraktimpiin ”diskursiivisiin käytäntöihin”. Fornäs (1998: 187) kuitenkin pitää kiinni ”diskurssin” ja ”diskursiivisen muodostuman” välisestä erosta, minkä seurauksena diskurssin ja *diskursiivisen* välinen ero jää hänen käsittelyssään moniselitteiseksi. Stuart Hall (1999: 98) taas summaa samantyyllisen moniselitteisyyden seuraavasti: ”Diskurssi ei koostu vain yhdestä lausumasta, vaan useista lausumista, jotka yhdessä muodostavat ’diskursiivisen muodostuman’”.

Kielitieteelliseen diskurssianalyysiin verrattuna kulttuuriteoreettinen suuntaus korostaa kuitenkin sitä, että diskursiivisuus ei vierasta mitään symbolisia muotoja – puhetta, kirjoitusta, kuvia, ääniä, musiikkia, eleitä jne. – representaatioita tuottaessa (ks. Fornäs 1998: 186; Hall 1999: 47). Toisin sanoen vaikkapa rockin autenttisuutta korostava diskurssi ei ilmene pelkästään artistien, fanien ja kriitikoiden verbalisoinneissa, vaan sillä on materiaaliset vaikutuksensa myös mahdollisiin esiintymistilaisuuksiin, esiintymisasuihin sekä soivan musiikin ominaisuuksiin (ks. Walser 1993: 28). Niinpä diskursseja aktualisoivat lausumat voivat olla yhtä hyvin visuaalisia, graafisia ja numeerisia kuin kielellisiäkin (Rantanen 1997: 17) – ja epäilemättä myös musiikillisia.

Tässä yhteydessä on kuitenkin syytä muistaa se, että Foucault itse soveltaa ”diskurssin” käsitettä nimenomaan puhuttuun tai kirjoitettuun kieleen. Sen sijaan diskursiivisen ja ei-diskursiivisen, kielellisen ja materiaalisen välisiin monimuotoisiin suhteisiin hän viittaa varsinkin myöhemmässä tuotannossaan (esim. Foucault 1998) *dispositiivin* käsitteellä: kyse on heterogeenisestä kokonaisuudesta, joka koostuu ”diskursseista, instituutioista, arkkitehtonisista muodoista, säätelevistä päätöksistä, laeista, hallinnollisista

toimenpiteistä, tieteellisistä lausunnoista, filosofisista, moraalisis-
ta ja filantrooppisista ehdotuksista – lyhyesti, sekä sanottu että
sanomatta jäänyt” (Foucault 1980: 194–195). Dispositiivin käsite
siis ikään kuin sisältää diskurssin käsitteen, tuoden sen rinnalle
nimenomaan ei-kielelliset ilmiöt. Näin ollen foucault’laisessa dis-
kurssianalyysissa – tai kenties pikemminkin ”dispositioanalyysis-
sa” – palataan olennaisilta osin juuri konjunkturalistisen kulttuu-
rintutkimuksen vaateeseen ”reaalisuudesta”: sen sijaan, että elämä
kaikessa materiaalisuudessaan redusoitaisiin kielellisiin merkityk-
siin, tutkimus syvenee ”kohti konkreettisempaa historiallisten,
sosiaalisten ja kulttuuristen muodostelmien analyysyä”. (Siivonen
1996: 53, 77–78; ks. myös Grossberg 1995: 240–248.)

Yhteistä kaikille edellä mainituille diskurssikäsitteille on
ajatus siitä, että asiat voidaan aina kertoa ja esittää eri tavoin, ja
että nämä esittämistavat eivät suinkaan ole yhdentekeviä. Pikem-
minkin niiden ajatellaan olevan erottamattomassa yhteydessä
merkitysten tuottamiseen. Narratologian diskurssikäsitteet edustaa
ehkä formaaleinta lähestymistapaa, mutta senkin yhteydessä ko-
rostetaan sitä, kuinka esittäminen on lopulta ainoa esimerkiksi
kulloisenkin elokuvan ”todellinen” ulottuvuus – taustalla oleva
tarina on aina vain abstraktio (Bordwell 1985: 49–50). Kieli- sekä
yhteiskuntatieteellisen suuntauksen piirissä sama perusajatus il-
maistaan siten, että sosiaalista todellisuutta ja sen rakentumista
ei pidetä erilaisista symboli- ja merkitysjärjestelmistä (”kielistä”)
erillisenä. Foucault (1998: 17) kirjoittaakin analyysin perimmäi-
sistä kohteesta ”diskursiivisena tosiasiana”:

Olennaista on kiinnittää huomio siihen, että [jostakin asiasta] pu-
hutaan. Olennaista on pohtia ensinnäkin sitä, ketkä siitä puhuvat,
sekä paikkoja ja näkökulmia, joista käsin siitä puhutaan, ja toiseksi
sitä, mitkä instituutiot kannustavat ihmisiä siitä puhumaan ja sa-
malla varastoivat ja levittävät siitä sanottua.

Kulttuurinen musiikintutkimus ja ”populaarimusikologia”

Yleiset kulttuurintutkimukselliset lähtökohdat ovat yleistyneet 1990-luvun alusta lähtien myös musiikintutkimuksen alueella, ja tämän seurauksena ”perinteisen” musiikkitieteen rinnalle on nostettu sellaisia tieteenalan määreitä kuin ”uusi musiikkitiede”, ”kriittinen musiikkitiede” ja kenties tuoreimpana ”kulttuurinen musiikintutkimus”. Täyttää yksimielisyyttä siitä, mihin kulloiselakin termillä täsmällisesti viitataan, ei ole; ”uusi musiikkitiede” kytketään kuitenkin yleisimmin ”länsimaisen” taidemusiikin positioituneeseen tulkintaan, ”kriittinen” puolestaan ”taiteen” ja ”populaarin” välisen rajan kyseenalaistamiseen. Joka tapauksessa molempien suuntausten piirissä tutkijoiden yhtenä keskeisenä tavoitteena on ollut osoittaa perinteisen formalistisen musiikkitieteen lähestymistapojen riittämättömyys ja aiemmin autonomisoina pidettyjen teosten merkitysten moninaisuus. (Ks. Leppänen & Moisala 2003: 74–75.) Lisäksi on olennaista huomata, että tässä ”musiikkitieteellisen asialistan laajentumisessa” feministien panos on ollut merkittävä, varsinkin ”uuden musiikkitieteen” osalta (Cook & Everist 1999: viii, alaviite 6), ja näiltä osin voidaankin puhua myös ”feministisestä musiikkitieteestä”, joka haastamalla ”perinteisen musiikkitieteen” sukupuolittuneisuuden haastaa samalla myös sen identiteetin ja pätevyyden (Cusick 1999: 483). Yhtenä musiikin sukupuolittuneisuutta koskevan tutkimussuuntauksen avaintekstinä pidetään Susan McClaryn kirjaa *Feminine Endings*, jonka uudemmassa laitoksessa kirjoittaja itse toteaa, että juuri sukupuolta koskevien asioiden tutkimus osana musiikkitiedettä on laajentanut tieteenalan tutkimusalueita merkittävästi (McClary 2002: xviii).

”Kriittisen musiikkitieteen” edustajista Derek B. Scott (2003: 4–5) puolestaan kirjoittaa suuntaukseen liittyvästä ”jälkidiisip-

linäärisyydestä”, jonka mukaan kyse on pikemminkin ”interkustuaalisesta kentästä” kuin tarkoin määrätystä oppiaineesta tutkimuksen epistemologisena viitekehyksenä. Tämän ajatuksen perusteella musiikkitiede(kään) ei enää ole akateemisen tutkimuksen autonominen osa-alue, vaan tutkijan tehtävänä on paneutua juuri erilaisiin diskursseihin: poliittisiin, biologisiin, psykologisiin ja esteettisiin muiden muassa. Vain näin hän kykenee selittämään musiikkia sekä sen konteksteja ja toimintatapoja.

”Kulttuurinen musiikintutkimus” on Taru Leppäsen ja Pirkko Moisalan (2003: 77) mukaan jonkinasteinen kattokäsite tällaisille musiikilla ja sitä ympäröivää sosiaalista todellisuutta *yhtenä kokonaisuutena* tarkastelemaan pyrkiville tutkimusotteille – etnomusiikologialle, populaarimusiikintutkimukselle, sukupuolistavalle ja feministiselle musiikintutkimukselle. Suomen musiikintutkijoiden keskuudessa käsitettä lienee ensimmäisenä käyttänyt juuri Pirkko Moisala (1996), mutta esimerkiksi Richard Middleton (1990: v) on käyttänyt samaa termiä englanninkielisenä (*cultural study of music*) aiemmin, määritellen sen tutkimukseksi, ”joka keskittyy musiikkiin, mutta kieltäytyy eristämästä sitä”. Joka tapauksessa nimike ”kulttuurinen musiikintutkimus” eksplikoi yhteyden ”kulttuurintutkimuksen moninaiseen kenttään”, ja täten sen piiriin luettavilla tutkimussuuntauksilla on ”yhteinen lähtökohta (musiikki kulttuurisena ilmiönä) ja yhteinen tavoite (tarkastella ja tulkita musiikin kulttuurisia merkityksiä)” (Leppänen & Moisala 2003: 76–77). Niinpä siinä missä kulttuurintutkimusta ohjaavat kysymykset ovat ”[m]illaisia merkityksiä ja miksi nämä ihmiset tuottavat tästä tekstistä (tai tähän tekstiin) tässä historiallisessa paikassa ja ajassa” sekä ”[m]itä vaikutuksia tällä tekstillä on ihmisten elämän käytänteissä” (Lehtonen 1996: 209), kulttuurista musiikintutkimusta edustava tutkija kysyy, ”miksi musiikki saa juuri tietynlaisia merkityksiä tietyssä paikassa

ja tiettyinä aikana, ja millaisia seurauksia näillä merkityksillä on” (Leppänen & Moisala 2003: 77).

Olen täysin vakuuttunut siitä, että mikään musiikki ei ”itsestään selvästi” asetu tällaisen tutkimusotteen kohteeksi – tai pakene sitä. Se, että eurooppalaista taidemusiikkia on pitkään tutkittu yhteiskunnallisista prosesseista irrallaan ja populaarimusiikkia vastaavasti niihin keskittyen, johtuu vain ja ainoastaan historiallisista ja institutionaalisista syistä. Silti musiikkia ympäröivä empiirinen todellisuus vaikuttaisi tukevan kulttuurintutkimuksellisia lähtökohtia: mikäli musiikin merkitykset ovat ”siinä itessään”, miksi ne täytyy toistuvasti kirjoittaa sanalliseen muotoon kritiikeissä ja teosanalyseissa? Ja eivätkö hardcorepunkkareiden paljaat ylävartalot tatuointeineen ja lävistyksineen ole yhtä ”ulkomusiikillinen” ja silti olennainen osa oman lajinsa konserttikokemusta kuin 100-päinen frakkeihin ja tummiin ilta-pukuihin sonnustautunut sinfoniaorkesteri? Musiikki tuotetaan, välitetään, vastaanotetaan ja koetaan aina jossakin tilanteessa ja ympäristössä, eivätkä nämä voi olla vaikuttamatta musiikista tehtäviin tulkintoihin.

Audiovisuaalinen mediamusiikki on juuri tässä suhteessa oma-laatusessa asemassa. Kuten Anahid Kassabian (2001: 7) toteaa, esimerkiksi elokuvamusiikkia ei voi ajatellakaan absoluuttisena ja autonomisena käytäntönä, vaan se saa merkityksensä aina tavalla tai toisella suhteessa muuhun elokuvaan. Täten sen voisi ajatella suorastaan edellyttävän otetta, jossa musiikin merkitysten kontekstisidonnaisuus otetaan huomioon. Elokuvamusiikin analyysit tuntuvat kuitenkin usein kiinnittyvän normatiivisiin estetisoiviin arvoasetelmiin: pyrkimyksenä on ikään kuin todentaa, kuinka ”hyvin” tai ”huonosti” kulloinenkin musiikillinen ratkaisu ”toimii”. Esimerkiksi Juvan (1995: 252) analyysi *Valkoinen peura* -elokuvan musiikista kiteytyy toteamukseen sen ”harvinaisen

täysipainoisesta roolista”; vastaavasti James Buhlerin (2000: 33) mukaan *Tähtien sota* -elokuvien alkutekstien ja -musiikin synkronia tuottaa perustavanlaatuisen ”myyttisen auran”.

Tekstuaalisen analyysin ja kulttuurisen kontekstualisoinnin välistä jännitettä voikin pitää keskeisenä kulttuurintutkimuksen metodiikkaa hallitsevana tekijänä. Tässä suhteessa vastakkain voidaan asettaa etnografisesti painottunut työskentely sekä (media)-representaatioiden analyysimenetelmät. Toisin sanoen kyse on siitä, pyrkiikö tutkija havainnollistamaan merkitysten kontekstisidonnaisuutta tukeutumalla ihmisten arki- tai jokapäiväiseen hetkelliseen käyttäytymiseen ja kokemuksiin (ks. esim. Moisala 1991: 125) vai nojautumalla erilaisiin media- ja kulttuurituotteisiin niiden omassa materiaalisuudessaan sekä näiden tuotteiden mahdollisia tulkintoja ja käyttöyhteyksiä sääteleviin erilaisiin ”kontekstuaalisiin reunaehtoihin” (Herkman 2001: 10). Myös Hallin (1992: 73, 77–79) maininta kulttuurintutkimuksen kahdesta hallitsevasta paradigmasta, ”kulturalistisesta” ja ”strukturealistisesta”, liittyy tähän ongelmaan: edellisen piirissä on korostettu juuri kokemuksellisuutta, kun taas jälkimmäisen edustajat ovat painottaneet erilaisia kulttuuris-yhteiskunnallisia viitekehyksiä, rakenteita ja ”määrättyjä olosuhteita”.

Joka tapauksessa representaatioita ja niiden reunaehtoja koskevaan analyttiseen dilemmaan liittyen voidaan puhua erityisestä ”teksti vs. konteksti” -asetelmasta, joka on aktualisoitunut hieman eri tavoin ja eri aikoina sekä populaarimusiikintutkimuksen että audiovisuaalisen median tutkimuksen piirissä. Asetelman taustalla kuitenkin on tiettyjä oppihistoriallisia tekijöitä, jotka suurelta osin perustuvat ”taiteen” ja ”populaarikulttuurin” väliseen suhteeseen sekä vielä molempien historialliseen asemaan tutkimuksen kohteena.

Populaarimusiikintutkimuksen juuret palautetaan usein Frankfurtin koulukunnan massakulttuurikritiikkiin, birminghamilaiseen kulttuurintutkimukseen sekä rock-journalismiin ja -sosiologiaan. Akateemisista oppiaineista tunnustetaan selkeimmin juuri sosiologian sekä viestinnän, folkloristiikan ja etnomusikologian vaikutus. Myös ”musiikkitieteen radikaalien säikeiden” (Middleton 2001: 150) eli erityisesti niin sanotun kriittisen musiikkitieteen merkitys on tunnustettu. Täten populaarimusiikintutkimusta on totuttu luonnehtimaan leimallisesti tieteidenvälisenä ja poikkeusteollisena alana. (Ks. Hesmondhalgh & Negus 2002: 3–6; Frith & Goodwin 1990: ix, 1–3.)

David Hesmondhalgh ja Keith Negus (2002: 7–8) esittävät, että populaarimusiikintutkimusta voi luonnehtia kolmen keskeisen teeman avulla. Ensimmäinen näistä on musiikkitieteellisesti orientoitunut musiikillisia merkityksiä tarkasteleva tutkimus, jonka yhtenä painopistealueena on ollut pyrkimys yhteisen kielien löytämiseen ”populaarimusiikologien” ja ”rock-sosiologien” kesken. Toinen teema on kulttuurintutkimuksellisesti ja etnografisesti suuntautunut kiinnostus yleisöihin ja musiikin tuotantokonteksteihin, kolmas puolestaan ”globalisaatio” eli kysymykset paikallisuuden ja kansainvälisen musiikillisen liikehdinnän välisistä suhteista. Koko aluetta yhdistää heidän mukaansa kuitenkin sitoutuminen musiikin politisoimiseen: ”populaarimusiikintutkimuksen omaleimainen piirre on ollut sen edustajien valmius kohdistaa huomionsa musiikin merkityksen, sosiaalisen vallan ja kulttuurisen arvon välisiin suhteisiin” (Hesmondhalgh & Negus 2002: 7).

Vaikuttaa kuitenkin siltä, että musiikkitieteellisen ja yhteiskuntatieteellisen lähestymistavan välinen kommunikaatiokuilu on ollut hankalasti ylitettävissä. Populaarimusiikintutkimuksessa teksti/konteksti-vastakkainasettelu liittyy juuri tähän; kärjäs-

tettyinä sillä tarkoitetaan sitä, että populaarimusiikkia on lupa tutkia joko musiikkitieteellisin painotuksin keskittymällä vain musiikin ”itsensä” ominaispiirteisiin tai sosiologisin apuvälinein sijoittamalla musiikki osaksi laajempaa yhteiskunnallista ja kulttuurista kontekstia (Brackett 2000: 17; Shuker 1994: 135–136; Aho 2004: 30; ks. myös Middleton 1990: 103; Järviluoma & Rautiainen 2003: 175). Epäilemättä juuri tieteenhistoriallisista tekijöistä johtuen populaarimusiikintutkimuksessa kulttuurisen kontekstualisoinnin vaade on saanut hyvinkin dogmaattisen aseman, kun taas musiikin materiaalisten erityispiirteiden erittelyä ja niiden vaikutusten tai vetovoiman pohtimista ei useinkaan pidetä välttämättömänä (ks. Walser 2003: 18, 21–22). Tällainen sosiologisen tarkastelun ylivalta johtaakin helposti Negusin (1996: 162) sanoin ”rock-imperialismiin” eli siihen, että populaarimusiikin sisäiset erot jätetään huomiotta ja typistetään käsitteeseen ”rock”. Näin ”rockin” piirteet omana musiikillisena lajityyppinä jäävät käsittelemättä, ja se määrittyy helposti rajattomana ja eriytymättömänä musiikillisena kategoriana (vrt. Grossberg 1992: 131).

Osaltaan asetelmassa voi olla kyse Susan McClaryn ja Robert Walserin (1990: 280) havaitsemasta laajemmasta erityisesti musiikkitieteen (ja -koulutuksen) ylläpitämästä ”poeettisesta tai teknisestä mystifikaatiosta” eli siitä, että musiikkitieteelliset havainnot ovat usein käsittämättömiä muille kuin musiikkitieteilijöille joko terminologian tai nuottikirjoituksen takia. Myös Allan F. Moore (2003: 6–7) kirjoittaa siitä, kuinka niin median kuin viihdeteollisuudenkin edustajien keskuudessa vallitsee ajatusmalli musiikista jollain tavalla taianomaisena ilmiönä, jota ei parane yrittääkään selittää eikä siten myöskään ymmärtää muuten kuin ehkä ”turhanpäiväisten” elämäkertojen avulla.

Populaarimusiikintutkimuksen rinnalla tai sen yhtenä osaluona onkin ryhdytty puhumaan ja kirjoittamaan ”populaari-

musikologiasta”. Moore (2003: 2, ks. myös alaviite 2) määrittelee sen oppiaineeksi, joka on kehittynyt musiikkitieteen pohjalta vastatakseen uudenlaisen tutkimusmetodologian tarpeeseen. ”Populaarimusikologien” keskuudessa ei kuitenkaan ole yksimielisyyttä siitä, millaista populaarimusiikin musiikkianalyysin tulisi olla (Moore 2003: 5; Covach 1997: 85). Esimerkiksi John Covach (1999) kritisoi monia kollegojaan liiallisista pyrkimyksistä muokata musiikkianalyyttistä tiedonintressiä kohti sosiologista, kun taas Richard Middleton (2000a: 6–7) varoittaa liian tiukasta formalismista. ”Populaarimusikologian” keskeinen ongelma vaikuttaakin liittyvän siihen, miten musiikkitieteen piirissä kehitetyt analyysimenetelmät voisivat olla hyödyksi populaarimusiikin tarkastelussa, ja kiistaa käydään lähinnä siitä, tulisiko ne hylätä kokonaan, soveltaa sellaisinaan, vaiko muokata kulloiseenkin tarkoitukseen sopivaksi. Viimeisin vaihtoehto lienee yleisin ”populaarimusikologien” argumentti (ks. esim. Shepherd 1991: 205; Moore 2001: 18–19, 25).

Covachin (1997: 83) huomautus siitä, että nykyisten musiikkianalyyttisten välineiden hylkääminen ”tarjoaa riskialttiin mahdollisuuden sanella metodologia etukäteisolettamusten perusteella”, on kuitenkin olennainen ”populaarimusikologian” kehittelyä ajatellen, sillä menetelmien valinta merkitsee tiettyjä ennako-oletuksia analysoitavana olevasta musiikista. Sen sijaan, että analyysimenetelmät valittaisiin tarkasteltavan olevan musiikin ”itsensä” ominaisuuksien mukaan, olisi kenties syytä painottaa pikemminkin sitä, kenelle ja mihin tarkoituksiin analyysia tehdään. Näin ollen keskeisiksi nousisivat analyytikon ja hänen yleisönsä tyylillinen tai lajityyppillinen kompetenssi (Covach 1995; Moore 2001: *passim*) sekä musiikkianalyysin välinearvo. Sekä etnomusiikologian että populaarimusiikintutkimuksen piirissä vaikuttaa olevan vallalla jonkinasteinen yhteisymmärrys

siitä, että musiikkianalyysi toimii välineenä, jonka avulla etsitään vastauksia laajempiin musiikkia koskeviin kysymyksiin (Pekkilä 1991: 155; Moore 2003: 9). Tällöin musiikkianalyttisiä metodeja ei niinkään tule suhteuttaa aineistoon kuin kulloiseenkin ongelmanasetteluun.

Musiikkianalyysin välinearvoa voi korostaa myös ajattelemalla analyysimetodeja jonain, joiden avulla voidaan havainnollistaa musiikin eri kappaleiden, lajien tai tyylien välisiä yhteyksiä ja eroja (ks. Moore 2003: 5). Tässä yhteydessä voi vielä painottaa lajityyppiteoreettista lähestymistapaa: Roy Shuker (1994: 136) toteaa populaarimusiikin tekstuaalisesta analyysistä suoraviivaisesti, että se ”edellyttää genren käyttöä analyyttisenä työkaluna”. Se, mikä tällöin korostuu, on konventioiden rooli diskursiivisissa muodostumissa, eli miten kulloinenkin musiikkikappale suhteutuu tietyn genren konventioihin (ks. Middleton 1999: 145).

Audiovisuaalisen mediamusiikin tutkimus

”Populaarimusikologian” kehittelyllä on mielenkiintoisia yhteyksiä audiovisuaalisen mediakulttuurin tutkimukseen. Jos ja kun ”populaarimusikologian” ensisijaisena tavoitteena on kehittää uudenlaisia musiikkianalyysimenetelmiä, voisi ”mediakulttuurin audiovisuaalisen tutkimuksen” – eikä siis ”audiovisuaalisen mediakulttuurin tutkimuksen” – tavoitteena ajatella olevan sellaisten analyysimenetelmien kehittäminen, joiden avulla audiovisuaalisia representaatioita voidaan tarkastella nimenomaan *audiovisuaalisina*, äänen ja kuvan muodostamina kokonaisuuksina. Musiikillisten käytäntöjen osalta voitaisiin näin ollen puhua erityisesti ”audiovisuaalisen mediamusiikin tutkimuksesta”.

Musiikkivideoiden analyysimenetelmien kehittelyyn liittyen olen esittänyt, että videoiden musiikillis-kuvallista ilmaisua voidaan lähestyä ainakin neljän analyyttisen strategian avulla (Kärjä 2001). Ensinnäkin on mahdollista tarkastella ilmaisun *rakenteellisia* piirteitä (ks. Björnberg 1994; Vernallis 1998). Tällöin kyse voi olla esimerkiksi musiikin rytmiikan ja kuvan leikkauksen yhteyksien hahmottamisesta; samoin sen selvittäminen, miten visuaalisten teemojen segmentointi noudattelee musiikin säkeistö–kertosäkeistö-jaottelua (musiikkivideoissa voittopuolisesti näin päin), kuuluu rakenteellisen analyysin piiriin. Toiseksi kuvan ja äänen yhteyttä voi pyrkiä hahmottamaan *synesthesian* käsitteen avulla. Tällöin huomio kohdistuu enemmänkin laadullisiin perustein havaittaviin tekijöihin: kuvan ja musiikin tunnelmaan, värisävyihin, ”saundeihin”. (Ks. Goodwin 1993: 50–56; myös Cook 1998: 24–29.) Kolmanneksi yhteyksiä voi hahmottaa *intertekstuaalisen* analyysin avulla, jolloin kyse on tarkasteltavana olevan audiovisuaalisen materiaalin sisältämistä (tai pikemminkin siinä havaituista) viittauskohteista esimerkiksi toisiin teoksiin, artisteihin tai tyyliin (ks. Goodwin 1993: 159–166; myös Lilliestam 1998: 241–245). Neljäs tarjoamani mahdollisuus on *genre*n käyttäminen analyysia ohjaavana käsitteenä, eli siitä, että tutkimuskohteen audiovisuaalisia ominaisuuksia tarkastellaan osana lajityypillisiä konventioita (ks. Fabbri 1982; Björnberg 1990; Frith 1996: 75–94; Fenster 1993). Näin musiikillis-kuvalliset erityispiirteet on mahdollista sijoittaa selvemmin myös osaksi laajempaa sosiokulttuurista kontekstia.

Ei ole mitään periaatteellista syytä siihen, miksi tätä analyysiskeemaa ei voisi soveltaa myös musiikkivideoita edeltäneisiin audiovisuaalisiin mediamuotoihin. Toki on tunnustettava, että varsinkin videoiden visuaalinen ”kerronta” on yleensä huomattavasti sirpaleisempaa kuin perinteisen kertovan elokuvan (varsinkin

jos nykyhetken videoita verrataan 1950-luvun elokuvaan), mutta *audiovisuaalisten* representaatioiden tekstuaalisen analyysin perusmallina hahmotelmani on tutkimusmateriaalin historiallisesta ”syntyajankohdasta” riippumatta pätevä. Itse asiassa se soveltuu uskoakseni yhtäläillä tietyn välineen – vaikkapa nyt äänielokuvan – diakronisten erityispiirteiden havainnollistamiseen kuin eri välineiden synkronisten erojen ja yhtäläisyyksien osoittamiseen. Niinpä myös kansallisen identiteetin rakentumista koskevissa tulkinnoissa voi soveltaa periaatteessa mitä tahansa skeeman strategiaa, joskin kulttuurintutkimuksellisten lähtökohtien hyväksyminen merkitsee sitä, että käytännössä kaksi viimeistä korostuvat. Kyse voi tällöin olla esimerkiksi siitä, määrittyvätkö tarkasteltavana oleva audiovisuaalinen aineisto ja tietyt kansalliset symbolit (lippu, kansallislaulu yms.) osaksi samaa intertekstuaalista verkostoa, tai siitä, miten käsitykset kansallisesta identiteetistä ovat artikuloituneet osaksi tarkasteltavana olevan lajityypin konventioita (vrt. reggae, fado, iskelmä).

Genreanalyttista tutkimusotetta ei suinkaan voi pitää radikaalisti uutena tapana tarkastella suomalaista(kaan) elokuvaa: erityisesti Veijo Hietala (1992; 1994: 163–172) ja Kimmo Laine (1995: 113–123; 2000) ovat kunnostautuneet genreteorioiden puolestapuhujina. Myös Juha Herkman (2001: 85, 108) painottaa genren käsitteen käyttökelpoisuutta mediakulttuurin jäsentämisessä, erilaisten kertomusten ja esitystapojen erojen ja yhtäläisyyksien hahmottamisessa. Elokuvien ja muun median lajityyppilähtöinen analyysi on myös aika ajoin koskettanut populaarimusiikin varhaisia ilmentymiä audiovisuaalisessa mediassa: Laineen (1997) analyysi vuonna 1940 ensi-iltansa saaneen ensimmäiseksi suomalaiseksi ”revyy- ja musiikkielokuvaksi” mainostetun *SF-Paraatin* viehätysvoimasta on hyvä esimerkki tästä. Laine lähestyy ongelmaansa erityisesti tähteyden ja lajityypin käsittei-

den avulla ja nostaa esiin olennaisia asioita lajityypin (musikaalin) vaikutuksesta elokuvan kerronnallisiin keinoihin ja katsojien identifikaatiomahdollisuuksiin. On kuitenkin huomattava, ettei hän analyysissään juurikaan käsittele *SF-Paraatin* musiikillisia kerronnallisia keinoja, vaan pitäytyy suhteellisen yleisluontoisessa lajityyppi- ja tapahtumakuvaailussa.

Lajityypin käsite yhdistyy edelleen siihen, miten teksti/konteksti-vastakkainasettelu on läsnä audiovisuaalisen median tutkimuksessa. Tässä yhteydessä myös tietyillä tieteenaloilla ja niiden teoreettis-metodologisella suuntautumisella on ratkaiseva merkitys: elokuvatiede tai -tutkimus on määrittynyt yleisesti ottaen taiteentutkimukselliseksi oppiaineeksi, korostaen erityisesti elokuvan esteettisiä ja poeettisia ulottuvuuksia (ks. Bacon 2000: 7, *passim*; myös Salmi 1993: 18), kun taas mediatutkimus on sitoutunut hyvinkin vahvasti viestinnällisiin ja kulttuurintutkimuksellisiin lähtökohtiin (ks. esim. Nieminen & Sihvonen 2001: 9–10). Ja vaikka alan uusimmissa opetusohjelmissä korostettaisiinkin elokuvan ja television tarkastelua ”sekä taiteen että viestinnän näkökulmista, sekä kiehtovana ilmaisuvälineenä että väkevänä yhteiskunnallisena ilmiönä” (HYETVT 2005), on kulttuurintutkimuksellinen käyttötapatutkimus hallinnut televisiotutkimusta humanistisen taiteentutkimuksen lähestymistapojen jäädessä selvään vähemmistöön (Hietala 1996: 42–44; ks. myös Morley 1992). Merkittävän poikkeuksen tässä yhteydessä muodostaa kuitenkin musiikkivideoihin kohdistunut tutkimus (esim. Kaplan 1987; Goodwin 1993; Vernallis 2004).

Joka tapauksessa genre on käsite, johon ei ”taiteen näkökulmasta” lähteissä analyyseissa juurikaan törmää. Sen sijaan populaarikulttuurisina pidettyjen ilmiöiden käsittelyn yhteydessä se toistuu taajaan, esimerkiksi elokuvaan (kauhu, komedia, melodraama, musikaali, toiminta, western), televisioon (draama,

mainos, musiikkivideo, saippuaooppera, tilannekomedia, uutiset) ja musiikkiin (iskelmä, pop, rap, rock, soul, tekno) liittyen. Garth S. Jowett (1992: vii) esittääkin, että populaarikulttuurin on menestyäkseen pitädyttävä tunnistettavissa kaavoissa ja kategorioissa. Kyse on hänen mukaansa liikkumisesta ”konventioiden” ja ”inventioiden” välisellä rajalla; edelliset kuuluvat massatuotetun populaarikulttuurin piiriin, kun taas jälkimmäiset ovat pikemminkin ”taiteellisen” ilmaisun tunnuspiirteitä. Johan Fornäs (1998: 215) kuitenkin kritisoi tällaista ajattelua vahvasta avantgardistisesta ”yksilöllisen ainutkertaisuuden ideologiasta”, joka pyrkii peittämään sen, että ”[g]enrejä on kaikissa symbolisissa muodoissa, taiteen lajeissa ja jopa kaikilla inhimillisen toiminnan alueilla”. Edelleen Franco Fabbrin (1999: 6–7) mukaan genreajattelu liittyykin yleisempiin kulttuuris-kognitiivisiin luokiteluprosesseihin, joiden avulla eri asioita ja ilmiöitä yhdistellään ja erotellaan. Kulloinenkin genre lieneekin hedelmällisempää käsittää ”taiteen” ja ”populaarikulttuurin” rajoista välittämättömänä joukkona ”tekstejä, joilla on jotakin yhteistä” niin tekstien tuottajien, kriitikoiden kuin yleisönkin mielestä (Grossberg *et al.* 1998: 159).

Genreä ei ole olemassa ”sellaisenaan”, vaan se on pikemminkin verbaalinen konstruktio, jolla ei ole todellisuutta erilaisten käytötapojensa ulkopuolella (ks. Grossberg *et al.* 1998: 160). Tämä merkitsee sitä, että genrekäsityksiä on syytä pitää suhteellisina ja kontekstistaan riippuvaisina. Niinpä selkeiden genererajojen vetäminen on käytännössä mahdotonta: genret ”syntyvät” eri toimijoiden välisen löyhän ja epämääräisen sopimuksen tuloksena ja eri nimikkeiden sisällöt voivat hyvinkin olla kiistanalaisia ja ristiriitaisia tulkintayhteisöstä riippuen. (Ks. Frith 1996: 75, 88; Berger 1992: 158; Herkman 2001: 113; Hietala 1994: 166–167.)

Fabbi (1982: 52) kirjoittaa, että nimenomaan musiikkigenreissä on kyse sosiaalisesti hyväksytyjen sääntöjen ohjaamista todellisten tai mahdollisten musiikillisten tapahtumien joukosta. Nämä säännöt hän jakaa viiteen eri osa-alueeseen. Ensimmäisen muodostavat formaaliset ja tekniset säännöt, jotka liittyvät musiikin järjestämisen ja soittamisen konventioihin. Toinen koostuu semioottisista säännöistä, jotka kytkeytyvät erityisesti kommunikaatioon ja merkitysten välittämiseen. Kolmantena tulevat käyttäytymisen säännöt niin muusikoiden esiintymisen ja esiintymislavan ulkopuolisen toiminnan kuin konserttiyleisön ja kotona musiikkia kuuntelevan henkilönkin osalta. Neljäs sääntöryhmä koskee yhteiskunnallisia ja ideologisia eli esimerkiksi musiikin ja muusikon sosiaalisuuteen, etnisyyteen ja sukupuoleen (*gender*) liittyviä sääntöjä. Viidentenä ovat kaupalliset ja juridiset säännöt, jotka ovat sidoksissa erityisesti musiikin tuottamiseen ja omistussuhteisiin. Sääntöjen osa-alueet eivät ole todellisuudessa lainkaan niin erillisiä kuin tämä jaottelu voisi antaa olettaa, ja lisäksi sääntöjen suhteellinen painoarvo vaihtelee eri genrejen välillä. (Fabbi 1982: 55–59.)

Simon Frith (1996: 94) on järjestänyt Fabbrin sääntökategoriat uudelleen neljän konventioiden merkitystä korostavan otsakkeen alle: äänelliset konventiot (vrt. erityisesti Fabbrin säännöt 1 ja 2), esittämisen konventiot (3 ja 4), ”paketoinnin” eli myynnin konventiot (4 ja 5) sekä musiikkiin sisällytetyt arvot eli sen ideologia (4). Näistä viimeisin liittyy suoraan myös kysymyksiin identiteetistä, kansallisesti määrittyneenä tai ei: esimerkiksi Arthur Asa Bergerin (1992: 73) mukaan genret tarjoavat roolimalleja ja maailmankuvia, jotka puolestaan vaikuttavat sosiaaliseen käyttäytymiseen sekä arvojen ja uskomusten omaksumiseen. Hietala (1994: 169) puolestaan ehdottaa, että yksittäisiä genreteoksia voidaan pitää eräänlaisina yhteisöllisinä rituaaleina, joiden avulla

yleisön sosiaalinen yhteenkuuluvuus ja identiteetti sekä usko tiettyihin ideologisiin perusarvoihin vahvistuvat.

Frithin (1996: 94) konventiojaottelu tarjoaa kompaktin perustan ”audiovisuaalisen mediamusiikinkin” tarkemmalle kontekstualisoivalle analyysille. Tällöin lähtökohtana on kuitenkin tavallaan kolmas konventiokategoria eli ”paketointi”, sillä kulloinenkin audiovisuaalisen median muoto – esimerkiksi pitkä näytelmäelokuva – liittyy suoraan tähän. Yksityiskohtaisemmalla tasolla analysoitavaksi jää se, miten musiikkiin yhdistetyt arvot suhteutuvat musiikillisiin ja visuaalisiin ratkaisuihin kyseessä olevassa nimenomaisessa audiovisuaalisessa kontekstissa. Hypoteettisena klišeisiin ja ennakoasenteisiin perustuvana tutkimusasetelmaa havainnollistavana esimerkkinä voi käyttää vaikka iskelmää: olisiko niin, että myös elokuvallisissa yhteyksissä sen musiikillisia konventioita hallitsisivat kvinttisekvenssit, esittämiseen liittyviä puolestaan maaseutuympäristö ja kesämekot sekä ideologiaa konservatiivisuus ja yhtenäiskulttuuri? Oli niin tai näin, kansallisen identiteetin problematiikan suhteen asetelma merkitsee sitä, että mikäli jokin näistä konventionaalisista ulottuvuuksista hyväksytään esimerkiksi ”suomalaisuuden” määrittäjäksi, osallistuvat myös muut ulottuvuudet samaan määrittelyprosessiin.

Nykyisessä maailmanjärjestyksessä käsitykset kollektiivisista eli nimenomaan kulttuurisista tai kansallisista identiteeteistä korostuvat lajityypillisiä konventioita tarkasteltaessa, ja näin myös tietynlaiset musiikilliset äänet yhdistyvät tietynlaisiin ”kansallisuuksiin” (ks. Brackett 2002: 66). Tällöin lajityypillisiä konventioita ajatellaan kuitenkin kovin jähmeinä ja tietyt genret sidotaan hyvinkin tiukasti tiettyihin maantieteellisiin sijainteihin ja kulttuurisiin arvoihin. Malliesimerkkinä tällaisesta ajattelusta voi pitää Heikki Hilamaan ja Seppo Varjuksen (1997) kirjoit-

tamaa *Reggae!*-historiikkia, jonka alaotsikon mukaan kyseinen musiikinlaji on yhtä kuin ”Jamaikan pop”.

Tähän liittyen Hietala (1994: 167–168) kirjoittaakin kunkin genren ”sosiaalisten ja ideologisten myyttien” muodostamasta ”ytimestä”, jonka rinnalla pintarakenteelliset ilmiöt, tyyli ja teoksen sisäiset muodolliset suhteet ovat toissijaisia. Edelleen mahdollisten genretekstien implikoimien identiteetti-positioiden yhteydessä voi painottaa ”autenttisuuden” merkitystä. Frithin (1996: 89) mukaan tietyn tekstin tulkitseminen tiettyyn genreen kuuluvaksi määrittyy nimenomaan autenttisuuden perustella. Mikäli tietyn genren edustaja tulkitaan autenttiseksi sellaiseksi, tarjoaa se tulkitsijalleen vahvistuksen omasta paikasta maailmasta: nykyisen identiteetin lisäksi se tarjoaa tuolle paikalle historiallisen perustan. Autenttisuuden käsitettä osataankin hyödyntää populaarikulttuuriin ja -musiikkiin elimellisesti kytkeytyneen kapitalistisen markkinakoneiston piirissä, ja tämä on omiaan lisäämään genrejen ”myyttisen ytimen” essentialistista ulottuvuutta. Tiukat genererajat ovatkin käyttökelpoisia nimenomaan musiikkiteollisuudelle sen pyrkiessä idealisoimaan markkinoita (ks. Frith 1996: 76, 85; Walser 1993: 5).

Rick Altman (2002: 196–197, 211) kirjoittaa puolestaan genreihin liittyvistä hajaantuneista ”konstellaatioyhteisöistä” ja kuluttajien keskinäisestä ”poikittaiskommunikaatiosta”, joiden perusteella tietyn genren edustaja alkaa toimia ”symbolisen yhteisön kohtauspaikkana”, merkinä muun yleisön keinotekoisesta läsnäolosta. Tällöin on tavallista vaalia myös ”muinaisen alkupeuran, jatkuvan yhtenäisyyden ja pysyvän loukkaamattomuuden myyttejä pysyvän tilan säilyttämiseksi.” Genrejen monimuotoisuus on helppo väistää myös nimeämisen avulla, varsinkin jos taustalla lymyää kansallisromanttisesti virittynyt ideologia. Niinpä iskelmästä on helpompaa puhua juuri ”kansakunnan

salattuna muistina” (Bagh & Hakasalo 1986: 9) kuin korostaa sen yhteyksiä vaikkapa saksalaiseen *Schlager*-perinteeseen tai yhdysvaltalaiseen Tin Pan Alley -tuotantoon. Janne Mäkelä (2005: 25) huomauttaakin osuvasti, että ”kun vielä 1900-luvun puolivälissä iskelmän tehtävänä oli rakentaa kuvaa Suomesta ja suomalaisuudesta, nykyisin se ylläpitää huojuvaa rakennelmaa nimeltä suomalaisuus”.

Lajityypilliset konventiot tarjoavat myös käyttökelpoisen oikotien musiikin representationaalisen potentiaalin tarkasteluun. Representaatio on yksi media-analyysin avainkäsitteistä, ja se voidaan määritellä esimerkiksi siten, että se on ”jonkun asian, ilmiön, ympäristön tai ihmisten esittämistä jonkinlaiseksi” (Herkman 2001: 219). Vaikkakin representaatiota koskevat analyysit tukeutuvat voittopuolisesti visuaaliseen kommunikaatioon, tällainen määritelmä ei avoimesti tulkittuna kiellä muiden symbolijärjestelmien – kuten vaikkapa musiikin – osallisuutta representationiin. Lisäksi varsinkin kun otetaan huomioon yhtäläinen tapa korostaa kielen tarjoamia mahdollisuuksia ”representoida, esittää maailmaa koskevia lausumia” (Lehtonen 1996: 44) ja liitetään se kielen ja ”todellisuuden” mielivaltaiseen, joskin kulttuurisidonnaiseen luonteeseen, käy enemmän kuin kyseenalaiseksi, miksi musiikilta halutaan kieltää kaikenlainen representationaalinen potentiaali.

Kaikesta huolimatta, kuten Kassabian (2001: 6) toteaa, klassis-romanttisen taidemusiikkikäsitteen vaalima vaikutusvaltainen ajatus musiikin ”puhtaasta symboliikasta” ja ”ei-representationaalisuudesta” on ollut erityisen ongelmallinen elokuvamusiikin kontekstissa, jossa pitkälle samat musiikilliset keinovarot suoraan itsestään selvästi kytkeytyvät osaksi elokuvan *audiovisuaalista* merkityksenantoa. Hän viittaa vielä erilaisiin katalogeihin ja ”tuotantokirjastoihin”, joista toivotun kaltaista musiikkia voi etsiä esimerkiksi tunnelman, maantieteellisen sijainnin, historiallisen

ajankohdan, elokuvan rakenteen ja toiminnan määreiden perusteella (Kassabian 2001: 17; ks. myös Juva 1995: 25–27). Näiden rinnalla on mahdollista pohtia myös sitä, miten varsinkin 1920-luvun mykkäelokuvien musiikki yhdistyy olennaisilla tavoilla barokin affektioppiin, jonka mukaan tietyillä musiikillisilla piirteillä on tiettyjä ”ruumiillisia ja sielullisia vaikutuksia” kuulijoihin (Sarjala 1996: 6).

Affektiopin merkitystä audiovisuaalisen mediamusiikin tulokinnan kannalta on korostanut myös Tagg (2000) alunperin 1979 ilmestyneessä *Kojak*-televisiosarjan tunnusmusiikkia käsittelevässä tutkimuksessaan. Hän tekee tärkeän huomion musiikin mahdollisten affektisäiltöjen kontekstuaalisuudesta: ”musiikillisten affektien erottelu lepää suurelta osin musiikillisen ärsyketilanteen havaitsemisen ja tiedostamisen varassa; tämä tilanne koostuu osin erityisistä kuuntelu- ja esitystilanteista, osin musiikillisen koodin konventioista sekä todennettavasta vastaavuudesta ulkomusiikillisiin konnotaatioihin” (Tagg 2000: 49). Tagg on edelleen yhdessä Bob Claridan (2003: 94–99, 107–121) kanssa kehittänyt samanlaista ”interobjektiiviseen vertailuaineistoon” (IOCM; engl. *interobjective comparison material*) ja niin sanottuihin komutaatiotesteihin perustuvaa ja laajalla reseptioaineistolla tuettua audiovisuaalisen median musiikin ”musemaattista analyysia”. Tavoitteena heillä on ollut selittää, miten koeyleisön tuottamat ”visuaalis-verbaaliset assosiaatiot” eli VVA:t (ks. Tagg & Clarida 2003: 121–152) suhteutuvat kuunneltuun musiikkiin. ”Näissä selityksissä kyse on ollut suuren IOCM-määrän selvittämisestä, musemaattisten rakenteiden etymofonian jäljittämisestä sekä musikogenisia konnotaatiokategorioita koskevista ehdotuksista” (Tagg & Clarida 2003: 666).

Olipa lähtökohtana ”musiikillinen koodi”, ”interobjektiivinen vertailu” tai ”musikogeniset konnotaatiokategoriat”, kussakin

tapauksessa on kyse tulkinnasta, jossa tietyt musiikkikappaleet tai -katkelmat mielletään samankaltaisiksi nimenomaan musiikillisin perustein. Tagg ja Clarida (2003) korostavat nimenomaan musiikin rakenteellisia ulottuvuuksia, mutta yhtäläillä asetelman voi ulottaa muihinkin tekstuaalisiin piirteisiin, kuten esimerkiksi ”saundeihin” (vrt. Tagg & Clarida 2003: 366). Niin tai näin, asetelmassa pyritään lopulta hahmottamaan genreteoretisointia vastaavasti ”joukko tekstejä, joilla on jotain yhteistä” (vrt. Grossberg *et al.* 1998: 159), ja näin ollen kulloisenkin musiikillisen keinovaran mahdollinen ja kenties jopa oletettavakin vaikutus, merkitys ja representationaalinen potentiaali on ikään kuin lajityypin ehdollistama.

Lajityyppi siis sanelee omalta osaltaan ehtoja musiikilliselle representaatiolle, olipa tässä kyse tunne- ja vaikutusperäisistä affekteista tai vaikkapa kansallisista attribuuteista. Jälkimmäisen ulottuvuuden suhteen erityisen kiinnostava on eräskin toteamus varhaisen suomalaisen rock’n’rollin vaiheista: ”Ensimmäisten kotimaisten rocktähtien pienessä joukossa ei ollut ainuttakaan, joka olisi onnistunut löytämään yhdysvaltalaisen esikuvien negroidin soinnin” (Jalkanen & Kurkela 2003: 459). Virke implikoi selvästi tiettyjen ominaisuuksien keskeisyyttä populaarimusiikin eri tyyleissä tai lajeissa. Usein nämä ominaisuudet ovat vielä kansallisesti, kulttuurisesti, etnisesti ja – kuten edellä – jopa ”rodullisestikin” määräytyneitä. Toisin sanoen esimerkiksi rock’n’rollilta ikään kuin vaaditaan ”negroidia” sointia ja se yhdistetään nimenomaan ”yhdysvaltalaisuuteen”. Tämä herättääkin lähes väistämättä kysymään, miten rock’n’roll voisikaan olla ”suomalaista”. Tai vaihtoehtoisesti: mitä ihmettä ”suomalaisuus” voisi olla suhteessa rock’n’rolliin?

3

”Suomalaisuus”

Ihmiset kiinnittyvät tahtomattaankin erilaisiin identiteettikategorioihin. On tavallista, että esimerkiksi ulkoisten piirteiden perusteella henkilöt yhdistetään tiettyihin ”rotuihin” tai etnisiin. Ulkoisen olemuksen nojalla eräitä voidaan nimittää edelleen tietyn yhteiskuntaluokan edustajiksi, toisia tiettyihin seksuaaliryhmiin kuuluviksi, kolmansia mahdollisesti tiettyjen kansakuntien jäseniksi. Kunkin yksilön äidinkielen ja muun puheenparren perusteella hänet tyypillisimmillään sijoitetaan osaksi jotakin selvästi erottuvaa kulttuurista ryhmittymää ja sen alueellisia versioita. Kulttuurisen identiteetin määrääjäksi käy usein myös henkilön passi: se, mitä maata hän edustaa, sanelee ehtoja myös sille, miten hänen odotetaan käyttäytyvän ja merkityksellistävän asioita.

Ajatus ihmisen kotimaan ja hänen kulttuurinsa (kielen, tapojen, arvojen) erottamattomasta yhteydestä on olennainen tämän hetkisessä maailmassa: ”Kansalliset kulttuurit, joihin synnymme, ovat modernissa maailmassa yksi kulttuuristen identiteettien keskeisistä lähteistä” (Hall 1999: 45). Näin ollen voidaan puhua erityisestä kansallisesta identiteetistä, missä kyse on ensisijaisesti kansallisvaltioajattelun kytkeytymisestä käsityksiin kollektiivisista identiteeteistä. Niinpä monissa tapauksissa ”kulttuurista” ja ”kansallista” pidetään melkein pä toistensa synonyymeina; ”kansalla” voi olla tiettyjä valtiollisista yhteyksistä riippumattomia

kulttuurisia ominaispiirteitä, mutta ”kansallinen etu” tarkoittaa poikkeuksetta samaa kuin ”valtiollinen etu”. Edelleen mikäli samaa valtiollista aluetta asuttaa useampi ”kansaa”, näistä puhutaan mieluummin ”etnisinä” ryhminä tai vähemmistöinä. Steve Fenton (2003: 23) erottaa kansan ja etnisen ryhmän toisistaan sillä perusteella, että vaikka molemmat viittaavat syntyperän ja kulttuurin yhdistämiin yhteisöihin, kiinnittyy edellinen juuri ”valtiotyypilliseen poliittiseen muotoon.” Jälkimmäistä puolestaan voi luonnehtia kolmen määreen avulla: etninen ryhmä on kansallisvaltion sisäinen osajoukko, joka edustaa usein ei-etniseksi oletettuun valtaväestöön verrattuna ”toista”, mutta jonka erillisyyttä määrittänyt yleensä kulttuuristen tekijöiden eikä niinkään fyysisen ulkomuodon vaikutuksesta.

”Suomalaisuus” kansallisena kulttuurina

Nationalismin syntyä tarkastellut Benedict Anderson (1991: 6–7) on tehnyt vaikutusvaltaiseksi osoittautuneen ehdotuksen, jonka mukaan kansakuntia (ja kansallisvaltioita niiden itsestään selvinä ”säiliöinä”) tulisi ajatella ”kuviteltuina yhteisöinä”. Tässä ”kuvittelussa” on kyse epämääräisen ja kaikesta sisäisestä epätasa-arvosta riippumattoman kansallisen yhteisöllisyyden ja toveruuden tunteen luomisesta, sen maantieteellisestä rajaamisesta ja suhteuttamisesta muihin vastaaviin poliittisen maantieteen entiteetteihin sekä kansakunnan täysivaltaisuuden korostamisesta erottamalla demokratia jumalallisesti määrätystä monarkiasta. On huomattava, että Anderson ei määritelmässään käsittele poliittisuutta juurikaan, mutta kenties on lähes itsestään selvää, että käsitykset kansallisesta yhteisöllisyydestä eivät synny ilman valtakamppailuja sekä kansakuntien sisällä että niiden välillä. Lopulta kyse on

siis siitä, kenen ”kuvitellut yhteisöt” voittavat – mitä suomalaisena oleminen ja suomalaisuus merkitsisi, jos Suomesta olisi tehty kuningaskunta?

Andersonin määritelmä kestää toistamisen, nykyisessä jatkuvasti kiihtyen globalisoituvassa maailmassa kenties yhä entistä paremmin. Tämä liittyy olennaisesti esimerkiksi Stuart Hallin (1999: 70) luonnehtimaan globalisaation ristiriitaisuuteen: yhtäältä lisääntyvät kansainväliset ja ylikansalliset yhteydet saavat kansallisvaltiot ja kansalliset identiteetit vaikuttamaan merkityksettömiltä, mutta toisaalta näitä yhteyksiä kohtaan osoitettu vastarinta saattaa nojautua voimakkaastikin kiinteisiin käsityksiin paikallisista tai kansallisista identiteeteistä. Tällainen asetelma on omiaan vain korostamaan sitä, että tietyn kansallisvaltion asujaimiston yhteenkuuluvuuden tunne ei perustu niinkään mihinkään todelliseen yhteiseen historiaan, vaan on pikemminkin erinäisten sopimuksenvaraisten tulkintojen, käsitysten ja väitteiden seurausta. Eric Hobsbawmin (1983: 1) mukaan juuri tällaisessa ”pyrkimyksessä luoda jatkuvuutta sopivan historiallisen menneisyyden kanssa” on kyse ”keksitystä perinteestä”. Täten kansallisuuteen kiinnittyvät identiteettikategoriat (kuten ”suomalaisuuden”) voi määritellä yleisellä tasolla historiallisten tilanteiden mukaan muuttuviksi valtasuhteiden tuotoksiksi.

Hall (1999: 46) laajentaa Andersonin esitystä käsittelemällä sitä, kuinka kansakuntaa voidaan ajatella myös symbolisena yhteisönä, kulttuurisena representaatiojärjestelmänä. Tällä Hall perää sitä, että tietty kansalliseksi kulttuuriksi mielletty symbolinen käytäntö representoi kyseisen kansakunnan ideaa. Toisin sanoen kansakunta tai kansallisuus on olemassa vain joukkona enemmän tai vähemmän toistuvia representaatioita. Tätä voidaan ajatella edelleen niin, että säilymisensä vuoksi kansallisuus joudutaan aina esittämään ja kertomaan uudelleen; sillä ei ole mitään pysy-

vää ydintä näiden esitysten ja kertomusten tuolla puolen. Hallin (1999: 48–50) mukaan ”kansallisen kulttuurin kertomus” nojaa viiteen pääelementtiin: historiankirjoituksen ja muun median tuottamaan kansakunnan kertomukseen, historialliset aikakaudet ja vaihtelut ylittäviin käsityksiin alkuperästä ja jatkuvuudesta, kansalliseksi mielletyn perinteen sepittämiseen, kansallista luonetta koskevaan perustamismyyttiin sekä symboliseen ajatukseen kansan puhtaudesta.

Kun näitä ajatuksia sovelletaan Suomen kontekstiin, esiin tunkee väistämättä kysymys siitä, millaisia ovat ”suomalaisen kansallisen kulttuurin kertomus” (ks. myös Lehtonen *et al.* 2004: 97–102) sekä Suomi ja suomalaisuus andersonilaisen ”kuvitellun yhteisöllisyyden” muotoina. Jos ja kun lähtökohdaksi otetaan ajatus kansallisuuksista historiallisina valtasuhteiden tuotteina, on selvää, että suomalaisuudestakin on erotettavissa erilaisia niin ajallisesti kuin yhteisöllisestikin vaihtelevia versioita. Keskeistä on se, mihin käsitteellä viitataan: missä kulkevat suomalaisuuden rajat ja millä perustein ne määrittävät? Esimerkiksi Aira Kemiläisen (1998: 16) mukaan sanalla ”suomalainen” voidaan viitata joko Suomen asukkaisiin tai suomea puhuviin yksilöihin. Mää räytyykö suomalaisuus siis ensisijaisesti maantieteellisten vaiko kielellisten tekijöiden perusteella (ks. myös Lehtonen *et al.* 2004: 179–181)?

Maantieteellistä vaihtoehtoa harkittaessa törmätään väistä-mättä siihen ongelmaan, että Suomeksi nimetyn maa-alueen rajat eivät ole millään muotoa pysyviä, vaan sopimuksenvaraisia. Doreen Massey (2003: 73; alkup. kursiivi) huomauttaakin siitä, että ”*rajalinjat eivät kerro mitään ikuista totuutta paikoista*, vaan ne ovat pikemminkin tulosta tiettyjä yhteiskunnallisia pää-määriä palvelevista rajanvedoista”. Varmaan jokainen Suomen peruskoululaitoksen historianopetukseen osallistunut henkilö

on havainnut selkeän eron Pähkinäsaaren rauhassa vuonna 1323 määritellyn ensimmäisen Ruotsi(-Suome)n itärajan ja nykyisten valtiorajojen välillä (ks. myös Harle & Moisio 2000: 59). Lisäksi nimitys ”Suomi” viittaa vanhemmissa kartoissa vain osaan sitä maa-alueesta, joka nykyisellään kyseiseen maannimeen liitetään. Esimerkiksi Olaus Magnuksen kartoissa 1500-luvun puolivälissä Suomi (”Finlandia”) erottuu omaksi alueekseen Suomenniemen kärkeen; muita vastaavalla tavalla nimettyjä alueita ovat muun muassa Häme (”Tavestia”), Karjala (”Carelia”), Pohjanmaa (”Botnia”) ja Lappi (”Lappia”) (ks. Fredrikson 2001).

Kansallisen identiteetin määräytyminen kielellisin perustein on yhtä mielivaltaista ja sopimuksenvaraista kuin maantieteellinen vaihtoehto (ks. Anderson 1991: 44–45). Itse asiassa Michael Billig (1995: 29–36) vastaanansomattomasti korostaakin kansan (sekä implisiittisesti valtion) ja kielen ”kuvittelemisen” erottamatonta yhteyttä. Hänen mukaansa kielet ovat nationalistisen logiikan mukaisia historiallisia konstruktioita; ihmiset ovat puhuneet vuosituhansia, ja puheen ymmärrettävyys on säädellyt sosiaalista kanssakäymistä, mutta vasta nationalistisen ajattelun yleistyminen toisen vuosituhannen loppupuoliskolla on tuottanut käsitykset toisistaan erottuvista kielistä kielioppineen, kirjoitusasuineen ja murteineen. ”Yhä uudelleen ja uudelleen kielten ja murreluokittelujen väliset rajat ovat seuranneet valtionrakentamisen politiikkaa” (Billig 1995: 33).

Myös Hobsbawm (1994: 61, 63–64) kirjoittaa siitä, että vaikka eri ihmisryhmien keskinäiset vaikeudet ymmärtää toisiaan verbaalisesti ovat todellisia ihmisryhmiä erottavia tekijöitä, ei tämä suoraan merkitse sitä, että näin syntyvät ”kielelliset muurit” väistämättä erottavat juuri kansallisuuksia tai kansakuntia. Ja vaikka puheenparsi voi hänen mukaansa toimia kulttuurisen samastumisen myötä myöhemmin ”protonationalistisena juure-

na”, kansalliset kielet ovat ”melkein aina puoliksi keinotekoisia”. Yrityksinä ”muodostaa yleiskieli tosiasiallisesti puhuttujen kielten moninaisuudesta” kielet sotivat niitä nationalistisen mytologian peruseriaatteita vastaan, joiden mukaan kansalliset kielet olisivat ”kansallisen kulttuurin perusta ja kansallisen mielenlaadun kehto”. Kansallisten kielten *konstruoimisen* pääongelmana voikin Hobsbawmin (1994: 64) mukaan pitää sitä, mikä murre lopulta valitaan ”normitetun ja yhtenäistetyn kielen perustaksi”. Tästä on ollut kyse myös suomen kirjakielen kehityksessä ja *kehittämises- sä*: yleisenä lähtökohtana pidetään sitä, että suomen kirjakielen ”keksijä” Mikael Agricola nojasi ensisijaisesti niin sanottuihin läntisiin ja varsinkin nykyisen Varsinais-Suomen alueen murteisiin esimerkiksi *Uutta Testamenttia* kääntäessään, mutta lopulta varsinkin 1800-luvulla sekä länsi- että itämurteet vaikuttivat ratkaisevasti kirjakielen muotoutumiseen (Lauerma 2004: 136, *passim*). Kielen ja kansan välinen yhteys otettiin 1800-luvun Suomessa poikkeuksetta itsestään selvänä ja olemuksellisena: ”kieli nähtiin metaforisesti myös kielettärenä, personifioituna suomalaisen hengen ilmentymänä” (Nordlund 2004: 286), ja tähän ”kielettäreen” palautuvat erimielisyydet esimerkiksi sanojen taivutuksesta käynnistivät ”isoja periaatteellisia väittelyitä suomen kielen ja sitä kautta jopa suomalaisuuden oikeasta muodosta ja sisällöstä” (Laitinen 2004: 178).

Päivi Rantanen (1997: 219) on 1600–1800-lukujen Suomea ja sen kansaa käsittelevän klassikkoasemaan kanonisoitujen ”faktakirjallisuuden” edustajien analyysin perusteella ehdottanut, että kyseisissä teksteissä ”ei ole yhtä vakiinnutettua merkitystä Suomesta ja suomalaisista”, vaan kyse on pikemminkin yhteiskunnan organisoitumista, vallanjakoa ja hallitsevia maailmankuvia koskevista ”diskursiivisista kamppailuista”. Ongelman ydin on siis tarkemmin ajateltuna siinä, minkälaista laajempaa yhteiskunnal-

lista ja kulttuurista päämäärää kulloistenkin ajattelutapojen voi tulkita palvelevan. On kuitenkin tärkeää huomata, että 1600- ja 1700-lukujen luonnehdinnat (puhumattakaan niitä edeltäneistä) keskittyivät Suomen maa-alueen ja sen asujaimiston ominaispiirteiden erittelyyn, joko/sekä hyvässä tai/että pahassa. Kyse oli siis Suomen ja ”suomalaisten” kuvailusta, kun taas kysymys ”suomalaisuudesta” nousi eksplisiittisesti keskiöön vasta Suomen siirryttyä Venäjän vallan alle vuonna 1809 (ks. Rantanen 1997: 220). Taustalla vaikuttivat olennaisesti yhteiskunnalliset tekijät: vallanvaihdon yhteydessä Suomen rajat määriteltiin entistä tarkemmin, ja autonomisen suuriruhtinaskunnan status tarjosi mahdollisuuden ajatella näin syntynyttä maa-aluetta periaatteessa erillisenä valtiona, joka vain ikään kuin odotti itsenäistymistään. Tässä myös Euroopassa laajemminkin levinnyt kansallisvaltioajattelu oli keskeisessä osassa. Kansallisvaltioajattelu edesauttoi myös erilaisia sivistyneistön intressipiirejä, jotka pyrkivät säilyttämään tai luomaan omia etuoikeuksiaan uuden venäläisen hallinnon alla. (Ks. Harle & Moisio 2000: 61–62, 72–78.) Se, että ”suomalaisuus” on tällä tavoin erottamattomasti kytkeytynyt kansallisvaltioajatteluun ja siten ensisijaisesti 1800-luvulla heränneeseen keskusteluun, ei poista sitä, etteikö aikaisemmillä kuvauksilla olisi (ollut) vaikutusta suomalaisuuden määrittelyyn. Tästähän juuri Rantasen (1997) korpuksessa on kysymys: hänen kohteenaan olevat tekstit ovat *kanonisoituja*, jälkikäteen ”suomalaisuuden” kannalta keskeiseen asemaan nostettuja.

Joka tapauksessa useat suomalaisuuden määrittelyn kannalta keskeiset vaiheet ajoittuvat 1800-luvun puolivälin tienoille. Ensinnäkin maan sivistyneistön keskuudessa oli käynnissä kädenväjäntö ”fennomaanien” ja ”svekomaanien” välillä. Edellisten voi ajatella puolustaneen omaehtoisen ”suomalaisen”, erityisesti suomenkielisen kulttuurin ja valtion rakentamista, kun taas jäl-

kimmäiset olivat ainakin jossain määrin palauttamassa Suomea entisen emämaansa yhteyteen (ks. esim. Harle & Moisio 2000: 76–77). Tähän kamppailuun liittyi olennaisesti myös kansallisromanttisen ajattelun leviäminen yhteiskunnan eri osa-alueilla ja nimenomaisesti taiteissa. On yleisesti tunnustettua, että Elias Lönnrotin tietoisena päämääränä oli oman kansallisen mytologian kirjoittaminen orastavalle Suomen kansalle – *Kalevalan* muodossa (ensimmäinen painos ilmestyi 1835). Toinen ja kenties vieläkin vaikutusvaltaisempi kirjallinen ”suomalaisuuden” lähde on Zachris Topeliuksen vuonna 1875 alun perin ruotsinkielisenä ilmestynyt *Maamme kirja* (*Boken om Vårt Land*), jota käytettiin kouluissa oppikirjana vielä pitkälle 1950-luvun puolella. Kirjallisuuden lisäksi ”suomalaisuuden” tulkittiin ilmenevän tuolloin omaleimaisena myös musiikissa – erityisesti Jean Sibeliuksen tuotannossa (ks. esim. Tawaststjerna 2003: 95; Salmenhaara 1996: 66) – sekä kuvataiteissa, varsinkin niin sanotun kansallismaiseman (eli Järvi-Suomen) visualisoinneissa (kansallismaiseman konventionaalisesta perustasta ks. Karjalainen 1989).

Maamme kirjan pitkällisen vaikutusvallan seurauksena on kuitenkin mahdollista puhua erityisestä topeliaanisesta suomalaisuudesta (ks. Rantanen 1994; ks. myös Rantanen 1997: 199–217), jonka mukaan Suomi-nimisen maan ja sen asuttaman kansan yhteys on erottamaton ja ylimalillisesti asetettu: ”Jumala on [kansaa] pitänyt yhdessä monta sataa vuotta samassa kotimaassa, samojen lakien ja saman esivallan alaisina” (Topelius 1980: 17). Edelleen topeliaaniseen suomalaisuuteen liittyy käsitys pitkän yhdessäolon synnyttämästä *kansanluonteesta*, ”keskinäisestä samankaltaisuudesta eli erikoisuudesta” (Topelius 1980: 151). Tämä kansanluonne on ”helpommin tunnettavissa kuin selitettävissä”, mutta yhtä kaikki Topelius (1980: 151–152) listaa Suomen kansan ”pääominaisuuksina” seuraavat piirteet: jumalanpelko,

uutteruus ja kestävyys, karaistuneisuus ja voimakkuus, kärsivällisyys, alttius kieltäymykseen ja elinvoimaisuus, rauhallisuus, urhoollisuus ja sotakuntoisuus, sitkeäluontoisuus ja itsepintaisuus, rakkaus vapauteen, tiedonhalu ja rakkaus oppiin.

Jälkikoloniaalinen analyysi

Keskeinen kysymys ”suomalaisuuden” eri muotoihin liittyen koskee kuitenkin sitä, millainen painoarvo 1800-luvun loppupuolen ajatuksilla on (ollut) satakunta vuotta myöhemmin. Rantanen (1994: 17–18) varoittaa väheksymästä Topeliuksen kansankuvausta, pitäen juuri sitä ”oikeaksi” kanonisoituna suomalaisuutena. Myös Anna-Leena Siikala (1996: 147) on sitä mieltä, että topelianiset suomalaisuuden ideaalit elävät ja voivat hyvin kansanperinteen uusissa muodoissa aina naistenlehdistä virsikirjoihin, ja aivan vastaavasti Lehtonen ounastelee, että tällä hetkellä juuri populaarijulkisuudessa tuotetaan idealisoitua ja normatiivista suomalaisuutta (Lehtonen *et al.* 2004: 121). Tämän voi ajatella liittyvän Hallin (1999: 58) ajatukseen 1900-luvun loppupuolella kiihtyneestä kansakuntien välisestä ”globaalista yhdentymisestä” sekä sen kolmenlaisista mahdollisista seurauksista kansallista identiteettiä koskien:

- Kansalliset identiteetit *rapautuvat* kulttuurisen homogenisoitumisen ja ”globaalin postmodernin” seurauksena.
- Kansalliset ja muut ”paikalliset” tai rajalliset identiteetit *vahvistuvat* globalisaatioon kohdistuvan vastarinnan vaikutuksesta.
- Kansalliset identiteetit ovat rappeutumassa, mutta *uudet*, hybridit identiteetit ovat ottamassa niiden paikan.

Viittaus ”globaaliin postmoderniin” on sikäli merkittävä, että ”postmoderni tilanne” tai ”postmoderniteetti” on ollut yksi kiihkeimmistä kulttuuriteoreettisen keskustelun aiheista jo reilun parin vuosikymmenen ajan (esim. Lyotard 1985; Jameson 1991; Grossberg 1992; Bauman 1996). ”Postmodernin” käsite on herättänyt suuriakin erimielisyyksiä, ja teoreetikosta riippuen samoista asioista voidaan puhua ja kirjoittaa myös myöhäis- (Fornäs 1998), refleksiivisen (Beck *et al.* 1995), toisen (Beck 1999), notkean (Bauman 2002) tai muun vastaavan moderniteetin nimikkeellä. Terminologisista ja painotuseroista huolimatta yhteistä näille esityksille vaikuttaa olevan se havainto, että erityisesti toisen maailmansodan jälkeisten vuosikymmenten kuluessa koko joukko maailmanlaajuisenakin pidettyjä muutoksia sekä yhteiskunnallisissa olosuhteissa että tiedonvälityksessä on tarjonnut tilaa uusille identiteetin (myös kansallisen sellaisen) käsitteellistämisen tavoille. Hallin (1999: 61) mukaan kyse on prosesseista, joiden on ajateltu johtavan ”*kaikkien* vahvojen kulttuuristen identiteettien hajoamiseen ja tuotta[van] globaalilla tasolla – – kulttuuristen koodien pirstoutumista, tyylien moninaisuutta, katoavan, lyhytaikaisen ja ohimenevän samoin kuin erojen ja kulttuurisen pluralismin korostumista”.

Keskustelu hybridi-identiteeteistä on liittynyt leimallisesti siirtomaavalta-asetelmien muodollisen purkautumisen vaikutuksesta syntyneisiin kulttuuristen vähemmistöjen diasporisiin kokemuksiin. Kyse on siis muuttoliikkeen tai maastapaon seurauksena syntyvästä ihmisryhmien uudelleen sijoitta(utu)misesta ja sitä seuraavasta vähintään kaksijakoisesta kulttuurisen identiteetin kokemuksesta – yhtäältä oman ”alkuperäisen” yhteisön jäsenenä ja toisaalta suhteessa uuteen valtakulttuuriin, jonka ”alkuperäisyyttä” oma erilaisuus puolestaan ratkaisevalla tavalla haastaa. Tämä johtaa edelleen ”kadotettua” kulttuurista ja/tai etnistä

puhtautta koskevien ajatusten hylkäämiseen, koska tällaisten ”hybridisiin kulttuureihin” kuuluvien ihmisten on opittava ”asutamaan ainakin kahta identiteettiä, puhumaan kahta kulttuurista kieltä” (Hall 1999: 71–72; myös Hall 2003: 121–123). Diasporan ja hybridisyyden käsitteiden yhteydessä on edelleen puhuttu aiemmin erillään olleiden ihmisryhmien (tai ”kulttuurien”) tilallis-ajallisen kohtaamisen ja vuorovaikutuksen myötä syntyvästä uudenlaisesta ”kontaktivyohtykkeestä” sekä yleisemmin transkulturoitumisen prosessista. Jälkimmäiseen sisältyy lisäksi ajatus siitä, että juuri epätasaisista valtasuhteista johtuen kyse on ennen kaikkea diasporisen tai muuten alisteisessa asemassa olevan ryhmän keinoista valita, omaksua ja kehittää niin sanotun valtakulttuurin tarjoamia aineksia. (Hall 2003: 105–106.)

Hybridien ja diasporisten identiteettien yhteyttä siirtomaavallan purkautumiseen on käsitelty voimakkaasti juuri niin sanotun jälkikoloniaalisen analyysin piirissä. Leimallisesti kyse on ollut entisten siirtomaa-alueiden ja niihin tavalla tai toisella sidoksissa olevien ihmisten asemasta kiihtyvästi globalisoituvassa maailmassa. Niinpä eräänlaisina ”varsinaisina” jälkikoloniaalisen analyysin kohteina on totuttu pitämään eritoten Intiaa ja Afrikan eritasavaltoja sekä esimerkiksi Iso-Britannian hindu- ja karibialaisia vähemmistöjä. Kummassakin tapauksessa analyysin tulokset voidaan jakaa kahteen pääsuuntaan: yhtäältä on osoitettu, kuinka vanhat ”kolonisoijan” ja ”kolonisoidun” väliset suhteet ovat edelleen havaittavissa, ja toisaalta on painotettu ”kolonisoitujen” keinoja käyttää kolonisoivia käytäntöjä ja piirteitä valikoidusti hyväkseen oman hybridin identiteettinsä vahvistamiseen (ks. Loomba 1998: 5–7, 178, 239). Tässä yhteydessä on viitattu myös tietynlaiseen ”strategiseen essentialismiin” (Spivak 1996: 81) eli siihen, että valta- tai alistavan kulttuurin luomia pinttyneitä stereotyyppioita vastaan hyökätään uusilla, yhtäläillä taipumatto-

milla ja olemuksellisilla käsityksillä etnisestä identiteetistä. Toisin sanoen tietty vähemmistö voi käyttää valtakulttuurin käytäntöjä hyväkseen yhtäältä oman identiteettinsä ilmaisuun (vrt. ajatus transkulturaatiosta), mutta toisaalta myös havainnollistaakseen essentialististen identiteettikäsitteiden joustamattomuutta ja epärealistisuutta. Bart Moore-Gilbertin (1997: 198–199) mukaan strategisesti essentialistisia jälkikoloniaalisia identiteettejä voi pitää eräänlaisena välttämättömänä välivaiheena kulttuurisen dekolonisaation prosessissa. Kyse on tällöin sitoutumisesta vähemmistön omaan Suureen Kertomukseen, mikä estää yhtäältä imeytymisen osaksi virallista monikulttuurisuutta ja toisaalta ennenaikaiset utooppiset haaveet. Kulttuurista nationalismia voi siis tarkastella myös positiivisessa mielessä, niin löysän kulttuurisen pluralismin korjaajana kuin yhtenäisen vastarinnan politiikan lähtökohtana.

Jälkikoloniaalisen analyysin ja teorian varhaisimpana avaintekstinä pidetään yleisesti Edward Saidin (1995) alunperin 1978 ilmestynyttä tutkimusta ”orientalismista”. Said (1995: 3) määrittelee orientalismin nimenomaan foucault’laisena diskurssina, ”Orienttia hallitsevana, jäsentävänä ja määrävänä länsimaisena tyylinä”, jonka myötä eurooppalainen kulttuuri on tuottanut Orientin ”poliittisesti, sosiologisesti, sotilaallisesti, ideologisesti, tieteellisesti ja mielikuvituksellisesti”. Tärkeää on huomata se, että orientalismi ei Saidin (1995: 3) mukaan suoraviivaisesti määrrä sitä, mitä Orientista voidaan sanoa, vaan kyse on jokaiseen Orienttia koskevaan asiayhteyteen vaikuttavasta intressiverkostosta. Lisäksi olennaista on se, että ”Orientti” on nimenomaan ”Oksidenttia” täydentävä ja määrittävä ihmisen luoma konstruktio: se on ”idea, jonka aatehistoria, mielikuvasto ja sanavarasto ovat tuottaneet sen todellisena ja läsnäolevana Lännessä ja Länttä varten” (Said 1995: 5). Orientalismissa on siis kyse enemmän

”läntisen” – ja erityisesti ”eurooppalaisen” (Said 1995: 7) – ihmisen itseymmärryksestä kuin mistään muusta, ja tässä prosessissa niin sanottu Orientti toimii nimenomaan ei-läntiseksi miellettyjen ilmiöiden, tapojen ja lopulta ihmistenkin tyyssijana.

Erytinen kiinnostukseni kohdistuu kuitenkin jälkikolonialaisen analyysin ja ”suomalaisuuden” väliseen suhteeseen. Olkoonkin, että Suomena tunnettu maantieteellinen alue on ollut satojen vuosien ajan kahden kilpailevan monarkian hallitsemana, ei Suomen historiaa ole totuttu ajattelemaan jälkikolonialaisessa viitekehyksessä. Suomen tarjoamat materiaaliset edut – lähinnä veronkanton ja tykinruokaan liittyen – ovat ilmeisesti olleet siinä määrin vähäiset, ettei mistään laajamittaisesta siirtomaavalasta voida puhua. Pikemminkin kyse lienee ollut siitä, että sekä Ruotsille että Venäjälle Suomen maa-alue on toiminut käteväenä puskurivyöhykkeenä keskinäisessä valtakamppailussa Pohjois-Euroopan herruudesta (ks. Harle & Moisio 2000: 61; Alasuutari & Ruuska 1999: 217–218).

Suomea ei ole myöskään totuttu ajattelemaan (jälki-)kolonialististen käytäntöjen harjoittajana, sillä valtiolla ei ole koskaan ollut varsinaisesti omia siirto- tai alusmaita. Niinpä esimerkiksi viisiosaisen *Suomen kulttuurihistorian* (2002–2004) hakemistosta ei löydy asiasanoja ”imperialismi”, ”kolonialismi” tai ”siirtomaavalta” (ks. SKH5 2004), joten mitä ilmeisimmin tällaiset käsitteet eivät ole ainakaan keskeinen osa Suomea, sen kulttuuria ja historiaa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö tietyissä poliittisissa piireissä halua avoimeen kolonialismiin olisi ollut: 11.3.1919 professorit Gustaf Komppa, E. A. Piponius ja C. G. Tigerstedt tekivät ulkoasiainministeriölle esityksen nykyisen Namibian alueella olevan Ovambon eli Ambomaan saamisesta Suomen siirtomaaksi (UM 1919; ks. myös. Raiskio 2002: 45). Se, miksi alueeksi valikoitui juuri Ovambo, ei ollut

sattumaa: Suomella oli alueelle yhteyksiä jo vuodesta 1867 kristillisen lähetystyön muodossa. Namibian alue oli kuulunut ennen ensimmäistä maailmansotaa Saksalle, joka kuitenkin joutui luovuttamaan siirtomaansa hävityn sodan seurauksena.

Lähetystyön voi kaikesta kehitysapu-ulottuvuudestaan huolimatta ajatella nojaanneen pitkälle siirtovaltarakenteisiin, erityisesti paikallisiin valtasuhteisiin sekä paikallisen kehityksen ”länsimaistamiseen” liittyen (Raiskio 2002: 44–45). Lähetystyön ja kolonialismin suhde on kuitenkin tuottanut erilaisia tulkintoja riippuen mitä ilmeisimmin siitä, mikä kulloisenkin tulkitsijan mielipide kristinuskon ja siirtomaavallan suhteesta yleensä on ollut. Niinpä esimerkiksi Suomen Lähetysseuran johtoon nousutta Pietari Kurvista on voitu kiitellä ”suurena organisaattorina ja hyvänä opettajana, kestäväenä ja viisaana lähetysjohtajana” (Virrankoski 2001: 641) – tai hänen lähtökohtanaan on pidetty sitä, että ”[a]lkuasukkaat olivat raakalaisia, suorastaan rikollisia, ja vain kristinuskon saattoi johtaa heidät muutoksen tielle” (Vesterinen 2003: 431). Myös Matti Klinge (2002: 264) yhdistää sekä Suomen Lähetysseuran toiminnan Ambomaalla että jo aiemmin Siperiassa lähetystyötä tehneiden pappien toimet kolonialismiin, joskin lieventäen tätä lainausmerkein ja korostaen vahvemmin sotilaallisia ja tieteellisiä toimia: ”Suomalaisetkin osallistuivat siis vaikka vain niukasti ajan eurooppalaiseen ’kolonialistiseen’ ekspansioon, selvimmin kuitenkin Venäjän armeijan piirissä Keski-Aasiassa ja tiedemiesten tutkimusmatkoilla.”

Lopulta Ilmari Vesterinen (2003: 437) summaakin osuvasti, että ”[h]istoriallisesti katsoen tärkein 1800-luvulla alkaneiden matkojen anti oli suomalaisten kansallisen identiteetin kehittyminen ja vahvistuminen.” Toisin sanoen asetelma voidaan hahmottaa tietynlaisena latenttina tai ”epävirallisena” (Raiskio 2002: 44) kolonialismina, jossa ”varsinaisten” siirtomaavaltajien osana

tai vanavedessä myös Suomen tunnetun valtiopoliittisen kokonaisuuden toimijat ovat ylläpitäneet ja hyödyntäneet kolonialistisia käytäntöjä, nimenomaan edistääkseen omia valtio- ja identiteettipoliittisia päämääriään. Toisaalta Teuvo Raiskio (2002: 45) pitää varsinkin ”virallisia” siirtomaahankintasuunnitelmia juuri itsenäistyneen valtion tragikoomisina uhon ilmauksina: sisällissodan jälkeistä Suomea kun hallitsi lama, puute ja sekaannus.

Valtiopoliittiset päämäärät ja haaveet ovat yksi (jälki)kolonialismin ulottuvuus, symbolinen vaihdanta ja kulttuurinen merkityksenanto toinen. Näiden keskinäistä vuorovaikutussuhdetta ei tule vähätellä, mutta huomion arvoista silti on, että jälkikoloniaalinen analyysi – kuten monet muutkin nykyisen kulttuuriteorian suuntaukset – on kehittynyt erityisesti kirjallisuudentutkimuksen tai siihen tavalla tai toisella liittyvän tarkastelun piirissä. Esimerkiksi Said (1995) pohjaa päätelmänsä pitkälle matkakirjallisuuden varaan ja Spivak (1991) puolestaan kiinnittyy ensisijaisesti intialaiseen kaunokirjallisuuteen. 1990-luvun jälkipuoliskon kuluessa muun muassa näissä analyyseissa esiin nostetut ajatukset ovat levinneet kuitenkin monille muille tieteenaloille, ja sitä mukaa myös muu kuin kirjallinen aineisto on otettu jälkikoloniaalisen analyysin kohteeksi. Niin valtaviiran Hollywood-tuotantoa kuin ”kolmannen maailman” elokuvaikin on tarkasteltu ahkerasti jälkikolonialistista perinnettä vasten (esim. Maasilta 1999; Shohat & Stam 1994; Hall 1997); samoin ”länsimaisen” musiikin eri muodot – etunenässään niin sanottu taidemusiikki – ovat jo enemmän tai vähemmän vakiintuneita jälkikoloniaalisen tai orientalismikriittisen analyysin aiheita (ks. esim. Bellman 1998; Hayward 1999; Born & Hesmondhalgh 2000).

Georgina Born ja David Hesmondhalgh (2000: 6–7) huomauttavat siitä, että jälkikoloniaalisen analyysin piirissä huomio-

ta ei ole juurikaan kiinnitetty populaarikulttuurisiin ilmiöihin. Osaltaan tämä on heidän mukaansa voinut johtua jälkikolonialistisen analyysin edustajien taipumuksesta tarkastella ensisijaisesti tekstuaalisia ilmiöitä ja jättää siten muun muassa taloudelliset suhteet huomiotta. ”Globaalin kapitalismin” valtasuhteet ovat kuitenkin oletettavasti vähintäänkin yhtä jälkikolonialistisia kuin esimerkiksi kirjallisuuden tarjoamat representaatiot ja diskurssit, ja niiden painoarvo populaarikulttuurin alueella on yleisesti tunnustettu. Silti esimerkiksi tuoreessa populaarimusiikintutkimusta laajasti esittelevässä ja jopa tieteenalan mukaan nimetyssä kirjassa (Hesmondhalgh & Negus 2002) ei jälkikolonialismia mainita sanallakaan. Born ja Hesmondhalgh (2000: 11) ovat kuitenkin sitä mieltä, että juuri populaarimusiikin tutkimuksella voisi olla paljonkin annettavaa populaarikulttuurin jälkikolonialiselle analyysille, johtuen ”rodun ja etnisyyden diskurssien keskeisy[ydestä] ja jatkuva[sta] orientalististen, primitivististen ja eksotististen trooppien läsnäolo[sta]”.

Ei ole mitään syytä epäillä, etteivätkö esitellyt ajatukset sekä niin sanotun länsimaisen taidemusiikin että populaarimusiikin yhteyksistä jälkikolonialisiin prosesseihin olisi sovellettavissa myös Suomessa tehtyyn ja sillä perusteella suomalaiseen musiikkiin – siinä määrin Suomen musiikkielämä noudattaa yleisesti länsimaisina pidettyjen yhteiskuntien musiikillisia käytäntöjä. Olennainen kysymys kuitenkin koskee sitä, mitä musiikin ”suomalaisuus” mahdollisesti voi olla ja miten se yksityiskohtaisemalla tasolla kytkeytyy jälkikolonialismiin.

Musiikin ”suomalaisuus”

Topelianaisen suomalaisuuden kannalta on kiintoisaa, että Topelius (1980: 167–175) sivuaa myös musiikkia, joskin vain ”kansanrunouden” yhteydessä ja Lönnrotin suodattamana. Joka tapauksessa *Maamme kirjan* sivuilla yksi keskeisimmistä kansanrunon lajeista on ”laulurunous”, jota ei tule sekoittaa virsiin tai muihin hengellisiin lauluihin eikä sellaisiin ”taidetekoisiiin” runoihin, ”joita herrasväki laulaa”. Topelius (1980: 167–168) tuo myös esiin käsityksen suomalaisen kansanlaulun kahdesta kerrostumasta, vanhasta ja uudesta. Näistä edellinen kietoutuu ”älykkäisiin, syvämielisiin” sanoihin sekä alkusointuiseen, jopa yksitoikkoiseen ”ikivanhaan runosävelmään”. Jälkimmäinen puolestaan hyödyn-tää vaihtelevia runomuotoja ja sävelmiä vähemmän älykkäiden ja syvämielisten sanojen kera. Mahdolliset syvämieliset sanat kumpuavat edelleen ”kahdesta syvästä lähteestä, yksinäisyydestä ja surusta” (Topelius 1980: 168). Esimerkiksi Anneli Asplund (1981a: 18; 1981c: 64) viittaa täsmälleen samaan kirjoittaessaan kalevalaisesta runonlaulusta ”suomalaisen kansanmusiikin oma-päisimpänä kerrostumana” sekä 1600-luvulta lähtien yleistyneestä riimillisestä kansanlaulusta.

Topelius (1980: 167) asettaa vastakkain kansanlaulun ”aidon suomalaisuuden” ja taidelaulun keinotekoisuuden. Musiikin ja suomalaiskansallisen identiteetin välisten yhteyksien kannalta jaottelu on poikkeuksellisen kiintoisa, sillä 1800-luvun loppupuolella kansallisromantiikan ajatussuuntien myötävaikutuksesta musiikin suomalaisuus on perinteisesti määrittynyt nimenomaan suhteessa taidemusiikiksi nimettyyn kategoriaan. Tätä voi pitää lopulta lähes itsestään selvänä: suvereenin Suomi-nimisen maa-alueen erottaminen muista nojasi vahvasti suvereenin ”suomalaisen” kansan erottamiseen muista, mikä tapahtui osaltaan erot-

tamalla suvereeni ”suomalainen” musiikki muista. Tärkeää on kuitenkin huomata se, että suvereenius määrittyi tässä yhteydessä nimenomaan suhteessa muihin Euroopan kansallisvaltioihin, ja tällöin myös musiikin tuli noudattaa samoja ”yleiseurooppalaisia” periaatteita kuin yhteiskuntajärjestyksen ja kansakäsityksenkin. Toisin sanoen: ollakseen kansallisvaltio kansallisvaltioiden joukossa Suomi-nimisen kansallisvaltion kulttuurisessa rakentamisessa oli noudatettava pitkälti niitä esteettisiä normeja, jotka vallitsivat muissa Euroopan kansallisvaltioissa. Näin musiikinkin suomalaisuuden pohjaksi vakiintuivat nimenomaan yleiseurooppalaisena pidetyn taidemusiikin keinovarot. (Ks. esim. Heiniö 1996: 14–16.) Matti Huttusen (1993: 127) sanoin ”[k]ansallisella säveltaiteella ei olisi ollut mitään arvoa, jos se ei olisi näyttäytynyt länsimaisen musiikin vaatteissa: tästä syystä Suomen musiikin historia oli länsimaisen musiikin historiaa Suomessa.”

Toisaalta taidemusiikin ”yleiseurooppalainen” pohja kaipasi paikallisen pintasilauksen ollakseen esimerkiksi ”suomalaista”. Tässä yhteydessä *Kalevalan* myötä luodun kirjallisen kansallisen mytologian merkitys on ollut keskeinen: esimerkiksi Kalevi Ahon (1985: 12) mielestä juuri tältä perustalta ”saattoi luoda oman kansallisen taidemusiikin”, ”korostaa kansallista omaleimaisuutta ja täten vahvistaa myös omaa kansallista identiteettiä”, aivan kuten oli tapahtunut kirjallisuuden ja maalaustaiteenkin saralla. Erkki Salmenhaara (1996: 26) puolestaan kirjoittaa, että kansallisromantiikka ilmeni musiikissa kahdessa päämuodossa: yhtäältä sävellysten aihepiiri kytkettiin kansalliseen historiaan tai mytologiaan, toisaalta kansansävelmiä käytettiin sävellysten musiikillisina aineksina. Tämä merkitsi edelleen kansanmusiikin ”siloittelua salonkikelpoiseksi” ja johti jopa uuden sävellyslajin, taidemusiikin normien mukaan sovitetun kansanmusiikin muotoutumiseen.

Kokonaan oman tapauksensa ”kansallisen” musiikin kategoriassa muodostavat viralliset kansallislaulut. Näiltä osin Salmenhaara (1996: 32–33) erottaa toisistaan kansallisen musiikin substantiaalisien ja funktionaalisten ilmenemismuodon: edellisellä hän viittaa mitä ilmeisimmin kansansävelen ”autenttisuuteen ja alkuperäiseen arvoon”, kun taas jälkimmäinen liittyy pikemmin sävellyksen otsikkoon, tekstiin ja käyttötarkoitukseen. Niinpä Suomenkin kansallislaulussa korostuu nimenomaan funktionaalinen taso: Salmenhaara (1996: 33) pitää *Maamme*-laulua ruotsinkieliseen runoon muovattuna saksalaisena masurkkasävelmänä, jossa ”substantiaalisesti suomalaista” on vain teksti, ”jonka suomenkielinen muoto sitä paitsi istuu sävelmän rytmirakenteeseen varsin väkinäisesti.”

Salmenhaaran erottelu viittaa tietynlaiseen ”kansallisen musiikin” ontologiaa koskevaan paradoksiin: yhtäältä kansallinen musiikki on kansallisromanttisen ideologian ja kansallisvaltioajattelun tuottama konstruktio, mutta toisaalta tietty musiikki voi olla substantiaalisesti kansallista. ”Länsimaisen” taidemusiikin keinoin luodussa kansallisessa musiikissa ei kuitenkaan ole kyse vain funktionaalisen ja substantiaalisien kansallisuuden välisestä paradoksista, vaan myös ”universaalien” ristiriitaisesta suhteesta ”kansalliseen”. Aho (1985: 15) esimerkiksi kirjoittaa Sibeliuksen *Tapiola*-teoksesta (1926), että siinä säveltäjä ”on luonut toisaalta Kalevalan maailmaan viittaavan, mutta toisaalta jo aivan universaalien sävelkielen”. Osaltaan tähän pakonomaiseen tarpeeseen tulkita musiikki yhtäaikaan sekä kansallisena että universaalina liittyy vielä romanttisen taiteilijäkäsityksen vaade ilmaisun yksilöllisyydestä. Salmenhaara (1996: 66) kirjoittaa vuonna 1892 kantaesityksensä saaneesta niin ikään Sibeliuksen säveltämästä *Kalevala*-vaikutteisesta sinfonisesta runosta *Kullervo*, että siinä ”[e]nsi kertaa kuultiin teos, joka ei ollut suomalainen

vain aiheeltaan, vaan jonka sävelkieli oli myös tunnistettavissa uudeksi, yksilölliseksi – ja suomalaiseksi.” Samoin Erik Tawaststjernan (2003: 95; ks. myös 1965: 270, 287–288) kommenteissa *Kullervosta* myyjit musiikin kansallisesta luonteesta ja yksilöllisistä taiteilijanerosta rinnastuvat toisiinsa kiintoisasti: yhtäältä ensiillan yleisö ”aavisti kuunnelleensa teosta, joka oli ehdottomasti uutta ja kumouksellista suomalaiskansallisen musiikillisenä ilmauksena”, toisaalta taas Sibelius ”romanttisena individualistina” ei myöhemmin sallinut teoksen esittämistä kokonaisuudessaan. Tawaststjernan (2003: 95) mukaan

Sibelius piti peräti tarkkaa huolta siitä, että näyttäisi ainutkertaiselta ja erilliseltä ilmestykseltä, johon ei kansanmusiikki eivätkä toiset säveltäjät olleet vaikuttaneet. – – Sibelius itse tahtoi unohtaa käyneensä tapaamassa Larin Paraskea ennen kuin sävelsi Kullervon, kenties siksi että teos tuntui hänestä liian silmäänpistävästi folkloren sävyttämältä ja kansalliselta.

Itse asiassa Tawaststjerna (1965: 275) summaa ”länsimaisen” taidemusiikin ”kansalliset” lähtökohdat osuvasti: ”Olennaista on, että [*Kullervon*] pääteemassa on eurooppalaista perinnettä yhtyneenä suomalaiskansallisiin piirteisiin – ja Sibeliuksen ominaistuntua.” Nämä lähtökohdat ovat olleet siinä määrin vaikutusvaltaisia, että niitä on vaikea paeta. Niinpä vaikka Salmenhaara (1996) vaikuttaa hyväksyvän kansallisromantiikan vaikutuksen käsityksiin musiikin kansallisuudesta ja täten näiden käsitysten mielivaltaisuuden, päätyy hän käsittelemään Sibeliuksen(kin) musiikkia nimenomaan suhteessa johonkin ”substantiaaliseen” kansallisuuteen. Tarkemmin *Kullervon* tyylipiirteitä eritellessään Salmenhaara (1996: 76–82) nostaa ”suomalaisina” elementteinä esiin ensisijaisesti luonnolliseen molliin yhdistyvän kalevalaisen säveltoiston, mahdolliset yhtymät rekilaulumelodiikkaan sekä

5/4-tahtilajin. Edelleen on kiinnostavaa, että hänen luonnehdintaansa hallitsevat viittaukset saksalaiseen, unkarilaiseen ja venäläiseen musiikkiin toistuvasti – sekä kerran myös ”karjalais-sävyyseen tanssisävelmään” (Salmenhaara 1996: 80).

Salmenhaaran suorittamaan tyylipiirteiden analyysiin liittyen Mikko Heiniön (1996: 15) toteamus musiikin kansanluonteen illusorisuudesta on huomionarvoinen:

Niin vanhimmassa kuin uusimmassakin Suomessa sävelletyssä musiikissa sellainen kansallinen luonne, joka erottaisi sen muusta eurooppalaisesta musiikista, on pikemminkin uskomus ja myytti kuin analysoitavissa oleva ominaisuus. Viime kädessä se seikka, että kuulija tietää kuulevansa suomalaista musiikkia, saa sen hänen korvissaan kuulostamaan suomalaiselta. Mutta tietenkin tällaisilla uskomuksilla on tärkeä merkitys musiikkikulttuurissa, koska ne vaikuttavat musiikin vastaanottoon ja nousevat esiin myös aatehistoriallisissa dokumenteissa.

Toisin sanoen voidaan perustellusti ajatella, että Salmenhaara (1996) muiden muassa väkevästi *opettaa* ajattelemaan tietystä musiikista nimenomaan kansallisena. Kyse ei ole siitä, etteikö eri maantieteellisillä alueilla asuvien ihmisten tuottama musiikki olisi (ollut) erilaista, vaan ennen kaikkea siitä, että tuo ero käsitteellistetään juuri kansallisena. Tästä huolimatta on syytä huomata, että vaikka Heiniö (1996) suoraan pitääkin musiikin kansallisuutta myyttinä, perustuu hänenkin musiikillinen jäsenyöksensä jonkinasteiseen olettamukseen yhteisestä eurooppalaisesta perinteestä.

”Länsimaisen” taidemusiikin kansallisromanttisen tyylin lisäksi toinen musiikin ”kansallisten” piirteiden kannalta keskeisenä pidetty musiikillinen kategoria on niin sanottu kansan- tai perinнемusiikki – tähän on juuri se luokka, johon topeliaani-

nen suomalaisuuskäsityskin nojaa (ks. Topelius 1980: 167–168). Kuten kategorian nimikin jo vihjaa, kyse on jälleen oletuksesta, jonka mukaan tietty musiikki kytkeytyy muita musiikinlajeja vahvemmin käsityksiin kansasta ja perinteestä. Varsinkin jälkimmäinen yhdistys tuottaa kuitenkin ilmeisen dilemman: mikäpä musiikki ei kytkeytyisi käsityksiin jostakin perinteestä?

Lisäksi mikäli käsitys kansanmusiikista yhdistetään ajatukseen kansallisten yhteisöjen ja kansallisuuksien keksitystä ja konstruoidusta luonteesta, osoittautuu sekin pelkäksi ajatusharhaksi. Heikki Laitinen (2003: 190, 194) huomauttaa tähän liittyen, että mahdollisesti todennettavissa olevaa ”rahvasta” ja sen elämää ei tule sekoittaa ”ajattomaan, ääriviivoiltaan hämärtyvään muinaisuuteen”, vaan on huomattava, että kansanmusiikissakin on kyse pikemminkin ”paksusta ja tiheästä aivopesukerrostumasta”, jonka osana ihmisiä ei ole pelkästään opetettu ajattelemaan itseään kansana, vaan heille on myös kerrottu, ”mitä kansa laulaa.”

Taide- ja kansanmusiikin suomalaiskansallisten piirteiden konstruomisessa on siis kyse vähintäänkin 150-vuotisesta käytännöstä, jonka vaikutukset voi havaita monissa institutionalisoiduissa yhteyksissä, etunenässä koulutuksessa ja kritiikissä. Myös tietyt populaarimusiikin muodot on totuttu yhdistämään suomalaiskansalliseen identiteettiin, vaikkakaan tätä yhteyttä ei aivan yhtä vaivattomasti voi palauttaa kansallisromantiikan kaudelle. Esimerkiksi Pekka Jalkanen (1992b: 15, 17) pitää kansanperinnettä suoraviivaisesti iskelmän edeltäjänä; hänen mielestään 1920-luvun lopulla syntynyt ”varsinaisesti suomalainen” iskelmä on ”afroamerikkalaisen pitsisilauksen modernisoimaa kansanmusiikkia”. Edelleen maailmansotien välistä aikaa hallinnut haitarijazziksi nimetty ”kansallinen iskelmätyyli” on lopulta ”suomalaisen perinnemuusiikin, venäläisen romanssin, saksalaisen

schlagerin ja angloamerikkalaisen ragtime-hitin fuusio” (Jalkanen 1992b: 18).

Erityinen painoarvo suomalaiskansallista populaarimusiikkia konstruoitaessa on annettu Toivo Kärjen tuotannolle. Jalkanen (1992b: 20) kirjoittaa varsinkin Kärjen 1950-luvun vaihteessa tekemien sävelmien merkityksestä, pitäen niitä suorastaan iskelmän ”kansallisromanttisena” muotona. Tästä hän erottaa edelleen kaksi lajityyppiä, jotka ovat ”romanssiperäinen tango sekä kupletti- ja kansanmusiikkiperäinen rillumarei”. Myös Kurkela korostaa Kärjen vaikutusta ”kansallisen iskelmän” kehittämisessä ja siihen liittyvässä ”kulttuurifuusiossa”: ”Kärki muutti swingin jopa niin kansanomaiseksi ja suomalaiseksi, ettei lopputulos ollut enää swingiä” (Jalkanen & Kurkela 2003: 408). Samoin Juha Henriksson ja Risto Kukkonen (2001: 20–22, 146–150, 156) korostavat yhdysvaltalaisen swingkauden jazzin ja muun populaarimusiikin sekä suomalais-slaavilaisen kansanlaulun ja argentiinalaisen tangon merkitystä Kärjen ”aikaansa edellä olevan” harmonisen soinnin muotoutumisessa ja myyntilistojen perusteella ”Suomen kansalle aina erittäin hyvin” sopineen musiikin tekemisessä.

Suomalaiskansallisen populaarimusiikin lajityyppien ja erityispiirteiden hahmottamisesta on kuitenkin huomattava, että tämä on tapahtunut selvästi myöhemmin kuin taide- tai kansanmusiikin osalta. Lisäksi jälkimmäisten kansallisuuden rakentaminen on olennaisesti kytkeytynyt laajempaankin kansallisromanttiseen suomalaisuuden korostamisen vaiheeseen, ajatukseen Suomesta kansallisesti ja kulttuurisesti yhtenäisenä ja autonomisena kokonaisuutena, sittemmin jopa itsenäisenä valtiona. Populaarimusiikin käsitteellistämistä ajatellen tällainen kansallinen konteksti on oikeastaan ollut suurelta osin valmiina. Viime vuosisadalla toimineet musiikintekijät olivat toisin sanoen altistuneet jo vuosikymmeniä kestäneelle ”aivopesulle”, joten hei-

dän suomalaisuutensa olivat enemmän alitajuisesti *opittuja* kuin tietoisesti rakennettuja. Niinpä Toivo Kärkikin voi luonnehtia omaa tuotantoaan ”kummalliseksi synteeksiksi”, jossa suomalaiskansalliseen on sekoittunut sekä slaavilaisia että amerikkalaisia vaikutteita. Kaiken kaikkiaan suomalainen iskelmä on hänen mielestään ”aikamoinen soppa ja sillisalaatti”, johon on vaikuttanut ”amerikkalainen jazz, saksalainen ja venäläinen musiikki *mutta suomalaiskansalliselta pohjalta se lähtee*.” (Niiniluoto 1982: 152–153; kursivointi lisätty.) Samaan viittaa myös Suomi-rockin pioneerina pidetyn Juice Leskisen (2003: 48) toteamus ”myöhempien tekemisiensä” kolmesta lähtökohdasta, kotimaisesta kaunokirjallisuudesta, rillumarei-kulttuurista sekä rock’n’rollista – ”ja koko ajan kotimainen tango piti koipeaan ovenraossa suostumatta poistumaan.”

Jälkikoloniaalinen musiikkianalyysi

Käsitykset tiettyjen musiikinlajien tai -tyylien kansallisesta luonteesta elävät siis vahvoina, mutta kokonaan toinen kysymys on se, kuinka tätä luonnetta voisi lähestyä analyttisesti. Heiniön (1999: 12, 44) lähtökohtana on ajatus siitä, että ”suomalaisuus on jotakin, mitä tuotetaan ja uusinnetaan *puheessa ja kirjoituksessa*”, eikä hän pidä rakennanalyttistä lähestymistapaa kovinkaan mielekkäänä pyrkimyksessä hahmottaa musiikin suomalaisuutta edustavia piirteitä. Kiinnostavasti kuitenkin asafjevlainen intonaatioteoria on hänen mielestään sovelias tapa tarkastella tiettyjä populaarimusiikin muotoja ja niiden yhteyttä ”suomalaisuuteen”:

Boris Asafjevin mukaan musiikki on eri sukupolvien kasaantunut kokemus, ”intonaatiovarasto”, osa tietyn ajan ja paikan kollektiivis-

ta tajuntaa. Senpä takia vaikuttaa järkevältä kuvitella, että se mikä tekee musiikista suomalaista on suomalainen elementti säveltäjän tuotannossa, yhteiskunnassa, historiassa, toisin sanoen koko kulttuurisessa ympäristössä. Mutta uskon, että suomalainen elementti ei ole löydettävissä viimeaikaisesta taidemusiikista, vaan populaarimusiikista (ei rockista, vaan tangosta ja hitaasta tanssimusiikista). Tämä musiikki on hyvin lähellä ihmisten jokapäiväistä elämää, se riippuu voimakkaasti kielestämme ja sitä tuskin voi viedä muihin maihin.

(Heiniö 1997: 188.)

Heiniön perusteella ”taidemusiikista” ja ”populaarimusiikista” hahmottuu siis kaksi erilaista suomalaisuutta, ja näistä vain jälkimmäisen osalta sitä voidaan mahdollisesti havainnollistaa myös musiikkianalyysin keinoin. Tällaisen asetelman perusteet eivät kuitenkaan ole pitäviä, ja vaikuttaakin siltä, että vaikka Heiniö (1999: 53–55) korostaakin diskurssianalyyttistä lähestymistapaa kaikessa sosiokulttuurisessa konstruktionismissaan, päätyy hän käsittelemään juuri taidemusiikkia koskevaa puhetta ja kirjoitusta jonain sellaisena, millä ei lopulta ole vaikutusta ”itse musiikkiin”. Toisin sanoen vaikka hän järkeenkäyvästi toteaa, että olennaista on uskomus kansallisten karakterien olemassaoloon, jättäessään musiikin äänellisen ulottuvuuden huomiotta hän autonomisoi sen.

Suomalaisen populaarimusiikin tutkimuksessa Asafjevin ideat eivät ole kuitenkaan jääneet hyödyntämättä. Erityisen voimakkaasti intonaatioteoreettisen musiikkianalyyttisen lähestymistavan puolesta on propagoinut Jalkanen (1993, 1996; Jalkanen & Kurkela 1995). Hänen tulkinnassaan suomalaisen populaarimusiikin peruspiirteistä on jo siinä määrin runollisiakin ansioita, että sen pidempi lainaus on paikallaan:

Eurooppalaisen ja afroamerikkalaisen musiikin paineessa suomalainen molli-iskelmä on osoittanut vastustuskykynsä –. Mentaliteettia määräävät raskasmielisyys ja melankolia. Nämä kaksi ”arktisen hysterian” ominaisuutta ovat tiedostamattomia juuria. Toistuessaan tyylikaudesta toiseen ne voi tulkita myyttiparina, helvetinpelon ja taivasunelman siamilaisina kaksosina.

Raskasmielisyyden musiikillinen tunnus on laskeva kvinttimotiivi so–do, barokin affektiopissakin määritelty ahdistava katabasis-kuvio. – – Viimeistään 1800-luvulla myös maallinen laulusto omaksui katabasis-kvintin negatiivisten asioiden, petollisuuden, mustasukkaisuuden, eron ja tuskan kuvastajaksi. – – Sen täydellisin kiteytymä on suomalaisten kestosuosikki, Unto Monosen – – tango *Satumaa*, Kyrie Eleisonin varjostama itsetuhon ilmentäjä. – –

Katabasisen vastaparina on nouseva molliseksti so–mi. Tämä Boris Asafjevin mukaan venäläisen musiikin 1800-luvun ”intonaatio” iskostui suomalaiseen populaarimusiikkiin – – nostalgiana, punaisten lehtien, hiljaisen kylätien ja kuutamoyön tšehovilaisuutena. Lohduttava seksti tasapainottaa laskevan kvintin murheellisuuden, turhuuksien turhuuden yllä paistaa palanen taivasta, kristallia ja samppanjaa. – – Tällä tavoin perusiskelmän konservatiivinen maailmankuva lohduttaa muuttumattomuudellaan. Pysyvyyttä tähdentävän arkiterapian avulla elämä on helpompi elää.

(Jalkanen 1996: 228–229.)

Intonaatioteorialla voi hyvinkin olla tiettyä selitysvoimaa, ja erityisen viehättäväksi sen tekee kulttuurisen kokonaisuuden korostaminen: musiikki ei jää ylimaalliseksi puhtaan symboliseksi merkkijärjestelmäksi, vaan se sijoittuu tiettyyn historialliseen ja fyysiseen kontekstiin. Toisaalta on kuitenkin huomattava, että esimerkiksi Jalkasen esiin nostamat ”intonaatiot” vaikuttavat perustuvan vahvoille yleistyksille. Tässä yhteydessä kansallisuuden ideologista painoarvoa ei tulekaan vähätellä. Toisin sanoen kyse on siitä, kuinka paljon kansallisvaltioajattelu mahdollisesti

vaikuttaa siihen, että tiettyjä musiikillisia piirteitä ajatellaan intonaatioina. Heiniö (1999: 45) toteaaakin järkeenkäyvästi, että musiikillisen merkityksen rajat ”eivät noudata kansakuntien rajoja.”

Jalkasen yleistyksen myös peittävät alleen kaikenlaiset pienemmät alueelliset intonaatiot, ja avainkysymykseksi nousee se, miksi hänen tavoitteenaan on pohtia juuri musiikin ”suomalaisia” aspekteja. Hänen käsittelyssään ei siis jää sijaa suomalaisuuden itsensä problematisoinnille, vaan kansallinen identiteetti on pikemminkin itsestäänselvyys, jonka ominaispiirteitä hän pyrkii erottelemaan myös musiikista. Vaikka hänen esityksensä ovat arvokkaita nimenomaan sen takia, että niissä ”suomalaisuus” määrittyy myös musiikillisten piirteiden avulla, ovat ne kuitenkin samalla jokseenkin yhtäläillä taipumattomia kuin topeliaanisen suomalaisuudenkin peruspiirteet. Lisäksi huomiota voi kiinnittää siihen, että Jalkasen tulkinnat perustuvat pelkästään melodia-analyysiin; musiikin harmonisen ulottuvuuden osalta suomalaisuus vaikuttaa kiteytyvän pitkälti vain molliin. Henrikssonin ja Kukkosen (2001: 127, 149) huomioiden perusteella on mahdollista kysyä, kuinka paljon nouseva pieni seksti kertoo ”suomalaisuuden” slaavilaisista ulottuvuuksista ja kuinka paljon yleisesti molli-sävellajista. Toisaalta hekin pitävät sekstihyppyä lopulta nimenomaan venäläiseen valssiromanssiin pohjautuvana vaikutteena esimerkiksi Toivo Kärjen tuotannossa.

Vaikka ”puhtaan” musiikkianalyttinen lähestymistapa musiikin ”suomalaisuuden” selvittämisyhtymyksissä olisikin kaikessa julistavuudessaan ja mielivaltaisuudessaan hedelmätön, *voi konventionaalistenkin musiikkianalyttisten huomioiden avulla silti havainnollistaa tiettyjen musiikillisten piirteiden kytkeytymistä käsitteisiin suomalaisuudesta*. Tässä korostuu jälleen suomalaisuuden diskursiivisuus: kyseiset käsitykset sekä niiden pohjalta syntyneet verbalisoinnit kiinnittyvät visuaalisten ja äänellisten representaa-

tioiden – olivatpa jälkimmäiset musiikillisia tai eivät – kanssa samaan diskursiiviseen muodostumaan (eli vaikkapa genreen). Nämä representaatiot ovat avainasemassa silloin, kun perinteisiä käsityksiä kansallisesta ja kulttuurisesta identiteetistä pidetään yllä tai käännetään nurin niskoin, ja niihin myös mahdollisia ennakko-oletuksia testataan. Representaatioista muodostuu tulkintojen materiaallinen perusta ja tulkinat puolestaan säätelevät representaatioiden materiaalista olomuotoa. Niinpä vaikka ”suomalaisuuskin” olisi viime kädessä olemassa vain puheena ja kirjoituksena, on tällä puheella ja kirjoituksella vaikutuksia, ja nämä vaikutukset liittyvät myös siihen, millaisia musiikillisia käytäntöjä on tietyllä hetkellä tiettyjen ihmisten keskuudessa mahdollista liittää ”suomalaisuuteen”.

Vesa Kurkelan (1998) analyysi 1930–50-lukujen iskelmän orientalistisista piirteistä on merkittävä juuri siinä suhteessa, että hän kiinnittää huomionsa myös laulujen musiikilliseen ulottuvuuteen. Keskeisinä itämaisyyden musiikillisina rakennusaineina toisen maailmansodan jälkeisissä iskelmissä hän erottaa ylinousevat intervallit, kromatiikan, fryygisen moodin, gongi- tai lautaslopetukset sekä – kenties hybridisenä piirteenä – latalaisamerikkalaiset rytmit (Kurkela 1998: 298–300). Analyysin perusteella onkin selvää, että laajemminkin eurooppalaisessa kulttuurissa vallalla olleet käsitykset esimerkiksi musiikin ”itämaisyydestä” liittyvät olennaisesti myös suomalaisen iskelmän historiaan.

Kurkelan (1998) analyysi kytkeytyy eksplisiittisesti siis myös orientalismikriittiseen ja jälkikoloniaaliseen teoriaan, ja kohdistuessaan nimenomaan populaarimusiikkiin sitä voi pitää Bornin ja Hesmondhalghin (2000: 6–7) huomiot muistaen kutakuinkin harvinaislaatuisena ja urauurtavana tutkimuksena. Muutenkin jälkikoloniaalisen analyysin sovellukset ovat olleet Suomessa harvinaisia, joskin juuri musiikintutkimuksen piirissä

viime vuosituhanen vaihteessa aiheeseen liittyviä tutkimuksia ilmaantui muutama. Olipa kyse akateemisesta muoti-ilmioistä tai ei, näissä tutkimuksissa painotetaan ”kansallisen musiikkimme” arvostetuimpia ilmiöitä: Eero Tarasti (1998) on selvittänyt Jean Sibeliuksen tuotannon ”kolonialisoivaa” vastaanottoa Yhdysvalloissa ja Taru Leppänen (2000) on eritellyt muun muassa jälkikoloniaalisia ulottuvuuksia vuoden 1995 Sibelius-viulukilpailua koskevassa media-aineistossa. Näiden ohella myös Riitta Thiam (1999) liittyy suomalaisten ja afrikkalaisten muusikoiden suhteita koskevan analyysinsä eksplisiittisesti jälkikoloniaaliseen teoriaan. Tarastin, Leppäsen ja Thiamin analyyseissa kyse on kuitenkin ensisijaisesti verbaalin diskurssin tulkinnasta: niin ”suomalaisuus”, etnisyys kuin ”rotukin” paljastuvat nimenomaan eri ilmiöitä koskevien kielellisten luonnehdintojen perusteella. Leppänen (2000: 161–162) tosin tukeutuu analyysissaan myös visuaalisiin media-representaatioihin eli sanomalehdissä julkaistuihin kuviin.

Keskeinen ongelmakohta suomalaisen musiikkikulttuurin jälkikoloniaalisissa analyyseissa liittyy siihen, millaisena Suomen suhde (jälki)kolonialistisiin käytäntöihin hahmotetaan. Esimerkiksi Tarastin (1998: 141) mukaan

kolonialismin perintö koskee myös ja nimenomaan Suomea. Teema on ajankohtaisempi kuin koskaan, sillä Euroopan voi jakaa kolonialisoijiin ja kolonialisoituihin. Ei ole epäilystäkään siitä, kumpaan lajiin Suomi kuuluu. Postkolonialismi ei siis ole suinkaan vain ns. kolmannen maailman teoriaa perinteisessä mielessä. Se voi koskea myös korkealle kehittyneitä maita, jotka ovat henkisesti ”kolonialisoituja” eli langenneet ”kolonialisoituun mielikuvitukseen”.

Leppänen (2000: 149, alaviite 3) kuitenkin kritisoi tällaista lähestymistapaa siitä syystä, että siinä ei käsitellä ”länsimaisen” taidemusiikin suhdetta muihin kulttuureihin, vaan pitäydytään

kyseisen musiikin sisäisissä valtasuhteissa. Edelleen hän kritisoi Tarastia ”itsenäisen taiteilijan” kaltaisten taidemusiikkipuheelletyypillisten käsitteiden essentialisoivasta käytöstä, jonka seurauksena niitä pidetään ”rodullisuuden” ja etnisyyden tuolla puolen olevana ”luonnollisena tosiasiana, – – jota ei käsitellä tietyssä ajassa ja paikassa, tiettyihin länsimaisiin tarkoituksiin syntyneenä ajattelutapana.”

Tarastin essee ja Leppäsen kannanotto ilmentävät hyvin jälkikoloniaaliseen analyysiin sisältyviä keskeisiä jännitteitä. Bart Moore-Gilbertin (1997: 12, 188) mukaan yksi merkittävimmistä jälkikoloniaaliseen analyysiin liittyvistä kiistakysymyksistä on ollut se, tuleeko analyysin nimenomaan kohdistua ”varsinaisiin” jälkikoloniaalisiin maihin, vai onko sitä ”lupa” soveltaa myös muihin yhteyksiin. Moore-Gilbert (1997: 188) kallistuu jälkimmäisen vaihtoehdon kannalle, koska ”varsinaisten” jälkikoloniaalisten kohteiden erittely ”muistuttaa epämiellyttävästi siirtomaavallan ajan kolonialisoituja koskevia luokittelusysteemejä luomalla uusia ’hyvien’ aiheiden hierarkioita ja vaihtamalla vanhat hyväksymisen/uloslukkemisen muodot uusiin.” Leppäsen kritiikistä tulee edelleen haavoittuvampaa, kun otetaan huomioon Moore-Gilbertin (1997: 188) toteamus siitä, että tyyppilisimmillään ”varsinaisia” jälkikoloniaalisia aiheita puolustavat juuri ”valkoiset” tutkijat ja kriitikot ”länneestä” käsin.

Jälkikoloniaalisen analyysin ja itse käsitteenkin laajentuminen ja joustavuus antaa Moore-Gilbertille (1997: 11) aiheen pohtia sitä, menettääkö kyseinen analyttinen rakennelma täten teränsä. Tarastin lähestymistapaa voisikin luonnehtia tietynlaiseksi teoreettiseksi appropriaatioksi, jossa ”länsimaiden” ja ”muun maailman” välisten epätasapainoisten valtasuhteiden käsittelyyn suunnatut käsitteet omitaan jokseenkin suoraviivaisesti ”länsimaisen” korkeakulttuurin sisäisten jännitteiden tarkasteluun.

Näin jälkikoloniaaliselta analyysiltä ikään kuin riistetään sen erityisyys – kieltämättä hän tarkastelee tässä suhteessa olennaisia ”rodun” ja ”etnisyyden” kategorioita ja niihin liittyviä käytäntöjä, mutta kirjoittaessaan ”Euroopan kolonisoiduista valtioista” (Tarasti 1998: 141) kääntää asetelman päälaelleen.

Tässä yhteydessä nousevat esiin väistämättä myös jälkikoloniaaliseen analyysiin liittyvät (tutkimus)eettiset kysymykset. Esimerkiksi Paul Gilroy (1993: 5) tähdentää kulttuurintutkimuksen lähtökohtia mietittäessä kysymystä siitä, kenen kulttuureja ollaan tutkimassa ja mistä siihen tarvittavat välineet ovat peräisin. Hänen mukaansa kulttuurintutkimus on paljolti rakentunut modernin ajan eurooppalaisille kulttuuriajattelun perinteille, ja sen etnohistoriallinen tarkastelu vaatii ”joka vaiheessa sen aseman tarkastelua, jonka nämä kulttuuriset näkökulmat tarjoavat rodullistettujen toistensa kuville tiedon, vallan ja kulttuurisen kritiikin kohteina.” Toisaalta Gilroy (1993: 6) viittaa siihen, että marginaalisen kulttuurisen ajattelun – hänen tapauksessaan niin sanotun mustan kulttuurihistorian ja -teorian – käyttökelpoisuutta laajempaan valtakulttuuriinkin kohdistuvaan analyysiin ei tulisi sulkea suoralta kädeltä pois. Pikemminkin sen potentiaalia vaihtoehtoisten lähtökohtien tarjoamiseen tulisi arvostaa. Tältä kannalta jälkikoloniaalista analyysia lähestyy myös Marjo Kaartinen (2001: 389) todetessaan, että sitä voidaan käyttää yhtäläillä ”länsimaisen” itseymmärryksen laajentamiseen: ”toisen tutkimus on erinomainen paikka käydä vuoropuhelua tutkijan oman itsen, hänen oman kulttuurinsa ja historiansa ja niiden toiseuskäsitysten tienhaarassa” (ks. myös Lehtonen *et al.* 2004: 206). Tämä voisi saada Tarastin Sibelius-pohdinnan vaikuttamaan astetta hyväksyttävämmältä, mutta Kaartinenkin viittaa jälkikolonialismia käsitellessään poikkeuksetta ”läntisen” ja ”muun maailman” välisiin suhteisiin.

Tarastin kanta on lopulta vaikeasti sovitettavissa myös Moore-Gilbertin (1997: 12) tiivistykseen jälkikoloniaalisesta analyysista joukkona tulkintakäytäntöjä, joissa ollaan kiinnostuneita

ensisijaisesti sellaisten kulttuuristen muotojen analyysista, jotka välittävät, haastavat tai peilaavat hallinnan ja alistumisen suhteita – taloudellisia, kulttuurisia ja poliittisia – sellaisten valtioiden, rotujen ja kulttuurien välillä (ja usein sisällä), joiden juuret luonteenomaisesti ovat modernin eurooppalaisen kolonialismin ja imperialismin historiassa ja jotka yhtä luonteenomaisesti ovat edelleen läsnä nykyisellä uuskolonialismin ajalla.

Avainkysymykseksi siis jää, kuinka pitkälle Suomen ja ”suomalaisuuden” voidaan ajatella olevan ”luonteenomainen” osa eurooppalaisen kolonialismin historiaa ja nykyisyyttä. Vaikka Suomella ei olekaan ollut varsinaisia siirtomaita ja siten valtion yhteyksiä eurooppalaiseen kolonialismiin voi pitää hatarina, ovat ne kuitenkin niin sanotun kuvitellun yhteisöllisyyden ja kansallisen identiteetin tasolla vahvasti läsnä – puhumattakaan tietyistä valtion sisäisistä kulttuurisista ja poliittisista käytännöistä, erityisesti Lapin ja saamelaisvähemmistön suuntaan. Tarastin (1998: 143–144) tulkinnan voikin kiinnittää juuri ”kuvitellun yhteisöllisyyden” ylläpitämiseen, sillä hänenkin pyrkimyksensä vaikuttaa implisiittisesti olevan Suomen eurooppalaisuuden korostaminen: ”kuinka osaamme erottaa eurooppalaisen kulttuuriperinnön kolonialisoivan aineksen sen varsinaisesta ’kielestä’, *languesta*, jota ’alkuasukkailla’, meilläkin, on oikeus eurooppalaisina ’puhua’?” Tulkinta perustuu toisin sanoen oletukseen jonkinlaisen yhteisen ja ilmeisen pysyvän eurooppalaisen kulttuuriperimän olemassaolosta. Tämä jos mikä on eurosentrismiä äärimmillään – puhumattakaan sen omasta sisäisestä jälkikolonialistisesta pohjavireestä erityisesti suhteessa Suomen sisäisiin vähemmistöihin.

Riitta Thiam (1999) puolestaan on tarkastellut laajemmin suomalaisten musiikintekijöiden kosketuksia ”kaukaisten kulttuurien kanssa”. Hänen lähtökohtanaan on se ilmeinen tosiasia, että koska kyseiset kosketukset ovat jokseenkin harvinaisia, ”etnisiä vaikutteita” on etsitty tietoisesti. Tästä sekä viime vuosikymmenien aikana kiihtyneestä maailmanlaajuisesta mediatulvasta seuraa, että ”vaikutteiden omaksumisprosessi on toisenlainen kuin tilanteissa, joissa esimerkiksi kaksi erilaista kulttuuria elää jatkuvasti rinnatusten.” (Thiam 1999: 391–392.) Thiamin esitystä voi kritisoida yleistävästä ja suoraviivaisesta saidilaisen orientalismikritiikin soveltamisesta kaikenlaiseen ”ulkoeurooppalaiseen” musiikkiin – hän itsekin kuitenkin tuo esiin, että kyse on etupäässä yksittäisten muusikoiden ja säveltäjien henkilökohdalliseen kiinnostukseen ja henkilösuhteisiin perustuviin yhteyksiin yksittäisiin maihin (tai niiden alueisiin). Toki näissäkin tietyt maantieteelliset paikat korostuvat: maininnat musiikintekijöiden suhteista varsinkin Saharan ja päiväntasaajan väliin jääviin Länsi-Afrikan maihin ovat toistuvia. (Thiam 1999: 399, *passim*.)

Joka tapauksessa suomalaisten musiikintekijöiden toiminnassa on Thiamin (1999: 399–402) mukaan havaittavissa jälkikolonialistisia piirteitä siinä missä varsinaisten siirtomaavaltujen käytännöissäkkin. Näitä ovat ensisijaisesti eräänlaisen välittäjän roolin omaksuminen oman ja vieraan kulttuurin välillä, eksoottisten ”löytöjen” – jotka saattavat olla kaikkea muuta kuin muodikkaita omassa maassaan – tekeminen, omien synteisien luominen valikoiduista elementeistä sekä vieraiden kulttuurien edustajien antaminen puhua puolestaan rajoitetusti. Näin myös suomalaiset säveltäjät ja muusikot musiikinlajista ja -tyylistä riippumatta ovat jatkaneet sitä ”länsimaista” traditiota, jossa ”toista representoidaan hänen puolestaan”:

Suomi ei ehkä ole kulttuuridominanssin ja -imperialismin pahimpia harjoittajia, mutta niiden vaikutusta suomalaisessa musiikissa ei voi kuitenkaan sivuuttaa. Ulkoeurooppalaisten vaikutteiden hyödyntäminen on jo sinällään tietynlaista vallankäyttöä: suomalaiset musii-
kintekijät ovat suuntautuneet ulos omasta kulttuuristaan säilyttäen sen silti keskipisteenä, tunkeutuneet toisen kulttuuriin, kuka pinnallisemmin, kuka syvemmälle, ottaneet itselleen vallan valita haluamansa virikkeitä ja käyttä ”saalistaan”, esimerkiksi tietoja, taitoja, kontakteja tai soittimia, hyväkseen haluamallaan tavoilla ja esiintyä jopa alan spesialisteina Suomessa.

(Thiam 1999: 412.)

Vallankäytön merkitystä ei tulisikaan ohittaa jälkikoloniaalista analyysia tehtäessä. Tässä yhteydessä on epäilemättä syytä pohtia myös juuri ”vaikutteiden” merkitystä: kuka niitä ottaa, keneltä ja millä seurauksin? Toisaalta kyse ei ole pelkästään ulkoeurooppalaisten käytäntöjen omaksumisesta tai hyödyntämisestä, vaan samat periaatteet liittyvät kaikenlaiseen ”vaikutteiden” *ottamiseen*. Lisäksi Derek Scottia (2003: 61) seuraten voidaan kirjoittaa erityisestä ”musiikillisesta orientalismista”, jossa kyse on orientalististen käytäntöjen ja periaatteiden omaksumisesta musiikillisessa kontekstissa. Toisin sanoen, ”kun orientalismi hyödyntää toisten kulttuurien musiikkia, sitä ei käytetä yksinkertaisesti toisen representoimiseen; sitä käytetään representoimaan omia ajatuksiamme toisesta.” Tähän liittyykin tärkeä huomio siitä, että orientalistiseksi tulkittua musiikkia ei tule pitää jotenkin ”huonona” versiona jostakin ”alkuperäisestä”, sillä tällaisissa tapauksissa musiikin ”ei ole tarkoitus imitoida, vaan representoida” (Scott 2003: 174). Olennaista on myös muistaa, että musiikillinen orientalismi riippuu kulloisestakin tulkinnallisesta kontekstista, ”kulttuurisesti opitusta tunnistamisesta” (Scott 2003: 174, 178).

Richard Middleton (2000b: 61–62) puolestaan ehdottaa, että musiikin ”toiseuttavia” ja orientalistisia käytäntöjä voidaan lähestyä kahden käsitteen avulla. Ensimmäinen näistä on *assimilaatio* (lähin suomenkielinen vastine olisi varmaankin sulautus), millä hän viittaa toisen musiikilliseen(kin) representoimiseen valtakulttuurin esteettisten normien ja tekniikoiden avulla. Assimiloivan toisen hallitsemisen ja kontrollin ohella voidaan myös puhua *projektiosta* (eli heijastuksesta); tällöin toinen ulkoistetaan ”ilmeisessä sosiaalisen eron sfäärissä” romantisoivien ja eksotisoivien käytäntöjen avulla.

Joka tapauksessa jälkikoloniaalinen teoria on omiaan tuomaan esiin erityisesti siirtomaavalta-ajalta ja -asemista periytyvät epätasa-arvon muodot, musiikissa ja muissakin sosiaalisen kanssakäymisen muodoissa. Suomea ajatellen Kurkelan (1998) 1930–50-lukuja käsittelevän tutkimuksen ja Thiamin (1999) 1970-luvulta eteenpäin lähtevän analyysin perusteella on enemmän kuin oletettavaa, että myös 1950- ja 1960-lukujen taitteen suomalaiset elokuvat sijoittuvat samaan ongelmakenttään.

4

Aineisto

Eri tieteenperinteet ja tutkimussuuntaukset implikoivat aina tietynlaisia metodologisia lähtökohtia. Esimerkiksi ”perinteisen” taiteentutkimuksen – kuten musiikkitieteen tai elokuvatieteen – kentällä yksi totutuimmista lähtökohdista on ollut tarkastella erinäisten taiteilijoiden tuottamia teoksia jotakin esteettistä normia vasten. Täten voidaan puhua tekstuaalisesta analyysistä, jonka lopputuloksena usein on arvottavia väitteitä sen suhteen, miten hyvin tai huonosti kulloinenkin teos (*sic*) onnistuu normiston asettamat tavoitteet täyttämään. Näin ollen tekstuaalinen analyysi kiinnittyy vahvasti niin sanottuun autonomiseen teoskäsitukseen: teokset ovat jotakin muuttumatonta ja olemassa ”itsessään”, eikä niitä parane yrittääkään ymmärtää suhteessa niiden ”ulkopuoliseen” todellisuuteen. Samalla myös niiden arvon taustalla olevan esteettisen kriteeristön voi ajatella pysyvän muuttumattomana. (Ks. esim. Sarjala 2002: 128–130.)

Toisaalta taiteentutkimuksen piirissä on usein korostettu mainittujen taiteilijoiden neroutta, mikä on tietysti ristiriitainen piirre autonomista teoskäsitystä ajatellen. Joka tapauksessa erilaiset taiteilijoiden henkilöhistoriallisiin vaiheisiin liittyvät tutkimukset – erityisesti elämäkerrat – ovat enemmän kuin tavallisia esimerkiksi musiikintutkimuksen piirissä, vaikkakaan niitä ei aina pidetä tieteelliset kriteerit täyttävinä esityksinä. (Ks. Sarjala 2002: 120.) Eräänlaisena ratkaisuyrityksenä teosautonomian ja

nerouden väliseen ristiriitaan henkilöhistoriikkeja leimaa ajoittain tietty ”välikkappale”-tematiikka: neroutta hipova taiteilijasielu on vain voimaton välittäjä teoksen ”itsensä” sisältämille transkendenttaaleille impulsseille. Esimerkiksi Milla Tiainen (2005: 115–123) nostaa esiin yhtäältä autonomiaestetiikkaan nojaavat käsitykset ”musiikin tahdosta” ja ”orgaanisuudesta” sekä toisaalta säveltäjän keskeisyyttä koskevan ”kättilö”-ajatuksen. Näin ”syntyy vaikutelma teoksesta lapsen kaltaisena olentona ja säveltäjästä tämän olennon maailmaan auttajana. Säveltäjä määrittyy ainakin välilliseksi elämän antajaksi” (Tiainen 2005: 117).

Kulttuurintutkimuksen ja kulttuurihistorian lähtökohdat ovat estetisoivaan taiteentutkimukseen verrattuna tyystin toiset. Esteettisten normien sijaan tarkastelun pontimeksi asettuvat tällöin vaatimukset kohteen ”reaalisuudesta”: ”Kulttuurintutkimus lähtee siten liikkeelle inhimillisen todellisuuden tapahtumista niiden yksittäisyydessä ja positiivisuudessa” (Grossberg 1995: 246), jolloin yksittäisiä ja oletetusti autonomisia teoksia tärkeämmiksi nousevat ne tilanteet ja tavat, joissa ja joilla kyseiset teokset määritellään autonomisiksi. Käsittelyn on siis lähdettävä liikkeelle ”todellisista”, aktualisoituneista kielenkäytön ja merkityksenannon tilanteista sen sijaan, että ilmiöille annettaisiin jotkin alkulähtöiset sisällöt. Tässä yhteydessä voi korostaa myös ”materiaalisuuden” merkitystä eli sitä, että kyse on myös ihmisten saatavilla ja käytettävissä olevista käytännöistä ja mahdollisuuksista, ”niin saatavilla olevista keinoista todellisuuden muuttamiseksi kuin reaalisesti käytetyistä keinoista” (Grossberg 1995: 246–247).

Rajauksen perusteet: institutionalisoidut ja diskursiiviset määritelmät

Omaa tutkimustani ajatellen kulttuurintutkimukselliset lähtökohdat merkitsevät ensisijaisesti sitä, että en pyri tarjoamaan työni kannalta keskeisille käsitteille alkulähtöisesti mitään kiinteitä määritelmiä, vaan olen pikemminkin kiinnostunut juuri siitä, millaisia ulottuvuuksia kulloisetkin käsitteet saavat. Täten huomioni ei kohdistu pelkästään siihen, miten tiettyjä käsitteitä on tietyissä tilanteissa käytetty, vaan myös siihen, minkälaisia ei-verbaalisia aineksia (kuvia, musiikkia) niihin on kytketty. Ratkaisuani voi verrata Mooren (2001: 1) päätökseen kieltäytyä määrittelemästä ”rockia” mitenkään tarkemmin, koska ”lukijat tuovat mukanaan omat yleistajuiset ja erittäin vaihtelevat käsityksensä siitä, mitä rock heille on.” Johannes Brusila (2003: 12) puolestaan kirjoittaa vastaavasta nimenomaan ”diskurssianalyttisena” ratkaisuna; kyse on siis käsitteihin kiinnittyvien reaalisten merkitysten monimuotoisuuden selvittämisestä sen sijaan, että tutkija itse sanelisi käsitteiden sisällön jo etukäteen. Edelleen Brusila (2003: 22) toteaa, että jälkimmäinen ratkaisu merkitsisi myös tutkimuksen tulosten sanelemista etukäteen, sillä tällöin käsitteiden määrittely ohjaisi myös aineiston valintaa siihen suuntaan, että vain tutkijan omaa määritelmää tukeva aineisto on hyväksyttävissä tutkimuksen kohteeksi. Lähtökohtani ovat samat; tällä tavoin määritellyt käsitteet kertovat enemmän tutkijoista kuin varsinaisesta tutkimuksen kohteesta.

Kulttuurintutkimuksen piirissä korostetulla ”realisuuden ehdolla” on vielä merkittäviä vaikutuksia niin aineistoni käsittelyyn kuin keskeisten käsitteiden määrittelyyn. Jos ja kun lähtökohtana ovat nimenomaan ”reaaliset” kielenkäyttötilanteet, tutkija ei voi sanella etukäteen käsitteiden sisältöä, vaan hän voi vain tarkas-

tella sitä, miten kulloistakin käsitettä käytetään, millaisia merkityshyhteyksiä siihen avautuu. Toisaalta on kuitenkin syytä ottaa huomioon se, että tietyt vakiintuneet kulttuuriset käytännöt tai instituutiot ovat myös vakiinnuttaneet tiettyjä kielenkäyttötapoja, ja näin ollen tietyillä käsitteillä voi olla hyvinkin pinttynyt sisältö. Toisaalta yksi diskurssianalyysin tyypillisimmistä tavoitteista on juuri sen osoittaminen, että nämä oletetusti pinttynyt merkitykset ovat lopulta moniselitteisiä ja -ulotteisia.

Joka tapauksessa lähtökohdakseni voi nimetä käsitteiden *institutionalisoidut määritelmät* eli sen, miten erityisesti kritiikin, muiden mediayhteyksien, kulttuuripolitiikan ja eritoten koulutuksen piirissä tietyt asiat on merkityksellistetty – ja täten on perusteltua väittää, että myös epämääräiset ”yleiset käsitykset” nojaavat vahvasti näihin määritelmiin. Tärkeää on huomata institutionalisoitujen määritelmien häilyvyys: vaikka esimerkiksi ”populaarimusiikista” voitaisiin erotella joukko hallitsevia musiikillisia, viisuaalisia ja käyttäytymiseen liittyviä piirteitä, ei sitä nyanssierojen takia voisi määritellä tyhjentävästi (ks. Moore 2001: 1). Toisaalta termeillä on oltava tiettyä selitysvoimaa (tietyissä tulkintayhteisöissä), jotta niistä käytävä keskustelu olisi mielekäästä.

Työni suhteen keskeisimmät institutionalisoidut käsitteet ovat ”populaarimusiikki” sekä ”(pitkät näytelmä)elokuvat”. Myös ”iskelmä(elokuvat)”, ”rock’n’roll” ja ”rautalanka” kuuluvat samaan kategoriaan, mutta niiden tarkempaan käsittelyyn paneudun vasta itse kutakin koskevassa varsinaisessa analyysiosuudessa. ”Populaarimusiikki” voidaan käsittää musiikilliseksi kategoriaksi, joka tavallisimmillaan erotetaan sille rinnakkaisista ”taidemusiikista”, ”kansanmusiikista” ja ”jazzista”. Tätä jaottelua voidaan pitää avoimen eurosentrisenä, mutta suomalaisen kontekstin huomioon ottaen sitä ei ole tarvetta tässä yhteydessä problematisoida tarkemmin. Erontekoon perustuvan (eli ”negatiivisen”) määrittelyn

rinnalle voi hyvin tuoda myös ”populaarimusiikin” erityispiirteitä eritteleviä (eli ”positiivisia”) määritelmiä: esimerkiksi omassa 5. ja 6. luokan musiikinkirjassani todetaan, että ”popmusiikin” alku oli ”rock and roll” ja että sen peruspiirteisiin kuuluvat sähkökitara, sähköurut, bassokitara, mikrofoni-tekniikka sekä lavashow (Annala *et al.* 1981: 240). Myös niinkin institutionaalinen käytäntö kuin kirjastojen asiasanaluokituksen pohjana oleva YSA (Yleinen Suomalainen Asiasanasto) tarjoaa hyvän keinon päästä käsiksi siihen, millaisia ulottuvuuksia ”populaarimusiikki” hyvin arkinisessa todellisuudessa sisältää:

Käytettävä asiasana: populaarimusiikki

Huomautus: Populaarimusiikin eri lajeja voi käyttää asiasanoina

Laajemmat termit: musiikki

Suppeammat termit: akustinen populaarimusiikki, country, gospel-musiikki, latinalaisamerikkalainen populaarimusiikki, maailmanmusiikki, popmusiikki, rhythm and blues, viihdemusiikki

Rinnakkaistermit: afroamerikkalainen musiikki, perinmemusiikki, populaarikulttuuri

Korvaa termit: kevyt musiikki

(YSA 2005.)

Vastaavasti tietosanakirja-artikkelit ovat omiaan havainnollistamaan suhteellisen vakiintuneita tapoja ajatella muun muassa ”populaarimusiikista”:

Populaarimusiikin ydin on siinä, että sen pitäisi olla helposti omaksuttavissa (ja kenties esitettävissäkin) suurelle osalle väestöä, ja että sen arvostaminen edellyttää vähän tai ei ollenkaan musiikinteorian tai tekniikoiden tuntemusta. Näin määritelty musiikki koostuu vaatimattoman pituisista kappaleista, joissa on selkeästi erottuva melodinen (usein laulettu) linja sekä yksinkertainen ja rajoittunut harmoninen säestys.

(Grove 1980: 87.)

Tuoreemmassa saman ensyklopedian versiossa (Grove 2001: 128) ”populaarimusiikin” myös todetaan viittavaan yleisessä arkipäiväisessä puheenparressa ”sellaisiin musiikkityyppeihin, joita pidetään alempiarvoisina ja yksinkertaisempina kuin taidemusiikkia sekä helpommin lähestyttävänä pikemminkin suurelle joukolla musiikillisesti kouluttamattomia kuuntelijoita kuin eliitille.” Hakusanan yhteyteen nimenomaan ”länsimaisesta” populaarimusiikista jakson kirjoittanut Richard Middleton (2001: 129) kuitenkin huomauttaa, että useimmat populaarimusiikintutkijat mieluummin hyväksyvät ”populaariin” liittyvän moniselitteisyyden. Tällöin ”populaarimusiikilla ei ole pysyviä musiikillisia piirteitä tai sosiaalisia yhteyksiä”, vaan kyse on aina jollakin tapaa alisteisessa asemassa olevasta sosio-musiikillisesta tilasta, jonka tarkempi sisältö on historiallisesti muuttuvaa. Sen sijaan samassa yhteydessä ”maailman” populaarimusiikkia käsittelevästä jaksosta vastuussa oleva Philip V. Bohlman (2001: 153) kirjoittaa, että ”populaarimusiikki” viittaa hänen esityksessään ”genreihin, joiden tyylit ovat kehittyneet erottamattomassa suhteessa joukkoviestintävälineiden avulla tapahtuvaan levitykseen sekä massa-hyödykepohjaiseen markkinointiin ja myyntiin.” Hän kuitenkin toteaa, että näin määritellyn populaarimusiikin ero esimerkiksi kaupalliseen kansanmusiikkiin ei ole ”ilmatiivis”.

Myös ”elokuva” voi lähestyä samalla tavoin ensyklopedisesti:

Elokuvan esitystilanteessa fotomekaanisessa prosessissa valotettua ja kehitettyä filminauhaa siirretään kelalta toiselle ja samalla yksittäisiä kuvaruutuja valaistaan (projisoidaan) normaalisti 24 kuvaruudun sekuntinopeudella. Tämän projisoinnin tuloksena on illusorinen vaikutelma liikkuvasta kuvasta, reproduktio esi-elokuvallisista tapahtumista – –. Nuo tapahtumat voivat olla suoraan to-

dellisuudesta tallennettuja, enemmän tai vähemmän konstruoituja tai rekonstruoituja tai täysin animoituja tai synteettisiä.

(Juntunen 1997: 126.)

Institutionalisoidut määritelmät koskevat kuitenkin ensisijaisesti tutkimukseni aineistoon liittyviä käsitteitä – *operatiiviset käsitteet* ovat asia erikseen. Niinpä sellaiset termit kuin ”representaatio”, ”kansallinen identiteetti” tai ”suomalaisuus” liittyvät vahvemmin tiettyihin teoreettisiin perinteisiin (joita toki niitäkin voi pitää institutionalisoituina).

Aineistoni valinnan kannalta olennaisinta on siis se, että tietyt 1950- ja 1960-lukujen taitteen elokuvalliset ja populaarimusiikilliset ilmiöt ovat saaneet osakseen paikoin runsastakin kommentaaria erilaisten institutionalisoitujen kielenkäyttötapojen kehyksissä, varsinkin historiankirjoituksen piirissä. Valintaperusteet eivät liity toisin sanoen lainkaan siihen, millaista muutosta tai murrosta tarkastelun kohteena olevat tuotteet mahdollisesti ”itsessään” edustavat, vaan siihen, että ne on nimenomaan kielellisissä käytännöissä yhdistetty käsityksiin muutoksesta ja murroksista. Kyse ei siis ole pelkästään tiettyjen 1960-luvun taitteen ilmiöiden käsittelystä uudelleen, vaan myös kyseisiä ilmiöitä koskeneen keskustelun ja (muun) merkityksenannon uudelleenarvioinnista ja -tulkinnasta. Tutkimuksessani lähden siis liikkeelle sellaisesta empiirisestä havainnosta, että 1960-luvun taitteen molemmiin puolin erinäinen joukko ihmisiä osallistui sellaista elokuviksi nimettyjen audiovisuaalisten artefaktien valmistukseen, joissa hyödynnettiin populaarimusiikiksi nimitetyn musiikillisen ilmiön tiettyjä piirteitä. Yhtäläillä empiirinen havaintoni on, että osa näistä audiovisuaalisista tuotoksista on sittemmin yhdistetty ”rock’n’rolliin”, osaa nimitetty ”iskelmäelo-

kuviksi” ja erään nimenomaisen esimerkin yhteydessä korostettu ”rautalankamusiikin” merkitystä.

Suomalaisen elokuvan rock’n’roll-esitykset

Elokuvan ja populaarimusiikin suhdetta ja sen historiaa käsiteltäessä ei yleensä unohdeta mainita niin sanottujen rock-elokuvien kategoriaa. Termillä viitataan erityisesti 1950-luvun puolivälin jälkeen Yhdysvalloissa ja Iso-Britanniassa tuotettuihin elokuviin, joissa nimenomaan rock’n’rollin nimellä tunnettu tuore nuorisomusiikin suuntaus oli tavalla tai toisella läsnä. Enteinä tulevasta on jälkikäteen pidetty muiden muassa sellaisia toisen maailmansodan nuorison vieraantumista käsitteleviä elokuvia kuten *Rebel Without a Cause* (1953, suom. *Nuori kapinallinen*) ja *The Wild One* (1953, suom. *Hurjapäät*), mutta ensimmäisenä varsinaisena rock-elokuvana pidetään yleisesti vuonna 1955 ensi-iltansa saanutta yhdysvaltalaista lukionuorisoon keskittyvää *Blackboard Jungle* -tuotosta (suom. *Älä käännä heille selkäsi*). Perusteet ovat olleet selvät: elokuvan ääniraidalla kuullaan Bill Haleyn Comets-yhtyeineen esittämä *Rock Around the Clock*. (Ks. esim. Garofalo 1997: 147, viite 55; Mundy 1999: 105–107.)

Blackboard Jungle sai nopeasti seurakseen suuremmin juuri rock’n’rolliin fiktiivisen kertomuksen tasolla liittyneitä elokuvia: sellaisissa elokuvissa kuten Haleyn menestyskappaleen varaan rakennettu *Rock Around the Clock* (1956), *Don’t Knock the Rock* (1956), *The Girl Can’t Help It* (1956) sekä brittiläiset *Tommy Steele Story* (1957) ja *Expresso Bongo* (1959) liikuttiin tavalla tai toisella musiikkiteollisuuden areenoilla ja musiikin esityspaikoilla (ks. Mundy 1999: 108–109, 163–165). Suuri osa näistä elokuvista otettiin myös suomalaisen elokuvateatterilevitykseen, ja monilta

osin ne toimivatkin keskeisenä välineenä siinä, miten tietoisuus rock'n'rollista ja muustakin nuorisokulttuurista levisi 1950-luvun lopun Suomeen. Kertomukset siitä, kuinka juuri *Rock Around the Clock* -elokuva (suom. *Tunnista toiseen*) sai nuoren yleisön villiintymään ja vandalisoimaan elokuvateattereita sekä niiden lähiympäristöjä ympäri Yhdysvaltoja ja Eurooppaa, ovat jo osa vakiintunutta ”rockin Suurta Kertomusta” (ks. esim. Mundy 1999: 108; Bennett 2000: 34; myös Bruun *et al.* 1998: 20).

Suomalaista elokuvatuotantoa ajatellen on kuitenkin huomion arvoista, että sellaista kategoriaa kuin ”suomalainen rock-elokuva” ei oikeastaan ole olemassa. Pantti (1998: 112) esittää (yhdysvaltalaisen) rock'n'roll-elokuvan suomalaiskansalliseksi vastineeksi iskelmäelokuvien kategoriaa. Tämän perusteella on mahdollista ounastella, että rock'n'rollin ja suomalaisen elokuvan suhteessa on jotain poikkeuksellista – vai liekö se peräti olematon?

Onkin kiinnostavaa havaita, kuinka ”rock” ja sen eri johdannaiset ovat tuon tuostakin ajautuneet tietynlaisiin audiovisuaaliin kriiseihin, joissa varsinkin elävän esityksen sekä ennakkoon äänitetyn ja tuotetun audiovisuaalisen tallenteen välinen suhde on ollut toistuvasti ongelmien lähde. Asetelma ei ehkä enää tällä hetkellä ole niin tulenarka, sillä onhan esimerkiksi juuri musiikkivideo jo vakiintunut väline populaarimusiikin markkinoinnissa. Silti populaarimusiikin kehityskulun eri vaiheissa kyseinen jännite on ollut havaittavissa, usein kylläkin television ja populaarimusiikin väliseen suhteeseen kytkeytyneenä. 1960-luvun lopulla televisiosarja (ja yhtye) *The Monkees* edusti monille selkeintä ja häikäilemättömintä esimerkkiä populaarimusiikin kaupallistamisesta ja kesyttämisestä – tämä oli erityisesti kasvavan rock-vastakulttuurin edustajien mielipide (Kallioniemi 1994). Samaa tapaan noin vuosikymmentä aiemmin Pat Boonen, Frankie Avalonin ja Fabianin kaltaisten ”teini-idoleiden” audiovisuaaliset

mediaesiintymiset tuomittiin herkästi sopimattomina, siistittyinä ja kesytettyinä versioina raakojen ja riehakkaiden alkuperäisten 1950-luvun puolivälin rock'n'roll-tähtien esityksistä. Nämä asenteet ovat säilyneet myös jälkipolvien historiankirjoittajille; esimerkiksi Paul Friedlander (1995: 71) kirjoittaa mainituista artisteista, että he olivat ”enimmäkseen söpöjä ja siististi pukeutuneita nuoria miehiä [, jotka] lauloivat korvike-rockmusiikkia, jossa oli vähän tai ei ollenkaan potkua, sokerisia jousisovituksia ja moninkertaisesti epäseksuaalisia, romanttisesti turvallisia viestejä”. Nämä esitykset tulivat tutuiksi erityisesti *American Bandstand*-televisio-ohjelman avulla; siinä ”populaarimusiikkisuosikit olivat laulavinaan hittejään, samalla kun ohjelman vakiotanssijat – – tepastelivat viimeisimpiä askelkuvioita – rockmusiikin hyvin pukeutunut ja käyttäytyvä puoli” (Friedlander 1995: 71).

Erityisesti 1950- ja -60-lukujen taitteen suhteen onkin painotettu populaarimusiikin eräänlaista suvantovaihetta: yhdysvaltalaista tilannetta vuonna 1959 on luonnehdittu litanialla ”Elvis Presley armeijassa, Buddy Holly kuollut, Chuck Berry vankilassa ja Jerry Lee Lewis epäsuosiossa” (Lewis meni naimisiin alaikäisen serkkunsa kanssa). Seuraavien vuosien ammattisäveltäjien liukuhihnatuotantoa sekä siihen kiinnittynyttä valkoihoisten, keskiluokkaisten ”teini-idolien” esiinmarssia onkin nimitetty ”schlock-rockiksi” (Garofalo 1997: 160–161) – ”roska-rock” olisi ehkä lähinnä oleva suomenkielinen vastine.

Edelleen Hollywoodin niin kutsutut rock'n'roll-elokuvat 1950-luvun loppupuolella saivat ristiriitaisen vastaanoton. Alun perin niitä ei useinkaan pidetty kunnollisina ja kunnianhimoisina elokuvina, vaan niitä vähäteltiin ”tuskin juonen puolikkaallakaan tuettuina toisiaan seuraavina ohjelmanumeroina” (Mundy 1999: 110), jotka muodostivat ”loputtoman teennäisten ’jukeboksimuusikaalien’ pikapätkien sarjan” (Shore 1984: 41). Mundy (1999:

110) kuitenkin huomauttaa, että ”revyy rakenne” oli pikemminkin poikkeus kuin sääntö, ja että kyseiset elokuvat ilmensivät ”rock’n’roll-esiintyjän vastarintaista merkitystä”, joka kuitenkin ”pian korvattiin kuvilla kerronnan sisällä ’työskentelevistä’ normatiivisista henkilöahmoista”.

Rock’n’roll-elokuvien sisältämät representaatiot nuorisorokkolisten moraalisesti epäilyttävästä käytöksestä herättivät myös jonkin verran huolta. Viihdeteollisuuden kannalta ajateltuna näitä elokuvia pidettiin kuitenkin Hollywoodin yrityksenä hyödyntää uudenlaista musiikillista ilmiötä taloudellisesti. (Mundy 1999: 105–107, 109.) Esimerkiksi Elvis Presleyn tähdittämät elokuvat on tulkittu juuri näin; nimetessään ne ”show-bisneksen hyväksikäytön huipuksi, rock-kapinallisuuden aikuistamiseksi” Shore (1984: 43) esittää, että elokuvien suosio johtui pikemminkin Elvis Presleyn tähteydestä kuin niiden yhteydestä rock’n’rolliin. Itse asiassa hän väittää, että Presleyn elokuvilla ei ollut mitään suhdetta rock’n’rolliin. Shoren mielipide onkin kenties äärimmäinen osoitus siitä Jon Radwanin (1996: 156–157) korostamasta huomiosta, että rock’n’roll-elokuvista puhuttaessa Hollywood-tuotanto on poikkeuksetta yhdistetty rock’n’rollia ”siistineeseen” konservatiiviseen ideologiaan.

Bruunin ja kumppaneiden mukaan elokuvan merkitys rock’n’rollin leviämässä on kuitenkin kiistaton, myös suomalaisen elokuvan osalta – itse asiassa alkuvaiheissaan uuteen musiikki-tyyliin saattoi tutustua eniten juuri elokuvateattereissa, elokuvien alkupaloina ja vähitellen itsenäisissä elokuvissa. Heidän esitystään suomalaisen rock’n’rollin varhaisista vaiheista leimaavatkin toistuvat viittaukset eri elokuvien sisältämiin enemmän tai vähemmän hullutteleviin kohtauksiin, ja esittävätpä he suoranaisten listan ”suomifilmin rock-klassikoista” (Bruun *et al.* 1998: 67). Listaus ulottuu aina 1990-luvulle ja Leningrad Cowboysiin saakka, mut-

ta toisaalla he korostavat nimenomaan vuosien 1957–62 välistä aikaa kotimaisen elokuvan ”rock-aiheisen tohinan” kannalta keskeisenä ajanjaksona (Bruun *et al.* 1998: 23). Tämän perusteella varhaisen suomalaisen rock’n’rollin ja elokuvan suhteen kannalta merkittävien esitysten joukko voidaan rajata seuraavanlaisiksi:

Sacy Sand: Hippaa ja hoppaa (Pekka ja Pätkä sammakkomiehinä, 1957)

Jussi Jurkka, Maikki Länsiö, Leo Jokela ym: Rockfantasia (Kuriton sukupolvi, 1957)

Bo Luther, Kaj Fogelholm ym: Rocktanssi (Vääpelin kauhu, 1957)

Crazy [sic] Gideon & His Gipsy Rockers: Mustat silmät (Iskelmäketju, 1959)

Eemeli: Little Emil rock (Oho sanoi Eemeli, 1960)

Rock-Jerry: Long tall Sally (Iskelmäkaruselli pyörii, 1960)

Vesa Enne: Jöröjukka-rock (Isaskar Keturin ihmeelliset seikkailut, 1960)

Kai Lind: Billy-boy (Tähtisumua, 1961)

Jukka & Pekka Loukiala, Eero & Jussi, Tuula & Paula ja Rock-Tomppa: What you’ve done to me (Taape tähtenä, 1962)

(Bruun *et al.* 1998: 67.)

Suomen kansallisfilmografiaan verrattuna kyseeseen tulevat elokuvat eivät ole täsmällisessä kronologisessa järjestyksessä: *Pekka ja pätkä sammakkomiehinä* sai ensi-iltansa listan kolmantena ja *Isaskar Keturin ihmeelliset seikkailut* viidentenä (ks. SKFG6 2002). Edelleen on syytä huomata, että Bruunin ja kumppanien listaa voi täydentää heidän omien kommenttiensa ja reunahuomautustensa perusteella *Iskelmäketjun* (1959) lättähattujen tanssikohtauksella eli Finn-rock-esityksellä (SKFG6 2002: 348), Vesa Enteen *Tukkipojan rock* -kappaleella (*Oho, sanoi Eemeli*, 1960), Saukin ja Pikkuoravien versiolla *Jöröjukkarockista* (*Iskelmäkaruselli pyörii*, 1960), samoin kuin samassa elokuvassa olevalla

kappaleella *Long Tall Sally* sekä vuotta myöhemmin ilmestyneen *Tähtisumua*-taltiointin *When the Saints Go Marchin' In* -numerolla, molempien esittäjänä Rock-Jerry. Joukkoon kuuluu vielä ”sisävesien rock'n'roll-ihmeiden Aatun ja Iitun” esitys *Mullin mallin* -elokuvassa (1961). (Ks. Bruun *et al.* 1998: 17–23, 33–34.)

Myös *Suomen kansallisfilmografia* tarjoaa todistusaineistoa mainittujen elokuvien ja varhaisen rock'n'rollin yhteyksistä, ja luetteloä voikin laajentaa edelleen filmografian sisältämien kommenttien perusteella. Huomion arvoista kuitenkin on, että filmografian terminologia ei ole yhdenmukaista: *Yks' tavallinen Virtanen* -elokuvan (1959) musiikkinumeroista yksi on nimetty ”jive-tanssiksi” ja samoin elokuvan loppujaksosta todetaan, että sen ”perusmusiikkina on jiveä”. Sisältöselosteessa kesähotelliin saapuvaa nuortaparia luonnehditaan kuitenkin ”rokkaavaksi” ja heidän todetaan tavoittelevan suomen ennätystä. Ambivalenssi on ilmeistä myös siinä, että vaikka ”[k]aikki päättyy yhteiseen tanssiin jiven tahdissa”, muuttuu elokuva ”loppupuolella suoranaiseksi rock-musikaaliksi”. (SKFG6 2002: 301, 303, 305.) Myös Nybergin (1984: 43–45) mukaan elokuvassa tanssiparina esiintyneet Jouni Brännare ja Pirkko Alatalo nimenomaan ”rokkasivat”, olivathan he muutenkin ”maineikkaita” suomalaisia rock'n'roll-tanssijoita.

Kansallisfilmografian tarjoamien sisältöselosteiden sekä esittäjä- ja kappaleluetteloiden perusteella yllä olevaa listaa voi täydentää *Toivelauluja*-filmatisointiin (1961) sisältyvällä tarkemmin nimeämättömällä rock-tanssilla (SKFG6 2002: 523). Oman tapauksensa muodostavat vielä Rock-Jerryn lisäksi muiden Pohjoismaiden ”rock-kuninkaat” ja heidän esityksensä *Iskelmäkaruselli pyörii* -elokuvasta: Tanskan Rock-Finn esittää *Turn Me Loose* -kappaleen, Norjan Per-Elvis *Hey Hey, Good Looking* -laulun sekä Ruotsin Boris *Corrine, Corrina* -rytmisävelmän.

Näiden skandinaavien lukeminen osaksi suomalaisen elokuvan rock'n'roll-esityksiä voisi vaikuttaa ongelmalliselta nimenomaan eksplisiittisten kansallisuusmääreiden takia, mutta keskeisempää kuin esiintyjien kansallisuus kysymyksenasetteluni kannalta on elokuvien tuotanto- ja vastaanottokontekstin kansallisuus. Toisin sanoen olennaista on, että Pohjoismaiden rock-kuninkaat ovat osa tiettyä Suomessa valmistettua ja levitettyä elokuvaa, ja sellaisina osallistuvat myös sen määrittelyyn, mitä esimerkiksi ”rock'n'roll” kyseisessä kontekstissa on. Edelleen muiden Pohjoismaiden rock-kuninkaiden esitysten voi ajatella tarjoavan herkullisen lähtökohdan juuri vertailulle Suomen vastaavan monarkin toimille ja siten myös ”suomalaisuuden” tarkasteluun.

Iskelmäelokuvat

Varsinkin näytäntökausi 1960–61 muodostui taiteelliselta anniltaan erityisen vaatimattomaksi. Kotimaisen elokuvan henkisen laman huippu osuikin juuri näiden kuukausien ja varsinkin kevään 1961 kohdalle.

Yllä oleva lainaus tiivistää Kari Uusitalon (1981:30) mielipiteen ajanjaksosta, jolloin niin sanotut iskelmäelokuvat olivat yksi tuotetuimmista elokuvagenreistä (jos niitä sellaiseksi voi nimittää) Suomessa. Tunnustettu tosiasia on, että studiojärjestelmään perustunut laajamittainen suomalaisten elokuvien tuotanto kävi 1950-luvun lopulla mahdottomaksi katsojalukujen ja sitä myötä myös tuotantobudjettien kääntyessä laskuun. Elokativat olivat enemmän tai vähemmän yllättäen kilpailuasetelmassa monien muiden vapaa-ajanviettotapojen – television, matkailun, tanssien – kanssa, varsinkin kun 1950-luvun loppuun ajoittui vielä vakava

yleinen taloudellinen ahdinko yleislakkoineen kaikkineen (ks. Uusitalo 1981: 11–19). Iskelmäelokuvien tuotantoa 1960-luvun taitteessa voidaankin pitää yhtenä yrityksenä selviytyä taloudellisesta ahdingosta. Juvan (1995: 163) sanoin elokuvastudiot tekivät näitä ”oman aikansa ’musiikkivideokoosteita’” yhteistyökumppaneinaan eri levy-yhtiöt, jotka näin saivat artisteilleen ja levyilleen näkyvää ja kuuluvaa mainosta. Iskelmäelokuvat kilpailivat yleisön suosiosta myös television viihdeohjelmien kanssa.

Tuolloisen iskelmätahtikultin maksimaalisen hyödyntämisen lisäksi iskelmäelokuvia voidaan pitää Pantin (1998: 112) mukaan ”elokuvateollisuuden ensimmäisinä tunnusteluinäytöksinä nuorisoviihteen myyvyydestä”. Näitä tunnusteluita leimasi kuitenkin selkeä varovaisuus: elokuvat eivät Pantin (1998: 112–113) mukaan suoranaisesti kyseenalaista hallitsevan aikuiskulttuurin arvoja, eikä niitä uskallettu suunnata ainoastaan nuorille. Lasse Liemolan ja Rock-Jerryn rinnalla esiintyjinä saattoivat olla niin Tapio Rautavaara kuin Humppaveikotkin.

Iskelmäelokuvan tittelin on saanut laskutavasta riippuen seitsemän tai kahdeksan elokuvaa. Juva (1995: 163–164) ja *Suomen kansallisfilmografiaan* aiheesta oman esityksensä kirjoittanut Pekka Gronow (1991) luettelevat sarjaan kuuluvaksi seuraavat: *Suuri sävelparaati* (1959), *Iskelmäketju* (1959), *Iskelmäkaruselli pyörii* (1960), *Tähtisumua* (1961), *Toivelauluja* (1961), *Lauantaileikit* (1963) sekä *Topralli* (1966). Uusitalo (1981: 122) lisää joukkoon kuitenkin vielä vuonna 1961 valmistuneen *Nuoruus vauhdissa* -elokuvan, ja myös Pantti (1998: 112–113) käsittelee sitä iskelmäelokuvista kirjoittaessaan.

Suuri sävelparaati oli sarjan ensimmäinen, ja sen perusidea toimi Gronowin (1991: 282) mukaan mallina myös seuraaville: ”kuvataan iskelmälaulajien esityksiä ja kudotaan niiden ympärille kehyskertomus”. *Suuri sävelparaati* -elokuvassa kehyskertomuk-

sena on iskelmävarkaidin harjoitukset elokuvastudiolla; suunnilleen 100 minuuttia kestävässä elokuvassa on 32 varsinaista musiikkiesitystä sekä pari vapaamuotoisempaa laulukohtausta näiden välissä. Elokuva on tässä suhteessa ylittämätön iskelmäelokuvienkin joukossa, sillä ”turhalle jaarittelulle” ei todellakaan jää aikaa (ks. taulukko 1).

Aika	Esittäjä: <i>Kappale</i> .
0:00:00	Alkumusiikkina sikermä tulevasta.
0:03:50	Brita Koivunen: <i>Mamma, tuo mies mua tuijottaa.</i>
0:06:30	Pärre Forars: <i>Kerro, kultainen kuu.</i>
0:09:35	Laila Kinnunen: <i>Unissakävelijä.</i>
0:12:55	Juha Eirto: <i>Tiikeribai.</i>
0:15:45	Olavi Virta: <i>Hula hula hula hoop.</i>
0:18:05	Tuula Siponius: <i>Iloinen Amsterdam.</i>
0:21:10	Jorma Lyytinen: <i>Kuutamotango.</i>
0:24:10	Annikki Tähti: <i>Balladi Olavinlinnasta.</i>
0:27:45	Eino Virtanen: <i>Buona sera, signorina.</i>
0:30:15	Eila Pellinen: <i>Surullinen sunnuntai.</i>
0:33:30	Justeeri (alias Kauko Käyhkö): <i>Kalastaja-Eemelin valssi.</i>
0:36:10	Seija Karpiomaa: <i>Vanha mustalainen.</i>
0:40:20	Eemeli: <i>Eemelin eepee.</i>
0:43:30	Anna-Liisa Pyykkö ja Ingmar Englund: <i>Kaikki alkoi sinun kansasi.</i>
0:46:30	Eino Grön: <i>Liian paljon rahaa.</i>
0:48:40	Ossi Runnen orkesteri: <i>Samba Mexicana</i> (sikermä).
0:50:25	Veikko Tuomi: <i>Vie hänelle viestini.</i>
0:53:00	Metro-tytöt: <i>Alla venäläisen kuun.</i>
0:56:25	Matti (Louhivuori) & Repe (Helismaa): <i>Kuokkavieraat.</i>
0:59:10	Ilkka Rinne (alias Martti Miettinen): <i>Rattaanpyörä.</i>

1:02:00	Kipparikvartetti: <i>Priki Eufrosynen kannella.</i>
1:06:00	Tapio Rautavaara: <i>Isoisän olkihattu.</i>
1:09:40	Eila Pellinen: <i>Kaksi kitaraa.</i>
1:12:50	Annikki Tähti ja Helena Lehtelä: <i>Pustan sävel.</i>
1:16:15	Vieno Kekkonen: <i>Aina ei päivä paistaa voi.</i>
1:19:15	Tuula Siponius: <i>Kuutamouintia.</i>
1:21:40	Juha Eirto: <i>Venezuela.</i>
1:24:00	Brita Koivunen: <i>Katinka.</i>
1:26:45	Pärre Förars: <i>Yö preerialla.</i>
1:29:30	Vieno Kekkonen: <i>Tuliharja.</i>
1:32:55	Laila Kinnunen: <i>Kellä kulta, sillä onni.</i>
1:35:25	Jaakko Salon orkesteri: <i>Suuri sävelparaati</i> (loppumusiikki).

Taulukko 1. Suuri sävelparaati -elokuvan musiikkiesitykset kronologisessa järjestyksessä.

Elokuvan voikin ajatella olevan ”lähempänä 1980-luvun musiikkivideon muotoa kuin perinteistä musikaalia” (SKFG6 2002: 280). *Suomen kansallisfilmografian* sisältöseloste elokuvasta on kokonaisuudessaan seuraava:

Kulissimiehet Repe ja Eemeli löytyvät nukkumasta pimeältä näyttämöltä, jossa hyväntekeväisyyskonsertin kenraaliharjoitusten on määrä alkaa. Järjestäjä Pentti Siimes saapuu ensimmäisenä, häntä seuraavat ohjaaja Jack Witikka, hänen sihteerinsä Helena Lehtelä, tuottaja sekä muusikot ja laulajat. Harjoitukset alkavat Tarmo Mannin juontamana. Kukin laulaja ja kappale saavat lyhyen esittelyn, esitysten välissä Repe ja Eemeli esittävät omaa ohjelmaansa.

Sävelparaati etenee musiikkiosuuden ilmoittamassa järjestyksessä ja päättyy Jaakko Salon sävellykseen *Suuri sävelparaati*, jonka aikana nähdään vielä välähdys kunkin laulusolistin esityksestä.

(SKFG6 2002: 278.)

Seuraavien elokuvien kehyskertomuksia voi pitää ainakin jossain määrin monipuolisempina. Vaikka sarjan seuraavaakin, *Iskelmäketjua*, luonnehditaan *Suomen kansallisfilmografiassa* toisiaan seuraavien musiikkiesitysten sikermäksi ilman sanottavaa panostusta tarinankuljetukseen (SKFG6 2002: 351–352), on se selkeän itsereflektiivinen juonikuvion keskittyessä fiktiivisen iskelmäelokuvan suunnitteluun ja esiintyjien metsästämiseen. Elokuva itse asiassa alkaa siitä, kun (elokuvan ohjaajan) Hannes Häyrisen esittämä ”ohjaaja” astelee elokuvan (oikean) tuottajan Mauno I. Mäkelän toimistoon ja ehdottaa iskelmäelokuvan tekemistä:

Käydäänpäs nyt vielä kertaalleen lävitse koko juttu. Me siis teemme iskelmäelokuvan, jossa esiintyy kymmenkunta vokalistia, tanssijoita, orkestereita ja niin edelleen. Minä teen käsikirjoituksen, ja niin sanotuilla aasinsilloilla yhdistämme eri iskelmät toisiinsa – minä vielä lupaan näytellä sen aasin, joka nämä sillat rakentaa.

Iskelmäkaruselli pyörii -elokuvassa puolestaan tapahtumat motivoidaan parisuhteen kiemuroilla. Tätäkin voi tosin pitää suhteellisena, sillä kokonaiskestoltaan 81 minuutin mittaisessa elokuvassa on 30 eri musiikkikappaleen esitystä – toisin sanoen esitykset eivät kestoiltaan juurikaan ylitä paria minuuttia, eikä niiden lisäksi elokuvassa ole paljonkaan tilaa perinteiselle kertovan elokuvan juonenkuljetukselle. Tästä kertonee myös se, että elokuvan ainoat ammattinäyttelijät ovat Tommi Rinne toimittaja Airovirran roolissa ja näyttelijäkoulutuksen saanut laulaja Vieno Kekkonen. Musiikkikappaleita kehystävänä tarinarunkona on joka tapauksessa Airovirran juontaman radion iskelmäkarusellin toimituksen tapahtumat: yksittäiset esitykset motivoidaan kuuntelijakirjeitä lukemalla, äänitteitä kuuntelemalla, koelaulutilaisuuksia ja tanssilavaesiintyjä seuraamalla, tanssiravintola-kohtauksella sekä elokuvan päättävällä radion iskelmäparaatilla.

Mukana on luonnollisesti myös romanttinen ulottuvuus, sillä yksi elokuvan keskeisimpiä jännitteitä on se, milloin Airovirta uskaltautuu tunnustamaan rakkautensa sihteerilleen Laila Koskelle (Laila Kinnunen). (Ks. SKFG6 2002: 447–449.)

Myös *Tähtisumua*-elokuvassa juonen kehittäminen nojaa parisuhteromantiikkaan, siinä määrin kuin se on mahdollista 91 minuutin aikana ja 24 musiikkikappaleen lomassa, varsinkin kun nimikappale (Hoagy Carmichaelin säveltämä *Stardust*) toistuu alkumusiikkina, tanssiravintolakohtauksessa, lopun konserttisarjakohtauksessa sekä loppumusiikkina. Keskeinen rooli on Esko Salmisen esittämällä säveltäjä-kapellimestarihahmolla Esko Salmisella, joka esittää kappaleen tanssiravintolassa ja konserttisarjassa ”johtaen” suurta orkesteria. Mainittu romantiikkakin liittyy myös häneen: ihastuksen ja lopulta myös kihlauksen kohteena on myös omalla nimellään esiintyvä Pirkko Mannola. (Ks. SKFG6 2002: 503.)

Elokuvaan sisältyy lisäksi kiintoisia intertekstuaalisia viitteitä niin aikaisempaan suomalaisen populaarimusiikin ja audiovisuaalisen median välisiin kytköksiin kuin ajankohtansa ”iskelmänikkarointiin”. Suomen Filmiteollisuuden kuvaushalleilla tallennetussa musiikkielokuvan tekemiseen keskittyvässä jaksossa ohjaaja (Ville Salminen – joka itse asiassa ohjasi seuraavan SF:n iskelmäelokuvan *Toivelauluja*) esittää paikalle saapuneille Esko Salmiselle ja Pirkko Mannolan yhtyeen jäsenille katkelmat elokuvista *Kaunis Veera* (1950) ja *Kulkurin valssi* (1941): edellisessä kuullaan ja nähdään *Saimaan valssi* Kipparikvartetin laivan kannella esittämänä, jälkimmäisessä *Kulkurin valssi* Tauno Palon raitilla laulamana. Kun Esko Salminen pian tämän jälkeen esittää muille ”oman” sävelmänsä trumpetilla soittaen, johdatetaan hänet tuota pikaa Toivo Kärjen ja Reino Helismaan luo. Seuraavan minuutin tai puolentoista kuluessa nämä suomalaisen iskelmän

ikonit tuottavat ikään kuin omaa tuotantotapaansa parodioiden (vrt. SKFG6 2002: 501–502) Salmisen sävelmästä valmiin *Punaisten lyhtyjien varjossa* -kappaleen – joka edelleen muutaman hetken kuluttua kuullaan jo radiostakin soitettuna.

Tähtisumua-iskelmäelokuvan kanssa rinnan valmistui siis toinenkin toisiaan seuraavien musiikkiesitysten varaan rakentunut kokoillan elokuva Suomen Filmitieteellisuuden ja T.J. Särkän tuotamana. *Toivelauluja* sai nimensä Musiikki-Fazerin kustantaman suositun iskelmätekstivihkosarjan mukaan, ja elokuvan juonen ”punaisena lankana on *Toivelauluja*-vihkosen kulkeutuminen yhden yön aikana kädestä käteen” (SKFG6 2002: 528) – elokuvan minuuttikeston ja esitysten lukumäärän välinen suhde on 80/20. Vihkon kiertokulku on tosin jälleen kytketty myös herkkiin ihmissuhteisiin: elokuva alkaa päähenkilöiden Pekan ja Pirkon (Esko Salminen ja Pirkko Mannola, eli näiltäkin osin rinnasteisuus *Tähtisumua*-elokuvaan on selvä) riidasta ja kihlauksen purkautumisesta ja päättyy sovinnon suudelmaan (ks. SKFG6 2002: 527).

Nuoruus vauhdissa -elokuvan aiheuttama päänvaiva ”varsinaisen” iskelmäelokuvastatuksen suhteen on kuitenkin ymmärrettävää: 74 minuutin kokonaiskesto kattaa ”vain” 17 musiikkiesitystä, ja näistäkin eräänlainen teemakappale *Onnellinen sydämeni* toistuu viidesti. Lisäksi elokuvan voi tulkita nojaavan perinteisen kertovan elokuvan tavoin selkeään juonenkehittelyyn: tapahtumat seuraavat kahden veljeksien, Lassen (Lasse Liemola) ja Ramin (Rami Sarmasto), sekä heidän ystävättäriensä Lailan (Laila Kinnunen) ja Anjukka Reinosen (Anja Haahdenmaa) toimia. Anjukka on töissä isänsä johtaja Reinosen (Reino Valkama) televisioyhtiössä ja tarjoaa Lasselle sopimusta laulamista televisiomainoksessa. Myös Laila pääsee esittämään oman numeronsa. Edelleen Ramin harrastus, moottoripyöräily, niveltyy televisiotoi-

mintaan, sillä hän voittaa Reinosen televisioimat Ruissalon ajot Reinosen lahjoittamalla uudella pyörällään. Juonen käänteiden myötä myös pariskunnissa tapahtuu muutoksia, ja lopussa Rami saa liehakoimansa Lailan ja Anjukka Lassen. (Ks. SKFG6 2002: 513–514.)

Kahdesta viimeisestä iskelmäelokuvasta *Lauantaileikit* puolestaan palaa lähemmäksi alkuperäistä *Suuri sävelparaati* -mallia, irtaantuen tosin studioympäristöstä ja kuvaten kesäisen Helsingin katuja, kattoja ja rantoja. *Topralli* taas on improvisaatioon perustuva, slapstick-komediaa lähentelevä viihdekonsertin valmistelun kuvaus dokumentaarisella aineistolla höystettynä. Itserefleksiivisyyttä ja tietynlaista pseudo-dokumentaarisuutta voikin pitää yhtenä iskelmäelokuvia keskeisesti leimaavana tekijänä. Yhtäältä tässä on kyse siitä, että vaikka ajan laulajatähdet osallistuisivat fiktiivisiin tapahtumiin muutenkin kuin musiikkinumeroiden esittäjinä, esiintyvät he voittopuolisesti omilla nimillään. Laila Kinnunen on tässä suhteessa poikkeuksellinen hahmo, sillä *Iskelmäkaruselli pyörii* -elokuvassa hänen henkilöhahmonsa sukunimenä on Koski, ja *Nuoruus vauhdissa* -kertomuksessa se puolestaan jää erittelemättä, samoin kuin elokuvan Lassenkin (Liemola). Toisaalta iskelmäelokuvien dokumentaariset ulottuvuudet korostuvat varsinkin siten, että ne poikkeuksetta representoivat sellaista kulttuurin osa-aluetta, johon ne myös itse reaalityodellisuudessa asettuvat.

Myös tuotantotaustoiltaan elokuvat ovat hyvin samankaltaisia. *Suuri sävelparaati* syntyi tuottaja Veikko Itkosen tarpeesta löytää aihe, jolla kompensoida parin edellisen tuottamansa elokuvan tappiot (SKFG6 2002: 279–180). *Iskelmäketju*, *Iskelmäkaruselli pyörii* sekä *Lauantaileikit* puolestaan olivat hyvin pitkälle levy-yhtiöiden markkinointivälineitä, ensimmäinen Pohjoismainen Sähkö Oy:n (PSO) ja jälkimmäiset Skandia-Musiikki Oy:n (SKFG6

2002: 352, 449; Gronow 1991: 283–284, 286). *Iskelmäkaruselli pyörii* -elokuvasta kansallisfilmografiassa kerrotaan vielä, että siinä ohjaajauransa sekä aloittanut että päättänyt Skandian toimitusjohtaja Harry Orvomaan pyrki tekemään mahdollisimman pitkiä otoksia: ”hänen tietonsa ohjaustyöstä rajoittui siihen, että oli kuullut kuvakulman vaihdoksen vievän elokuvanteossa eniten aikaa ja rahaa” (SKFG6 2002: 449). *Lauantaileikit*-elokuvan tarkoituksena oli lisäksi Kurkvaaran vasta perustaman värifilmilaboratorion työllistäminen (SKFG7 1998: 392). *Tähtisumua, Nuoruus vauhdissa* ja *Toivelauluja* -elokuvia puolestaan yhdistää suurten tuotantoyhtiöiden tarjoamat puitteet: keskimäinen on Suomi-Filmi Oy:n, toiset Oy Suomen Filmitoimintayhtiön (SF). Kaksi viimeisintä on kuvattu värikköinä, ja SF:n filmit sisältävät suuritöisiä joukko- ja tanssikohtauksia. (SKFG6 2002: 505, 515, 528.)

Samanlaisesta perusideasta ja itsereflektiivisyydestä huolimatta *Topralli* erottuu kuitenkin selvästi joukosta. Näkyvin ja kuuluvimmin ero on artisteissa: tunnetut ja pitkäuraiset iskelmätähdet ovat vaihtuneet nuoremman sukupolven viihdetaitelijoihin: Annikki Tähti (*Suuri sävelparaati, Iskelmäkaruselli pyörii*) Katri Helemaan, Olavi Virta (*Suuri sävelparaati*) ja Eino Grön (*Toivelauluja, Lauantaileikit*) Eeroon ja Jussiin, Wiola Talvikki (*Iskelmäketju*) Carolaan, Kipparikvartetti (*Suuri sävelparaati, Tähtisumua*) The Creaturesiin sekä Tapio Rautavaara (*Suuri sävelparaati, Tähtisumua, Toivelauluja*) Irwin Goodmaniin. Toisaalta *Topralli* on myös tyyllisesti muista iskelmäelokuvista poikkeava erityisesti farssimaisuutensa vuoksi. Tähän on tosin mitä luultavimmin vaikuttanut myös elokuvan omalaatuinen tuotantotapa: elokuvan ohjanneen ja tuottaneen Yrjö Tähtelän sanojen mukaan varsinaista käsikirjoitusta ei ollut, vaan juoni improvisoitiin eräänlaisessa aivotrustissa (SKFG7 1998: 392).

Taloudellisesti ajateltuna iskelmäelokuvat eivät paria poikkeusta lukuunottamatta menestyneet. *Suuri sävelparaati* oli todellakin Itkoselle avuksi aiempien tappioiden tasapainottamisessa halpojen tuotantokustannustensa sekä kohtuullisen menestyksensä takia, ja *Iskelmäketju* tuotti jopa runsaasti voittoa. Toista ääripäätä edustaa *Topralli*: sen osalta tilinpäätös osoitti jopa 88 prosentin tappiota. (SKFG6 2002: 280, 352; SKFG7 1998: 392.) Tähtelä (2001) on kuitenkin myöhemmin todennut, että elokuva tienasi itsensä takaisin useamman vuoden aikana järjestetyillä maaseutukierroksilla, ja että tämän varaan itse asiassa laskettiinkin (ks. myös SKFG7 1998: 392). Varsinaisesti voittoa tuottavasta toiminnasta ei kuitenkaan missään vaiheessa ollut kyse.

***Vaarallista vapautta* (1962)**

Vaarallista vapautta oli tuottaja-ohjaajansa Veikko Itkonen viimeiseksi jäänyt elokuva. Itkonen oli parin vuoden ajan keskittynyt pelkästään ”viihde-elokuvien” tekemiseen – edellinen ”vakavampi” yritys hänellä oli itse asiassa ollut alkoholistidraama *Mies tältä tähdeltä* (1958), jonka hän tuotti. Kun myös viihde-elokuvien yleisömenestys kääntyi 1960-luvun alussa laskuun, Itkonen ryhtyi suurelta osin vastikään perustetun valtion elokuvapalkintojärjestelmän innoittamana suunnittelemaan jälleen kunnianhimoisempaa elokuva. *Vaarallista vapautta* perustui Tuuli Reijosen romaaniin *Kenen on syy?*, joka puolestaan perustui tositapahtumiin, eestiläisen entisen kapteenin Herman Treialin kohtalokkaaseen rajaloikkaukseen Suomeen 1940-luvun jälkipuolella. Treial oli huonokuntoisuutensa takia otettu sairaalahoitoon, ja hänet oli määrä luovuttaa takaisin Neuvostoliittoon kunhan hänen kuntonsa sen sallisi, mutta joukko ”nuoria individualisteja” (Uusitalo

1981: 218) yritti estää tämän ja toimittaa Treialin Ruotsiin. Yritys kuitenkin epäonnistui ja Treial kuoli ennen kuin hänet ehdittiin luovuttaa takaisin. Elokuvan ”käsikirjoitus” koostui leikellystä ja kuulakärkikynämerkinnöin varustetusta romaanista. (Ks. SKFG6 2002: 141–142.)

Elokuvaa voidaan pitää uskaliaana ulkopoliittisesti jokseenkin aran aiheensa takia. Tilannetta ei myöskään helpottanut elokuvatarkastamon ”jähmeä asenne” ja ”ahdaskatseisuus”. (Uusitalo 1981: 66.) *Vaarallista vapautta* hyväksyttiin kuitenkin ilman tarkastamon leikkausvaatimuksia, joskin Ulkoasiainministeriön kannanotossa sen arveltiin ”jossain määrin häiritsevän Suomen ja NL:n suhteita” ja ”erittäin taitavalla tavalla kaiva[van] maata Suomen virallisen ulkopoliitiikan alta” (ks. SKFG6 2002: 142).

Elokuvaa on pidetty yksiselitteisesti Itkosen parhaana ohjaustyönä. Yleisömenestys jäi kuitenkin keskinkertaiseksi, ja koska toivottua valtion elokuvapalkintoakaan ei herunut (kaksi Jussi-patsasta kuitenkin), Itkonen päätti myydä elokuviansa oikeudet ja kuvauskalustonsa Yleisradiolle, maksoi laboratoriovelkansa Suomi-Filmille ja muutti jälkiveroja pakoon ulkomaille. (Ks. SKFG6 2002: 140–142; Uusitalo 1981: 217–218.)

Pantti (1998: 86) toteaa, että valtion elokuvapalkintojen voi ajatella sitoneen elokuvallista ilmaisua tiettyyn ”palkinto-odotushorisonttiin”. Tämän odotushorisontin muotoutumisessa 1950-luvun intellektuaalisen elokuvakritiikin eli sittemmin uuden aallon edustajilla oli ratkaiseva panos: ”heidän puolustamansa esteettiset kriteerit muovautuivat pitkälti 1961 säädetyn valtion elokuvapalkinnon rahanjakokriteereiksi” (Pantti 1998: 143). *Vaarallista vapautta* -elokuvassa ilmaisun voi tulkita lähentyvän esimerkiksi Donnerin (1961) vaateita episodimaisen kerronnan ja tavanomaista nopeampirytmisen leikkauksen, sukupolvikon-

fliktia ja yleensäkin suomalaista yhteiskunnallista todellisuutta käsittelevän sisällön avulla.

Oma erityistapauksensa elokuvan suhteessa kotimaiseen ”uuteen aaltoon” on vielä uudenlaisen, ”modernin” rautalankamusii-kin käyttö. Elokuvan musiikista vastaakin kokonaisuudessaan Suomen ensimmäiseksi ”viralliseksi” rautalankayhtyeeksi tituleerattu *The Strangers* (ks. Nyberg 1984: 95). Tämän johdosta onkin suorastaan hämmästyttävää, että elokuvan musiikkiin ei ole tutkimuksissa kiinnitetty juuri lainkaan huomiota; esimerkiksi elokuvamusii-kin kokonaisen kirjan kirjoittanut Juva (1995) ei sivua elokuvaa missään vaiheessa, vaikka kohdistaa huomionsa laajasti juuri suomalaisten elokuvien musiikkiin ja sen säveltäjiin.

*The Strangers*in osallistuminen *Vaarallista vapautta* -elokuvaan ei ollut poikkeuksellista pelkästään elokuvaesteettisessä mielessä, vaan erikoista siitä teki myös se, että yhtye teki sen ennen ensimmäistäkään levytystään. Tämän suhteen olennainen tekijä on tietysti se, että yhtyeen keulahahmo Jussi Itkonen oli elokuvan ohjaajan oma poika. Yhtyeen jäsenet olivat tuolloin kuitenkin epätavallisen nuoria elokuvasäveltäjiä, Jussi Itkonenkin vasta 16-vuotias. Edelleen se, että yhtye esitti omia sävellyksiään, oli Seppo Bruunin ja kumppaneiden (1998: 68) mukaan ”rautalanka-aikana tuiki harvinaista”. Toisaalta on mahdollista spekuloida myös sillä, että alaikäiset musiikintekijät ilman julkistettuja teoksia ja levytyssopimusta osoittautuivat tuotannollisesti edulliseksi ratkaisuksi: *Suomen kansallisfilmografian* mukaan ”Teostolla ei ole merkintää elokuvan musiikista, jonka kokonaispituus on 22’40” (SKFG7 1998: 137). Näin ollen musiikista ei ole ilmeisestikään tilitetty etujärjestön valvomia tekijänoikeuspalkkioita – kokonaan eri asia sitten on, millaisia taloudellisia järjestelyitä esimerkiksi isä–poika-suhde elokuvan tuotantoprosessissa tuotti.

5

Elokuvamusiikki ja ”uudet tuulet”

Riippumatta rock'n'roll-kohtauksia sisältävien suomalaisen elokuvien, iskelmäelokuvien tai *Vaarallista vapautta* -elokuvan tuotannollisista lähtökohdista, ne kaikki kuitenkin sijoittuvat sellaiseen elokuvahistorialliseen tilanteeseen, jossa elokuvan ja musiikin muodostamassa yhteydessä ei ollut mitään kummallista. Lisäksi ottaen huomioon suomalaisenkin elokuvateollisuuden pitkälle keskittyneen luonteen, kyseinen yhteys oli merkittävässä määrin teollisten toimintatapojen ja rakenteiden ehdollistama. Tämä johtaakin pohtimaan sitä, miten 1950- ja 1960-lukujen taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikilliset esitykset suhteutuvat juuri rakenteelliselta kannalta suomalaisuuden problematiikkaan. Jos elokuvan ja musiikin symbioosi oli selvää tuotannolliselta kannalta, niin millä tavoin se on havaittavissa elokuvien tekstuaalisen rakenteen suhteen – ja onko näissä tavoissa kenties jotain omaleimaista nimenomaan suomalaiselle elokuvalle?

Elokuvamusiikin historiaa käsitteleville esityksille on (ollut) jossain määrin tyypillistä, että ne alkavat toteamuksella elokuvan ja musiikin erottamattomasta yhteydestä aina elokuvan ”synnystä” lähtien. ”Mykkä elokuva on ollut mykkä yleensä vain maassaan varastossa”, toteaa esimerkiksi Juva (1995: 21). Altman (1997: 652–672) kuitenkin kritisoi tällaisia toteamuksia siitä, että ne eivät niinkään perustu tarkan tutkimustyön tuloksiin kuin muutamien yksittäisten faktojen perusteella tehtyihin yleistäviin

olettamuksiin. Keskeisiä ”tosiasioita” on tässä suhteessa viisi: 1) ensimmäisessä Lumièren veljesten elokuvanäytöksessä oli musiikkia – joskaan mistään ei tiedetä, soitettiinko sitä nimenomaan elokuvaesityksen aikana; 2) varhaisissa elokuvateattereissa oli varattu tila pianolle – vaikka taaskaan ei ole tarkkaa tietoa sen tosiasiallisesta käytöstä; 3) aikalaiset eivät käyttäneet termiä ”mykkäelokuva” – hepäs käyttivätkin sen sijaan termiä ”mykkä draama” (engl. *silent drama*); 4) musiikkia tarvittiin projektorin äänen peittämiseksi – tosin meluavat projektorin opittiin siirtämään hyvin nopeasti pois katselutilasta, musiikkia sen sijaan ei; ja 5) elokuvamusiikki on vain luonnollista ja sen poissaolo hyväksymätöntä – mikä on projektoriväitteen ohella malliesimerkki anakronistisesta ”myöhempien aikojen logiikkaa paremmin vastaavasta retroaktiivisesta konstruktiosta” (Altman 1997: 670). Näiden viiden ”tosiasian” perusteella niin sanotun mykkäelokuvan käytäntöjä koskevaa tutkimusta on hallinnut neljä perustavanlaatuaista olettamusta: 1) mykkäelokuva muodostaa yhden yhtenäisen periodin; 2) 1920-luvun käytännöt toimivat mykkäelokuvan äänen etuoikeutettuna mallina; 3) mykkäelokuvamusiikki periytyy 1800-luvun teatterimusiikista; ja 4) mykkäelokuvat eivät olleet koskaan mykkiä.

Altmanin (1997) argumentointi ja todistusaineisto on vahvaa, eikä sen perusteella käy kiistäminen, etteivätkö elokuvamusiikkiliset käytännöt olisi olleet hyvinkin vaihtelevia ja elokuvan ja musiikin rakenteelliset yhteydet hyvinkin hataria. Riippumatta siitä, olivatko elokuvateattereiden gramfonien äänitorvet suunnattu kadulle ohikulkijoiden houkuttelemiseksi, toimivatko elokuvat ja musiikkiesitykset rinnakkaisina (eivät päällekkäisinä) viihdykkeinä, tai esitettiinkö musiikkia kulloisenkin teatterinomistajan tai muusikon (jotka saattoivat olla yksi ja sama henkilö) päätösten mukaan vain hetkittäin tai vain tiettyntyyppisten elokuvien

yhteydessä (Altman 1997: 672–674, 681–684), ei 1920-luvun ja niin sanotun mykkäelokuvan kultakauden merkitystä myöhempien elokuvamusiikillisten käytäntöjen muotoutumisessa ole syytä vähätellä. Eikä Altman (1997: 677) tätä kielläkään; hänen tarkoituksenaan on pikemminkin osoittaa, että ”hiljaisuus oli yksi monista hyväksyttävistä elokuvaesityksen lähestymistavoista ennen 1910-lukua”.

Niinpä sitä mukaa kun elokuvien esityskäytännöt vakiintuivat erityisesti 1910-luvun kuluessa, myös käsitykset ”varsinaisesta” elokuvamusiikista, kuvan ja musiikin muodostamasta audiovisuaalisesta kokonaisuudesta, sekä sen keskeisistä ulottuvuuksista alkoivat vakiintua. Eikä äänielokuvan yleistymisen 1920-luvun lopulta lähtien ratkaisevasti muuttanut elokuvamusiikkiin liittyviä käytäntöjä – muutos koski ensisijaisesti dialogin synkroniaa kuvan kanssa sekä tietynlaista akustista realistisuutta, äänilähteiden kuvien sekä kuultavien äänien uskottavampaa keskinäistä vastaavuutta (ks. Gorbman 1987: 45; Bacon 2000: 235). Kyllähän dialogi voitiin toteuttaa mykkäelokuvienkin aikana, mikäli niin haluttiin; tällöin repliikit lausuttiin kuitenkin nimenomaan esitys-, ei tallennustilassa ja -tilanteessa. Esimerkiksi Huhtamo (1997a: 15) mainitsee välitekstejä lukeneet ja elokuvia kommentoineet ”seremoniamestarit” sekä valkokankaan takana vuorosanoja lausuneet näyttelijät, jotka ”saattoivat jopa järjestyä erityisiksi yhtiöiksi”.

Joka tapauksessa muutamia olennaisia käsitteitä ja niihin liittyviä erotteluita on tehty vähintään siitä lähtien, kun elokuväsäveltäminen asettui elimelliseksi osaksi Hollywood-studio-tuotantoa 1910-luvun alkupuolella. Eri aikoina ja eri yhteyksissä on käytetty eri termejä, mutta silti yksi näistä erotteluista koskee musiikin *diegeettisyyttä* eli sen suhdetta elokuvakerronnan luomaan tarinataan. Toiseksi yleisempiäkin elokuvamusiikin

kerronnallisuuden ulottuvuuksia on pyritty havainnollistamaan eri käsittein, erityisesti teema- tai johtoiheajatteluun tukeutuen. Kolmas olennainen käsitteellisen erottelun aspekti liittyy osin myös tähän, sillä se koskee lajityypillisiä ja tyyllillisiä konventioita: millaista musiikkia millaisessakin elokuvassa ”voi” tai ”saa” olla? (Ks. Kalinak 1992: 48–65.) Näillä kaikilla erotteluilla on myös merkityksensä sen suhteen, miten populaarimusiikkia on käytetty osana elokuvien audiovisuaalista kerrontaa.

Diegeettistä vai ei?

Diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin (ja äänen yleisemminkin) välille vedetään raja siihen liittyen, mikä on musiikin (tai äänen yleisemminkin) suhde ”kerronnallisesti implikoituun toiminnan ja henkilöiden tilallis-ajalliseen maailmaan” (Gorbman 1987: 21). *Diegeettisestä* äänestä (eli myös musiikista) on kyse silloin, kun elokuvassa kuultavan musiikin lähde mielletään sijoittuvaksi osaksi elokuvan luomaa tarinatilaa: päähenkilöt seuraavat konserttia, kuuntelevat levysoitinta tai autoradiota, tai viheltelevät suosikkikappaleensa melodiaa itse. Diegeettisen musiikin käsitettä voidaan vielä tarkentaa toteamalla, että aina musiikin lähteen ei tarvitse olla suoraan näkyvässä (*on-screen*), vaan se voi olla ikään kuin kuvan ulkopuolella (*off-screen*). Vielä monimutkaisemmaksi tarkastelun tekee, kun tehdään erottelu *sisäisen* (tai subjektiivisen) ja *ulkoisen* (tai objektiivisen) diegeettisen äänen välillä: edellinen viittaa esimerkiksi jonkun roolihahmon muistelemaan musiikkiin, kun taas jälkimmäisestä on kyse vaikkapa kuvassa näkyvän levysoittimen soidessa. Ratkaisevaa joka tapauksessa kuitenkin on, että katsoja mieltää musiikin lähteen osaksi elokuvan (fiktiivistä) tarinaa. Mikäli näin ei voida tehdä, puhutaan *ei-diegeettisestä*

musiikista; esimerkiksi käy mikä tahansa tieteis- tai fantasispektaakkelin mahtipontinen nimenomaan kulloistakin elokuvaa varten *sävelletty* sinfoninen orkesterimusiikki, joka ei saa uskottavaa selitystä tarinatilassa. (Ks. mm. Bacon 2000: 236–238; Chion 1994: 67–86; Gorbman 1987: 14–26.)

On kuitenkin tapauksia, joissa diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin raja ei ole lainkaan selvä. Esimerkiksi useissa musikaaleissa vain lauluosuus sijoittuu osaksi tarinatilaa, kun taas muu musiikki tuntuu tulevan mystisesti sen ulkopuolelta, vaikka selvästi vaikuttaakin henkilöhahmojen liikkeisiin eritoten tanssin muodossa. Altman (1987: 62–70) on luonnehtinut näitä tilanteita, joissa diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin välinen raja ylittyy tai siitä ei tavallaan piitata ollenkaan, termillä *supradiegeettisyys*. Musikaalien lisäksi supradiegeettisen musiikin omimpia elokuvagenrejä ovat komediat: diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin välisellä rajalla leikittely toimii usein voimakkaana koomisena tehokeinona (ks. Bacon 2000: 237).

Populaarimusiikki on perinteisesti ollut nimenomaan diegeettistä, kun taas ei-diegeettisen elokuvamusiikin (joka usein ymmärretään ”varsinaisena” elokuvamusiikkina) keinovarot ovat nojanneet klassis-romanttisen sinfonisen taidemusiikin käytäntöihin ja instrumentaatioon. Ei-diegeettisen musiikin voidaan ajatella vakiinnuttaneen asemansa jo 1910- ja 1920-luvuilla mykkäelokuvien kultakaudella, mutta niiden 1800-luvun näyttämömusiikkiin, sinfonisiin runoelmiin ja peräti keskiajalle ja antiikkiinkin palautuvia affektiopin juuria ei tule Altmanin (1997) sanoista huolimatta niitäkään vähätellä (ks. Sarjala 1996: 6; myös Tagg 2000, 2003). Asetelma on kiintoisa, mikäli sitä verrataan ”länsimaisen” taidemusiikin edustajille ominaiseen tapaan ajatella musiikkiaan autonomisena, ”puhtaana” taiteenlajina, jolla ei ole (tai ei ainakaan pitäisi olla) mitään kytköksiä itsensä ulkopuoli-

siin ilmiöihin. Elokuvissahan juuri samaan perinteeseen nojaava musiikki on tavallaan etuoikeutettua esimerkiksi ilmaisemaan henkilöhahmojen tunteita tai kuljettamaan tarinaa eteenpäin. (Ks. Kassabian 2001: 6–7.)

Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, etteikö muu kuin perinteinen elokuvamusiikki voisi täyttää – ja olisi täyttänytkin – samoja funktioita. Juvan (1995: 76) mukaan jazzia, tyylieltyä tosin, käytettiin ensi kerran ei-diegeettisenä elokuvassa *Viettelysten vauhu* (1951). Sekä Juva (1995: 155) että Jalkanen (1990: 190) toteavat, että suomalaisista elokuvista tienavaajana samassa suhteessa toimi *Yö on pitkä* -elokuva vuodelta 1952.

Siirtyminen diegeettisestä elokuvamusiikista ei-diegeettiseen on ajallisesti mitä ilmeisimmin perinteisen musiikillisen hierarkia-ajattelun ohjaamaa. Tässä suhteessa oma osuutensa on myös tarkastelun lähtökohdilla, erityisesti ”perinteisiin” elokuvaa ja musiikkia kohtaan huomionsa osoittaneisiin taiteentutkimuksellisiin akateemisiin oppiaineisiin liittyen. Sekä musiikki- että elokuvatieteen lähtökohtia voi pitää hyvin pitkälle avoimen eurosentrisinä: on enemmän kuin tavallista, että eurooppalaista (tai ”länsimaista”) taidemusiikkia ja eurooppalaista taide-elokuvaa pidetään (anglo)amerikkalaista populaarimusiikkia tai Hollywoodin elokuvatuotantoa ”parempana” (ks. esim. Salmi 1993). Niinpä Jalkasen (1990: 184) toteamus siitä, että ”kun jazz sofistikoitui, kapinallisuuden rooli siirtyi rockille, kunnes siitäkin – viimeistään Wim Wendersin elokuvassa *Paris, Texas* (1984) – tuli autonominen elokuvamusiikin laji muiden joukossa”, ei ole yllättävä. Autonomisella elokuvamusiikilla Jalkanen tarkoittaa tässä yhteydessä epäilemättä juuri ei-diegeettistä, elokuvaa varten sävellettyä musiikkia, josta kyseisessä elokuvassa vastaa kitaristi Ry Cooder.

Jalkasen (1990) luonnehdinta viittaa siihen olennaiseen teki-jään, että kyse on kulloisenkin musiikin laadullisista – eli myös lajityypillisistä – määrittelyistä. Toisin sanoen: kenen mielestä esimerkiksi Ry Cooderin sävelmät *Paris, Texas* -elokuvassa ovat loppujen lopuksi ”rockia”? Onko Jalkanen (1990) tässä suhteessa määräävämpi auktoriteetti kuin vaikkapa David Toop (1995: 75), jonka mielestä samaisia akustisia ilmiöitä tulee kuvata termeillä ”lohdutonta ambient-bluesia”? Olivatpa Cooderin tuottamat sävelmät kyseiseen elokuvaan ”rockia” tai eivät, populaarimusiikin ”sävelkieleen” yhdistyvät esimerkit elokuvia varten sävelletystä musiikista ovat selvästi yleistyneet 1960-luvulta lähtien. Jeff Smith (1998) painottaa muun muassa Henry Mancinin (*Vaaleanpunainen pantteri, Aamiainen Tiffanylla*), Ennio Morriconen (ns. Italo-westernit) ja John Barryn (James Bond -elokuvat) merkitystä ei-diegeettisen elokuvamusiikin ilmaisumahdollisuuksien laajentumisessa. Mikäli nimenomaan ei-diegeettisen elokuvamusiikin kehitystä ajatellaan historialliselta kannalta, vaikuttaa siltä, että populaarimusiikillinen ”taustamusiikki” on vakiintunut jo hyvän aikaa sitten sinfonisen rinnalle, ja parina viime vuosikymmenenä ne ovat täydentyneet vielä ”valmiilla” populaarimusiikillisella ei-diegeettisellä musiikilla.

Ei ole kuitenkaan mitään syytä vähätellä diegeettisen populaarimusiikin asemaa elokuvamusiikin historiassa. Varsinkin äänielokuva on ollut koko historiansa ajan kiinteässä yhteydessä populaarimusiikkiin: elokuvat ovat sisältäneet runsaasti laulu- ja tanssikohtauksia, sillä alkuvaiheissa juuri musiikkiesitykset olivat erittäin käyttökelpoisia uudistuneen välineen tarjoamien mahdollisuuksien demonstroinnissa. Näiltä ajoilta on myös peräisin äänilevy- ja elokuvateollisuuden symbioosi: valmiin musiikin käyttö elokuvissa oli vaivatonta ja edullistakin, ja vastapainoksi levy-yhtiöt saivat tuotteilleen näkyvän ja kuuluvan mainospai-

kan. (Ks. Mundy 1999: 21–22.) Tämä markkinointikytkös lähes tulkoon vaatii, että musiikkikappaleen esittäjän on oltava myös nähtävissä. Tämä on myös keskeinen syy siihen, että populaarimusiikki on elokuvissa usein diegeettistä ääntä. Toopin (1995: 77, 81) mukaan tässä on kyse myös elokuva- ja ”tavanomaisen” populaarimusiikin erilaisesta julkisuusarvosta: muusikoille elokuväsäveltäminen merkitsi hyväksytyksi tulemistä, sillä sen lähemmäksi ”oikeaa säveltäjyyttä” he eivät koskaan pääsisi. Samalla he kuitenkin joutuisivat kamppailemaan jo hankkimansa maineen, suhteellisen vähäisen julkisuuden sekä sirpaleisen, useiden eri toimijoiden vaateita sisältävän elokuvatuotannon ristipaineissa.

1950- ja 1960-lukujen taitteen suomalaisen elokuvan rock'n'roll-esitykset eivät tuota kuitenkaan poikkeusta musii-kin ja tarinatilaan liittyvän motivoinnin suhteen: musiikki motivoidaan voittopuolisesti diegeettisesti. Esimerkiksi *Kuriton sukupolvi* -elokuvan ensimmäinen musiikki- ja tanssinumero käynnistyy siitä, kun suurta kiinnostusta herättänyt äänilevy asetetaan levylautaselle pyörimään ja soimaan. Myös *Pekka ja Pätkä sammakkomiehinä* -elokuvan *Hippaa ja hoppaa* -esitys kiinnittyy diegeettiseen ääneen, musiikkiliikkeestä kantautuvaan soitantaan. *Yks' tavallinen Virtanen* -elokuvan motoristipariskunta rokkaa niin ikään levysoittimen pyörittämän äänitteen tahtiin, ja *Toivelauluja*-filmatisoinnin ”rock-tanssijat” kantavat mukanaan matkaradiota. Äänitteiden ja radion lisäksi esitysten diegeettinen motivointi nojaa toistuvasti myös niin sanottuihin eläviin esitysympäristöihin: *Iskelmäketjussa* kabaree-esitykseen (*Mustat silmät*) ja sen harjoitteluun (”Finn-rock”), *Oho, sanoi Eemeli* -elokuvassa iltamiin, *Iskelmäkaruselli pyörii* ja *Tähtisumua*-taltioinneissa lavaesiintymiseen, *Toivelauluja*-tallenteessa ”jazz-klubiin” sekä *Taape tähtenä* -elokuvassa ravintolaan. Samaan kategoriaan voi sijoittaa myös *Mullin mallin* -elokuvan illanvieton.

Edelleen on huomion arvoista, että puolenkymmenessä elokuvassa rock'n'roll käynnistyy diegeettisenä, mutta saa pian supradiegeettisiä ulottuvuuksia. Esimerkiksi *Kurittoman sukupolven* ”Rock-fantasia” alkaa Husun tapaillessa *Für Elisen* säveliä pianolla, mutta muutaman tahdin jälkeen musiikilliseen säestykseen liittyy muitakin soittimia, vaikka niiden lähdettä ei missään vaiheessa nähdäkään. Samalla tavalla käy *Vääpelin kauhussa*: musiikki alkaa spontaanisti, mutta soitinten äänien lähdettä ei voi kuvasta havaita. Edelleen *Isaskar Keturin ihmeelliset seikkailut* -elokuvassa oleva *Jöröjukkarock* noudattaa samaa mallia: pikku-Richardin kitara on ainoa kuvassa näkyvä instrumentti, mutta ääniraidalla voi kuulla myös muita soittimia. *Pekka ja Pätkä sammakkomiehinä* sen sijaan tarjoaa mahdollisuuksia moniselitteisempään tulkintaan: yhtäältä Sacy Sandin esityksen voi mieltää samalla tavalla diegeettisestä supradiegeettiseksi siirtyväksi, toisaalta taas mikäli muut instrumentit kuin Sandin akustinen kitara tulkitaan kuuluvaksi musiikkiliikkeessä soivalta äänilevyiltä, on esitys kokonaisuudessaan diegeettisesti motivoitu. Jälkimmäinen tulkinta kylläkin vaatii edelleen sellaisen oletuksen, että musiikkiliikkeessä todellakin soi äänilevy – sitä ei nimittäin missään vaiheessa näytetä kuvassa. Oletus nojaa toisin sanoen ensisijaisesti siihen, että Pekka Puupää omassa fiktiivisessä maailmassaan ilmeisen selvästi kuulee musiikkia ja yhdistää sen nimenomaan musiikkiliikkeen ikkunaan asetettuun nuottiin. Kyseisessä *Pekka ja Pätkä* -elokuvassa diegeettisen ja ei-diegeettisen äänen rajapinnalle sijoittuu vielä aivan *Hippaa ja hoppaa* -kohtauksen alussa oleva kuva roskalaatikossa olevasta rikkinäisestä radiosta, sillä musiikki alkaa juuri tämän kuvan yhteydessä. Olisiko rock'n'rollia toistava rikkinäinen radio tulkittava ”vain” absurdin komiikan ilmentymäksi vai olisiko sitä kenties osaltaan pidettävä osoituksena nimenomaan rock'n'rollin ”rikkinäisyydestä” tai absurdiudesta?

”Puhtaimmin” supradiegeettisenä sen sijaan voi pitää *Toivelauluja*-elokuvan ”Rock-tanssin” *Kaksi suudelmaa* -balettivälikettä: lavastetulla hiekkarannalla pyörähtelevät tanssijat liikkuvat selvästi musiikin mukaan, mutta musiikin lähde ei ole näköpiirissä. Lisäksi musiikin – ja tanssin – tyylipiirteet huomioon ottaen tulkinta, jonka mukaan kuultava musiikki olisi esimerkiksi kuvarajauksen ulkopuolelta tulevaa niin sanottua diegeettistä *offscreen*-ääntä, ei ole järin uskottava. Hieman uskottavammaksi tulkinta muuttuu, mikäli supradiegeettisyyden sijaan kohtauksen musiikki luokiteltaisiin diegeettiseksi sisäiseksi *offscreen*-ääneksi eli jollain tapaa vain henkilöhahmojen ”pään sisäiseksi” ajatuksiksi tietynlaisista, vain elokuvan katsojille ja kuuntelijoille havaittavista musiikillisista ärsykkeistä. Tämä tulkintaskaema luonnollisesti pätee jokaiseen edellä eriteltyyn supradiegeettisenä pidettyyn kohtaukseen; skeema ei kuitenkaan ole välttämättä kovin vakuuttava, varsinkin mikäli kyseessä olevassa kohtauksessa on runsaasti saman ”pään sisäisen” musiikin mukaan toimivia ihmisiä. Supradiegeettisyyden sen sijaan voi ajatella korostavan myös audiovisuaalisten populaarimusiikillisten esitysten ja genrejen, erityisesti musikaalien konventioita.

Iskelmäelokuvissa taas musiikki saa kuvallisen muotonsa usein diegeettisenä ja nimenomaan sanoituksensa perusteella – instrumentaalikappaleita tietenkin lukuun ottamatta. Toinen yleinen tapa on tukeutua ”todelliseen” esityskontekstiin. Esimerkiksi *Toivelauluja*-elokuvan sisältämät kappaleet on kuvitettu ensimmäisellä keinolla: mm. *Vanhan veräjän luona* -katkelman soidessa kuvassa näkyy nuori vaaleahiuksinen neito istumassa riukuaidalla sekä renki seisomassa hänen vieressään. Jälkimmäisestä tavasta lukuisia esimerkkejä tarjoavat sekä *Iskelmäketju* että *Tähtisumua*: kappaleita esitetään niin studioharjoituksina, fiktiivisten klubien ”amatöörinumeroina”, kabaree-esityksinä, tanssipaikoilla, musiik-

kielokuvan kuvauksissa että radiotalon (Kulttuuritalo) iskelmä-ohjelmassakin. Molemmat keinot voivat myös yhdistyä: esimerkiksi *Iskelmäketjussa* olevan *Ranskalaiset korot* -kappaleen aikana kuvassa ovat sekä laulua laulava Helena Siltala että sitä ”esittävät” kabareenäyttelijät ja taustalavasteista erottuvat siluetteina Notre Dame ja Eiffelin torni.

Yleisesti ottaen eri iskelmäelokuvien sisältämien musiikkiesitysten suhde diegeettiseen tarinatilaa voidaan esittää taulukon 2 muodossa. Tässä yhteydessä on toki huomattava niin sanottujen *playback*-esitysten suhteellisuus ja liukumavara juuri supradiegeettisen suuntaan: esimerkiksi *Suuri sävelparaati* -elokuvassa olevassa Olavi Virran *Hula hula hula hoop* -esityksessä trumpettisti taputtaa käsiään vielä pitkään sen jälkeen, kun hänen instrumentaaliosuutensa on ääniraidalla jo alkanut. Myös *Blues in the Motion* -esitys *Lauantaileikit*-elokuvassa on tässä suhteessa kiinnostava: huilun, pystybasson, puoliakustisen kitaran ja lyömäsoitinten (lähinnä synbaalien) soittajien muodostama kvartetti asettuu rantakallioiden (läntinen Pormestarinluoto; ks. SKFG7 1998: 240) päälle ja ryhtyy soittamaan. Diegeettinen vaikutelma on suhteellisen vahva, kunnes ääniraidalle ilmestyy sähköurkujen ääni – urkuja kukaan ei ole kallioille kantanut. Esitys on harvinainen myös synesteettisten ulottuvuuksiensa johdosta, sillä huilun ”saundi” rinnastuu toistuvasti vedenpinnan heijastuskuviin.

	Dieg.	Ei-dieg.	Supradieg.
<i>Suuri sävelparaati</i>	+++		
<i>Iskelmäketju</i>	++		+
<i>Iskelmäkaruselli pyörii</i>	++	(+)	
<i>Tähtisumua</i>	++		+
<i>Toivelauluja</i>	+		++
<i>Nuoruus vauhdissa</i>	++	+	+
<i>Lauantaileikit</i>	+		++
<i>Topralli</i>	++	+	+

Taulukko 2. Iskelmäelokuvien suhde diegeettisyyden eri muotoihin. + -merkkien määrä on suoraan verrannollinen kulloisenkin muodon hallitsevuuteen.

Vaarallista vapautta puolestaan käy selvästi osoituksena siitä, miten jähmeitä elokuvamusiikin perinteet erityisesti suhteessa diegeettiseen ja ei-diegeettiseen musiikkiin sekä populaarimusiikkiin ovat (olleet): ravintolakohtauksessa oleva *Aca Ou* -esitys on melkeinpä ainoa diegeettisesti motivoitu musiikkikohtaus koko elokuvassa. Kohtauksessa rautalankayhtye (The Strangers) nähdään ravintolan esiintymislavalla. Toki voidaan väittää, että populaarimusiikkia on sitten 1970-luvun kuultu elokuvissa yhä enemmän ja enemmän myös ei-diegeettisenä eikä pelkästään elokuvien sisältämien musiikkiesitysten yhteydessä, mutta varta vasten tiettyä elokuvaa varten sävellettyinä musiikkina populaarimusiikki on ollut ja on edelleen marginaalisessa asemassa. Kyllähän populaarimusiikillisia muotorakenteita ja sävelkielen piirteitä on löydettävissä jo 1940- ja 1950-lukujen kotimaisten elokuvien ei-diegeettisestä musiikista, mutta yleensä siten, että elokuvan sisältämät iskelmät tai kupletit on sovitettu suurelle

orkesterille jonkinlaiseksi potpuriksi, joka useimmiten kuullaan tunnusmusiikkina.

Tässä yhteydessä erottelu ”kootun” (*compiled*) ja ”sävelletyn” ei-diegeettisen (*composed*) musiikin välillä onkin olennainen: esimerkiksi Kassabianin (2001: 2) mukaan populaarimusiikki sitoutuu eritoten edelliseen, klassisromanttisen taidemusiikin normien mukainen sinfoninen elokuvamusiiikki puolestaan jälkimmäiseen. Mark Kermode (1995: 18) kirjoittaa vastaavasta jaottelusta termein ”partituurit vs. laulut (*scores vs. songs*)”. Jeff Smith (1998: 155) mainitsee varhaisimpina menestyksekkäinä esimerkkeinä tällaisista ”kokoelmamusiikeista” vuonna 1967 ilmestyneen *Miehuuskokeen* sekä pari vuotta myöhäisemmän *Easy Rider*-elokuvan.

Viime vuosien suomalaisiakin elokuvia tarkasteltaessa tendenssit ovat selvästi rinnakkaisia. *Rukajärven tiessä* (1999) Tuomas Kantelisen säveltämä musiikki noudattelee ”länsimaisen” taidemusiikin perinteitä viimeiseen saakka: ”romanttiset melodiat kantavat kaikuja sekä Sibeliuksesta että 50-luvun Hollywoodin siirappimaisista jousiadagioista” (Kuusisaari 1999: 4). Vastaavasti *Juha* (1999), *Rölli ja metsänhenki* (2001), *Pahat pojat* (2003) ja *Pelikaanimies* (2004) tukeutuvat joko kokonaan tai osin sinfoniseen ei-diegeettiseen musiikkiin. Populaarinostalgialla herkuttelevat *Kulkuri ja Joutsen* (1999), *Badding* (2000) ja *Rentun ruusu* (2001) sekä 1990-luvun ”Käpy selän alla” -elokuvaksi nimetty *Levottomat* (2000) puolestaan tukeutuvat valmiista populaarimusiikin kappaleista koostettuun elokuvamusiikilliseen kokonaisuuteen. Samoin *Minä ja Morrison* (2001), *Kahlekuningas* (2002), *Helmiä ja sikoja* (2003) ja *Vares – yksityisetsivä* (2004) -elokuvat nojaavat ”valmiisiin” elokuvaa varten tehtyihin populaarimusiikkikappaleisiin. Sen sijaan *Häjyt* (1999) sijoittuu musiikillisesti samaan marginaaliin kuin *Vaarallista vapauttakin*: Kalle Chydeniuksen

säveltämän ei-diegeettisen musiikin voi tulkita seuraavan populaarimusiikillisia periaatteita niin instrumentaationsa kuin sävelkielensäkin osalta.

Vielä 1950-luvun lopulla tilanne oli kuitenkin pitkälle toinen. Vaikka elokuvien tunnusmusiikit saattoivatkin perustua johonkin elokuvan sisältämään ralliin, olivat ne kuitenkin lähes poikkeuksetta keskisuurelle jousiorkesterille sovitettuja – ja itse ralli osana myöhempää elokuvan diegeettistä tarinaa. (Ks. Jalkanen 1992b: 39.) Voidaankin hyvällä syyllä väittää, etteivät 1960-luvun elokuvamusiikin tai populaarimusiikin ”uudet tuulet” järjestyttävästi haastaneet jo vakiintuneita elokuvan ja musiikin yhdistämisen konventioita. ”Länsimaisen” taidemusiikin varaan rakentunut ei-diegeettinen elokuvamusiikki on pitänyt pintansa, sallien ainoastaan jazzin tunkeutumisen reviiirilleen, ja senkin nimenomaan ”uuden aallon taide-elokuva” luonnehtivana piirteenä. *Vaarallista vapautta* on esimerkki poikkeuden vahvistamasta säännöstä.

Kertovaa vai ei?

Elokuvan visuaalisen ilmaisun ja musiikin suhde on aihe, josta on keskusteltu runsaasti, ja syntynyt käsitteiden hetteikkö on melkoinen. Muutamia enemmän tai vähemmän vakiintuneita terminologisia käytäntöjä kuitenkin on. Yksi näistä koskee tulkintaa ohjaavia konventioita: *parafraasilla* tarkoitetaan sitä, että kuvan ja musiikin luomat tunnelmat vastaavat toisiaan. Tämän erikoistapauksena puhutaan erityisestä mikkihiiriefektistä (engl. *mickey-mousing*), joka – kuten arvata saattaa – viittaa Disneyn animaatioihin ja niissä hyödynnettyyn jokaista visuaalista liikettä musiikillisesti jäljittelemään pyrkivään käytäntöön. Mikäli kyse olisi selkeästä ristiriidasta, puhuttaisiin kuvan ja musiikin

välisestä *kontrapunktista*. Kun taas jonkin kohtauksen sisältöä selvennetään musiikin avulla, kyse on *polaroinnista*. Näitä käsitteitä on kuitenkin syytä ajatella vain erilaisia tulkinta-asemia havainnollistavina apuvälineinä, sillä mitä lähemmäs yksittäisen kokijan tulkinnan lähtökohtia mennään, sitä vaihtelevammiksi yksittäisten kohtausten kuvan ja musiikin tunnelman suhteesta tehdyt jäsennykset käyvät. (Ks. Bacon 2000: 211–214; Juva 1995: 234–236.) Lisäksi on huomattava, että tällainen lähestymistapa on usein äärimmäisen teoskeskeinen (ja eurosentrinen) olettaessaan parafrasoin tai kontrapunktin olevan sellainen kaikille ja kaikkialla. Edelleen sen myötä pidetään yllä myös hierarkista analyttistä eroa kuvan ja musiikin välillä. Miksi juuri musiikki myötäilee tai vastustaa kuvaa – miksei päinvastoin? Tai miksei mahdollisen kontrapunktin tai muun voisi ajatella kehkeytyvän juuri tietynlaisesta *audiovisuaalisesta kokonaisuudesta* – ja sen sijoittumisesta tiettyyn tulkinnalliseen kontekstiin?

Jalkanen (1992b: 38–39) pyrkii luonnehtimaan elokuvien erilaisia musiikillisia käytäntöjä. Hän erottaa toisistaan romantiikan ajan ohjelmamusiikkiin perustuvan orkesterisarjan eli ”pitkiä näyttämöllisiä kaaria” edellyttävän *johtoaihemuodon*, joka on tuttu erityisesti vakavista näytelmäelokuvista, sekä komediallisemmän *laulunäytelmämuodon*, jossa ”pääpaino on johtoaihemuotoa enemmän yksittäisissä numeroissa, alku-, väli- ja loppusaitoissa, sekä runsaissa laulu- ja tanssinumeroissa. – – Kun jokin yksittäinen numero alkaa hallita kokonaisuutta, on kyseessä elokuvaiskelmä, joka voi muuntua myös johtoaiheeksi.” Edelleen hän huomauttaa siitä, kuinka tahallinen ylenpalttinen kuvan ”alleviivaaminen” musiikin keinoin voi toimia subversiivisena kritiikin välineenä: ”musiikillisen pilkan kohteena on draamaelokuvan ’daideellisuus’, tahattoman komiikan kuoppaan putoava johtoaihedramaturgia.” (Jalkanen 1992b: 40–41.)

Niin sanottua johtoaihetekniikkaa pidetäänkin yhtenä olennaisimpana ei-diegeettisen elokuvamusiikin piirteenä. Tähän liittyen viitataan yleisesti Richard Wagnerin oopperoihin: hänen lanseeraamiensa käytäntöjen mukaan keskeisillä henkilöhahmoilla, esineillä, tapahtumilla, paikoilla tai aiheilla on oma musiikillinen teemansa, jota voidaan toki tarpeen tullen varioida (ks. London 2000: 85, 89–90; ks. myös Gorbman 1987: 26–29). Johtoaiheajatteluun liittyen Scott D. Paulin (2000: 68, 74) huomauttaa kuitenkin siitä, että ”wagneristisilla” elokuvamusiikin tutkijoilla on taipumusta korostaa liiaksi eri motiivien (Wagner itse ei käyttänyt termiä ”johtoaihe” tai *Leitmotif*) yksiselitteistä denotatiivisuutta, samalla kun elokuvamusiikin oopperaa suurempi fragmentaarisuus ja vähäisempi sisäinen jatkuvuus jäävät huomiotta.

Iskelmäelokuvista tai otokseni rock’n’roll-esityksistä on oikeastaan turha etsiä selkeitä esimerkkejä johtoaiheajattelusta. *Vaarallista vapautta* on kuitenkin toinen juttu. Elokuvan tunnusmusiikkina on ensinnäkin kitarasävelmä, joka myöhemmin päätyi myös levyille kokonaisena kappaleena, nimellä *Vaara* (The Strangers 1963). Sävelmä soi sekä elokuvan alussa että lopussa, mutta sitä ei elokuvamusiikin yleisiin käytäntöihin verrattuna poikkeuksellisesti edes varioida missään muualla elokuvassa. (Ks. SKFG6 2002: 137.) Muiltakin osin elokuvan musiikin voi tulkita nojaavan pitkälti yleisiin Hollywood-kerronnan vakiin-



Esimerkki 1. ”Abdistus”-teema Vaarallista vapautta -elokuvassa (1962).

nuttamiin elokuvamusiikin konventioihin, erityisesti mitä tulee (johto)aihetekniikan noudattamiseen. Esimerkiksi keskeisen naispäähenkilön Sinikan (Pirkko Peltonen) kokiessa tapahtumien johdosta ahdistusta ääniraidalla soi hidastempoinen mollipohjainen sointukulku (ks. esimerkki 1); ahdistuskohtauksia on elokuvassa kolme, ja kaikissa soi sama musiikki. Sointukulku toistuu myös pakolaisten käydessä yöpuulle heitä avustavan kalastajan mökillä.

Vastaavasti erinäisten parisuhdeongelmien käydessä ilmeiseksi musiikillisen ääniraidan täyttää oma nopeille sointujuoksutuksille perustuva teemansa. Teeman omalaatuisena yksityiskohdantana voi mainita sen, että se tukeutuu niin sanotun 12-tahdin klassisen bluesin sointuastetehoille, joskin sen V–IV-progressio on kestoltaan vain puolet normin mukaisesta kehittelystä. (Ks. esimerkki 2, tahti 9.) Mutta kenties tämän rakenteellisen epäsymmetrisyyden voi johtoiheajatteluun nojaten tulkita vihjeeksi kulloinkin kyseessä olevan parisuhteen epäsymmetrisyydestä tai muista ongelmista.



Esimerkki 2. ”Parisuhde”-teema Vaarallista vapautta -elokuvassa (1962).

Edelleen toistuvissa pakokohtauksissa, joissa ajetaan autolla, soi nopea, kahdeksasosanuotein etenevä kromaattinen bassosävelmä. Elokuvan loppupuolella, kiinnijäämisen vääjäämättä uhatessa kalastajan mökillä, sama kuvio alkaa niin sanotulla ”stingerillä” eli pidemmällä äkillisellä tapahtumia korostavalla soinnulla (ks. Juva 1995: 226). Lisäksi Sinikan äidin Annan (Irma Seikkula) vaipuessa omiin ajatuksiinsa kesken kahittelun ääniraidan puolestaan täyttää perkussioilla (erityisesti tom-tom-rummuilla) ja sähkökitaran ylärekisterissä soitettu lyhyt teema. Erityisen hyvän käsityksen elokuvan musiikillisten käytäntöjen ja johtoaiheajattelun vastaavuudesta saa ensimmäisen pakokohtauksen audiovisuaalisista vaiheista (ks. taulukko 3, seuraava aukeama).

Taidetta vai ei?

Suomalaisen(kin) elokuvan studiotuotantoa jäsentävänä keskeisenä tekijänä on pidetty kaupallisuuden ja taiteellisuuden välistä vastakkainasettelua: tuotantokustannuksiltaan edulliset farssit ja muut ”kevyet” elokuvat tuottivat yleensä ainakin jonkin verran voittoa, mikä taas osaltaan mahdollisti suurituloisten ”vakavien” elokuvien tekemisen (ks. Laine 1995: 82–83, 104). Niinpä se, että iskelmäelokuvien eksplisiittisenä lähtökohtana oli usein maallisen mammonan tavoittelu ja muiden elokuvien aiheuttamien tappioiden korvaaminen, on omiaan jo alkuoletusmaisesti laskemaan niiden taiteellista arvoa. Tällöin kuitenkin unohdetaan se, että viimeistään 1930-luvulta lähtien kaikkien Suomessa tehtyjen elokuvien implisiittisenä lähtökohtana on ollut voiton tavoittelu. Vaikka 1960-luvulla tapahtuneet muutokset elokuvien tuotantojärjestelmässä ja tekijäkaartissa vaikuttivat myös estetiikan ja markkinoiden väliseen suhteeseen, ei elokuvien tekeminen

missään vaiheessa ole tapahtunut puhtaasti taiteellisten intressien mukaisesti. Esimerkiksi Pantti (1998: 195–196) pitää suomalaisista elokuvaa ”1960-luvun alusta lähtien tiukemmin kuin koskaan taloudellisin perustein säänneltynä, vaikkakin portinvartijan voi nähdä muuttuneen studiokauden suuryhtiöistä niukoista valtiolisista tukirahoista päättäneisiin elimiin.”

Taiteellisuuden ja kaupallisuuden vastakkainasettelu johtaa huomion kiinnittämiseen ”taiteen” ja ”populaarikulttuurin” väliin suhteeseen. *Elokuva-aitan* arviossa *Tähtisumua*-elokuvasta Valma Kivitiä (1961) pitikin iskelmäelokuvia elokuvateollisuuden ”varmana tienä”, mutta ei suinkaan vain positiivisessa mielessä; enemmän hän antoi painoarvoa elokuville ”niiltä ajoilta, jolloin kotimaisten tuottajiemme kunnianhimo tähtäsi laajempiin ja arvokkaampiin aiheisiin kuin iskelmään.”

On kuitenkin huomattava, että populaarikulttuuria ei pidä rinnastaa eikä varsinkaan yhdenmukaistaa kaupallisuuteen, vaikka sen operatiivisena keskiönä onkin markkinatalous; toisaalta myös taide on jo 1800-luvulta lähtien toiminut saman talouden ehdoilla. Kyse ei kuitenkaan ole tässä vastakkainasettelussa niinkään hengen ja materiaalin välisestä kamppailusta kuin siitä, mitä käydään ”hyvän” ja ”huonon” välillä. Kamppailuja leimaa usein tietty analogisuus (hyvä henki vs. huono materia), mutta jälkimmäiseen niistä sisältyy selkeämmin moraalinen ulottuvuus. Niinpä iskelmäelokuvien arvottaminen kuin myös arvottamiseen käytetyt perusteet voidaan nähdä moraalisisina valintoina, joiden implisiittisenä päämääränä on ”hyvän” erottaminen ”huonosta” ja lopulta jopa ”huonon” sulkeminen todellisuuden – tai pikemminkin todellisuuden representaatioiden – ulkopuolelle. Mutta miksi?

Oletettavasti yksi keskeinen syy mainittuihin moraalisiin valintoihin on ns. kulttuurinen protektionismi. Täten kysymyk-

	<u>Tapahtumat</u>	<u>Dialogi</u>	<u>Musiikki</u>
0		Sinikka käytävällä, katsoo hoitajien keittiöön, jossa poliisi juo kahvia. Jatkaa matkaansa käytävällä.	
10			"Ahdistus".
20		Sinikka astuu potilashuoneeseen, katsoo toista, nukkuvaa potilasta ja järjestää pakolaisen petiä. Hän auttaa pakolaisen ylös sängystä ja lähtee viemään tätä ulos huoneesta.	"Ahdistus" loppuu.
30			
40			
50			
1:00		Sinikka: "Lähdemme klinikalle tutkimuksiin."	
1:10			"Pako" alkaa vaimeana, voimistuu kävelyn edetessä.
1:20			
1:30		Sinikka kurkistaa käytävälle. Poliisin tuoli on tyhjä. Sinikka lähtee taluttamaan pakolaista käytävää pitkin. Toinen hoitaja tulee heitä vastaan.	
1:40			
1:50			

Taulukko 3. Vaarallista vapautta -elokuvan ensimmäinen pakokohtaus.

	<u>Tapahtumat</u>	<u>Dialogi</u>	<u>Musiikki</u>	
2:00				
2:10		Ruth ja työmies kävelevät kadulla. Sinikka ja pakolainen tulevat ovesta ulos ja pakolainen autetaan autoon. Auto lähtee.	Hoitaja: ”Tiedäksä missä on tän päivän lehti?” Sinikka: ”En minä tiedä sitä.”	”Pako” katkeaa.
2:20		Mies nostaa maasta pudonneen tohvelin.		
2:30				
2:40		Auto jatkaa matkaa kadulla.	Mies: ”Hyvä tohveli.” Ruth: ”Putosko se siltä?”	
2:50		Sinikka kävelee sairaalan käytävällä, on menossa hoitajien keittiöön. Poliisi kutsuu häntä ja hän menee tämän luo.	Mies: ”Kyllä kai se siltä, valtion tohveli, pannaan talteen.” Ruth: ”Minne ihmeenä se tommosella kiireellä lähti?”	”Pako”. ”Pako” katkeaa.
3:00			Poliisi: ”Neiti!”	
3:10		Auto jatkaa matkaa kadulla.	Poliisi: ”Kiitoksia kahvista.” Sinikka: ”Olkaa hyvä.” Poliisi: ”Kenenkähän tämä lehti on, vieläkö se joutaa?”	Stinger ja ”pako”.
3:20			Sinikka: ”Kyllä se joutaa.” Poliisi: ”Kiitoksia.”	”Pako” jatkuu.
3:30		Sinikka ja toinen hoitaja keittiössä.	Sinikka: ”Minä lähdenkin tästä jo kotiin. Kaikki on kunnossa.” Hoitaja: ”Hyvä on.”	”Pako” katkeaa.
3:40		Auto ajaa pois kaupungista.		”Pako” jatkuu.
3:50				

set elokuvien ”hyvyydestä” ja ”huonoudesta” yhdistyvät myös tulkintoihin ”kansallisesta kulttuuri-identiteetistä”, ja populaarikulttuurin ja taiteen välinen juopa saa uudenlaisen ilmiön erityisesti (anglo)amerikkalaisuuden ja suomalaisuuden vastakkainasettelussa. Elokuva on tässä mielessä kiintoisa tutkimuksen kohde, sillä käytännössä viimeisen 100 vuoden ajan sen ympärillä on käyty ajoittain kiihastakin keskustelua sen olemuksesta taiteena tai viihteenä. Erityisen pontevan ilmiönä tämä keskustelu on saanut ja saa usein edelleenkin ”Hollywood-toimintakrääsän” ja eurooppalaisen ”taide-elokuvan” välisenä vastakkainasetteluna. (Ks. esim. Pantti 1998: 97.) Suomen osalta oman lisänsä asiaan tarjoaa vielä elokuvan kytkeytyminen kansalliseen projektiin: massoihin vetoavana muotona ja yhdistyessään ”taiteelliseen” ilmaisuun sen avulla saatettiin sekä sivistää ”kansaa” että ylläpitää yhteinäiskulttuurin illuusiota. Kirjallisia klassikoita pidettiin – ja kaunokirjallisuutta ilmeisesti jossain määrin pidetään edelleenkin (vrt. esim. elokuvat *Rukajärven tie*, *Leijat Helsingin yllä*, *Juokshaudantie*, *Populaarimusiikkia Vittulajänkältä*, *Vares*) – sellaisena kansallista kulttuuriperintöä ilmentävänä teosjoukkona, jonka ”perustana olevan maailman filmillinen välittäminen saattaisi olla eräänlainen pohjaratkaisu kansalliselle elokuvallemme” (Lounela 1957: 12).

Suomalaisten elokuvien rock’n’roll-esitykset sijoittuvat poikkeuksetta osaksi ”viihteellisten” tai ”kevyiden” elokuvien kategoriaa, ja sellaisina niiden voi ajatella olleen pitkälle jo alkulähtöisesti epäsuotuisassa asemassa elokuvakritiikin suuntaan. Yleisesti ottaen kyseeseen tulevat elokuvat saivatkin tyrmäävän vastaanoton; esimerkiksi *Vääpelin kauhuun* liittyen *Suomen kansallisfilmmografiassa* todetaan, että tuossa vaiheessa ”elokuva-arvostelijat olivat saaneet tarpeekseen sotilasfarsseista” (SKFG6 2002: 102).

Itse rock'n'roll-esityksiin on arvioinneissa kiinnitetty huomiota vaihtelevasti. Useat kriitikot eivät selvästikään ole kokeneet tarpeelliseksi kommentoida esityksiä, ainakaan mitenkään yksityiskohtaisesti. Kiintoisa ja jonkin verran toistuva piirre arvioissa on kuitenkin se, että rock'n'roll-esityksillä on ollut omanlaistaan potentiaalia elokuvien yleistunnelman kohentamisessa: esimerkiksi *Iskelmäketjun* osalta juuri Gideon yhteineen oli *Helsingin Sanomain* -eli-nimimerkin (1959) mukaan ”piristävä välipala”. *Hufvudstadsbladetin* JAL (1959) sen sijaan ei pitänyt Gideonin elokuvaesitystä täysin konserttiestradiiversioiden veroisena. *Pohjolan Työn* arvioijan mielestä Enteen ”pieni rock-soittaja” *Tukkipojan rockeineen* oli lisäksi omiaan houkuttelemaan ”hymyn juroillekin kasvoille” (Anonyymi 1960). Päinvastainenkin oli hyvin mahdollista: Martti Savo (1961) luonnehti *Kansan Uutisissa Tähtisumua*-elokuvan Rock-Jerryä ja muita esiintyjiä laimeammaksi kuin ”luonnossa, televisiossa ja äänilevyiltä nähtyinä tai kuultuina”. *Kuriton sukupolvi* -elokuvan ”Rock-fantasia” onkin kansallisfilmografiassa siteerattujen arvioiden perusteella jokseenkin ainoa, jota on poikkeuksetta pidetty hauskana, hurjana ja fantastisena (ks. SKFG6 2002: 70). Myös myöhemmissä arvioissa kohta on nostettu selvästi muita ylemmäs; elokuvan muutama vuosi takaperin julkaistun dvd-talleenteen takakansitekstissä todetaan seuraavaa:

MIKA WALTARIN 1930-luvun komedianäytelmä Kuriton sukupolvi sai MATTI KASSILAN osaavissa käsissä päivityksen rock'n'roll-aikakaudelle 1950-luvun loppuun. Kuuluisin jakso on ”Rock-fantasiaksi” kutsuttu yltiöriehakas kappale, jonka aikana helsinkiläisnuorten kaveripiiri viskaa kannat kattoon niin ettei mitään rajaa. Koikkelehtimassa ovat MATTI RANIN, JUSSI JURKKA, MAIKKI LÄNSIÖ ja LEO JOKELA. Pätkeä on käytetty ohittamattomana näytteenä lähes kaikissa nuorisomusan maihinnousua

Suomeen käsittelevissä dokumenteissa – leveästi ja vähän ironisestikin hymyillen.

(*Kuriton sukupolvi* 2003.)

Aivan vastaavalla tavalla niin sanotut iskelmäelokuvat joutuivat hyvinkin voimakkaan negatiivisen kritiikin kohteiksi. Yleisesti ottaen suurimmat puutteet löydettiin aikalaiskritiikissä elokuvien käsikirjoituksista ja juonista: esimerkiksi *Tähtisumua* oli *Uuden Suomen* Heikki Eteläpään (1961) mielestä ”kahdesta kuvakulmasta ikuistettuja” iskelmiä ”yhtenä pötkönä” ja *Suomen Sosiaalidemokraatissa* Peter von Bagh (1963) leimasi *Lauantaileikit* ”tyhjyyden mekastavaksi ja paljastavaksi toisinnoksi”. Niin ikään myöhemmän tarkastelun kynsissä juuri elokuvien tarinat ovat joutuneet ra’imman raavinnan kohteeksi: Uusitalon (1981: 243, 105) mukaan esimerkiksi *Iskelmäkaruselli pyörii* ja *Tähtisumua* -elokuvien käsikirjoitukset olivat mahdollisimman yksinkertaisia tai tuskin havaittavia, ja siinä missä elokuvien juonet ovat Gronowille (1991: 283) ohuita, ovat ne Juvalle (1995: 163–164) hataria. Useimpien arvostelijoiden mielestä iskelmäelokuvien aika olisikin mitä ilmeisimmin saanut loppua jo ennen lajin viimeistä edustajaa, *Toprallia*. Martti Savo (1966) totesi *Kansan Uutisissa*, että ”mitään niin avutonta, niin suttuisasti kuvattua, huonosti äänitetyä ja pitkäpiimäistä kuin tämä ’pop-top-ralli’ ei meillä ole tehty”, ja *Uuden Suomen* Mikael Fräntin (1966) mielestä elokuvassa ”ei ilmene minkäänlaista todistusta ohjaajan hallitsevasta näkemyksestä, kuvat ovat nopeasti vetäistyjä ja melkein aina sinne tänne keinuvia ja kieppuvia, henkilöohjaus täysin alkeellista”. Jokseenkin ainoina positiivisina puolina pidettiin edustavia kuvasarjoja ja humoristisuutta, mitkä molemmat kuitenkin olivat *Päivän Sanomien* Taisto Pohjolan (1966) mukaan mukana ”vain viittauksenomaisesti”. Myös myöhempien aikojen edustajien mielestä

kyseessä on ollut ”tyhjästä nyhjäten ideoitu ja kuvattu kompartelu popmusiikin maailmassa”, ”resuava rullestys”, jota voi pitää iskelmäelokuvien ”nolona loppuna” (Asko Alanen 2005: 249; ks. myös Uusitalo 1984: 214–215; Gronow 1991: 287).

Kiintoisa toistuva piirre arvioissa on myös elokuvien sisältämän musiikin tuomitseminen ala-arvoiseksi. Esimerkiksi Heikki Eteläpää (1959) kirjoitti *Ilta-Sanomissa Suuri sävelparaati* -elokuvesta näin:

Suomalainen maku suosii varsin raskasrytmisiä viihdesäveliä, ja nähtävästi yritykseen osallistuneet kilpailevat levytysyhtiöt ovat kotkansilmällä pitäneet huolen siitä, ettei yhdestäkään balladista ole yhtäkään säettä saatu jättää laulamatta – näin kokonaisuus pääsee vaikuttamaan sekä pitkältä että pitkäveteiseltä.

Suomen Sosiaalidemokraatissa elokuvaan valittuja iskelmiä moitittiin ”loppuun kuluneiksi” (M.J.P. 1959), ja *Nuoruus vauhdissa* -elokuvan latteuteen pidettiin osasyynä ”keskinkertaista” musiikkia: ”Jos katsoja pystyisi tukkimaan korvansa olisi elokuva hauska” (I. L-s. 1961). Jälkikäteen ajan suomalaisen viihdemusiikin tasoon on ottanut kantaa voimakkaimmin Gronow (1991: 283): ”[e]llei viisikymmenluvun loppu olisi ollut niin väritöntä aikaa suomalaisessa iskelmämusiikissa, *Suuresta sävelparaatista* olisi voinut tulla todella hieno puolidokumentaarinen musiikkielokuva”. Tietyssä mielessä käänteisen tulkinnan elokuvien kuvallisen toteutuksen ja musiikin suhteesta tarjoaa Paula Talaskivi (1960), joka kirjoitti *Helsingin Sanomissa Iskelmäkaruselli pyörii* -elokuvesta, ”ettei tämä filmi edes voi olla itse iskelmälevyille – kuten kait valmistajafirman tarkoitus lähinnä on – mainosta”.

Aikalaisarvioissa elokuvien positiiviset puolet, silloin kun niitä havaittiin, liittyivät tekniseen toteutukseen, lavastukseen ja kuvaukseen sekä satunnaisiin iskelmätähtien luonteisiin näyttelijä-

suorituksiin (ks. SKFG6 2002: 279, 352, 449, 504, 514). Toinen keskeinen ansio oli tietty dokumentaarisuus: *Päivän Sanomissa* julkaistun kriitikkokommentin mukaan *Iskelmäkaruselli pyörii*-elokuva oli ”lähinnä asianharrastajille tehty arkistofilmä tämän vuoden suomalaisista levytähdistä” – joskin kokonaisuudessaan noin 50 palstamillimetrin mittainen arvio päättyy toteamukseen, että ”[j]os sitä tosiaan pitää arvostella filminä, niin se on oikein huono filmi” (E. E. 1960).

Dokumentaarisuuden korostaminen on joka tapauksessa ollut yksi hallitsevista teemoista myös myöhempien aikojen arvioissa. Juuri tämän takia ne ovat Gronowin (1991: 282) mielestä ”ositain jopa korvaamattomia”. Juva (1995: 163–164) lisää:

Nykykatsojan kannalta on oikeastaan samantekevää, onko näissä elokuvissa juontaa vai ei. Ne ovat verraton läpileikkaus tuon ajan suosituimmasta iskelmämusiikista, ja niiden ansioista meillä on mahdollisuus vieläkin nähdä – monet – – tähdet ja orkesterit ”elävinä” esittämässä levyiltä tutuksi tullutta ohjelmistoaan – playbackinä.

Samaan henkeen iskelmäelokuvien ”ikuisia ansioita” luonnehtivat myös Bagh ja Hakasalo (1986: 305), vaikka eivät muuten elokuvien tasoa ”kunniallisena” pidäkään:

[N]iissä on tallennettu ehkä ainoat jälkimaailmalle jääneet liikkuvat kuvat aikaansa merkittävästi kuuluneista solisteista keskellä vanhan ja uuden, supisuomalaisen ja ylikansallisen iskelmän yhteentörmäystä, mikä kaikki oli suurempaa kulttuuridraamaa kuin kukaan varmaan tuolloin aavistikaan.

Myös Bruun ja kumppanit (1998: 32–33) pitävät iskelmäelokuvien dokumenttiluonnetta ”kullanarvoisena”. Heidän lausumassaan korostuu myös elokuvakritiikin perinteiden ja populaarikulttuurin suhde: ”pätkiä ei yleensä rasittanut turha daideellisuus,

vaan ne keskittyivät olennaiseen, siis biiseihin.” Samaan viittaa myös *Helsingin Sanomain* radio- ja tv-sivujen tuottajan Pertti Avolan (2005) arvio televisiossa 2.7.2005 esitetystä *Suuri sävelparaati* -elokuvasta: ”elokuvassa – – on juonikin, mutta sillä ei ole väliä, kun pääosassa ovat aikakauden iskelmät. Kunnon nostalgialla!”

Iskelmäelokuvien dokumentaarisuuden korostamiseen on kuitenkin syytä suhtautua tietyin varauksin; miksi niiden ”ansiot” määrittäisivät pelkästään ”nykykatsojan” kannalta? Eikö elokuvien voisi ajatella toimineen ”verrattomina läpileikkauksina” aikansa iskelmistä myös valmistumisajankohtansa yleisölle? Bagh ja Hakasalo (1986: 305) viittaavat tähän suuntaan kirjoittaessaan, että ”[i]skelmäketjujen tarve oli suurin hetkellä, jolloin televisioahmintaan valmis yleisö oli jo olemassa, mutta toistaiseksi ilman vastaanottimia”. Tällä tavoin tarkasteltuna iskelmäelokuvien funktio on toisenlainen kuin ”tavanomaisten” näytelmäelokuvien, eikä iskelmien jatkuva toisto ole välttynyt jättämästä jälkiä elokuvien rakenteeseen. Niinpä mikäli perinteisiä teorioita ja malleja elokuvien narratologiasta sekä ohjaajien *auteur*-asemasta käytetään iskelmäelokuvien arvottamisen perusteena, tulokset ovat lähes väistämättä Uusitalon, Gronowin ja Juvan ajatusten mukaisia. Ja tokihan Bagh ja Hakasalokin (1986: 305) muistavat huomauttaa, että iskelmäelokuvien laatu oli ”henkisesti nujertunut”.

Mitä puolestaan tulee *Vaarallista vapautta* -elokuvan rautalankaan, on hankala mennä sanomaan esimerkiksi uuden aallon elokuvantekijöiden suhdetta siihen, koska suoraan asiaa koskevat kommentit puuttuvat käytännöllisesti kokonaan. Yleisesti ottaen elokuva ja sen musiikki saivat kuitenkin hyvän vastaanoton. *Uuden Suomen* Heikki Eteläpäättä (1962) elokuvassa ilahdutti ”kerronnan iskevä ja elävä, jollakin tapaa hyvin ’nykyinen’ rytmi, jota myöskin The Strangersin sähkökitaramusiikki efektiivisesti tähdentää.” *Elokuva-aitan* Kirsti Jaantila (1962) puolestaan piti

musiikkia ”erikoisen vaikuttavana” ja *Helsingin Sanomissa* Paula Talaskivi (1962) kirjoitti musiikin tukevan ”kohdittain hyvinkin tehokkaita jännitystuntemia”. Murskaavin lienee ollut Carl Henning (1962) *Ylioppilaslehdessä*: ”Musiikki (käsiälä Itkonen junior) on hirvittävää viidennen luokan rautalankabändimusiikkia, jonka soinnut ovat paikoillaan hyvin harvoin.”

Myös myöhemmissä arvioissa elokuvan musiikkia on pidetty pääsääntöisesti positiivisena. Uusitalon (1981: 218) mukaan se ”kaikesta svengaavuudestaan huolimatta hyvin soveltui kehystämään tätä katsojan mielteliäksi vetävää erään ihmisen murhe-näytelmää.” Myös Bruunin ja kumppaneiden (1998: 69) mielestä mielestä musiikki sopi elokuvaan – olivathan ne ”Shadows-tyyliä, dramaattisia, valtaisan kaiun salaperäisiksi loihtimia luomuksia”. Varauksellisempia kantoja on toki myöhempinäkin aikoina esitetty: ”The Strangersin rautalankamusiikki antanee joillekin aiheen nostalgiaan” (Moilanen 1990) ja ”The Strangers-yhtyeen rautalankarenkutus säestää tapahtumia, ja elokuva tempoilee muutenkin eron paatoksen ja heinäkasojen Suomi-perinteestä – hetkittäin jopa onnistuenkin” (Eronen 1999).

Silti uuden aallon elokuvaestetiikan ja modernin jazzin intellektuaalinen diskurssi sekä rautalanka olivat eri mentaalisen aaltopituuden ilmiöitä. Erottamattomasti kaupallisen populaarikulttuurin osana rautalanka oli jo alkulähtökohdiltaan uuden aallon ideologialle vastakkaista. (Vrt. Pantti 1998: 44.) Niinpä juuri institutionaalisen ja taloudellisen kehityksensä takia rautalangan antagonistinen asema 1960-luvun moderneihin, ”luovaa omaperäisyyttä” korostaviin ”taidevirtauksiin” verrattuna on ilmeinen. Bagh ja Hakasalo (1986: 377) toteavatkin, että ”[o]lennaisesti rautalanka oli musiikkia, johon ei saanut mahtumaan luovaa panosta vaikka olisi yrittänytkin”. Erityisen selvästi tämä elitismiin vivahtava ”taiteen” ja kaupallisuuden vastakkaisuutta korostava

asenne – modernistisista painotuksistaan huolimatta – käy ilmi myös Bruunin ja kumppaneiden (1998: 68) mielipiteestä:

Rautalankahan ei toisaalta syvimmältä olemukseltaankaan erityisesti korostanut luovuutta tai sen semmoista. Ihanteena ei ollut persoonallinen tulkinta vaan virheetön esitys, kiinnostavaa ei ollut niinkään kappaleiden valinta kuin soittimien käsittely ja soundi. – – Rautalanka edusti ankaraa tyyliä, joka kaikessa elektronisessa modernisuudessaan oli täydellisessä ristiriidassa ajankohdan muiden taiteellisten virtausten kanssa.

Valtion elokuvapalkintolautakunnan jäsenistön keskuudessa *Vaarallista vapautta* -elokuvan rautalankamusiikkia ei ole kommentoitu lainkaan. Opetusministeriölle osoitetussa 15. tammikuuta 1963 päivätyssä virallisessa esityksessään lautakunta mainitsee musiikin vain neljäntenä palkitun *Yö vai päivä* -elokuvan (1962) yhteydessä, että sen ”yleensä luonteva ja tarkoituksenmukainen musiikki” kuuluu elokuvan ”positiivisiin puoliin”. Huomattavaa kuitenkin on, että monikaan lautakunnan jäsenistä ei ole kiinnittänyt huomiota elokuvien musiikilliseen ulottuvuuteen, ja esimerkiksi *Vaarallista vapautta* on saanut osalleen kannanottoja lähinnä kerronnan sujuvuudesta ja hyvistä henkilöihahmoista sekä käsikirjoituksen heikkouksista, ”filosofoinnin” kirjallisesta painolastista ja ylenmääräisestä asenteellisyydestä. (KA 1963.)

Erityisen kiinnostavana tässä yhteydessä voidaan pitää lautakunnan jäsenenä toimineen säveltäjä Kalervo Tuukkanen mielipiteitä. Lautakunnalle jättämänsä päiväämättömän esityksen hän aloittaa seuraavasti:

Valtion elokuvakilpailuun vuonna 1962 osallistuvien elokuvien musiikillisiin äänitaustoihin on ilmeisesti kiinnitetty enemmän huomiota kuin vuonna 1961, jolloin oli useita esimerkkejä suorastaan törkeistä mauttomuuksista. – –

Siitä huolimatta, että musiikillisten äänitaustojen yleinen keskitaso on korkeampi kuin edellisenä vuonna, musiikin ja elokuvan keskinäiseen vastaavuuteen nähden ei tänä vuonna ole ”Pikku Pietarin pihaan” verrattavaa onnellista tapausta. – –

– Käsitykseni mukaan elokuvapalkintoja ei tänä vuonna voida ainoassakaan tapauksessa jakaa musiikin ja kuvan kitkattoman yhteenkuuluvaisuuden ja samalla molemminpuolisen korkean tason perusteella.

(KA 1963.)

Täten myös *Vaarallista vapautta* ja sen ”musiikillinen äänitausta” tulee tyrmätyksi. Mielenkiintoista onkin se, että Tuukkanen ei sanallakaan viittaa elokuvan rautalankamusiikkiin. Voi tietysti olettaa, että Tuukkasen esteettiset mielipiteet musiikista yleensä ja elokuvamusiikista varsinkin poikkesivat ratkaisevasti siitä, mitä *The Strangers* tarjosi; osaltaan tästä kielii myös se, että mainitsemisen arvoiset säveltäjät hänen esityksessään ovat kaikki taidemusiikin edustajia: Jean Sibelius, Usko Meriläinen, Heikki Aaltoila sekä Einar Englund. (KA 1963.)

Valtion elokuvapalkinnon metsästämistä rautalankamusiikin aallonharjalla ratsastaen voikin pitää riskialttiina ja jopa paradoksaalisena ratkaisuna. Kyse ei kuitenkaan ollut pelkästään esteettisestä ja poliittisesta konfliktista, vaan asiassa voidaan tulkitä olevan myös sukupolvikonfliktin piirteitä (ks. Pantti 1995: 142–143). Koska ”[r]autalanka oli väärentämättömästi nuorten omaa musiikkia” (Bagh & Hakasalo 1986: 377) sekä Veikko Itkonen vanhempaan, jo 1940-luvun lopulla aloittaneeseen sukupolveen kuulunut elokuvantekijä, *Vaarallista vapautta* oli ikään kuin kahdelta suunnalta epäsuotuisassa asemassa suhteessa kolmekymppisten elokuvaintellektuellien uuteen aaltoon.

Joka tapauksessa esimerkiksi iskelmäelokuvien osalta epäkanallisuuden – tai täsmällisemmin ilmaistuna amerikkalaisuuden

– peikko on aikalaiskommenteissa kenties odottamattomankin piilossa rivien välissä ja määrityy nimenomaan implisiittisesti, laajempana taiteen ja viihteen välisenä jännitteenä. Suoraa amerikkalaisuutta suurempana mörkönä pidettiin yleisesti televisiota. Esimerkiksi Kirsti Jaantilan (1963) arvio *Lauantaileikit*-elokuvaista *Elokuva-aitassa* toimii mielenkiintoisena osoituksena siitä, kuinka iskelmäelokuva itse asiassa onkin (vanhentunut) televisio-ohjelma siirrettynä elokuvateatteriin:

Suomalaiselta elokuva-arvostelijalta odotetaan nykyisin, että hän kaikin mahdollisin tavoin yrittää pöngittää suomalaista elokuvaa ja yrittää ymmärtää sitä, koska television kilpailu on alkanut viedä elokuvalla yleisöä. Millähän tavalla sitä nyt pöngittäisi esimerkiksi Kurkvaaran ”Lauantaileikkejä”, joka ainakin minun mielestäni oli selvääkin selvempi väritetty tv-ohjelma kaikkien iskelmäkarusellien, kuukauden suosittujen ja tv-tanssiaisten malliin. Tästä elokuvasta saisi pätkimällä puolisen tusinaa melko hyvää television show-ohjelmaa, kunhan vain uudistettaisiin hiukan musiikkikappaleita. Kuulut laulut ja iskelmät olivat niin ikivanhoja, ettei Lailan laulamaa venäläistä nyhkylaulua tahtonut jaksaa kuunnella enää millään.

Yleisemmin ottaen iskelmäelokuvien aikalaisarvioita tuntuu vai-vaavan jonkinlainen häpeäntunne kansallisen elokuvan tilasta. Jotkut kommentit ovat kiintoisasti suorastaan paradoksaalisia: yhtäältä iskelmäelokuvat olivat epäkelpoja suomalaisia elokuvia, mutta toisaalta niistä ei olisi voinut suomalaisina ”hyviä” tehdä-kään, sillä jo niiden aihealue eli suomalainen viihde oli laadultaan ala-arvoista. Esimerkiksi *Kalevan* nimimerkki -rj- (1959) piti *Iskelmäketjua* juuri *suomalaiseksi* musiikkielokuvaksi aika pirteänä; suuremmin asian ilmaisi Martti Savo (1961) *Kansan Uutisissa*: ”[*Tähtisumua*] on jonkinlainen läpilleikkaus kotoisen ajanvietete-ollisuutemme – nykyisestä tasosta. Taso ei ole huippuja hipova”.

Samaisesta häpeästä kertovat myös lapsenkenkäsemaan sidotut viittaukset ”musical-kokeiluista” (Tervasmäki 1961a):

Kun meillä valmistetaan revvyelokuva, jonka ainoana tehtävänä on viihdyttää yleisöä mahdollisimman hyvin, on pahin vaikeus siinä, että ulkolaisia kilpailijoita on paljon. Ne ovat syntyneet vaateliaan kontrollin alaisina ja alaan tottuneen henkilökunnan toimesta. – Meillä revvyfilmi on uuden alan harjoittelua, ja tässä valossa filmin virheitäkin ilmeisesti on tarkasteltava.

(Tervasmäki 1961b.)

”Musical”-genren ja suomalaisen elokuvan suhde käy ilmi myös *Yks’ tavallinen Virtanen* -elokuvan (1959) tuotannosta sekä siihen liittyvästä keskustelusta. Elokuvan alkuteksteissä kyseessä ilmoitetaan olevan ”musiikki-iloittelu”, eli sen todetaan jo tuotantolähtöisesti korostavan sekä komediaalista käsittelyä että musiikin osuutta kerronnassa. ”Musiikki-iloittelu” vaikuttaa kuitenkin olevan pikemminkin Hollywood-tuotannossa käytetyn ”musikaalin” esiaste, sillä suomalaista studiotuotantokauden elokuvaa koskevassa keskustelussa jälkimmäiseen on viitattu pikemminkin tavoittamattomana genrenä. Juuri *Yks’ tavallinen Virtanen* -elokuvaan liittyneessä lehtikirjoittelussa esimerkiksi *Vaasa*-lehden nimimerkki Tema (1959) kirjoitti, että ”musical on vielä liian vaativa nimitys”, ja vaikka elokuva olikin *Etelä-Suomen Sanomien* arvion mukaan ”musical”-määreen arvoinen, vaati tämä määritelmä tarkennukset ”jokseenkin vapaana artistisista ominaisuuksista” ja ”vilpittömästi kansanomainen” (K-vi S-maa 1959). Arvioissa tehdään siis hierarkinen ero tavoittelemisen arvoisen Hollywood-musikaalin ja kotikutoisten ”iloitteluiden” välille, ja tämä ero on määrittänyt ensisijaisesti esteettisten tekijöiden perusteella, sillä elokuvat ovat kaikesta huolimatta tarjonneet arvioijille yhtymäkohtia yhdysvaltalaiseen ”musical”-genreen.

Aggressiivisempi kannanotto eritoten iskelmäelokuvien suomalaisuuden ja amerikkalaisuuden suhdetta ajatellen löytyykin lähes pari vuosikymmentä elokuvien tekohetkeä myöhemmin.

"Nuoruus vauhdissa" on – – elokuvia, joille olisi ollut armeliasta antaa niiden pölyttyä arkistojen kätköissä.

"Nuoruus vauhdissa" on tuollainen amerikkalaistyylinen iskelmätähden ympärille väsäty hupailu, jossa laulujen ja tanssiesitysten lomaan on istutettu tökeröitä romanssinpoikasia.

(Tuuli 1979.)

Liekö niin, että vielä 1960-luvun alussa usko elokuvateollisuuden elpymiseen oli olemassa tai sitä edes yritettiin ylläpitää, mutta 20 vuotta myöhemmin television ylivallassa ja suomalaisen elokuvateollisuuden pienuudessa ei ollut enää mitään epäselvyyksiä? Niinpä turhaan toiveajatteluun ei ollut tarvetta, ja "kansallinen" kulttuuri ja identiteetti saattoivat nousta entistäkin olennaisemmiksi puolustamisen arvoiksi asioiksi, ja viittaukset eritoten Yhdysvalloista sikiävään yhdenmukaistavan populaarikulttuurin uhkaan tulivat aiempaa tuomittavimmiksi. Ja jo 1960-luvulta lähtien tälle uhkalle oli ollut olemassa myös uusi, hienompi nimi: kulttuuri-imperialismi. 1990-luvulla suhteellisen suoraviivaisesta ja yksinkertaistavasta alistavan ja alistetun kulttuuriaineksen tarkasteluun keskittyneestä kulttuuri-imperialistisesta ajatusmallista on siirrytty edelleen pohtimaan vuorovaikutteisempia globalisaation prosesseja (ks. esim. Tomlinson 1991: 173–179); asian ytimessä on kuitenkin säilynyt paikallisen ja maailmanlaajuisen, "supisuomalaisen ja ylikansallisen" välinen jännite.

6

Itäinen länsimaa

Kun suomalaisuuden tarkastelun lähtökohdaksi hyväksytään sekä Andersonin (1991) ehdottama ”kuvittelun yhteisöllisyyden” käsite että Hallin (1999) ajatus ”kansankunnan kertomuksesta”, on selvää, että suomalaisuudenkin prosessuaalinen luonne korostuu. Tämä merkitsee edelleen sitä, että analyysissa huomio kiinnittyy nimenomaan erilaisiin tapoihin ”kuvitella” ja ”kertoa” kyseinen kansallis-kulttuurinen identiteetti. Tässä yhteydessä on paikallaan myös huomauttaa siitä, että sijamuodolla on todellakin väliä: kyse ei ole suomalaisuudesta vaan suomalaisuuden kertomisesta. Toisin sanoen ongelman ytimessä ei ole jokin ennalta annettu suomalaisuus, *josta* kerrotaan, vaan se, *minkäläisen version* suomalaisuudesta tarkasteltavana olevat tekstuaaliset ilmiöt tietyn teoreettisen viitekehyksen mukaisesti tulkittuina tuottavat.

Erilaisten suomalaisuuden versioiden hyväksyminen muistuttaa puolestaan hybridisyyden käsitettä koskevaa keskustelua. Viimeaikaisessa jälkikolonialismia ja yleisempääkin jälkistrukturalismia ja -moderniteettia koskevassa keskustelussa ”hybriditeetistä” onkin tullut suoranainen muoti-ilmiö: niin identiteetit (Hall 1999: 58) kuin erilaiset mediatuotteetkin (ks. Herkman 2001: 150–151), musiikki mukaan lukien (ks. Rautiainen-Keskustalo 2004: 30–32), ovat nykyään nimenomaan ”(genre)hybridejä”. Tähän tendenssiin mielenkiintoisen vertailukohdan ja erityisesti myös ”suomalaisuuteen” liittyen tarjoaa kenties yllättäenkin itse

Zachris Topelius (1980: 150), joka 130 vuotta sitten ilmestyneessä *Maamme kirjassaan* toteaa ”Suomen kansan” olevan pohjimmiltaan vuosisatojen saatossa muotoutunut ”suomalaisten, ruotsalaisten ja lappalaisten sekä muiden kansallisuuksien” sekoitus. On toki huomattava, että Topeliukselle nämä kansalliset kategoriat edustavat ”puhtaita rotuja”, ja että nekin ovat alisteisia poliittiselle maantieteelle: Suomen kansa koostuu nimenomaan niistä ihmisistä, jotka rakastavat Suomea isänmaanaan ja jotka noudattavat sen lakeja sekä tekevät työtä sen menestymisen eteen.

Topeliuksen hahmotelma Suomen kansan varhaisesta ”hybrididestä” on sikälikin kiinnostava, että siinä korostuvat tiettyihin ilmansuuntiin (ja siten myös oletettuihin kulttuuriympäristöihin) liittyvät ihmisryhmät. ”Ruotsalaiset” viittaa läntiseen vaikutuspiiriin, ”lappalaiset” puolestaan pohjoiseen – ”suomalaiset” mitä ilmeisimmin muodostavat jollain tapaa Suomen maa-alueella asuvien ja asuneidenkin ihmisten ydinryhmittymän, suorastaan ”puhtaan suomalaisen rodun”. Joka tapauksessa huomion arvoista on myös se, mitkä ilmansuunnat jäävät puuttumaan. Niinpä ”suomalaisuuden” rakentumista ja tuottamista voi tarkastella suhteessa kahteen ilmansuuntien mukaan määräytyvään akseliin: länsi–itä sekä pohjoinen–etelä (ks. myös Lehtonen *et al.* 2004: 190). Ilmansuuntia voikin tässä yhteydessä ajatella analyyttisinä apuvälineinä nimenomaan kansallisen identiteetin konstruoidun luonteen suhteen: kulloisestakin tapauksesta riippuen ne omalla tavallaan osoittavat, mihin suuntaan suomalaisuutta ikään kuin vedetään, mihin se on menossa (vrt. Hall 1999: 250).

Slaavilainen folklorismi

Suomen itäsuhde on vähintään viimeisen 200 vuoden aikana herättänyt ajoittain suuriakin tunteita – fyysisiä kärsimyksiäkään vähättelettä. Autonomian ajan status Venäjän suuriruhtinaskuntana ja itsenäistymisen jälkeinen ”ystävyy-, yhteistyö- ja avunantonaapuruus” Neuvostoliittoon ovat olleet omiaan antamaan perusteet voimaakkaallekin eronteolle juuri itäisen naapurin suhteen. Niinpä itä omana identiteetti-ilmansuuntanaan on merkityksellistetty omalla paradoksaalisella tavallaan suomalaisuuden vastaiseksi. Vilho Harle ja Sami Moisio (2000) kirjoittavat jopa erityisestä ”kansallisesta identiteettiprojektista”, jonka ytimessä on nimenomaan Venäjään kohdistuva epäluuloisuus. Toisin sanoen heidän mukaansa tavoitteena on ollut 1600-luvulta lähtien sijoittaa Suomi ja suomalaiset osaksi ”aitoja eurooppalaisia” (eli läntistä, germaanista Eurooppaa) ja erottaa ne ”mongoleista ja slaaveista” (Harle & Moisio 2000: 55–57). Tällaisen identiteetti-projektin juonteet eivät koske vain ilmeisimpiä ”rodullistavia” ja oletettua kansanluonnetta koskevia mielipiteitä, vaan ne ulottuvat myös kieli- ja jopa murrepoliittisiin kiistoihin. Yleisesti ottaen 1800-luvun niin sanotuissa kielikiistoissa erilaiset ajatukset Suomen kansan suhteesta eurooppalaiseen ja aasialaiseen kulttuuriin nousivat toistuvasti esiin, ja näin kielenkin avulla kiisteltiin ”hahmollaan olevaan kansalliseen identiteettiin” soveliaimmin kiinnittyvistä arvoista ja tunnusmerkeistä (ks. Laitinen 2004: 196, 213–214). Kiista ei kuitenkaan koskenut vain suomalaisugrilaisten, germaanisten ja slaavilaisten kielten suhdetta, vaan se ulottui syvemmällekin suomen kirjakielen kehitystä koskevaan keskusteluun: Petri Lauerma (2004: 147) mukaan tässä keskustelussa käytetty termi ”murteiden taistelu” käy ymmärrettäväksi vasta kun tajutaan, että ”[e]ri murteiden yhdistelemistä oli

– – kirjasuomea kehitettäessä pidetty hyväksyttävänä – kunhan kirjasuomeen vain ei yhdistetty itämurteisia piirteitä”. Itse asiassa Lauerma (2004: 147) toteaa, että vasta itämurteisten piirteiden – eli savolais- ja karjalaisperäisten ilmausten – korostamisen myötä alettiin puhua varsinaisesti ”murteista”.

Suomalaisuuden suhde itään osoittautuu kuitenkin moniselitteisemmäksi, varsinkin kun sitä tarkastellaan suhteessa Karjalan ambivalenttiin asemaan suomalaisuuden määrittelyssä. Yhtäältä kalevalainen mytologia on vaikuttanut ratkaisevasti suomalaiskansallisen identiteetin muotoutumiseen. Kyse ei ole pelkästään Lönnrotin 1800-luvun alussa tekemiensä Karjalaan suuntautuneiden ”keruumatkojen” perusteella kokoamista ja osin sepittämistä runoepoksista, vaan varsinkin 1800-luvun loppua lähestyttäessä laajemminkin eri taiteen- ja tieteenaloilla kasvaneesta innostuksesta Karjalaa kohtaan. Niinpä voidaankin puhua erityisestä karelianismista, jossa Hannes Sihvon (1999: 200) mukaan ”savolaisen supisuomalaisuuden” sijaan ”on aina etsitty nimenomaan atavistista ja mystistä, myyttistä, liki pyhää *alkusuomalaisuutta*”. Tätä voidaan hänen mielestään pitää jopa saidilaisen orientalismin eräänlaisena paikallisena versiona, jossa suomalainen sivistyneistö projisoi omat ulkopuoliset mielikuvansa Karjalaan hyvinkin eskapistisessa hengessä, etsien kalevalaromanttisia ”rodukkaita karjalaisia runonlaulajia ja metsästäjäurhoja” (Sihvo 1999: 201). Kyse ei ollut kuitenkaan vain ihmisten tai luonnon esittämisestä ”pelkän” taiteen keinoin, vaan ajattelun vaikutuksesta myös fyysisiin elinolosuhteisiin: karelianismin ”valikoitu suomalaisuus” ja ”kansallisen eksotiikan korostus” on Kirsi Saarikankaan (1999: 180) mukaan kouriintuntuvasti läsnä myös vuosisadan vaihteen arkkitehtuurissa ja taideteollisuudessa.

Karelianismi on kuitenkin syytä erottaa toisella tavalla orientalistisesta ”Karjalan eksotiikasta”, jota luonnehtii pyrkimys

löytää ”kosmopoliittisen Pietarin, venäläisyyden ja jopa bysanttilaisuuden sävyjä”. Edelleen näiden molempien eksotiikannälkäisten ajatussuuntien ja toimintatapojen rinnalla ovat olleet kotiseututaiteen kuvaukset tavallisten Viipurin läänin asukkaiden elämästä sekä varsinkin toisen maailmansodan jälkeinen evakkokirjallisuus. (Sihvo 1999: 201.) Karelianismi on joka tapauksessa jättänyt vahvat jälkensä suomalaisena pidettyyn kulttuuriin. Toisessa maailmansodassa ”menetetty” maa-alue on nyt muistojen kohde, ”koteloitunut mielen maakunta” (Sihvo 1999: 208), johon kohdistuvan kaipuun omalaatuisia jälkiä voi havaita jopa olutmainoksissa: ”Karjala. Vahvasti suomalainen.”

Toisaalta erilaiset yhteiskunnalliset tilanteet ovat vaikuttaneet olennaisesti siihen, millaisia merkityksiä Karjalalle on suomalaisuutta määriteltäessä annettu. Harle ja Moisio (2000: 105–117) kiinnittävätkin huomiota siihen, kuinka jo 1800-luvun puolella suhtautumisessa oli toisilleen vastakkaisia piirteitä: Karjala oli sekä Suomen kansallismytologian tyyssija että ”laukkuryssien” kotipaikka. Niinpä Karjala osoittautuu lopulta ”utopiaksi” tai ”myytilksi kansasta”, ja tätä myytilä on käytetty sumeilematta hyväksi suomalaisuuden määrittelyssä:

Vuoden 1812 jälkeinen suomalaisten asenne karjalaisia kohtaan oli avoimen kolonialistinen: karjalaisista tehtiin ikoneja ja heitä käytettiin kansallisen identiteettiprojektin pelinappuloina, mutta heille ei suinkaan annettu tasavertaista asemaa suomalaisten kanssa. – – Karjalaiset olivat lähellä asuvia jaloja villejä, joiden nimenomainen primitiivisyys oli taannut suomalaisten joukosta jo kadonneiden runojen säilymisen. Joskin suomalaiset kolonialistit olivat onnellisia ”suomalaisen” tradition säilymisestä, oli selvää, että juuri suomalaisen oli se löydettävä ja kirjoitettava muistiin. – – *Kalevalan* ”löytäminen” ja karelianismin myöhemmätkään aallot eivät tosiasiaassa muuttaneet Karjalan ja karjalaisten asemaa sivilisaatioiden rajapin-

nalla. Myönteinenkään kehitys ei antanut heille omaa identiteettiä vaan päinvastoin riisti viimeisenkin mahdollisuuden siihen, koska karjalaisten laulut kanonisoidiin *suomalaisen* (ja *suomenruotsalaisen*) identiteettipolitiikan oleelliseksi osaksi.

(Harle & Moisio 2000: 116.)

Paljolti samaa voidaan väittää myös romanien musiikkikulttuurin tai ”mustalaismusiikin” tutkimuksesta. Risto Blomsterin (2001: 28–30) mukaan sitä on leimannut yleisesti vähemmistökulttuurien tarkasteluun pesiytynyt ajattelutapa kyseisen kulttuurin alkuperäisyydestä, eksoottisuudesta, staattisuudesta ja katoavaisuudesta. Tämän seurauksena myös romanit on helposti mystifioitu ”myyttisiksi toisiksi”.

Vesa Kurkela (1998: 289) kuitenkin painottaa sitä, että suomalaisen viihdemusiikin orientalistiset sävyt ja stereotypiat ovat pikemminkin vanhemman yleiseurooppalaisen viihteen, erityisesti näyttämömusiikin peruja. Tällainen laajempi ”viihteen eksotismi” ei kuitenkaan hänen mielestään missään vaiheessa johtanut mihinkään varsinaiseen ”orientaaliuumiin” 1930–50-lukujen suomalaisessa tanssimusiikissa. Lopuksi hän pohtiikin sitä, olisiko suomalaisen viihdemusiikin ”eksoottinen Itä” maantieteellisesti ajateltuna huomattavasti lähempänä, venäläisissä valssiromansseissa sekä suomalaisen populaarimusiikkiin moninkertaisesti sekoittuneissa ”mustalais-venäläisissä musiikillisissa intonaatioissa”. Näin suomalainen musiikki määrittäisikin implisiittisesti jo itsessään itäiseksi. (Kurkela 1998: 300.) Tämä liittyy Kurkelan (2001: 109–111) toisaalla esittämään huomioon siitä, että orientalismikriittinen tai jälkikoloniaalinen lähestymistapa saattaa osoittautua ongelmalliseksi lähtökohdaksi ”idän” ja ”lännen” välimaastoon sijoittuvien kansallis-kulttuuristen artikulaatioiden (kuten Suomi tai Bulgaria) yhteydessä. Tällaisissa yhteiskunnallisissa ja kulttuurisissa olosuhteissa käsitykset orientalismista tai

kolonialismista voivat hyvinkin merkitä eri asioita kuin länsieurooppalaisille tai amerikkalaisille.

Kurkelan (1998: 300) mainitsemat ”mustalais-venäläiset musiikilliset intonaatiot” ovat joka tapauksessa selvästi läsnä myös iskelmäelokuvien musiikkivalikoimassa. Epäilemättä näistä ekzentrisimpiä on *Iskelmäketju*-elokuvassa oleva kappale *Mustat silmät*, esittäjänä Onni Gideon (Tervonen) orkestereineen (”Grazy” Gideonin Gipsy Rockers), jossa ”mustalaisviulumukaelmasta” siirrytään akrobaattiseen rock’n’roll-versioon.

Mustat silmät -ohjelmanumero on sijoitettu elokuvan loppupuolelle, musiikki- ja tanssiravintolan esiintymislavalle fiktion varsinaiseen kabaree-vaiheeseen. Esitys alkaa kitaristin (Herbert Katz) ja pianistin (Teuvo Suojärvi) arpeggio-soinnuilla, joiden jälkeen Gideonin esittämä pörröpäinen ”mustalaisviulisti” yrittää saada viulustaan halutun sävelen. Sävel jää kuitenkin kovin huojuvaksi, joten viulisti paiskaa instrumenttinsa maahan; viulu menee niin sanotusti päreiksi (elokuvan leikkausta ei tässä kohdin voi pitää kaikkein jouhevimpana). Pianisti soittaa b-dominanttiseptimisoinnun koko koskettimiston leveydeltä arpeggiona uudelleen – ja putoaa jakkaraltaan, aina esiintymislavan reunan ylitse tanssillattialle. Tämän jälkeen viulisti saa kuitenkin uudesta soittimestaan loihdittua ilmoille kromaattisia sivu- ja lomasäveliä sisältävän hidas- ja vapaatempoisen sävelmän (ks. esimerkki 3) kitaristin ja pianistin säestäessä aina fraasin puolivälin tienoilta arpeggiosoinnuin C(7)-Fm-C(7)-Fm. Varsinkin fryygisen moodin mukainen alennettu toisen asteen sävel (des) on miltei stereotyyppinen ”mustalaisuuden” musiikillinen ilmaisija. Pekka Jalkanen (1981: 204) huomauttaa vielä fryygisen moodin edustavan nimenomaan ”vanhaa laulua”, jonka rinnalle on kehittynyt ”uudempi tonaalinen kerrostuma”. Myös Kai Åbergin (2002: 78–79) viimeaikaisemmat havainnot tukevat tätä tulkintaa.

Sävelmän kolmannen fraasin aikana esiintymislavan vieressä nähdään seisomassa mustaan nahkatakkiin ja pipoon sonnustautunut viiksekäs ja silmiään siristelevä mies (Henrik Nyman), jolla on instrumenttikotelo kainalossaan. Kyse ei kuitenkaan ole gangsterielokuvien kliseiden mukaisesta viulukotelosta, vaan kotelon ääriiviivat viittaavat saksofonisisältöön.



Esimerkki 3. Iskelmäketju (1959): Onni Gideonin orkesterin Mustat silmät -esityksen alun ”mustalaisviulumukaelma”.

Ensimmäisen neljän fraasin jälkeen rumpali (Kalevi Hänninen) ”saa äkillisen Gene Krupa -kohtauksen” (Bruun *et al.* 1998: 23) eli intoutuu virvelivoittoiseen välikkeeseen, mistä muut orkesterin jäsenet harmistuvat siinä määrin, että viulisti osoittaa häntä pienellä käsiaseella. Kuuluu pamaus ja rumpali lysähtää virvelin päälle makaamaan. Samassa alkaa kuulua aivan kuin melodikalla soitettua kvartti-intervallin laajuista (b–es) hälytysajoneuvon sireeniääntä, ja paikalle ryntää keikka ja jatkuvasti leveästi hymyilevä sairaanhoitaja valkoisessa asussaan ja otsalampussaan. Hoitaja kiertää rumpalin pään ympärille sideharsoa niin, että silmät ja sieraimet hädin tuskin näkyvät; samalla viulisti jatkaa säveltensä venyttelyä, kitaristin ja pianistin säestäessä astetta täyteläisemmällä arpeggio-tyylillä. Rumpali voitottelee taustalla pääkääritynä. (Ks. kuva 1a.) Muusikot soittavat neljä fraasia, joista viimeinen on kadensaalinen c-d-e-f-kulku.

Viimeiseen säveleen päästyään orkesterin jäsenet kääntyvät katsomaan sivulleen ilmeisen hämmästyneinä, sillä samaan aikaan ilma täyttyy saksofonilla tuotetuista äänenpaineen vaihteluista. Lavan vieressä seissyt partaniekka astelee soittaen keskemälle, ja ”kiskaisee vanhan romanioromanssin huikeaan swingirockiin” (Bruun *et al.* 1998: 23). Musiikin tyyllillisen muutoksen myötä myös yhtyeen esitystyylillä muuttuu: esimerkiksi Gideonin ”mustalaisasu” vaihtuu farkkuihin ja ruutupaitaan ja viulu pystybassoon, kitara sähköistyy, pianistin jakkara katoaa, musiikin tempo muuttuu rubatosta säännölliseksi ja saksofoni saa soolosoittimen aseman. (Ks. kuva 1b.)



Kuva 1. Iskelmäketju (1959), Mustat silmät Onni Grazy Gideon & His Gypsy Rockers -orkesterin esittämänä: a) ”mustalaisviulu”-osio; b) rock’n’roll-osio.

Melodian ja harmonian osalta rock’n’roll-osa rakentuu kuitenkin samojen parametrien varaan kuin ”mustalaisviulu”-osuuskin. Esimerkiksi ensimmäisen säkeistön alussa saksofoniosuus noudattelee pieniä rytmisiä variaatioita sekä toisen fraasin alkua lukuun

ottamatta ”mustalaisviulu”-melodiaa (ks. esimerkki 4). Yleisesti ottaen Bruun ja kumppanit (1998: 22–23) pitävät *Mustat silmät* -sketsiä Gideonin yhtyeen bravuurina.



Esimerkki 4. Iskelmäketju (1959): katkelma Onni Gideonin orkesterin Mustat silmät -esityksen ”rock’n’roll-osan” alun saksafoniosuudesta.

”Mustalais”-teeman erikoistapauksina voi edelleen pitää parissa iskelmäelokuvassa olevia flamenco-kohtauksia, jotka on ”asianmukaisesti” kuvitettu. Flamencoahan pidetään perinteisesti nimenomaan Espanjan andalusialaisen mustalaisyhteiskunnan ilmiönä (ks. esim. Lindroos & Böök 1999: 34–35). *Tähtisumua* -elokuvassa kappaleena on mieskvartettiserenadi *Malagueña* falsettilauluineen, kastanjetteineen ja kitarasäestyksineen, serenadin kohteena tummaan mekkoon pukeutunut tumma kaunotar suihkulähteellä. *Toivelauluja* puolestaan sisältää ”Espanjalaiseksi tanssiksi” muuttuvan *Kaipuun kukka* -esityksen (SKFG6 2002: 523–524); tanssissa merimiespukuista Leif Wageria ympäröi kymmenkunta flamenco-tanssijatarta. Ympäristönä on *Malagueñan* tavoin jonkinlainen hacienda, espanjalaistyyppinen kartanopiha. *Kaipuun kukasta* tekee erityislaatuisen flamencon se, että sävelmä perustuu Beethovenin *Für Elise* -melodiaan. Näin ollen sen voi tulkita edustavan useammankin kulttuurisen identiteetti-position risteyskohtaa: eteläeurooppalaiseen ”latino-mustalaisuuteen” on sekoittunut myös ”länsimaisen” korkeakulttuurin vivahde. *Kai-*

puun kukka toistuu myös *Iskelmäkaruselli pyörii* -elokuvassa ”latinalaisamerikkalaisittain” sovitettuna. (Ks. esimerkki 5.)

The musical score is presented in two staves. The top staff features three parts: saxophone (sax.), piano (pno), and vocal (voc.). The bottom staff is for saxophone (sax.) and includes a 'tacet' section. Chords are indicated above the staves: A, E7, F#m, and C#.

Esimerkki 5. Kaipuun kukka -esityksen alku elokuvasta Iskelmäkaruselli pyörii (1960).

Iskelmäelokuvissa toistuvat ”mustalais-”, unkarilais- tai venäläislaulu- ja tanssikohtauksiksi luonnehdittavat esitykset houkuttelevat nimeämään ilmiön ”slaavilaiseksi folklorismiksi”. Toisin sanoen kyse on siitä, että – saidilaisen orientalismin peruseriaatteiden mukaan – esitysten suhde ”todelliseen mustalaismusiikkiin” on merkityksetön; keskeistä on nimenomaan se, että kyseiset musiikilliset esitykset *tuottavat* tietynlaisia äänellisiä ja kuvallisiakin ärsykeitä, jotka tietyssä kulttuurisessa kontekstissa tulkitaan ”mustalaisiksi” tai ”slaavilaisiksi”, ja jotka toimivat enemmän kyseisen kulttuurisen kontekstin itsemäärittelyn välineinä kuin jonkin sen ulkopuolisen ulottuvuuden tarkastelun apuna. Tarkemmin sanottuna olennaista on iskelmäelokuvissa *ra-kennettu* ”mustalaisuus” kuin mikään ”oikea” romani-identiteetti, millaisia muotoja se sitten musiikillisissa ja audiovisuaalisissa mediahyteyksissä saakaan. Edelleen on tärkeää huomata, että iskelmäelokuvien ”mustalaisuus” toimii osaltaan myös suomalaisuuden määrittäjänä.

Kovin tyypillisiä 1950-luvun suomalaisen populaarimusiikin ja -kulttuurin orientalistisia ilmauksia on epäilemättä havaittavissa *Suuri sävelparaati* -elokuvaan sisältyvässä kappaaleessa *Rattaanpyörä*. Kappaleen esittää Ilkka Rinne (alias Martti Miettinen) pukeutuneena ”mustalaistyylisesti” vaaleaan, väljään satiinipaitaan ja tummaan liiviin. Rekvisiittana on pieni nuotio ja suurehko vankkurinpyörä. Käsissään Rinne pyörittelee oksankappaletta. Sanoituksessa korostuvia ”unkarilaisuuteen” viittaavia ilmaisuja (”virtaa Tisza Tonavaan”) säestetään lähes stereotyyppisellä ylinousevalla sekunti-intervallilla (ks. Kurkela 1998), joka esiintyy niin laulumelodiassa kuin ”mustalaisviulun” sävelissä (ks. esimerkki 6). Kappaleesta todetaankin esimerkiksi *Suuressa toive-laulukirjassa* siten, että siitä ”välittyä vahvasti unkarilaissävyinen tunnelma” (STLK9 1995: 184).

The image shows a musical score for two parts: 'laulu' (vocal) and 'viulu' (violin). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and consists of a sequence of eighth notes: C4, C4, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The violin line is written on a single staff with a treble clef and consists of a melodic line that follows the vocal line's contour, starting on a low C4 and moving up to a high C5. The violin line includes a long note on C4, followed by a series of notes that rise in pitch, mirroring the vocal line's ascent.

Esimerkki 6. *Rattaanpyörä* elokuvasta *Suuri sävelparaati* (1959).

Iskelmäelokuvien ”mustalaismusiikki” yhdistyy toistuvasti nimenomaan Unkariin. *Rattaanpyörän* lisäksi vastaavia unkarilaisviehtymyksen ilmentymiä ovat muiden muassa samassa *Suuri sävelparaati* -elokuvassa olevat esitykset kappaleista *Pustan sävel* ja *Tuliharja*. Myös *Lauantaileikit*-elokuvaan kuuluu oma erityinen ”Unkarilaisittain”-jakso, joka rakentuu *Szep a rozsam* ja *Csak egy kis-leany* (*Mustalainen*) -kappaleiden varaan (ks. SKFG7 1998:

239). Huomion arvoista tässä jaksossa on se, että laulut ravinto-estradilla esittävä Laila Kinnunen laulaa ne unkarin kielellä. Muita ”mustalaismusiikin” kuvaelmia ovat edelleen *Suuri sävelparaati* -elokuvan *Vanha mustalainen, Iskelmäkaruselli pyörii* -elokuvassa oleva *Mustalainen* sekä *Toivelauluja*-taltioinnin sisältämä ”siker-mä mustalaissävelmiä” (SKFG6 2002: 525).

Mahdollisten unkarilaissävyjen lisäksi Venäjä toistuu itäisenä identiteettipoliittisena viittauskohdeena varsinkin iskelmäelokuvien sisältämien musiikkikappaleiden nimissä ja teemoissa. *Suuri sävelparaati* -elokuvan osana kuullaan ja nähdään perin-nemusiikkimukaelman *Alla venäläisen kuun, Toivelauluja* puo-lestaan sisältää versiot sävelmistä *Taikayö* ja *Unohtumaton ilta. Lauantaileikit* taas pitää sisällään peräti venäjänkielisen version *Mantshurian kukkuloilla* -ikivihreästä Laila Kinnusen antiikki-liikkessä laulamana. Edelleen samaisessa elokuvassa *Kaksi kitaraa* -esitys on sovitettu rautalankatyyliin, tosin nimellä *Kolme kitaraa*. Tämä tarjoaa poikkeuksellisenkin kiintoisan vertailuasetelman, sillä sama kappale sisältyy myös nelisen vuotta varhaisemman *Suuri sävelparaati* -elokuvan musiikkivalikoimaan. Selvin ero esitysten välillä on esitystavassa ja siten myös soinnissa: varhaisempi tallenne on laulusävelmä, myöhempi instrumentaaliversio – joskin myös edellinen versio sisältää kitaravälikkeen Ingmar Englundin soittamana. Osaltaan tämä soinnillinen siirty-mä merkitsee myös siirtymää ”idän” ja ”lännen” välillä, sillä pidet-tiinhan rautalangan ”hyvin kirkasta ja ehdottoman puhdasta”, nauhakaikulaitteen avulla ”etäiseksi ja suureksi” tehtyä sekä ”kyl-lästymiseen saakka” vibratolla höystettyä ”saundia” nimenomaan angloamerikkalaisten esikuvien mukaisena (ks. Jalkanen & Kur-kela 2003: 467–469). ”Idän” ja ”lännen” väliin voi sijoittaa myös *Suuri sävelparaati* -elokuvassa olevan *Katinka*-esityksen, joka kaikista venäläiseen kansanperinteen viittaavista yhteyksistään

huolimatta alkaa 1920-lukulaisen charlestonin tyyliin ja muuttuu puolivälissä swing-versioksi.

Alla venäläisen kuun on voinut olla *Suuren sävelparaatin* aikoihin hyvinkin ajankohtainen kappale juuri sanoituksensa osalta, olihan maailman ensimmäinen tekokuu Sputnik laukaistu radalleen vain paria vuotta aiemmin, 4.10.1957. Elokuvasa olevan audiovisuaalisen esityksen perusteella tämä yhteys nojaa kuitenkin vain sanoituksen ja visuaalisen toteutuksen metaforiseen tulkintaan: laulun esittävät Metrotytöt keinuvat rivissä täysikuuta esittävän lavasteen edessä. Kappale ei kuitenkaan ole iskelmäelokuvien osalta ainoa, jossa Sputnik-teema on edes implisiittisesti läsnä: *Iskelmäketjun* kolmannen kolmanneksen alkuvaiheilla elokuvan fiktiivisessä Rytmikellarissa Ingmar Englund esittää puoliakustisella kitarallaan *Sputnik polkan*. Esitys on kansallisen ja kulttuurisen identiteetin konstruoinnin kannalta poikkeuksellisenkin mielenkiintoinen siinä suhteessa, että yhdistäessään puoliakustisen kitaran tuottaman kuulaan ”saundin”, jazz-kitaristille ominaisen soittoteknisen taituruuden sekä tasajakaisen, 16-osa-juoksutuksille ja basson kvarttiliikkeisiin nojaavan musiikillisen materiaalin se sijoittuu ikään kuin monille eri identiteettipoliittisille akseleille: modernin ja perinteisen sekä ”lännen”, ”idän” ja ”pohjoisen” väliin.

Edellisiä ”venäläiseen” identiteettiin kiinnittyviä musiikkiesityksiä voisi kaikesti luonnehtia tiettyssä mielessä läheisiksi ja osaltaan ”eurooppalaisuuteen” – vaikkakin sen ”itäiseen” ulottuvuuteen – liittyviksi. Sen sijaan *Tähtisumua*-elokuvassa oleva *Suomen kansallisfilmografiassa* nimellä ”Kazbek, kaukaasialainen tanssi” (SKFG6 2002: 501) ilmoitettu esitys laajentaa ”venäläisyyttä” merkittävästi. Kohtauksessa neljä kasakka-asuista miestä (lauluyhtye Kylänpojat) nähdään leiriytyneenä vuorenhuippusiluettisten lavasteiden ja muutaman havupuusommitelman

keskelle. Miehistä kahdella on käsissään luuttu-soitinperheeseen kuuluvat instrumentit, vaikkakin ääniraidalta näiden äänten hahmottaminen on jokseenkin mahdotonta. Jäljelle jäävät kaksi miestä laulavat ja nostelevat maljoja; lisäksi esityksen keskivaiheilla lavasteina olevien pienten kuusten takaa esiin astelee yksi mies (Into Lätti) lisää ja ryhtyy tanssimaan. Musiikki on *Katinkan* ja monien muiden ”perinteisten venäläisten kansanlaulujen” tapaan kiihtyvätampoista ja sisältää joitakin huudahduksia ja vokaalipidätyksiä (”aa-aa...”). Kun nämä kuvalliset ja äänelliset elementit yhdistetään käsityksiin suomalaisuudesta, käy selväksi, että ainakaan topealiaaninen suomalaisuuskäsitys ei asetelmaan sovi. Kasakkaperinne tai -mytologia ei ole tarjonnut aineksia ”alkuperäisen suomalaisuuden” rakentamiseen samalla tavalla kuin esimerkiksi ”karjalaisuus”; vaivattomammin se yhdistyy venäläisyyden määrittelyyn perinteisessä mielessä.

Oma erityistapauksensa iskelmäelokuvien ja ”suomalaisuuden” itä-ulottuvuuden suhteessa on vielä *Toprallissa* oleva *Miekkatanssi*-katkelma. Kappaleen nimi on poimittu *Suomen kansallisfilмоgrafiasta* (SKFG7 1998: 388), mutta paremmin se tunnettaneen nimellä *Sapelitanssi*. Kyse on siis Aram Hatsaturjanin säveltämän *Gayaneh*-baletin kuuluisasta ja kanonisoidusta tanssikohtauksesta. Elokuvasa katkelma sijoittuu välittömästi alkutekstien ja -musiikin perään. Kyseessä on mitä ilmeisimmin päähenkilö Rudolf Rämpylän (Yrjö Tähtelä) fantasia: Rämpylä on johtavanaan orkesteria (ks. kuva 2), mutta havahtuukin levyliikkeen tiskin takana muutaman teinitytön tirkunktaan. Tässä nimenomaisessa audiovisuaalisessa kontekstissaan esityksen voi ajatella tarjoavan lähtökohtia ainakin kolmeen suuntaan hajaantuvalla identiteettipositioidinnille: ensinnäkin sävellys sijoittuu osaksi niin sanotun länsimaisen korkeakulttuurin ydintä, joka edelleen oletetun fantisoinnin seurauksena määritetty tavoittelemisen tai

ainakin unelmoimisen arvoiseksi asiaksi; toiseksi sen voi tulkita nojaavan mainitulle korkeakulttuurille tyypillisiin orientalistisiin eli ”itämisiin” ilmauksiin; ja kolmanneksi sitä voi pitää osana ylikansallisen – mutta kuitenkin auttamattoman ”länsimaisen” – populaarikulttuurin ja viihteen tarjontaa. Toisin sanoen esitys tarjoaa mahdollisuuden tulkinnalliselle häilyvyydelle niin ”idän” ja ”lännen” kuin ”korkean” ja ”matalankin” välillä.



Kuva 2. Topralli (1966): Rudolf Räpylä ”johtaa” Miekkatanssia.

Vastaavalla tavalla tulkinnallista moniulotteisuutta tarjoaa *Toivelauluja*-elokuvaan sisältyvä balettijakso. Jakso on erityisen mielenkiintoinen jo siitä syystä, että se sijoittuu ikään kuin rock’n’roll-tanssin sisään: elokuvassa kadulla kiertävän yövartijan (Pentti Irjala) syliin tupsahtaa – kirjaimellisestikin – ”rock’n’roll-friidu” (Irina Kugler) parinsa Arskan (Kosti Aaltonen) heittämänä, ja hetken keskustelun sekä *Toivelauluja*-vihkon selailun jälkeen kuva ristiinhäivytetään ilmeisen lavastetulle hiekkarannalle. Rantalavasteissa valkoiseen uima-asuun ja balettitosuihin pukeutunut teini-ikäinen tyttö (Merja Tuohimaa) pomputtelee rantapalloa, niin ikään valkoisiin uimahousuihin ja balettitosuihin sonnustautuneen miehen (Leo Ahonen) maatessa vieressä. Tyttö

ryhtyy tanssahtelemaan pallon kanssa ja heittää sen miehelle, joka pompauttaa sen takaisin. Lopulta mieskin nousee ylös ja hetken pomputtelun jälkeen tyttö hyppää pallo käsissään miehen käsivarsien varaan. Pomputtelu, pyörähdykset ja nostelut jatkuvat, ja saapa tyttö lopulta kappaleen enteilemän suudelmankin suupieleen – tosin vain yhden. Nostoliikkeet (ks. kuva 3) ja balettihyyt seuraavat toisiaan, ja balettiparin pyörinnästä siirrytään jälleen ristiinhäivytyksen myötä takaisin Aaltosen ja Kuglerin muodostamaan pariin.



Kuva 3. Toivelauluja (1961): arabeskinostoja ”uimarannalla”.

Vaikka balettia yleisesti ottaen voi pitää hyvinkin keskeisenä osana ”länsimaisen korkeakulttuurin” tarjontaa, niveltyneenä vahvasti oopperaan ja muutenkin niin sanottuihin taidemusiikillisiin keinovaroihin, eivät senkään tarjoamat identiteetti-positiot ole välttämättä niin suoraviivaisia. Kuvan 3 asennot osaltaan havainnollistavat tämän: kyse on yhden yleisimmän balettiasennon, arabeskin, mukaelmasta kahdelle tanssijalle. Ja kuten asennon nimikin jo vihjaa, siihen liittyy omia orientalistisia kytkentöjään: G.B.L. Wilsonin (1957: 28) mukaan tämä ”yksi kauneimmista tanssiasennoista” perustuu mitä luultavimmin renessanssin leh-

timäisiin ornamentteihin, jotka puolestaan lienevät pohjoisafrikkalaista perua. Lisäksi baletin ”läntisyys” saa uusia ulottuvuuksia venäläisen baletin vahvan statuksen myötä. Toki tässä yhteydessä on muistettava, että varsinkin neuvostoaikaa edeltänyttä venäläistä taidemusiikkia voi pitää yhtä eurooppalaisena kuin itävaltalais-saksalaista kyseisen musiikin ”ydintäkin”. Onhan juuri Pjotr Tšaikovskin baletit nostettu osaksi länsimaisen taidemusiikin kaanonin, vaikkakin Tšaikovskin sävellyksellisistä ansioista on esitetty useitakin eriäviä mielipiteitä. Länsi-Euroopan ja Yhdysvaltain kriitikopiireissä hänen sävellyksensä tuomittiin pitkään vulgaareina, Neuvostoliitossa puolestaan usein ”ideologisesti mädänneenä”, liian porvallisina ja ”eurooppalaistuneina”. Lisäksi myöhemmin esiin tulleet viittaukset säveltäjän oletettuun homoseksuaalisuuteen ovat vaikuttaneet vahvasti musiikista tehtyihin tulkintoihin, usein vähätteleviä ja loukkaaviakin arvioita tuottaen. (Ks. esim. Wiley 2001: 169.) Joka tapauksessa Tšaikovskin tuotannon voi juuri vulgaariusväitteiden perusteella ajatella liudentavan eri musiikinlajien välisiä rajoja. *Kaksi suudelmaa* -baletikohtauksen mahdollinen ”populaarius” ei kuitenkaan nojaa vain Tšaikovskin balettisävellysten oletettuun ala-arvoisuuteen, vaan myös nimenomaan siihen, että kohtauksen musiikin voi alkulähtöisesti lukea kuuluvaksi populaarimusiikin piiriin: olkoonkin, että kappale on elokuvassa toteutettu jousiorkesterisovituksena, on se kuitenkin alunperin iskelmälauluna julkaistu Toivo Kärjen sävellys. Toki jousisovitus myötäilee baletin musiikillisia konventioita täysipainoisemmin kuin laulettu, rytmiorkesterin soittama iskelmä, mutta edelleen kohtauksen visuaalinen aihe, rantapallottelu, on omiaan luomaan humoristista vaikutelmaa. Pallottelun voi mieltää myös leikinomaisena ja siten lapsellisena toimintana, ja myös näin kohtauksen luonne määritetty kaikkea muuta kuin vakavasti otettavana.

Urbaani periferia

Suomalaisuuden määrittelyn ”itä”-suhdetta voidaan siis hyvällä syyllä pitää ambivalenttina: osin kyse on nostalgisesta ja kansallisromanttisesta ”aitojen” juurien etsimisestä, osin taas epäluuloisesta valloittajapelosta. Tämän seurauksena myös suhde ”länteen” monimutkaistuu. Pertti Anttonen (1997: 56–57) viittaaakin siihen, kuinka molempiin ilmansuuntiin liittyy sekä yleviä että uhkaavia käsityksiä. Edellisiä ajatellen itää pidetään erityisesti karjalaisvaikutteisen ”kansallisen perinteen ja nostalgian ilmansuuntana”, kun taas länsi eurooppalaisen sivistyksen kehtona tulkitaan ”kansallisen modernin ilmansuunnaksi”. Itäiset uhat puolestaan kohdistuvat oletetusti valtioon poliittisena entiteettinä, läntiset sen sijaan kansalliseen kulttuuriin. Anttonen on epäilemättä valmis allekirjoittamaan Harlen ja Moision (2000: 7) hahmotelman ”kansallisen identiteettiprojektin” luomasta käsityksestä itäisestä tai tarkemmin sanottuna ”venäläisestä perivihollisesta”, mutta korostaa vielä asetelman turvallisuuspoliittista luonnetta: ”[v]anha sananparrenomainen käsitys siitä, että itärajan yli ei koskaan tule mitään hyvää on kaikissa suhteissa turvallisuuden ja turvallisuuden kysymyksiin kytkeytynyt” (Anttonen 1997: 59). Hänen mielestään itäiset uhkakuvat ladataan täyteen poliittisia miellejohdyntymiä aivan toisessa mittakaavassa kuin läntiset rikollisuuden, aidsin tai niin sanotun hullun lehmän taudin kaltaiset uhkat. ”Lännestä tuleva pahuus ei tee lännestä pahaa”, summaa Anttonen (1997: 59). Edelleen hän nostaa esiin ”suomalaisuuden” ja ”lännen” välisen suhteen ristiriitaisuuden:

On tietenkin paradoksaalista, että länsi on samalla kertaa sekä eurooppalaisen sivistyshistorian että sen tuhoajaksi sanotun kaupallisen populaari- ja massakulttuurin ilmansuunta. Toisaalta Suomen

kansallisen nostalgian maisemassa molemmat ovat yhtä lailla kansallisen perinteen ja perinnön uhkaajia.

(Anttonen 1997: 58.)

Suomalaisuutta voidaan täten ajatella eräänlaisena rajatilaidentiteettinä, johon eritoten sijainti Euroopan poliittisella ja (enemmän ”kuvitellulla”) kulttuurisella kartalla juuri ”idän” ja ”lännen” välissä on vaikuttanut ratkaisevasti (ks. myös Lehtonen *et al.* 2004: 190–195). Suomen elinkeinorakenne voi hyvinkin täyttää ”läntiset” kriteerit, mutta kulttuurisesti ja poliittisesti tilanne on huomattavasti moniselitteisempi. ”Suomettumisella” tarkoitettiin kylmän sodan aikana ”läntiselle demokratialle sopimatonta aktiivista sopeutumista neuvostoystävyyden edellytyksiin” (Ehrnrooth 2001: 315), ja maailmanpoliittisella kartalla Suomi sijoitui monien mielestä Neuvostoliiton etupiiriin ja siten myös Itä-Eurooppaan (Alasuutari & Ruuska 1998: 6). Käsitettä – tai pikemminkin sen taustalla vaikuttavaa logiikkaa – on kuitenkin pidetty siinä määrin selitysvoimaisena, että eräät ovat valmiita yhdistämään sen myös 1960- ja 1970-lukuja edeltäneisiin vaiheisiin. Esimerkiksi Jukka Relanderin (2001: 308) mukaan ”suomettumisessa” on (ollut) kyse fennomaanisesta nousevan eliitin ideologisesta pyrkimyksestä kohti abstraktia ideaali-Suomea. Tässä pyrkimyksessä ulkoisen mahdin oikut ja vaatimukset sisäistetään. ”Historiamme saatossa tämä tunnerakenne on kohdistettu niin luterilaiseen Jumalaan, tsaarin Venäjään, keisarilliseen Saksaan, kommunistiseen Neuvostoliittoon kuin poliittisesta kontrollista vapautettuihin kansainvälisiin pääomavirtoihinkin” (Relander 2001: 309). Myös Jari Ehrnrooth (2001: 316) liittää ”suomettumisen” vähintään koko itsenäisen Suomen aikaan, pitäen sitä kykyinä ”liittoutua vahvimman lähinnä olevan maailmanvallan kanssa” ja tuomiten sen machiavellistisena moraalien vieroksunta-

na, ”joka on oikeutettu sillä, että olemme pieni maa, jolla ei ole varaa muuhun kuin reaali poliittiseen mallioppilasenteeseen.”

Oman osoituksensa Suomen läntisyyden tai itäisyyden – sekä yleensäkin näiden kategorioiden – suhteellisuudesta antaa vielä maa-alueen maantieteellinen sijainti: Helsinki on nelisen pituusastetta idempänä kuin esimerkiksi Varsovan liitolle nimensä antanut toinen eurooppalainen pääkaupunki. Ehkä olisikin hyvä muistaa, että länsi ja itä ovat (ilman) *suuntia*, eivätkä pysyviä kulttuurisia kategorioita. Toisaalta idän ja lännen määrittäminen juuri Greenwichin meridiaanin mukaan on oivallinen osoitus eurosentrisuuden vaikutusvallasta niinkin ”kovaan tieteeseen” kuin maantieteeseen. Tähän liittyen John Fiske (2003: 147) huomauttaa siitä, kuinka esimerkiksi australialaiset luokittelevat Yhdysvallat länneksi ja Aasian idäksi eurooppalaiseen tapaan, vaikka kyseiset maantieteelliset alueet ovat juuri päinvastaisissa suunnissa Australiaan verrattuna. Tähän yhteyteen sopiikin hyvin se nykyisin vallalla oleva käsitys erilaisista identiteetin muotoutumisen prosesseista, jonka mukaan kyse ei ole niinkään siitä, mikä tai mitä kukin on, vaan mihin on menossa; Stuart Hallin (1999: 250) sanoin kysymys on siitä, ”keitä meistä voi tulla, kuinka meidät on esitetty ja mikä kaikki vaikuttaa siihen, kuinka mahdollisesti esitämme itsemme.”

Suomalaisen kulttuuri- ja kansallisen identiteetin oletettua läntisyyttä voi myös tarkastella suhteessa (rannikon) kaupunkilaisuuden ja sisämaan metsäläisyyden väliseen jännitteeseen. Tähän liittyen esimerkiksi Matti Peltosen (1998: 28–31) mukaan suomalaisuutta on pitkään määritelty – enemmän myyttien ja stereotyyppien tasolla kuin konkreettisesti – vanhaa eurooppalaista kaupunkikulttuuria vasten, jolloin sen ”metsäluonto” korostuu. Todellisuudessa suurin osa Suomen maaperää asuttaneista ihmisistä on asunut hänen mukaansa tiiviissä kyläyhteisöissä

rannikon tuntumassa, mutta tästäkin huolimatta kahtiajako rannikon ja sisämaan välillä on nykyhetkellä saamassa uusia muotoja ”Euro-Suomen” ja ”Muu-Suomen” välisessä jaossa. ”Olisiko taas käymässä niin, että vain jälkimmäistä joukkoa sanotaan suomalaisiksi?”, kysyy Peltonen (1998: 34).

Iskelmäelokuvien ”läntisyyttä” voi tarkastella erityisesti suhteessa siihen, millaiseen (fiktiiviseen) kulttuuriseen kontekstiin ne sijoittuvat. Toisin sanoen: olipa yksittäisten musiikkikuvaelmien sisältö millainen tahansa, yhdistyvät elokuvat kokonaisuuksina hyvinkin yhdenmukaiseen viitekehykseen, jota voisi kenties nimittää nykyhetkestä käsin tulkittuna ”orastavasti urbaaniksi”. Ulkokuvien perusteella tapahtumat sijoittuvat lähes poikkeuksetta suurkaupunkiin (tai siihen mitä Suomella on/oli tarjota suurkaupunkina), Helsinkiin, ja sisäkuviakin leimaa tietty kaupunkilaisuus. Esimerkiksi *Suuri sävelparaati*, *Tähtisumua* ja *Iskelmäketju* -elokuissa tapahtumapaikkana on joko kokonaan tai osittain elokuva- tai televisiostudio; myös nuorisokahvilat ja ravintolat – *Iskelmäketjussa* Rytmikellari, *Toivelauluja*-elokuvassa Myyränpesä – sekä ”aikuisempaan makuun” suunnatut kabareet ovat keskeisiä areenoita, puhumattakaan Kulttuuritalon estradista, jolla *Tähtisumua*, *Iskelmäkaruselli pyörii* sekä *Topralli* -elokuvien loppuhuipentumat tapahtuvat; edelleen iskelmäyhtiöiden toimintatilat näyttäytyvät toistuvasti toiminnan kehyksinä. Yleisesti ottaen voi todeta, että kehyskertomustensa osalta – olivatpa ne sitten miten hataria tahansa – iskelmäelokuvat implikoivat jonkinlaista ”urbaania periferiaa”, ja tätä implikaatiota täydennetään yksittäisillä, sangen stereotyyppisillä eri kulttuurisia identiteettejä käsittelevillä esityksillä. Tämä käy hyvin ilmi myös Bruunin ja kumppaneiden (1998: 28) toteamuksesta juuri *Iskelmäketjun* Rytmikellarin lavastukseen liittyen: heidän mukaansa niissä

”pyrittiin risteyttämään Pariisin eksistentiaaliluolat ja amerikkalaismaalliset pirtelöbaarit”.

Esimerkiksi *Tähtisumua*-elokuvassa oleva ”Nahkatakki-ritari”-esitys on ”läntisyyden” suhteen erityisen kiinnostava. Visuaalisesti sen voi tulkita hyödyntävän Helsingin keskustan urbaaneja maamerkkejä Kino Rexin ja muiden neonmainosvalomallinnusten sekä pyörivien mainostaulujen muodossa. Samoin rock-ideologiaan yhdistetyn kapinallisuuden voi ajatella olevan läsnä varsinkin ”pärinäpoikien” hahmoissa (vrt. *Hurjapäät*, 1953; ks. Mundy 1999: 105): laulun sanoitus viittaa pikemminkin keskiaikaiseen ritari- ja trubaduurimytologiaan kuin 2-tahtisiin polttomootoreihin, mutta visuaalisesti haarniska ja luuttu ovat vaihtuneet nahkatakkiin ja kitaraan. Pirkko Mannolan esittämä ”surinasussu” puolestaan jauhaa tukevasti purukumia laulaessaan. (Ks. kuva 4.)



Kuva 4. Tähtisumua (1961): ”Nahkatakki-ritari” surinasussuineen.

Musiikillisesti ”Nahkatakki-ritarin” yhteydet oletettuun rock’n’roll-kapinallisuuteen jäävät kuitenkin olemattomiksi. Osaltaan tähän vaikuttaa naislaulaja: 1950-luvun lopun rock’n’roll-esiintyjien joukosta on oikeastaan turha etsiä naisia, siinä määrin vahvasti

kyseinen musiikinlaji on sukupuolittunut. Lievästi käheän sopraanoäänien lisäksi kappaleen yleisointi liittyy sen iskelmäkäytäntöihin: instrumentaatiosta erottuvat selvästi akustinen kitara (introssa vieläpä arpeggio-sointuina) sekä välikkeen puupuhaltimet. Huomion arvoista on vielä se, että lyömäsoittimet ovat jokseenkin kuulumattomissa.

Kappaleen rytmiikka on kuitenkin sikäli kiinnostavaa, että siinä on havaittavissa selkeitäkin yhtymäkohtia niin sanottuun kantrimusiikkiin. Ensinnäkin, bassolinja on pääosin tasaiskuista, vuorotellen kulloisenkin soinnun pohjasävelen ja kvintin välillä. Muutamissa kappaleen keskeisissä taitekohdissa bassolinjassa esiintyy terssikäännöksiä ja asteikkokulkuja, mutta ne ovat yksittäisiä ja lyhyitä. Tasaiskuista peruslinjaa korostaa myös kitaran 1/8-kestoin etenevä säännöllinen ”takapotkaisuus”. (Ks. esimerkki 7.)

Myös kappaleen melodiassa kantripiirteet ovat läsnä, erityisesti säkeiden lopussa olevien ”laukkarytmien” muodossa (ks. esimerkki 8). ”Taa-ti-ti, taa-ti-ti” kääntyyne siis vaivatta muotoon ”klop-po-ti, klop-po-ti”.

The image shows a musical score for three instruments: guitar (gtr), bass (b.), and drums/tambourine (symb./tamb.). The score is in 2/4 time and has a key signature of two sharps (F# and C#). The guitar part (gtr) is in the bass clef and consists of eighth notes. The bass part (b.) is also in the bass clef and consists of quarter notes. The drums/tambourine part (symb./tamb.) is in the treble clef and consists of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific rhythmic pattern. The score is labeled 'A' at the top.

Esimerkki 7. ”Nahkatakkiritarin” perusrytmi.

Mahdolliset kantripiirteet tuovat tietystikin oman lisänsä ”Nahkatakkiritarin” tuottamiin ja tarjoamiin identiteettiposi-
tioihin. Varsinkin kun ne yhdistetään visuaalisesti läsnä olevaan
neonvalokaupunkilaisuuteen, miellelyhtymät ”amerikkalaisuu-
teen” lienevät väistämättömiä. Toisaalta kantri ei kuitenkaan
ole perinteisessä mielessään kaikkein kaupunkilaista musiikkia
– musiikinlajin nimikinhän jo viittaa maaseutuun. Mutta ehkä
tässäkin yhteydessä on paikallaan korostaa kansallisen identi-
teetin mielivaltaisuutta, varsinkin kun sellainen konstruoidaan
toisena: ”amerikkalaisuuden” ja kaupunkilaisuuden yhteys on
suomalaisessa(kin) populaarijulkisuudessa niin vahva, että
kantrikin käy lopulta kaupunkilaisuuden merkitsijäksi.

”Nahkatakkiritari” on kuitenkin omalla tavallaan poikkeuk-
sellinen populaarimusiikillinen sävelmä. Yksi standardisoi-
duimmista populaarimusiikin piirteistä – melkeinpä lajityypistä
riippumatta – on kappaleiden kokonaisrakenteen nelijakoisuus:
Tin Pan Alley -iskelmä nojaa 8+8+8+8 tahdin peruskaavaan, 12-
tahtisessa bluesissa puolestaan kolme neljän tahdin fraasia seuraa
toisiaan. ”Nahkatakkiritarin” yhdessä säkeistössä sen sijaan on
4+5+7+7+3 eli yhteensä 26 tahtia, eikä tätä epäsymmetrisyyttä
tasoiteta 3 tahdin välikkeelläkään, pikemminkin päinvastoin.
(Ks. esimerkki 8.)

”Amerikkalaisuuden” kannalta kiinnostava on myös *Suuri sä-
velparaati* -elokuvan sisältämä *Yö preerialla* -sävelmä. Visuaalisen
ulottuvuutensa osalta se kiinnittyy kantriperinteeseen vahvem-
minkin kuin ”Nahkatakkiritari”, sillä siinä laulua esittävä Pärre
Förars on asemoitu stetosoneineen, ruutupaitoineen ja akustisine
kitaroineen enemmän tai vähemmän tuikkivan tähtitaivaslavas-
teen eteen. Musiikillisesti kyse lienee myös yhdestä tunnetuim-
masta ”amerikkalaisesta kansansävelmästä” (ei siis ”afro-” tai ”in-
tiaani-”), sillä ainakin itse muistan tutustuneeni peruskoulun ala-

Intro

Hä men - neen haar nis kas saan saa - pui rat - sas - ta - en,
 val - loit - ta - en. Luit - tun - sa lem - pe ä sol. Ar - va - ta muun voi. Ku - ka

Säe 1

tah - too - kaan saat - taa tyt - tö - ä mat - ko - jen taa...

Säe 2

Säe 3

Säe 4

Kadenssi

Vain si - nut tah - - - don. puupuh.

Välike

Esimerkki 8. "Nahkatakkiritarin" laulumelodia.

asteen oppikirjoista hyvin samankaltaiseen sävelmään *Aaveratsas-tajat*-nimisenä. Miksolyydisen heptatonisen melodiansa osalta sen voisi myös tulkita liittyvän lähemmin käsityksiin arkaaisesta kantriperinteestä kuin "Nahkatakkiritarin". (Ks. esimerkki 9.)

Kiinnostava yksityiskohta äänellisen ja kuvallisen toteutuksen välisessä suhteessa on vielä se, että vaikka välikkeen trumpettiosuus on selvästi sordiinolla vaimennettu, kuvissa katsoja saa silmilleen lähikuvan vaimentamattomasta trumpetesta.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is labeled 'voc.' and contains a vocal line with rests and notes. The middle staff is a piano accompaniment. The bottom staff is labeled 'tr. (sord.)' and contains a trumpet line with notes and rests.

Esimerkki 9. Yö preerialla elokuvasta Suuri sävelparaati (1959).

Edelleen ”amerikkalaisuuden” suhteen esiin voi nostaa Wiola Talvikin (Nikkanen) esiintymisen *Iskelmäketju*-elokuvassa. Maininnat Talvikista eivät ole kovin runsaita suomalaisen populaarimusiikin ja varsinkin iskelmän historiaa käsittelevien teosten sivuilla (vrt. Bagh & Hakasalo 1986; Jalkanen & Kurkela 2003). Tämä johtunee etupäässä siitä, että jo muutaman vuoden kuluttua uransa aloittamisen jälkeen hän siirtyi Isoon-Britanniaan; edelleen on huomattava, että häntä luonnehditaan nimenomaan jazzlaulajaksi (esim. SJV 2005). Baghin ja Hakasalon (1986: 447) mukaan tässä oli kyse myös kansallis-kulttuurisesti määrittyneistä aspekteista: heidän mielestään Talvikki tulkitisi 50-luvulla ”ensimmäisenä laulajattarena – – lauluja ’ulkomaalaisittain’ jazzvaikutteisesti”.

Iskelmäketjussa Talvikin ”ulkomaalaisuus” tai peräti ”amerikkalaisuus” korostuu yhtäältä kielellisten seikkojen takia. Talvikki esittää elokuvan alkupuolella *Muistathan*-kappaleen sekä osallistuu Seija Lampilan, Helena Siltalan ja Lasse Liemolan kanssa *Tuhat laulua lemmestä* -tulkintaan. Molemmissa esityksissä Talvikin ääntämyksessä on havaittavissa muun muassa kaksoiskonsonanttien ja -vokaalien lyhentymistä sekä t- ja p-äänteiden koventumista muiden suomenkielillä esiintyvien artistien ääntelyyn verrattuna. Lisäksi elokuvan loppukabareessa tällainen englantilaisittain korostunut suomi on vaihtunut moitteettomaan englantiin: Talvikki esittää kappaleen *You Go to My Head* alkukielisenä.

Oma tekijänsä Talvikin mahdolliseen ”amerikkalaisuuteen” on vielä hänen (henkilöhahmonsa) ilmeinen diivailuasenne. *Muistathan*-kappaleen esitysympäristönä on levytysstudio, jota Hannes Häyrinen esittämä johtaja pyrkii pitämään ohjaksissaan. Talvikki astuu studioon, kävelee studio-orkesterimuusikoiden ohitse heitä tervehtien: ”päivää, pojat” – muusikot vastaavat: ”päivää, tyttö”. Talvikki asettuu mikrofonin taakse ja toteaa omahyväiseen sävyyn: ”jaa, minä olen valmis”. Häyrinen kommentaa käynnistämään äänityksen, mutta soiton alettua Talvikki ryhtyykin säätämään mikrofonin korkeutta, ja äänitys joudutaan keskeyttämään. Häyrinen tulee Talvikin luo syytä kysyen:

HÄYRINEN: Mikä siinä nyt on vikana?

TALVIKKI: Jaa, maik oli liian korkealla.

HÄYRINEN: Oli. Onko se nyt – hyvin?

TALVIKKI: Mjoo, kyllä.

Moinen diivailu ei tietenkään ole mitenkään ominaista vain ja ainoastaan yhdysvaltalaisille tai muuten ”ulkomaalaisille” artisteille, mutta silti merkittävää on se, että Wiola Talvikki on ainoa koko otokseni esiintyjistä, joka käyttäytyy tällä tavalla. Muiden osalta

kyse on pikemminkin siitä, että esitystilanteeseen suhtaudutaan joko ammattimaisella tyyneydellä tai suotua mahdollisuutta kunnioittaen: vanhemman polven artistit (Annikki Tähti, Brita Koivunen, Olavi Virta, Tapio Rautavaara) toimivat enimmäkseen edellisellä tavalla, nuoremmat (Lasse Liemola, Pirkko Mannola, The Strangers) jälkimmäisellä. Poikkeuksen tähän asetelmaan tuottavat rehvakuudellaan oikeastaan vain *Iskelmäkaruselli pyörä* -elokuvan rock-kuninkaat sekä muutamat *Toprallin* esiintyjät, etunenässä The Renegades sekä The Creaturesin *Baby I Need You* -esityksen aikana kuvissa näkyvä kitaristi (ks. kuva 5) sekä tietysti Onni Gideon.



Kuva 5. Topralli (1966): kuvia kitaristista The Creatures -yhtyeen Baby I Need You -esityksen aikana.

Fantisointia ”läntisen” musiikin ytimessä

Toivelauluja- ja *Topralli*-elokuvien sisältämien baletti- ja *Miekkatanssi*-kohtausten lisäksi viitteitä ”länsimaisen” taidemusiikin suuntaan on havaittavissa *Kuriton sukupolvi* -elokuvan ”Rock-fantasiassa”, erityisesti sen alussa. Kyseinen fantisointi alkaa paikalla olevan nuorison keskustelusta:

HUSU: Ystävät! Mä skulaan teille jotain, mä paan jotain vakavaa.

LÖPÖ: Jotain klassillista.

KALI: Jotain tommosta hermolepoa.

PELLE: Kähee peli.

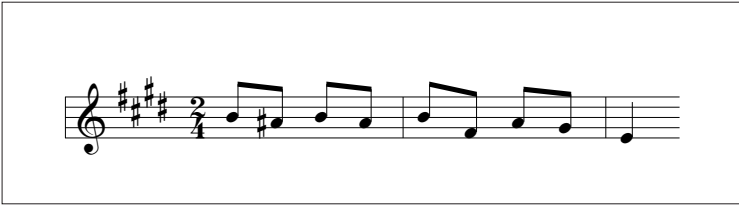
Husu (Leo Jokela) istuu silmät kiinni pianon ääreen ja puristaa käsiänsä yhteen – eleen voinee tulkita esitykseen valmistautuvan pianovirtuoosin keskittymisen imitointina. Husu aloittaa soiton *Für Elisen* sävelillä; nämä kuullessaan Löpö (Maikki Länsiö) ryhtyy tanssimaan baletinomaisin liikkein. Ensimmäisen fraasin jälkeen Husun soitto muuttuu kuitenkin legatosta staccatoksi, samalla kun myös melodinen käsittely irtautuu Beethovenin kirjoittamista sävelistä (ks. esimerkki 10).



Esimerkki 10. ”Rock-fantasia” Kuriton sukupolvi -elokuvassa (1957): siirtymä Für Elisen sävelistä ”rock’n’roll-henkisempään” melodiseen käsittelyyn.

Myös kappaleen edetessä sen ensimmäisessä puhallinvälikkeessä kuullaan mukaelma *Für Elisen* alkufraasista. Keskeinen ero alkuperäiseen verrattuna on melodiafraasin moodissa: siinä missä se Beethovenin sävellyksessä on mollimuotoinen, on se ”Rock-fantasiassa” moduloitu duuriin (ks. esimerkki 11).

Joka tapauksessa ”Rock-fantasia” *Für Elise* -alluusiot ovat omiaan kietomaan esityksen länsimaiseen musiikkiin ja identiteettiin. Tämä kietoutuminen voi olla luonteeltaan humoristista tai jopa naurunalaiseksi tekevää, mutta kaikesta huolimatta sitä



Esimerkki 11. Für Elisen alkufraasin duurimuotoinen mukaelma "Rock-fantasian" ensimmäisessä puhallinvälikkeessä.

voi pitää selvästi "läntisempänä" kuin esimerkiksi baletin tai *Miekkatanssin* tarjoamia musiikillis-visuaalisia representaatioita. Jos kohta "Rock-fantasiassa" naurettaisiinkin rock'n'rollin ohella "länsimaisen" taidemusiikin ja yleisemmänkin korkeakulttuurin käytännöille, tämä ei tapahdu niinkään itä-länsi-suunnassa, vaan pikemminkin suhteessa korkeaan ja matalaan. *Für Elise* kenties korkeimmalle "länsimaisen" taidemusiikin jalustalle nostetun säveltäjäneron, Ludwig van Beethovenin tuotteena on kuin onkin lopulta jotain, joka "kelpaa" myös rock'n'rollin materiaaliksi.

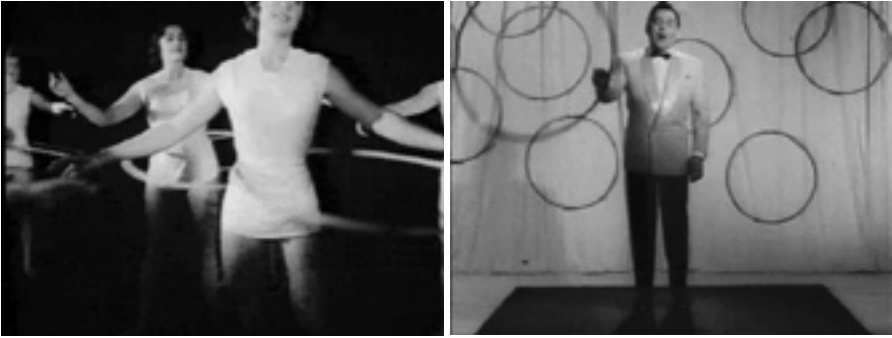
Für Elise ei kuitenkaan ole ainoa jo olemassa oleva kappale, jonka varaan "Rock-fantasia" rakentuu. Esityksen kolmannessa puhallinvälikkeessä melodia nimittäin myötäilee Philip Sousan marssisävellystä *The Stars and Stripes for Ever* (ks. esimerkki 12) – puhumattakaan siitä, että tämä katkelma sijoittuu kahden *Pikku posteljooni* -lastenlaulun mukailevan säeparin väliin (ks. SKFG6 2002: 67). *The Stars and Stripes for Ever* -katkelma toistuu vielä aivan "Rock-fantasian" lopussa: Varavaaran äidin haaveillessa olohuoneeseen nuoret ehtivät juuri ja juuri aloittaa "my darling, my darling" -säkeen laulamisen.

kieliset versiot alunperin englanninkielisistä kappaleista *Saturday (Lauantai)*, *Glitter (Penni)*, *Greenback Dollar (Suuret setelit)* ja *Do You Want to Dance (Mennään tanssimaan)*, jälkimmäinen nojaa varsinkin englantilaisen Renegades-yhtyeen *Long Tall Shorty, Hey Little Schoolgirl* ja *Girls, Girls, Girls* -esityksiin.

Omana erityisaiheenaan ”amerikkalaisuuden” suhteen voi pitää *Suuri sävelparaati* -elokuvassa tavattavia paria Havaijiin viittavaa musiikkinumeroa. Ensimmäinen näistä on *Tiikerihai* Juha Eirton esittämänä; siinä syvien vesien vaaroihin viittavia sanoja tuetaan steel- eli havaijinkitaranakin tunnetun instrumentin sävelin ja ”saundein”. On tosin huomattava, että kyseisessä esityksessä varsinaisen steel-kitaran sijaan instrumenttina käytetään – nimenomaan kuvassa, äänitteen perusteella eron tekeminen on kyseenalaisempaa – sylissä lappeellaan pidettävää puoliakustista kitaraa, jonka kieliä painetaan metalliputkella. Edelleen on syytä panna merkille se, että tällaiset ”havaijilaissaudit” eivät suinkaan hallitse esitystä kokonaisvaltaisesti, vaan pelkästään neljännen säkeistön melodiakulussa.

Toinen Tyynenmeren keskellä sijaitsevaan saaristoon viittaava esitys samassa elokuvassa on Olavi Virran laulama *Hula hula hula hoop*, jonka kuvallisessa annissa keskitytään kappaleen nimen mukaisesti vanteen pyörittämiseen navan ympärillä. Toki on tunnustettava, että varsinaisesta pyörittelystä esityksessä vastaa joukko naisvoimistelijoita, Virta itse pyörittää vannetta vain ran- teensa ympäri (ks. kuva 6).

Esityksen yhteydet ”alkuperäiseen” havaijilaiskulttuuriin ovat kuitenkin melko hatarat; edes steel-kitaraa ei kuulla. Yhteyksien hataruus johtuu ensisijaisesti jo siitä yksinkertaisesta syystä, että vanteen pyörittäminen lantion ympäri ei sinänsä ole mitenkään erityisen ”havaijilainen” piirre tai ilmiö, vaan sen juuret voi palauttaa vähintään antiikin Kreikkaan (IOW 1997). Nimensä *hula hoop* eli hu-



*Kuva 6. Suuri sävelparaati (1959), Hula hula hula hoop -kappale:
a) naisvoimistelijat pyörittävät vannetta; b) ”Hula-Olan” vanne ja ranne.*

lavanne on kuitenkin saanut sen takia, että sen pyöritysliikettä on pidetty havaijilaistanssia (*hula*) muistuttavana. Yksi tärkeä *hulan* esittämiseen liittyvä alaruumiin liikemotiivi on juuri lantion pyöritys, *'ami* (Kaeppler *et al.* 1998: 927). Edelleen kuten varsinkin naisvoimistelijoiden läsnäolo kuvissa implikoi, vanteen pyöritys on *Hula hula hula hoop* -esityksessä valjastettu pikemminkin kansanterveydellisiin kuin identiteettipoliittisiin tarkoituksiin. Tästä kertovat myös laulun sanat, varsinkin kunkin säkeistön ensimmäiset säeparit:

Vannetta, lannetta käyttäen huolensa haihduttaa.
Vannetta, lannetta käyttäen itsensä laihduttaa.

Vanteilla, lanteilla leikkien vanhakin nuorentuu
Vanteilla, lanteilla leikkien selkä jo suorentuu.

Vanne ja lanne ja liikunta, siinäpä kyllin ois.
Vanne ja lanne ja liikunta: harmit jo häpyy pois.

Hula hula hula hoop -kappaletta voi ajatella myös suhteessa erilaisiin Yhdysvalloista peräisin oleviin populaarikulttuurin muoti-ilmiöihin: hulavanne patentoitiin – totta kai! – Wham-O -yhtiön toimesta Yhdysvalloissa 1958. Asko Alanen (2005: 247) pitääkin esitystä osana ”hupaisia aikakauden ilmiöitä”. Tässä yhteydessä mielenkiintoisen vertailukohdan Virran esitykselle tarjoaa *Virtaset ja Lahtiset* -elokuvassa (1959) oleva vanteenpyörityskohtaus. Siinä Virtasten perheen nuorin tytär Marja (Kirsti Lehtonen) opettelee vanteen pyöritystä, houkutellen myös veljeään Jyrkiä (Pertti Roisko) ja isäänsä Erkkiä (Heimo Lepistö) kokeilemaan. Nämä kuitenkin kieltäytyvät, mutta mummopa (Saara Ranin) suostuu (ks. kuva 7) – kyse ei siis niinkään ole sukupolvittuneesta kuin -puolittuneesta ruumiilliseen liikkeeseen liittyvästä käytännöstä. Lisäksi siinä missä 44-vuotiaan Virran esityksessä ”vanne ja lanne” -fraasit voisi hänen vanteenkäyttönsä perusteella korvata ”vanne ja ranne” -letkautuksilla, 61-vuotias Ranin pyörittää väli-nettä kaulansa ympäriällä.



Kuva 7. Virtaset ja Lahtiset (1959): Virtasen mummo (Saara Ranin) pyörittää vannetta.

Rautalangan ja ”suomalaisuuden” suhde

Mikäli ajatus vuodesta 1963 suomalaisen populaarimusiikin historian keskeisenä taitekohtana (Jalkanen & Kurkela 2003) on hyväksyttävä, sijoittuvat iskelmäelokuvat *Lauantaileikkejä* ja *Toprallia* lukuun ottamatta sitä edeltäneeseen aikaan. Erityisesti *Toprallin* suhteen voidaan puhua jopa tietynlaisesta esiintyjien sukupolvenvaihdoksesta ja kenties jopa ”rock’n’roll-henkisyydestä”, kun taas *Lauantaileikkeissä* vanhempi humppa- ja tangoiskelmä (Humppaveikot: *Pyhäjärvi*; Reijo Taipale: *Satumaa*) on rinnan tuoreemman rautalangan (The Strangers: *Kolme kitaraa*) ja twistin (Timo Jämsen: *Yterin twist*) kanssa.

Erityisesti juuri niin sanotun rautalankamusiikin ja ”suomalaisuuden” suhdetta voi pitää omalaatuksena. Yleisesti ottaen rautalankaa pidetään ensimmäisenä Suomessa yleistyneenä varsinaisen nuorisomusiikin muotona; tällä tarkoitetaan pääsääntöisesti sitä, että musiikin esittäjät eivät olleet edellisen sukupolven jazz-ammattilaisia (vrt. rock’n’roll), vaan saman ikäisiä harrastajamuusikoita kuin oma kohdeyleisönsäkin. Kyse oli siis siitä, että ensi kertaa suomalaisen musiikkiteollisuuden piirissä muodollisesti kouluttamattomat instrumentalistit (laulajiin tämä ei siis päde) ja kokoonpanot saattoivat esitellä taitojaan julkisuudessa ja äänitteillä. Toki voidaan väittää, että monet aiempien vuosikymmenten suosikkiesiintyjät (Esa Pakarinen, Tapio Rautavaara, Esko Toivonen eli Eemeli) tulivat yhtä lailla kansan syvästä riveistä kuin rautalanka-artistit, mutta keskeinen ero on juuri siinä, että heidän tuotantonsa oli voimakkaammin kytkeytynyt levy-yhtiö- ja muiden musiikin ammattilaisten (Toivo Kärki) toimintaan. Karkeasti ajatellen ero voidaan ilmaista niin, että siinä missä iskelmän ja rillumareinkin taustalla käytettiin ammattitai-

toisia studiomuusikoita, rautalankamusiikkia esittivät yhtenäiset itseoppineet yhtyeet. (Ks. Jalkanen & Kurkela 2003: 468–470.)

Yhtyemusiikin malli omaksuttiin pitkälti Iso-Britanniasta. Onkin sikäli kiinnostavaa, että ”rautalanka” on joissakin yhteyksissä esitetty hyvinkin omaleimaisena suomalaisen populaarimusiikin muotona – englanninkielistä vastinetta termille ei oikeastaan ole. Toisaalta kuitenkin esimerkiksi muissa Pohjoismaissa on käytössä vastaavia termejä: ruotsinkielinen vastine on *ståltrådspop* (ks. Brolinson & Larsen 1981: 23; ks. myös Jalkanen & Kurkela 2003: 508). Edelleen yhteyksiä brittiläiseen 1960-luvun alun sähkökitarayhtyemusiikkiin on korostettu tuon tuostakin, ja erityisesti brittiläisen, Cliff Richardin taustayhtyeenä aloittaneen The Shadows -kokoonpanon sekä yhdysvaltalaisen The Ventures -yhtyeen merkitystä rautalankamusiikin synnylle ja suosiolle on pidetty suurena (ks. Bruun *et al.* 1998: 46–53; Jalkanen & Kurkela 2003: 468).

Lisäksi on huomionarvoista, että rautalankaa tai The Shadows -yhtyettä ei ole pidetty keskeisenä musiikillisena ilmiönä populaarimusiikin englantilaisuutta rakennettaessa. Esimerkiksi Martin Cloonan (1997: 47–48) kirjoittaa ”englantilaisuuden”, populaarimusiikin ja politiikan suhdetta tarkastellessaan, että vasta 1960-luvun puolivälissä populaarimusiikista tuli olennainen osa englantilaisuuden määrittelyä. Keskeisin tuon ajan esiintyjistä tähän liittyen oli hänen mukaansa The Kinks -kokoonpano, jossain määrin myös The Beatles ja The Rolling Stones -yhtyeet. 1950-luvun loppupuolella kansallista identiteettiä koskevat kysymykset sen sijaan eivät olleet brittiläisessä populaarimusiikkikulttuurissa millään tavalla keskeisiä, vaan esimerkiksi erityisesti ”englantilaisen” soinnin kehittelyn sijaan pyrittiin jäljittelemään yhdysvaltalaisia edeltäjiä. Näin ollen The Shadows ja siten myös rautalanka jää populaarimusiikin ”englantilaisuutta” koskevan yhtälön

ulkopuolelle. Tätä päätelmää tukee myös Stan Hawkinsin (2002: 70) tulkinta 1980-luvulla vaikuttaneen The Smiths -yhtyeen ”englantilaisuudesta”; hänen mukaansa yhtye ensinnäkin ”vangitsi englantilaisuuden ytimen nimensä maanläheisyydellä”, toiseksi sen ”äänellinen tavaramerkki kehittyi sellaisen musiikillisen sensibiliateetin ympärille, jonka juuret olivat Whon, Kinksin ja Stonesin kaltaisissa englantilaisissa yhtyeissä”. Ei The Shadowsin häivääkään, siis. Aivan vastaavasti myöhempää, 1990-luvun niin sanottua brittipoppia ja sen yhteyksiä käsityksiin ”englantilaisuudesta” käsittelee Nabeel Zuberi (2001: 23): vaikka brittipop hänen mukaansa onkin ”osa erityisesti brittiläisen rock/kitarapop-perinteen (uudelleen)keksimistä”, eivät tuon perinteen juuret ulotu The Beatles ja The Kinks -yhtyeitä kauemmas.

Myös toisen maailmansodan jälkeisiä britannialaista populaarimusiikkia koskevan lehtikirjoittelun englantilaisuus-käsityksiä tarkastelleen Kari Kallioniemen (1998) väitöskirjasta mainintoja The Shadows -yhtyeestä ja sen soinnista ei löydy, ei edes Cliff Richardia ohimennen käsiteltäessä (Kallioniemi 1998: 217). Osaltaan tämäkin viittaa siis siihen, että The Shadowsin tuottamaa ääntä ei ainakaan lehtikritiikin piirissä liitetty englantilaisuuteen juuri lainkaan – ei hyvässä eikä pahassa. Ehkäpä The Venturesin kaltaiset yhdysvaltalaiset esikuvat ovat vaikuttaneet tähänkin; esimerkiksi Brolinson ja Larsen (1981: 23) yhdistävät The Shadowsin soinnin suoraviivaisesti surf-musiikkiin. Kallioniemen (1998: 187–188) esityksen perusteella 1960-luvun puolivälin yhtyeitä edeltäneeksi keskeiseksi populaarimusiikin englantilaisuuden rakennusaineeksi nouseekin rautalanka-”saundin” sijaan humoristisen *music hall* -perinteen piirteet esimerkiksi sellaisessa ilmiössä kuten skiffle. Toisaalta Kallioniemi (1998: 212) tulkitsee Tommy Steelen – jota voi pitää ainakin jossain määrin Cliff Richardin ja The Shadowsin rinnakkaisilmiönä – ”neuvotelleen tasapainon yh-

dysvaltalaisen rockin ja brittiläisen populaariteatterin perinteiden välille”. On huomattava, että tämä tulkinta perustuu ei niinkään musiikista kuin Steelen kielenkäytöstä (laulu amerikanenglannilla, puhe brittimurteella) esitettyihin kommentteihin. Tässä yhteydessä kannattaa pitää mielessä myös Cloonanin (1997) toteamus siitä, että esimerkiksi The Kinks -yhtyeen asema populaarimusiikin ”englantilaisuuden” kaanonin perustajina nojaa erityisesti sanoitusten ilmaisemaan ”englantilaisen kokemuksen poikkeuksellisen laajaan kirjoon”.

The Shadowsin kitaroinnin ”saundilla” on kuitenkin omat kulttuuri-identiteettipoliittiset ulottuvuutensa. Philip Taggin ja Bob Claridan (2003: 366–367, 373–374) mukaan kyse on nimenomaan siitä, että tämä ”diskanttivoittoinen, kaikuisa, mollisävellajin Fender-kitaran” ääni tuottaa ennen kaikkea urbanisaation, ammattilaisuuden ja ”läntisyyden” konnotaatioita. Heidän mukaansa tässä ”läntisyys” korostuu vielä tietyllä tavalla kaksintaipä jopa kolminkertaisesti, sillä yleisen teollisen urbanisaation lisäksi kulttuuri-identiteettiin liittyen assosiaatiosuhteiden kehityksessä merkittävä osuus on ollut niin sanotun kantri- (tai hillbilly-)musiikin terminologisesta ja käsitteellisestä muutoksesta ”country-westerniksi” 1940-luvun alkupuolella. Tässä yhteydessä myös Hollywood-elokuvatuotanto ja myöhemmin yhdysvaltalainen tv-tuotanto toimivat keskeisinä kyseiseen musiikinlajiin yhdistetyn ikonografian lähteenä.

Suomessa tuotettu rautalanka sen sijaan laajentaa tällaista pelkkään kitaran ”saundiin” liittyvää kulttuuri-identiteettikäsitysten jännitekenttää kytkeytymällä varsin voimakkaasti perinteisinä pidettyihin kansanlauluihin ja -balladeihin. Sellaiset sävelmät kuin *Emma* (es. The Sounds) ja *Juokse sinä humma* (es. The Esquires) ovat ensimmäisten rautalankalevytysten joukossa ja nykypäivänä jo melkein päitse oikeutettuja musiikinlajin

klassikoita. Toisaalta on merkillepantavaa, että useat ”rautalan-
kaklassikot” liittyvät tavalla tai toisella slaavilaiseen perintöön:
Kolme kitaraa (es. *The Strangers*), *Mustalainen* (es. *The Esquires*),
Heili Karjalasta (es. *The Strings*). (Ks. *Finnish Graffiti* 1 1989; ks.
myös Jalkanen & Kurkela 2003: 467–468.) Kurkela kirjoittaakin,
että rautalankamusiikin suosio

heijasteli kotimaisen kevyen musiikin omaleimaista asemaa idän
ja lännen, vanhakantaisen kansallisen tyylin ja ulkomaisen pop-
modernismin välissä. Rautalankayhtyeiden suurimmat hitit olivat
venäläisvaikutteisia kansanlauluja ja romansseja twist-kompilla
ryyditettyinä.

(Jalkanen & Kurkela 2003: 463.)

Yksi tulkintastrategia rautalangan omaperäisen ”suomalaisuuden”
selittämiseksi voisi olla juuri ”slaavilaisen romantiikan” perinteen
korostaminen; Kurkelan mielestä on peräti ”erinomaisen kiinnos-
tavaa, että [rautalanka]hittien etsiskelyssä turvauduttiin vanhaa
tapaa noudattaen venäläisiin romansseihin ja soittokuntavalssei-
hin” (Jalkanen & Kurkela 2003: 467). Tämä olisi perinteentut-
kimuksen lähtökohdista ajateltuna varmaan mielekäskin tulkinta,
mutta vaarana on, että erilaiset perinteet otetaan itsestään selvinä
ja jopa autonomisoidaan. ”Perinne” kun ei ole konjunkturalis-
tisen kulttuurintutkimuksen lähtökohdista tarkasteltuna mitään
konkreettista, vaan sekin sosiaalinen konstruktio eli viime kädes-
sä perustuu ihmisten käsityksiin menneisyydestä ja sen arvoista.
”Perinne” itsessään ei saa mitään aikaiseksi (koska sellaista ei ole),
vaan pikemminkin kyse on siitä, että tietyt teot motivoidaan kä-
sityksillä ”perinteestä”. Niinpä voidaankin puhua erityisestä ”pe-
rinteen keksimisestä”, jossa menneisyyttä käytetään ”toiminnan
oikeutuksena ja ryhmäkoheesion liimana” (Hobsbawm 1983: 12).
Näin ollen ”perinne” on muodollisena ja oletetusti muuttumatto-

mana erotettava joustavammista ”tavoista” ja satunnaisemmista, joskin rituaalinomaisista ”rutiineista”; jälkimmäisiä voidaan edelleen ajatella yleisesti yhteisöllisinä toiminnan muotoina, kun taas edellinen kiinnittyy erityisen vahvasti kansakunta-ajatteluun (Hobsbawm 1983: 2–3, 13). Kuten Petri Ruuska kirjoittaa, ”[t]raditioiden tehtäily on osa sitä prosessia, jolla kansakunnat oikeuttavat täysivaltaisuutensa” (Lehtonen *et al.* 2004: 78).

Oletetun perinteen vaikutusta korostava lähestymistapa ei myöskään vastaa siihen kysymykseen, että mikäli rautalangan sointi-ihanteet ja yhtyeajattelu todella omaksuttiin Isosta-Britanniasta, miksi isobritannialaista ohjelmistoa ei? Tässä yhteydessä perinteentutkimuksellista otetta voisi huoletta täydentää kulttuuri-materialistisella: muusikot ja musiikin ideaalit saattoivat edustaa uutta sukupolvea, mutta äänitys- ja levytystoiminta oli vielä 1960-luvun alussa tiukasti vanhempien ammattilaisten hallinnassa. Paine ohjelmiston muokkaamiseen tiettyyn suuntaan saattoi siis olla levy-yhtiöiden taholta suuri; tuttujen sävelmien uusia versioita pidettiin taloudellisesti turvallisempina kuin kokonaan uusia rytmimusiikin sävelkulkuja. Ja koska rautalankaa pidettiin yleisesti nopeasti ohi menevänä vaiheena, turhia taloudellisia riskejä ei sen takia haluttu ottaa. Lopulta rautalangan kukoistuskauti osoittautuikin suhteellisen lyhytikäiseksi musiikilliseksi ajanjaksoksi, mutta tällöin voidaan pohtia myös sitä, miten juuri musiikkiteollisuuden edustajien suhtautuminen vaikutti musiikinlajin elinkaareen.

Rautalangan uutuusarvo ja käänteentekevät piirteet on yleisesti ottaen yhdistetty juuri uudentyypoiseen yhtyeajatteluun sekä sointi-ihanteisiin: solo-, rytmi- ja bassokitaran sekä rumpujen muodostama kvartetti oli yhtä uutta kuin puhdas, runsaan vibraation ja nauhakaiun hallitsema kitaran sointi (Jalkanen & Kurkela 2003: 468–469). Toisaalta monille kommentaattoreille nämä ei-

vät ole edustaneet riittäviä perusteita musiikin ”persoonallisuuden” tai ”luovuuden” korostamiselle, vaan rautalanka on pikemminkin tuomittu jokseenkin tyhjänpäiväisenä musiikillisena näpertelynä (ks. Bagh & Hakasalo 1986: 305; Bruun *et al.* 1998: 68). Taus-talla voidaankin havaita selviä tavanomaiseen (taide)musiikin ar-votusnormistoon nojaavia ajatuksia: musiikki ”uudistuu” vain, jos sen rakenteen, harmonian tai äänenkuljetuksen periaatteita muu-tetaan – sointi tai ”saundi” on lopulta sivuseikka. Mutta tässäkin yhteydessä olisi epäilemättä paikallaan pohtia erilaisten institu-tionaalisten reunaehtojen ja rajoitteiden merkitystä ja vaikutusta lopulta kuulijoille tarjolla olevaan musiikilliseen materiaaliin sekä sittemmin siitä muodostettuihin ”yleisiin” mielipiteisiin.

Koska rautalanka ei siis ollut musiikillisten rakenteidensa puolesta mitenkään yllätyksellistä, sen ”suomalaisuuden” tarkas-telussa Jalkasen (1993, 1996; Jalkanen & Kurkela 1995) propa-goima asafjevlainen intonaatioteoria ei tarjoa mitään olennaista uutta. Toki on mahdollista pohtia, kuinka pitkälle juuri tiettyjen perinnesävelmien vetovoima voidaan selittää ”suomalaisilla” into-naatioilla, mutta tämä liittyy rautalangan lähinnä vain käsityksiin aikaisemmasta perinteestä, eikä niinkään tarjoa selitystä rautalan-gan mahdolliselle ”uudelle suomalaisuudelle”. Edelleen on kuiten-kin huomattava, että vaikka Jalkanen soveltaa intonaatioteoriaa yksinomaan melodia-analyysiin, mikään ei estä musiikillisten intonaatioiden etsimistä muista musiikin elementeistä. Niinpä rautalangan ”suomalaisten” intonaatioiden lähteitä voisivat melo-dian sijaan olla harmoniat, fraseeraus ja sointi. Eli pitäisikö The Shadows -yhtyettäkin ajatella ”suomalaisena”?

Rautalanka tarjoaakin 1950-luvun suomalaisen rock’n’rollin lailla kiinnostavan esimerkin uudeltaisesta populaarimusiikin suomalaisuuden artikulaatiosta. Kuitenkin mikäli rock’n’rollin ”suomalaisuuden” voi ajatella sikiävän ensisijaisesti kahden ”ame-

rikkalaisen” musiikillisen käytännön korkea/matala-jännitteestä, kytkeytyneenä vielä ”perisuomalaiseen” iskelmäkulttuuriin, on rautalangan ”suomalaisuudessa” pikemminkin kyse kahden ”matalan” kohtaamisesta. Rautalangan melodisena materiaalina käytetyt kansansävelmät yhdistynevät vaivatta perinteisiin käsityksiin suomalaisuudesta, edustaen juuri sen ”matalaa”, kansanomaista puolta; sähköisesti vahvistettu harrastajamusisointi puolestaan kiinnittyy erityisesti angloamerikkalaiseen populaarikulttuuriin, ”läntisen” maailman ”matalaan”.

Vaarallista vapautta -elokuvan musiikin avulla on mahdollista havainnollistaa hyvinkin selvästi rautalankaan liittyviä kansallisen ja kulttuurisen identiteettipolitiikan ulottuvuuksia. Esimerkiksi elokuvan tunnusmusiikkina olevassa *Vaara*-kitarasävelmässä on havaittavissa kiintoisalla tavalla Jalkasen ja Kurkelan (1995) ehdottamia arkkityyppisiä ”emoperinteiden” piirteitä tai intonaatioita. Varsinkin kappaleen A-osan (ks. esimerkki 13) melodinen käsittely noudattaa Jalkasen (1992, 1993) postuloimia suomalaisen iskelmän keskeisiä intonaatioita siinä, että sen kadenssi rakentuu laskevan mollipentakordin varaan. Silti A-osan harmoninen rakenne perustuu niin sanotulle 12 tahdin blueskaavalle, eli näin kappaleen voi tulkita liittyvän myös ”afroamerikkalaiseen” perinteeseen. Tosin *Vaaran* blueskaavasta on huomattava, että sen astetehojen kulku ei täysin vastaa prototyypistä blueskaavaa (I–I–I–I–IV–IV–I–I–V–IV–I–I), vaan siinä on joitakin olennaisiakin eroja: esimerkiksi juuri kadenssin astetehot ovat vähemmän ”harhaoppisesti” IV–I–V–I.

Rautalangan ja suomalaisuuden uudenlainen artikulaatio herättää kuitenkin pohtimaan populaarikulttuurin ja kansallisen identiteetin välistä suhdetta tarkemmin. Aivan kuten suomalaisten elokuvien rock’n’roll-esitykset sekä iskelmäelokuvat, *Vaarallista vapautta* rautalankamusikkeineen laajentaa käsityksiä suoma-

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system includes the instruction "I: staccato" and "II: tremolo" above the treble staff, and "el.gtr" below the first few notes. The second system features a first ending bracket labeled "1 Fine" and a second ending bracket labeled "2". The third system is marked "legato" and "vibr." above the treble staff. The fourth system is marked "vibr." and "D.S. al Fine" above the treble staff. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) in the second system and remains there through the fourth system. The time signature is common time (C).

Esimerkki 13. Vaara elokuvasta Vaarallista vapautta (1962).

laisuudesta – tai ainakaan elokuvan suomalaisuuden tulkinnassa ei voi nojata kovinkaan vahvasti topeliaaniseen suomalaisuuskäsitykseen. Omana erityistapauksenaan *Vaarallista vapautta* -elokuvaa voi käyttää haastamaan tavanomaisia käsityksiä suomalaisuudesta eritoten kahdella tavalla. Ensinnäkin, kytkeytyessään orastavan uuden aallon elokuvaestetiikkaan edes jossain määrin ja varsinkin suhteessa uuden aallon edustajien vaatimukseen urbaanista sosiaalisesta realismista, elokuva irtaantuu myyttisestä ”heinälato-suomalaisuudesta”. Toiseksi, tässä yhteydessä voi pohdita myös elokuvamusiikin konventioiden merkitystä: siinä missä kansanomaisten aiheiden musiikillinen ilmiö oli aiemmin toteutettu etupäässä kansanlaulumukaelmin, tuottaa rautalanka – samoin kuin modernistiset taidemusiikin ja jazzin keinot (ks. Juva 1995, 1997) – selkeähkön tyylillisen repeämän tähän.

7

Villin Pohjolan kaipuu etelään

Niin sanottu pohjoinen ulottuvuus on myös jo pidemmän aikaa tuottanut ongelmia Suomelle ja ”suomalaisuudelle”, niin yhteiskunnallis- kuin identiteettipoliittisessa mielessä. Edellistä ajattelun varsinkin kysymys Lapin maa-alueiden omistus- ja hallintoaikeuksista on ollut toistuva keskustelunaihe aina valtion ylimmät päättäjät mukaan lukien. Erinäisiä selvityksiä ja lakiesityksiä asiaa koskien on tehty, mutta ne eivät ole tyydyttäneet Suomen saamelaiden keskusjärjestöä: ”Suunnitteilla oleva laki on keskusjärjestön mukaan patriarkaalinen, kolonialistinen ja saamelaisia syrjivä” (Sivonen 2002). Maa-aluekiistan vuoksi Suomi ei ole voinut ratifioida kansainvälisen työjärjestön ILO:n alkuperäiskansoja koskevaa sopimusta.

Edellisen lainauksen perusteella jälki- tai peräti ususkolonialistisilla käytännöillä vaikuttaa olevan selvä yhteys suomalaisuuden ja saamelaisuuden keskinäiseen määrittelyyn. Silti Suomen ja jälkikolonialisen analyysin välistä suhdetta käsittelevissä esityksissä tämä yhteys jää kuitenkin usein huomioimatta. Esimerkiksi ”tavanomaisesta” kyseisen suhteen käsittelystä käykin Joensuun yliopiston julkaisema seminaariesitelmien kokoelma *Postcolonialism and Cultural Resistance* (Nyman & Stotesbury 1999). Kokoelmaan kuuluvista 26 artikkelista 18 kirjoittajat affilioituvat Suomen maaperällä oleviin yliopistoihin (vaikkakaan kaikki heistä eivät välttämättä ole Suomen kansalaisia), mutta yhdenkään

tutkimuskohde ei sijoitu suoraan Suomen tai ”suomalaisuuden” kontekstiin. Senegalilainen elokuva (Maasilta 1999) tai trinidadilainen kirjallisuus (Laitinen 1999) ovat epäilemättä ”itse oikeutetuja” jälkikoloniaalisen analyysin kohteita, mutta samaa voidaan sanoa varsinkin vanhemmasta Lapin-kirjallisuuden saamelaisuudesta. Veli-Pekka Lehtolan (1999: 16) mukaan siinä Saidin (1995) hahmottelema orientalismin perusrakenne toistuu selvästi:

Mielikuvien olemassaolo on perustunut pitkälti ”lännen” (tai etelän) tarpeille. Todellisuus on jo keskiajalta lähtien puettu myytin kaapuun, ja se on kehittynyt heijastamaan, peilaamaan ja olemaan vastakohta ulkopuolisten maailmalle. Tämä kuva on kulkenut tekstuaalisesti teoksesta toiseen ja johtanut tekstien ja todellisuuden ristiriitaa.

Lappalais-orientalismista saa esimerkin myös Topeliukselta (1980: 133), joka Matias Aleksanteri Castrénin kirjoituksiin tukeutuen esittää seuraavaa:

Lappalaisen vartalo on lyhyt, otsa matala, silmät pienet ja poskipäät ulkonevat. Luonteeltaan hän on hidas, raskasmielinen ja juro. Häntä syytetään kateelliseksi, leppymättömäksi ja viekkaaksi, mutta toiset kiittävät hänen hyvää sydäntään, hänen vieraanvaraisuuttaan, jumalanpelkoaan ja siveätä käytöstään, milloin hän ei joudu viinan kiusaukseen.

”Saamelaisuuden” ja ”suomalaisuuden” välisessä eronteossa juuri jälkikoloniaalisen analyysin kannalta keskeisenä pidetyt ”rodullistavat” käytännöt ovat olleet myös vahvasti läsnä. Useissa yhteyksissä on todettu, kuinka saamelaisten toiseuttaminen on kytkeytynyt olennaisesti pyrkimykseen tuottaa suomalaisuutta jollain tapaa läntisenä identiteettikategoriana ja täten häivyttää itse suomalaisuuteen mahdollisesti liitetyt epäedullisina pidetyt rodullistavat määreet. Toisin sanoen keskeinen osa suomalais-

kansallisen identiteetin rakentamista on ollut sen korostaminen, että suomalaiset eivät ole ”mongoloideja”, joiksi heidät keski-eurooppalaisissa rotuteorioissa 1800-luvulla määriteltiin. Tässä kysymyksessä saamelaisten kohtalo on Harlen ja Moision (2000: 123–126) mukaan ollut yksiselitteinen: heidät suljettiin ”mongolipeikkona” pois ”aitojen eurooppalaisten” joukkoon hamuavista suomalaisista, heistä tehtiin apinoiden ja ”muiden hauskojen eläinten” kaltaisia katselun ja kummastelun kohteita, heidät luokiteltiin ”primitiiviseksi sivilisaatioiden kehityksen jäännökseksi.” Kiinnostavaa tässä yhteydessä onkin, että suomen ja saamen kielten välinen sukulaisuussuhde on ollut merkityksetön; tärkeämpiä ovat olleet ”rodulliset”, kulttuuriset sekä osin uskonnolliset tekijät (Harle & Moisio 2000: 120).

Myös Lehtola (1999: 18) huomauttaa siitä, kuinka suomalaisuuden kansallismielisessä, voimakkaaseen vastakohtaistamiseen ja sosiaalidarwinismiin perustuneessa ”oman” kulttuurin primäärisen olemuksen luomiseen tähdänneessä määrittelyprosessissa luotiin myös käsitys saamelaisesta toisesta: ”vastakkain asetettiin irrationaalinen, turmeltunut, lapsenomaisen [po. -nen], outo Toiseus ja rationaalinen, hyveellinen, kypsä ja normaali länsimaisuus tai talonpoikaiskulttuuri.” Diskursiivisen käsitteellistämisen rinnalla esiintyi myös materiaalisempia alistavia käytäntöjä: myytti ”rodullisesti” alempiarvoisista ”kiertelevistä lappalaisista” implikoi, ettei näillä ollut koskaan ollut vakituisia asuinpaikkoja, ja tämä tarjosi perusteet heidän poistunkemiselleen, sekä fyysisesti että juridisesti. Ja juuri tämän seurauksena Lapin maa-alueet ovat edelleen valtion omistuksessa.

Kuten mihin tahansa eksotisoituun toiseuteen, myös saamelaisuuteen liittyy kulttuurin ulkopuolisten jäsenten taholta ilmaistuna tietynlainen aitouden kaipuu. Tämä jakautuu Lehtolan (1999: 18–20) ajatusten perusteella kahtaalle. Ensinnäkin, suomalaisen

historiankirjoituksen taustalla vaikuttaneen uudisasukasteorian mukaisesti saamelaisten tulkittiin jääneen heimoyhteisöjen ja luonnonkansojen tasolle sen sijaan, että he olisivat edustaneet ”omaan” historiaansa oikeutettua valtiotasolle kohonnutta kulttuurikansaa. Toisaalta taas kosketukset moderniin maailmaan tuomittiin herkästi vahingollisina, koska alemman kulttuurin ei ajateltu pystyvän sulautumaan korkeampaan. Niinpä

suomalaista ajattelutapaa hallitsi omalaatuinen päättelykehä, joka oli pohjana koko saamelaiskulttuuria koskeville käsityksille. Heidän oletettu historiattomuutensa ymmärrettiin merkiksi siitä, että paikalleen pysähtynyt kulttuuri oli kyvytön kehittymään maanviljelyskulttuurin asteelle. Kehityksen nähtiin aiheuttavan saamelaisissa vain rappiota – –. Toisaalta rappeutuneet saamelaiset olivat selkeitä esimerkkejä saamelaisten taipumuksesta luopua kulttuuristaan (eli olla epäaitoja), mikä kuvasti heidän rodullista alemmuuttaan siinä missä ”aidon” saamelaiskulttuurin yhteiskunnallinen alkeellisuus ja moraalinen velttouskin.

(Lehtola 1999: 21.)

Vastaavanlaiset ajatukset ovat olleet läsnä myös Suomessa harjoitetussa saamelaismusiikin tutkimuksessa. Marko Jouste (2001a: 147–148) kirjoittaa siitä, kuinka universaaleina pidettyjen duuri-molli-tonaliteetin ja siihen pohjautuvan pentatoniikan soveltaminen joikuanalyysiin on johtanut väistämättä ajatuksiin joikumelodioiden ”vajaudesta” tai ”hierarkiattomuudesta”. Edelleen joikututkimus on Jousten (2001b: 24) mukaan ruokkinut myös eksotiikannälkää: ”[t]utkijat ovat lähteneet kadonneen eepisen joikukulttuurin etsintään, selvittämään salaisuuksia ja luonnonkansan mysteerejä”. Samalla saamelaismusiikki on määrittynyt hyvin pitkälle vain ja ainoastaan joikaamiseksi ja muun saamenkielisen laulumusiikin tutkimus on jäänyt marginaaliseen asemaan (ks. Jouste 2005).

Saamelaismytologian poissaolo

On kuitenkin huomion arvoista, että esimerkiksi iskelmäelokuviissa perinteisiä ”lappalaisuuteen” liitettyjä visuaalisia aiheita ei esiinny. Lähimmäksi tätä päästään kaiketi muutamilla tekaistuil-la tai todellisilla talvimaaisemilla. *Tähtisumua*-elokuvassa Tapio Rautavaara esittää *Juokse sinä humma* -kappaleen reessä istuen, turkistakkiin ja -hattuun pukeutuneena. Hummaa ei näy, vaikka Tapsalla ohjakset ovatkin käsissään; talvisen rekiajelun tunnelmaa korostetaan vielä koivupuiden keskellä hiljaa leijailevilla pumpulilumihiutaleilla. Elokuva-arvostelijoista Valma Kivitie (1961) piti esitystä jopa ”murheellisena munauksena”:

Tapsa Rautavaara istuu turkiksissaan reessä, ajelee halki talvisen maiseman ja laulelee ’Juokse sinä humma’, ja taivaalta putoilee hänen käsivarreleen valkoisia pumpulipaakkuja – – suuria, toistakymmentä senttiä läpimitaten ainakin kookkaimmat – – Katsojaa pelottaa, että jokin niistä menee laulajan suuhun ja vaientaa suuren äänen – –

Topralli puolestaan on täynnänsä talvisia kuvia: Rudolf Räpylä (Yrjö Tähtelä) tarpomassa knalleineen ja sateenvarjoineen lumen peittämällä merenjäällä, Katri Helena juoksentelemassa Parolan-
nummen kinoksissa sekä Eero ja Jussi Raittinen lumisissa Suomenlinnan porttiholveissa. Kiintoisan vastinparin Rautavaaran esiintymisille muodostavatkin *Toprallissa* olevat Irwin Goodmannin esitykset kappaleista *Aurinko, tähdet ja kuu* sekä *Kalteritango*, joissa laulaja näyttäytyy mm. lumisten peltoaukeiden keskellä (ks. kuva 8). Näin sekä Tapsan että Irwinin esitysten voidaan ajatella tukeutuvan erääseen versioon ”kansallismaisemasta” (ks. Raivo 1999), ja niiden musiikillinen antikin on epäilemättä monien mielestä sängen ”suomalaista”: *Juokse sinä humma* lienee yksi

kanonisoiduimmista kansanlauluun pohjautuvista iskelmistä, ja *Kalteritango* kytkeytyy nimensä mukaisesti populaarimusiikillisesta ”suomalaisuutta” keskeisesti luonnehtivaan tangoperinteeseen. Jälkimmäisen voi kuitenkin ajatella käsittelevän suomalaisen tangon tunnuspiirteitä parodioiden, eikä pelkästään sanoitukseensa osalta (vaikkakin vankilan ja ”suomalaisuuden” yhteydestä voidaan olla montaa mieltä). Kurkelan mukaan Irwin rikkoikin tabujen ohella myös tanssilajien rajoja: esimerkiksi *Kalteritangon* säkeistöjen säestys on ”jonkinlainen beat-beguine”, kertosäkeet puolestaan perustuvat ”jumpttavaan tangokomppiin”. Toisaalta hän kuitenkin huomauttaa siitä, että jo 1930-luvulta lähtien tango ja beguine on mahdollisesti koettu suomalaisen tanssiyleisön keskuudessa käytännössä samaksi: ”Lukemattomissa tangoissa on beguine-rytmissä menevä väliosa, mikä oli omiaan lähentämään näitä kahta tanssilajia toisiinsa” (Jalkanen & Kurkela 2003: 506, 378). Kiinnostava tässä yhteydessä on myös Rautiaisen (2001: 270) toteamus *Kalteritangon* Irwinille poikkeuksellisesta täysjännitteisestä rintäänilaulusta, jonka hän yhdistää nimenomaan romanitangolaulajiin – ja mikä mahtakaan olla ”suomalaisuuden”, romanien ja vankilan suhde?

Joka tapauksessa sekä *Juokse sinä humma* että *Kalteritango* kytkeytyvät niin kuvastonsa kuin musiikkinsakin puolesta selkeämmin tavanomaisiin käsityksiin ”suomalaisuudesta”. Talvinen maisema yksinään ei riitä problematisoimaan ”suomalaisuuden” suhdetta ”saamelaisuuteen” sen tarkemmin, kuin että saamelainen identiteetti on näistä(kin) kuvista suljettu pois. Itse asiassa Salmi (1999: 160–161) on kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka saamelaiset ja heidän kulttuurinsa on hyvin marginaalinen ilmiö suomalaisessa elokuvassa. Omalta osaltaan tämä marginaalius kertoo tietenkin eksklusiivisesta suomalaisuuden määrittelystä, mutta siihen sisältyy myös muita kiintoisia piirteitä. Salmen



Kuva 8. Topralli (1966): Irwin Goodman sekä a) Aurinko, tähdet ja kuu ja b) Kalteritango.

(1999: 160) mukaan saamelaiset olivat studiokauden kotimaisessa näytelmäelokuvassa ”useimmiten vain eksoottista rekvisiittaa”, joskin tästä on muutamia poikkeuksia. Kuitenkin otaksuttavasti tunnetuimmassa Lappiin ja saamelaiskulttuurin miljööseen sijoitetussa suomalaisessa elokuvassa *Valkoinen peura* (1952) eksotismi ja pakanallisuus säilyvät Salmen (1999: 161) mielestä keskeisinä aineksina, realismin ja ”sosiaalisen polariteetin” kustannuksella. Keskeinen tähän vaikuttanut taustatekijä on hänen mukaansa kansainvälisen elokuvayleisön tavoittelu, eikä *Valkoinen peura* noituuden ja shamanismin muotoihin kytkeytyessään palautakaan selvästi suomalaisen kulttuurin stereotyyppioihin, vaan pikemminkin kansainväliseen mytologiaan (Salmi 1999: 161). Tästä kertonee jotain myös se, että elokuva palkittiin Cannesissa vuonna 1953 nimenomaan parhaana ”taruelokuvana”.

Valkoisen peuran musiikkiin on myös toistuvasti kiinnitetty huomiota, ja esimerkiksi Toiviainen (2002: 517–518) toteaa Einar Englundin säveltämää materiaalia luonnehditun ”runollisen kauniiksi, Lapin maisemaa ja kansan sielua heijastavaksi.” Myös Juva (1995) käsittelee elokuvan musiikkia laajasti, pitäen sitä ”hyvin mielenkiintoisena” sekä sen roolia ”harvinaisen täysipainoisena”

(Juva 1995: 242, 252). Erikseen Juva (1995: 242) painottaa vielä sitä, että musiikillinen materiaali perustuu Ilmari Krohnin keräämiin joikuihin ja lauluihin, ja on siten ”aitoa, Lapista kerättyä, ja kuuluu kiinteästi kuvattaviin ihmisiin ja ympäristöön.” Elokuvan alun joiusta hän toteaa vielä, että se ”kuulostaa aidolta mutta on Englundin säveltämä” (Juva 1995: 243).

Jousteen (2001b) huomiot kuitenkin muistaen on mahdollista kysyä, kuinka pitkälle Krohnin keräämästä materiaalista on mielekästä puhua ”aitona”. Edelleen kun otetaan huomioon se, että tämä materiaali on taidemusiikin säveltäjäyys-ideologian mukaan toiminut lopullisen elokuvamusiikin ”pohjana”, voidaan pohtia ”alkuperäisen” materiaalin kontrolloinnin ulottuvuuksia. Näin ollen Englundin joikusävellyksiä voisi ajatella jopa kaksinkertaisen ”assimilaation” tai ”sulautuksen” tuotteina (ks. Middleton 2000b: 61–62): ensimmäisen kerran tämä olisi tapahtunut Krohnin ”pakottaessa” materiaali ”länsimaisen” musiikinteoreettiseen kehykseen nuottikirjoituksesta lähtien, toisen kerran taas Englundin ottaessa tästä ”pakotetusta” materiaalista ”vaikutteita” omaan sävellystyöhönsä.

Pohdittaessa saamelaisten edustaman kansallisen vähemmistön merkitystä suomalaisessa elokuvakulttuurissa huomion arvoisia ovat *Villi Pohjola* -elokuva (1955) sekä erityisesti sen kahdeksan vuotta myöhemmin tehdyt jatko-osat *Villin Pohjolan kulta* ja *Villin Pohjolan salattu laakso* (ks. Salmi 1999: 160, 188–189). *Suomen kansallisfilmografian* mukaan *Villi Pohjola* on ”villin lännen seikkailukomedia Lapin olosuhteisiin sijoitettuna” (SKFG5 2002: 386), ja jatko-osia voi epäilemättä luonnehtia samoin sanoin. Myös populaarimusiikillisten esitysten asemaa voi pitää merkittävänä kyseisissä elokuvissa: yhtäältä kyse on sekä studiokauden suomalaisen elokuvatuotannon ja musiikki-teollisuuden välisistä kytkennöistä että musiikkinumeroista osa-

na lännenelokuvan lajityypillisiä konventioita, toisaalta taas Tapio Rautavaaran kaltaisesta iskelmäikonista elokuvien *Villi Pohjola* ja *Villin Pohjolan salattu laakso* näyttelijänä. Näin sekä elokuvallinen että musiikillinen konteksti vaikuttavat siihen, että varsinkin erilaiset laulunumerot ovat elokuvissa toistuvia – vaikka Rautavaara ei jälkimmäisessä elokuvassa laulakaan. Joka tapauksessa lännenelokuvan genrekonventiot ovat osaltaan vaikuttaneet myös elokuvien musiikkiin; Asko Alanen (2005: 245) pitääkin sarjaa Harry Bergströmin elokuvasävelmiin liittyvistä töistä ”merkillisimpänä – – jylhine tunnuslauluineen.”

Villi Pohjola -elokuvan musiikki – niin ei- kuin diegeettisenäkin – nojaa vahvasti jo elokuvan alkumusiikkina kuultavaan *Villi Pohjola* -esitykseen. Alussa kappale esitetään mieskuorosovitukseksi, myöhemmin sen esittää myös Tundra-Tauno (Tapio Rautavaara) mökillään, ja sitä myös hyödynnetään toistuvasti eri kohtausten ei-diegeettisenä musiikkina. Kappale koostuu pääasiassa kahdesta laulusäeparista, yhden säkeistön melodiarakenteen ollessa muotoa ABAC; melodisten motiivien perusteella tehty karkea rakennemalli on abc-deef-abc-de'gf' (ks. esimerkki 14). A-säkeiden kaksi ensimmäistä tahtia ovat erityisen mielenkiintoisia, mikäli niitä ajatellaan suhteessa mahdollisiin kansallis-kulttuuriin musiikillisiin representaatioihin. Olen nuotintanut alun 6/4-tahtilajiin, jolloin rakenne säilyy tahtien lukumäärän perusteella symmetrisenä: 4+4+4+4. Tällaista jäsenystä voi perustella myös harmonisella kehittelyllä, sillä nyt ensimmäinen sointuvaihdos (Am→Dm) sijoittuu ensimmäisen ja toisen tahdin rajakohtaan. Melodiafraasien rytmiikan perusteella myös 4/4-tahtilajin (tai 2/4) mukainen nuotintaminen olisi ollut mahdollista, ja tämä olisi epäilemättä osaltaan korostanut kappaleen iskualojen mukaista epäsymmetriaa selvemmin. Tahtien lukumäärään nojaava rakenne olisi tällöin ollut muotoa 5+4+5+4. Olipa tahtilajiosoi-

tus mikä tahansa, kappaleen A-säkeet eroavat selvästi esimerkiksi ”perinteisestä” suomalaisesta kansanlaulusta yleisenä kategoriana; jälkimmäisessä vastaavanlainen rakenteellinen epäsymmetria tai mahdollinen polymeetriikka on 1600- ja 1700-lukujen niin sanottuja välimuotoisia lauluja lukuun ottamatta selvästi harvinaisempaa (ks. Asplund 1981c: 67, *passim*). Polymetristen tekijöiden lisäksi kappaleen ensimmäisen melodiafraasin ja nimenomaan sen synkopoidun neljännen iskun voi tulkita luovan myös polyrhythmistä vaikutelmaa.

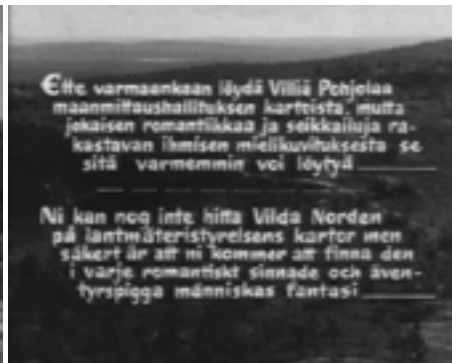
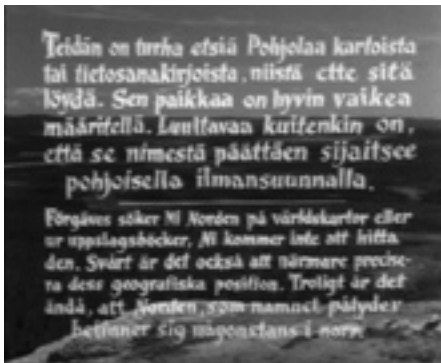


Esimerkki 14. Villi Pohjola -elokuvan (1955) nimikappaleen laulumelodia.

Kappaleen melodisesta käsittelystä on edelleen huomattava se, että se nojaa suurelta osin luonnolliseen molliasteikkoon – vasta C-säkeen kadenssissa hyödynnetään ”oikeaoppisemman” melodisen molliasteikon säveliä (fis ja johtosävel gis). Lisäksi ensimmäisen melodiafraasin ajatella tukeutuvan ”puhtaan” c-pentatonisen asteikon a-sävelestä lähtevään eli neljänteen moodiin (jota myös a-molli-pentatoniseksi usein kutsutaan). Pentatoniikkaa puolestaan pidetään yleisesti yhtenä kaikkein vanhimmista musiikillisista kerrostumista (ks. esim. MuTe 1998), ja sillä on aiemmin selitetty toistuvasti musiikillista – ja yleensä samalla vähintään implisiittisesti myös yleistä kulttuurista – primitiivisyyttä tai al-

kukantaisuutta. Klassis-romanttisella kaudella se vakiintui juuri kehittymättöminä pidettyjen kulttuurien musiikilliseksi merkittäjäksi. (Ks. Day-O’Connell 2001: 315–316.) Nämä käytännöt ovat sittemmin eläneet vahvoina nimenomaan elokuvamusiikin piirissä (ks. Gorbman 2000: 235–236), ja niinpä *Villi Pohjola*-sävelmän pentatoniset piirteet – polymetristen ja -rytmisten elementtien ohella – johtavat pohtimaan sen mahdollisia ”alkukantaisia” viittauskohteita.

”Saamelaisuus” on epäilemättä yksi ensimmäisenä tässä yhteydessä mieleen tulevista kulttuurisista identiteettikategorioista, varsinkin kun otetaan huomioon se, että jo *Villi Pohjola* -elokuvan nimessä ja alkuteksteissä viitataan erityiseen ”pohjoiseen mentaliteettiin” tarkan maantieteellisen sijainnin asemasta. Vielä selvemmin tämä mentaliteetti-ulottuvuus tuodaan julki *Villin Pohjolan kulta* -elokuvan alkuteksteissä. (Ks. kuva 9.) Lisäksi Jousteen (2001a: 147–148) huomiot saamelaismusiikkia koskevan tutkimuksen historiasta muistaen pentatoniikan ja ”saamelaisuuden” yhteys vaikuttaisi *Villin Pohjolankin* tapauksessa selvältä.



Kuva 9. a) Villi Pohjola (1955) ja b) Villin Pohjolan kulta -elokuvi- en (1963) pohjoiseen mentaliteettiin viittaavat alkutekstit.

Näin ei kuitenkaan ole. Keskeinen tekijä tässä suhteessa on elokuvallinen lajityyppi: *Villi Pohjola* ja sen jatko-osat nojaavat niin miljöiltään, henkilöhahmoiltaan kuin juonenkehittelyltäänkin ensisijaisesti lännenelokuvagenren konventioihin. Toisaalta kuitenkin myös komedian käytännöt ovat läsnä, kenties periaatteellisimmalla tasollaan juuri Suomen ja westernin yhteensovittamisen ilmeisessä absurdiudessa. Niinpä saluunat, ”arkkumanut”, hirttosilmukat, korttihujarit sekä šeriffit selleineen ja tähtineen, samoin kuin pianistit viuhuvista luodeista jatkuvasti rikkoontuvine olutkolpakkoineen saavat luontevasti rinnalleen rekilauluja sekä jenkan ja polkan tanssausta, viimeisimmän tosin baletti- tai jazztanssiliikkeitä hyödyntävän yksintanssin muodossa (ks. kuva 10). Kiinnostavalla tavalla siis nimenomaan ”läntiseksi” määrityneet suomalaisen kansanperinteen ja -musiikin muodot ovat löytäneet tiensä *Villin Pohjolan*kin ääni- ja kuvaraidalle. Toisaalta myös ”itäinen” vaikuttaisi olevan läsnä: kappaleen kolmannen melodiafraasin (ks. esimerkki 14, tahdit 3–4) voi tulkita noudattavan Jalkasen (1993: 48) hahmottelemaa kalevalaisen musiikin kvinttipentakordin, ”laskevan kvintin ympärille rakentuvan viisisävelikön mikrokosmo[ksen]” periaatetta hyvinkin selvästi – ja nimenomaan mollimuotoisena (ks. myös Jalkanen 1992a: 10–15). Samaa ei voi sanoa ”pohjoisesta ulottuvuudesta”.

Edelleen kun *Villi Pohjola* -kappaletta tarkastellaan suhteessa sen audiovisuaalisiin esityskonteksteihin, stereotyyppisten ”saamelaisuuden” merkkien perään ei kannata haikailla. Alkumusii-kissa kenties päästään lähimmäksi: kuorolaulusovituksen taustalla (*sic*) pyöriivät tekijäkaartin nimet, jylhien koskien, järvenselkien ja koivupuiden lomassa. Huomion arvoista silti on, että osa kuvis- sa näkyvistä puista on selvästi kasvanut karummalla maaperällä, jollaista Suomenkin pohjoisista osista voi tavata (ks. kuva 11a). Muita kappaleen esityskonteksteja elokuvassa ovat esimerkiksi



Kuva 10. a) Jenkkaa ja b) polkkaa Villin Pohjolan (1955) tyyliin.

sen käyttö ei-diegeettisenä sekä hirttäjäis- että lopun suuressa taistelukohtauksessa, samoin kuin Tundra-Taunon laulu mökkinsä edustalla. Jälkimmäisessä tapauksessa musiikissa on selviä supradiegeettisiä piirteitä, sillä tilannetta edeltää pitkähkö naispääroolihahmon Karin Turkan (Elina Pohjanpää) autoilukohtaus, jonka ei-diegeettisestä musiikista siirrytään ilman taukoja *Villi Pohjola* -lauluun; toisaalta laulussa vain Tundra-Taunon ääni saa selityksensä elokuvan tarinatilassa, muu musiikillinen materiaali ikään kuin kumpuaa sen ulkopuolelta.

Satunnaisia Lapin luontoon viittaavia miljöökuvia lukuun ottamatta *Villi Pohjola* ei siis tarjoa juurikaan kiinnekohtia saamelais-identiteettiin: kota-asumuksia, poroja ja saamelais-asuja saati joikuja on turha etsiä. Kahdeksan vuotta myöhemmin ilmestyneessä elokuvan eräänlaisessa jatko-osassa *Villin Pohjolan kulta* sen sijaan keskimmäiset näistä ovat nähtävissä: heti elokuvan alussa olevan, Vornan veljesten (Åke Lindman, Helge Herala, Vili Auvinen) ”laulaman” teemakappaleen ensimmäisen säkeistön jälkeen kuvassa juoksee tokka poroja, ja myöhemmin

Utopilan kaupungin saluunassa nähdään parikin lappalaisasuun sonnustautunutta asiakasta. Alkumusiikin – jota muuten käytetään myös *Villin Pohjolan salattu laakso* -elokuvassa – sanoituksissa Lapin eläimistö on myös esillä:

Ota saaliisi ahmojen lailla.
Löydä kultaa jos onni sen suo.
Susi jos oisi hampaita vailla,
poron paistia tuuli ei tuo.

Kohtaus, jossa lappalaisasuiset hahmot nähdään ensimmäisen kerran, on kuitenkin moniulotteisempi kulttuurisen identiteetin suhteen. Kohtaus rakentuu Rose-Marie Prechtin esittämän kapakkalaulajattaren laulaman ”Pohjolan Ruusuna” -kappaleen varaan; toisen säkeistön sanat ovat seuraavat:

On intiaaneja myös toki täällä:
ugh, Istuva Härkä – no jaa.
Tää irokeesi on synkällä päällä,
kun kultaa ei kullalla saa.

Kohta on huomionarvoinen nimenomaan sen takia, että juuri ”intiaaneja”-sanan yhteydessä toteutetaan laulajattaresta pois päin menevä kamera-ajo, joka paljastaa läheisessä pöydässä istuvat lappalaisasuiset miehet (ks. kuva 11b). Asetelma ei suinkaan ole jäänyt havaitsematta: myös Salmi (1999: 160) huomauttaa sen erikoislaatuisuudesta. Hän pitää kuitenkin saamelaiden sijoittamista lännenelokuvaan perusteltuna lähinnä kahdesta syystä: yhtäältä he toimivat Hollywood-perinteen intiaanien rinnastuskohteena (kuten laulesitysikin siis implikoi), toisaalta eksoottisena rekvisiittana, ”typagena”. Niinpä varsinaisesti ”saamelaisista” kirjoittaminen on jossain määrin harhaanjohtavaa, sillä kyse on pikemminkin (etelä)suomalaisten näyttelijöiden

sonnustautumisesta lappalaisasuihin. Edelleen saamelaispuvun symbolista ja sosiaalista arvoa pidetään ei pelkästään yleisen etnisen vähemmistön, vaan myös pienempien yhteisöjen ja suvunkin merkitsijänä siinä määrin suurena (ks. esim. Silvennoinen 2003), että on mahdollista epäillä, edustavatko *Villin Pohjolan kulta*-elokuvan asukokonaisuudet lopulta mitään todellista saamelais-identiteetin osa-alueita. Kenties niitä olisi mielekkäämpää ajatella postmodernin estetiikan ja postmodernia koskevan teorian hengessä *simulacrumeina*, merkkeinä vailla todellista viittauskohdetta (ks. Baudrillard 1990).



Kuva 11. a) Villi Pohjola -elokuvan (1955) alkutekstejä ja -kuvia; b) ”Tää irokeesi” ja ”Istuva Härkä (no jaa)” kumppaneineen elokuvassa Villin Pohjolan kulta (1963).

Myös musiikillisesti ”Pohjolan Ruusuna” tarjoaa hyvin kyseenalaisia mahdollisuuksia ”pohjoisen” identiteetin hahmottamiseen. Ensinnäkin kappale rakentuu siten, että kahden kertosäkeistön väliin jää kaksi muuta säkeistöä; kappaleen aloittavan kertosäkeistön jälkeen on lisäksi kahden tahdin välike ja esityksen lopettava kertosäkeistö alkaa samalla refrängillä, johon kertosäkeistöt myös päättyvät. Näiltä osin kappaleen voi siis tulkita kytkeytyvän pi-

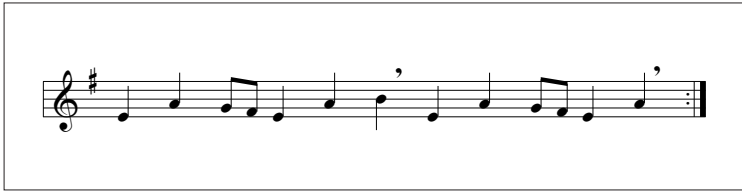
kemminkin Tin Pan Alley -tyyppiseen liukuhihanatuotantoon ja sen piirissä standardisoituun ABBA-muotorakenteeseen kuin mihinkään selkeästi pohjoismaalaisena pidettyyn musiikkiperinnekäsitykseen. Moodiltaan ”Pohjolan Ruusuna” noudattaa harmonista molli-tonaliteettia, joka tosin rikkoutuu välikkeessä murtosointukulun noudattaessa pikemminkin aiolista moodia (eli luonnollista molliasteikkoa). (Ks. esimerkki 15.) Kappaleen rytmien käsittely on edelleen pääosin säännöllistä ja tasajakoista, joskin haitarisäestyksessä sekä mainitussa välikkeessä on kuultavissa synkopoituja fraaseja. Näin ollen kappale muistuttaa jossain määrin niin sanottuja latinalaisgenrejä.



Esimerkki 15. Villin Pohjolan kulta (1963): ”Pohjolan Ruusuna” -kappaleen modaalinen, synkopoitu välike.

Myös sarjan viimeisessä osassa lännenelokuvan lajityyppillisten intiaanikäsitusten voi tulkita kietoutuvan ”lappalaisuuteen” erityisen selvästi (Salmi 1999: 189; ks. myös SKFG7 1998: 249–251). Mainitaanpa kansallisfilmografiassa vielä erikseen elokuvassa kuultava ”Seitan manausrummutus” (SKFG7 1998: 248), ja kun ”valkoisia miehiä” eli Vornan veljeksiä ollaan uhraamassa Seidalle Jumalten Luolassa, paikalle kerääntyneet miehet (!) laulavat unisonossa mollipentakordin mukaista metrisesti epätasajakoista toistuvaa ”manaushyminä”-fraasia (ks. SKFG7 1998: 248; esi-

merkki 16). Kulloisenkin katsojan ja kuulijan vastuulle jää, tulkitako tällaiset esitykset parodioiksi esimerkiksi joikaamisesta vai ei (vrt. SKFG7 1998: 250); kaikesta huolimatta assimiloivan toisen hallitsemisen ja kontrollin sijasta tässä tapauksessa kyse lienee pikemminkin romantisoivasta ja eksotisoivasta projektiosta (ks. Middleton 2000b: 61–62).



Esimerkki 16. ”Manaushyminä” elokuvasta Villin Pohjolan salattu laakso (1963).

Kaiken kaikkiaan iskelmäelokuvien ja muiden saman ajankohdan elokuvien perusteella on varsin selvää, että ”lappalaisuus” on todellakin sellainen identiteettikategoria, joka tavalla tai toisella on suljettu ”kansallisen elokuvan” (ja identiteetin) määrittelyn ulkopuolelle. Tämä voidaan toteuttaa joko absoluuttisella näkymättömyydellä ja kuulumattomuudella – kuten iskelmäelokuviissa – tai erilaisin haltuunoton keinoin. Jälkimmäisiä ajatellen elokuvan lajityypillä tai tyyllillä on mitä ilmeisimmin oma sanansa sanottavana: assimilaatio on ehkä tyyppillisempää *Valkoisen peuran* kaltaisissa ”taide-elokuviissa”, joissa ”korkeatasoinen musiikki” on ikään kuin keinoja kaihtamatta tavoiteltava asia (ks. Juva 1995: 241). Sen sijaan *Villin Pohjolan* kaltainen ”populaariviihde” vaikuttaa kytkeytyvän selvemmin projektiioon. Toki tässä yhteydessä myös historiallinen konteksti on syytä pitää mielessä: mikäli saamelaisjoiu ja valtavirran populaarimusiikin suhdetta tarkastellaan assimilaation kannalta, epäilen, että perusteltuina esimerkkeinä 1950-

luvun iskelmistä ja muusta populaarimusiikista ei yksinkertaisesti löydy. Latinalaisamerikkalaisia tanssirytmeyä ajatellen tilanne oli tuolloin aivan toinen (ks. Jalkanen & Kurkela 2003: 375–380). Kenties varhaisimmat esimerkit joiun assimilaatiosta suomalaisen populaarimusiikin kontekstissa ovatkin pari vuosikymmentä myöhäisempiä, etunenässänsä Taiskan *Haltin häät* (1976).

Golfvirta-ilmio: pohjoinen ”pohjoismaalaisuutena”?

Mikäli Lappi ja saamelaisuus ovat vähäpätöisiä identiteetikategorioita 1950- ja 1960-lukujen taitteen suomalaisen elokuvan populaarimusiikillisten esitysten suhteen, lienee paikallaan tarkastella, josko ”pohjoinen ulottuvuus” artikuloituisi jotakin muuta kautta. Selvin mahdollisuus tässä suhteessa on varmastikin ”pohjoismaalaisuus”: Suomi yhtenä viidestä Pohjoismaasta erottuu nimenomaan Euroopan pohjoisen kolkan edustajana.

Suomen suhdetta muihin Pohjoismaihin voi kuitenkin pitää omalaatuksena. Yhtäältä kyse on ihmisten puheenparresta: Islannin, Norjan, Ruotsin ja Tanskan viralliset kielet kuuluvat kaikki pohjoisgermaaniseen kieliryhmittymään, kun taas suomen kieli edustaa suomalaisugrilaista kielikuntaa. Toisaalta myös maantieteellisessä terminologiassa Suomi usein erotetaan Skandinaviasta eli Norjan, Ruotsin ja Tanskan muodostamasta kokonaisuudesta. Näissä yhteyksissä voi törmätä ajoittain Fennoskandia-termiin, joka kuitenkin tarkkaan ottaen ”käsittää Skandinavian niemimaan lukuun ottamatta Skånea sekä Suomen, Itä-Karjalan ja Kuolan niemimaan” (YSA 2005).

Kolmantena ulottuvuutena voi tässä yhteydessä erottaa myös poliittisen historian: esimerkiksi Raimo Salokangas (1987: 630–637, 654–660) kirjoittaa Suomen itsenäisyyden alkuvai-

heita käsittelevässä yleisesityksessään moneen otteeseen siitä, kuinka valtion poliittiset päättäjät ikään kuin etsivät maan ulkopoliitille tukea eri suunnista. Ministeritason yhteyksissä kyse oli ensisijaisesti joko Kansainliitosta ja sitä kautta vähintäänkin implisiittisesti Länsi-Euroopan maiden kanssa tehtävästä ulko- ja turvallisuuspoliittisesta yhteistyöstä tai Pohjoismaista, eritoten Ruotsista. Tämän lisäksi sisäpoliittiseen vähemmistöön kuulleet kommunistin kannattajat peräsivät suhteiden vahvistamista Neuvosto-Venäjän suuntaan. Keskeiseksi ongelmakohtaksi kaikkien suhteen muodostui kuitenkin Suomen ja Saksan väliset yhteydet. Näistä yksi merkittävimmistä oli vuosien 1915–16 jääkärikoulutus, jolla oli selviä vaikutuksia niin vuoden 1918 sisällissotaan kuin sen jälkeiseen puolustuslaitoksen perustamiseen sekä 1920- ja 1930-lukujen taitteessa voimakkaasti kasvaneeseen oikeistoradikalismiin (ks. Salokangas 1987: 607, 629, 643). Omalta osaltaan varsinkin pohjoismaista yhteistyötä hankaloitti vielä kielikysymys, joka liittyi erityisesti ruotsalaisen kansanpuolueen ja niin sanottujen aitosuomalaisen välisiin ristiriitoihin – osa jälkimmäisten ”kielikiivailua” oli myös vaatimus yksi- eli suomenkielisestä Helsingin yliopistosta.

Suomen historiaan liittyvät kielikamppailut sekä ulko- ja sisäpoliittiset kiistat suhtautumisesta Keski- ja Länsi-Euroopan eri valtioihin riittävät jo omalta osaltaan osoittamaan sekä ”yhteyden pohjoismaisuuden” että Suomen sisäisen yhtenäiskulttuurin totaalisen keinoitekoisuuden. Erityisen pohjoismaisen identiteetin käsitteellistämiseen liittyen kiintoisan esimerkin tarjoaa vielä Pohjoismaiden ministerineuvoston julkaisema *Pohjolla on paljon annettavaa* -kirjanen (Mikkelsen & Sørensen 2004). Esipuheen mukaan kirja on suunnattu ensisijaisesti lukiolaisille ja muille toisen asteen opiskelijoille, ja sellaisena se tarjoaakin oivallisen lähtökohdan ”pohjoismaalaisuuden” tarkastelulle:

teos ei kytkeydy pelkästään Pohjoismaiden (valtio)poliittiseen kontekstiin, vaan myös kasvatukselliseen. Täten sen voi tulkita edustavan sellaista ajattelutapaa, jota Pohjoismaiden päättävissä elimissä pidetään *tällä hetkellä* soveliaana kulttuurisen identiteetin merkityksellistämässä.

Lähtökohtana kirjassa on ajatus siitä, että ”[v]uosisatojen saatossa pohjoismaiset yhteiskunnat ovat muodostuneet sellaisiksi, että ne muistuttavat toisiaan ja eroavat olennaisesti muusta Euroopasta ja muusta maailmasta” (Mikkelsen & Sørensen 2004: 10). Tässä yhteydessä nimenomaan yhteiskunnista – eikä esimerkiksi kansoista tai kulttuureista – kirjoittaminen vaikuttaakin merkittävältä, sillä yhteispohjoismaisen identiteetin perustaksi kirjassa lopulta tarjotaan lähinnä vain rakenteellisia tekijöitä: parlamentaristista demokratiaa, hyvinvointivaltioajattelua sekä laajamittaista yhteistyötä. Näiltä osin voidaankin puhua jopa erityisestä yhteiskuntarakennetta koskevasta ”pohjoismaisesta mallista”. (Mikkelsen & Sørensen 2004: 11, *passim*.)

Toisaalta myös yhteinen historia ja kulttuuriperintö nostetaan osaksi ”pohjoismaisen identiteetin ja yhteistyön perustaa”, samoin kuin eri Pohjoismaissa puhuttujen kielten samankaltaisuus (Mikkelsen & Sørensen 2004: 10). Viimeisimpään liittyy kuitenkin skandinaavisten kielten eli norjan, ruotsin ja tanskan hegemoninen asema, mikä myös kirjassa tunnustetaan: erityisesti suomea, fääriä, islantia ja Grönlannin inuiittia äidinkielenään puhuville ihmisille skandinaavisten kielten mutkaton ymmärtäminen on kaikkea muuta kuin itsestään selvää. Osaltaan korostettua ”Pohjoismaiden kielellistä yhteyttä” lievennetään myös huomauttamalla eri murteisiin liittyvistä ymmärtämisvaikeuksista. (Ks. Mikkelsen & Sørensen 2004: 13, 15; ks. myös Duelund & Pedersen 2003: 268.)

Lopulta mainitun ”kielellisen yhteyden” perusteet vaikuttavatkin ennen kaikkea ideologisilta. On epäilemättä totta, että äidin-kieli tarjoaa parhaat mahdollisuudet itsensä ja omien ajatustensa ilmaisulle, ja tässä suhteessa kuulijoiden olisikin syytä ”höristää korviaan”. Sen sijaan Pohjoismaiden kielineuvoston esittämä ajatus siitä, että pohjoismaiset kielet jollakin tapaa soveltuisivat ”edelleen parhaiten pohjoismaisten olosuhteiden kuvaamiseen” (ks. Mikkelsen & Sørensen 2004: 15), lähentelee kaikessa implisiittisessä luonnon, elintapojen ja kielen välisiä yhteyksiä koskevassa essentialismissaan kiihkomielisinten kansallisromanttisten nationalistien iskulauseita.

Kielineuvoston esittämät perusteet pohjoismaisten kielten ylläpitämiselle vaikuttavatkin kiinnittyvän erityisesti englannin luomaan ”uhkaan”. Näin ollen keskeiseksi nostetaan pohjoismaisten kielten asema myös nimenomaan ”pohjoismaisen yhteenkuuluvuuden” symbolina, ”etenkin liikuttaessa Pohjolan ulkopuolella” (ks. Mikkelsen & Sørensen 2004: 14–15). Edelleen selvä osoitus ”kielellistä yhteyttä” koskevasta rajallisuudesta ja suoranaisestä paradoksaalisuudesta on jo sekin, että *Pohjolalla on paljon annettavaa* -kirja on julkaistu skandinaavisten kielten lisäksi islanniksi ja suomeksi: ”Pohjoismaisessa yhteistyössä ei tehdä eroa norjan, tanskan ja ruotsin välillä, joten tekstejä ei käännetä näiden kielten välillä” (Mikkelsen & Sørensen 2004: 9).

Kirjan ensimmäinen osa, ”Pohjoismaainen identiteetti ja muu maailma” (Mikkelsen & Sørensen 2004: 10–18), nojaakin merkittävään kehäpäätelmään. ”Pohjoismaalaisuuden” keskeiseksi määreeksi nousevat erilaiset yhteistyön muodot, joita puolestaan perustellaan tarkemmin erittelemättömällä yhteisellä ”pohjoismaalaisella” identiteetillä. Toistuvien ristiriitaisuuksien ei anneta häiritä tätä kehää: ”yhteinen historia” luo perustaa yhteiselle identiteetille ja yhteistyölle, mutta samalla ”historialliset ja geopoliit-

tiset syyt” ovat johtaneet erilaisiin malleihin ”niin kansainvälisessä turvallisuusyhteistyössä kuin poliittisessa ja taloudellisessa yhteistyössäkin” – eli viittauskohteet tässä yhteydessä ovat NATO ja EU (Mikkelsen & Sørensen 2004: 15). Myöhemmin kirjassa korostetaan vielä ikään kuin Pohjoismaiden sisäistä itä–länsi-asetelmaa, jossa molemmat ääripäät edustavat eräänlaista poikkeuksellista ”pohjoismaalaisuutta”. Erik Geber (2004: 59) painottaa nimenomaan Suomen ”osittain toisenlaista historiaa” ja yhteyttä mm. ”itäroomalais-ortodoksis-slaavilaisiin vaikutteisiin”, kun taas niin sanottu Länsi-Pohjola (Färsaaret, Grönlanti ja Islanti) erottuu muista Pohjoismaista nimenomaan kokonaisvaltaisen kalastukseen perustuvan elinkeinon nojalla (Mikkelsen & Sørensen 2004: 63–65).

Lisäksi maininta yhteisestä kulttuuriperinnöstä (Mikkelsen & Sørensen 2004: 10) jää erittelemättä. Edellä esitetyn perusteella kieli ei sovi tähän yhtälöön, eikä tukea oikein saa mytologiastaan: Suomen *Kalevalan* sekä Islannin ja Norjan *Eddan* erojen lisäksi on huomattava, että Ruotsilla ja Tanskalla ei varsinaista kansalliseeposta ole. Toisessa yhteydessä Peter Duelund ja Gitte Pedersen (2003: 268) puolestaan huomauttavat siitä, että antropologinen käsitys kulttuurista ”koko elämäntapana” ja ”arkipäivän arvoina” ei sekään välttämättä toimi ”yhtenäisen pohjoismaisen kulttuurin” perusteena, vaan jälkimmäisen sijaan olisi pikemminkin puhuttava ”valtio-oikeudellisesta yhteisöstä” (*constitutional community*). He havainnollistavat tätä kysymällä, ”[m]itä yhteisiä arkipäivän arvoja ja elämäntapoja grönlantilaisella metsästäjällä, itänorjalaisella maanviljelijällä, saamelaisella poronkasvattajalla, tanskalaisella kalastajalla ja Tukholman liikemiehellä on?” Edelleen Duelund (2003: 481–484) nostaa esiin muun muassa sen, että Pohjoismaista vain Tanskalla ja Ruotsilla on pitkän itsenäisyyden tuottamat feodaali- ja ylimystöperin-

teensä, joihin kulttuurisetkin käytännöt voivat nojata. Tämä on hänen mukaansa yksi merkittävä syy siihen, miksi esimerkiksi Suomessa kulttuuripolitiikan kehittämisessä tietoisesti korostetuksi lähtökohdaksi on otettu maaseutu- ja talonpoikaiskulttuuri.

Joka tapauksessa varhaisimpana pohjoismaisen yhteistyön esimerkkinä *Pohjolalla on paljon annettavaa* -kirjassa esitetään vuosien 1397–1521 välinen Kalmarin unioni. Seuraavat vajaan 300 vuotta kuitataan samassa listassa maininnalla Tanska-Norjan ja Ruotsi-Suomen välisistä useista sodista – joita voi pitää vähintään omalaatuisena yhteistyön muotona. (Ks. Mikkelsen & Sørensen 2004: 11.) Edelleen mikäli väliviivoitetuilla kuningaskunnilla on tarkoitus korostaa eri Pohjoismaiden välisiä yhteyksiä, niin historiallisesti ajateltuna muotoilu on kenties juuri ja juuri hyväksyttävää: nykyään kyseisillä nimillä tuntemiemme kansallisvaltioiden maa-alueet osapuilleen kattavat monarkiat eittämättä taittoivat peistä keskenään. Mutta juuri nykyhetken ja menneisyyden välinen suhde on ratkaisevassa asemassa tässä, sillä tarkkaan ottaen kyse on karkeasta terminologisesta anakronismista niin historiallista kuin esimerkiksi kulttuuristakin ulottuvuutta ajatellen. Keskenään kamppailevat kuningaskunnat olivat esimerkiksi suuressa Pohjan sodassa (1700–1721) nimeltään Ruotsi ja Tanska, jälkimmäinen liittoutuneena muun muassa Venäjän ja Saksin kanssa (ks. esim. Mäntylä 1987: 259). ”Tanska-Norjasta” ja ”Ruotsi-Suomesta” kirjoittaminen toisin sanoen peittää Pohjoismaiden sisäiset valta- ja alistussuhteet alleen, ikään kuin kyse olisi aina ollut yhtä yhdenvertaisista yhteiskunnallisista kokonaisuuksista kuin mitä tämän päivän kansallisvaltioiden rajat antavat olettaa. Tämä koskee itse asiassa jo Kalmarin unioniakin, sillä sitä voi pitää nimenomaan Tanskan kuningatar Margareetan (1353–1412) aikaansaannoksena ja Tanskaa unionin ”sydänvaltiona” maan hallitsijan ollessa samalla myös ”unionihallitsija”

(ks. esim. Vahtola 1987: 89–90). ”Yhteistyöstä” kirjoittamisen tekee suorastaan naurettavaksi myös Jorma Keräsen (1987: 127) yhteenveto Ruotsin talonpoikaiskapinaan ja Kalmarin unionin päättymiseen johtaneista syistä: ”Tanskan kuningas Kristian II oli uudistanut pohjoismaisen unionin väkivallalla. Tukholman verilöylyssä oli tuhottu Ruotsin johtava aateli.”

Pohjoismaiden ”sisäisiä” jännitteitä ajatellen Suomen asemaa voi pitää poikkeuksellisenkin mielenkiintoisena, varsinkin mitä tulee lähes koko 1800-luvun kattaneeseen suuriruhtinaskuntavaiheeseen Venäjän alaisuudessa. Venäjän merkitystä Suomen ja Ruotsin välisen vastakkainasettelun kehittymisessä ei tulisikaan aliarvioida. Talonpoikais- ja aatelistelämän väliset erot voivat hyvinkin olla keskeisiä ja pitkäikäisempiä tekijöitä kyseisessä antagonistisessa suhteessa (ks. Duelund 2003: 481–484), mutta juuri suomen ja ruotsin kielten asettaminen jyrkästi toisiaan vasten – nimenomaan suomen asemaa korostaen – palveli kahdentalaisia tarkoituksia. Kuten Anita Kangas (2003: 82) toteaa, se tarjosi väylän sekä valtiopoliittiselle eronteolle (Venäjä–Suomi vs. Ruotsi) että väestön enemmistön tuen saamiselle itsenäistymispyrkimyksiä varten (Suomi vs. Venäjä). ”Ruotsalaisia emme ole, venäläisiksi emme tule – olkaamme siis suomalaisia”, A. I. Arwidssonin laushtamiksi väitettyjä ”suomalaisuuden syntysanoja” (ks. Pulma 1987: 456) lainatakseni.

Ehkäpä se, mitä *Pohjolla on paljon annettavaa* -kirjasella on lopulta annettavaa, liittyy norjalaisen kirjailijan Jan Kjørstadin (2004: 20) huomioon ”eräänlaisesta Golfvirta-ilmiöstä”. Tällä hän viittaa erityisesti Norjan tietynlaiseen onnekkuuteen Euroopan valtiopoliittisella kentällä 1900-luvun jälkipuolen aikana, mutta juuri samankaltaisten yhteiskuntarakenteiden johdosta hänen luonnehdintansa koskee epäilemättä myös muita Pohjoismaita: ”Elämää helpottavat mukavuudet löytävät tiensä perim-

mäiseen pohjolaankin, ja juuri sen ansiosta, että sijaitsemme maailman laidalla, olemme hyötynet muiden maailmankolkkien resurssipaosta niin sanoakseni käsiämme likaamatta.” Olisiko siis niin, että ”[n]orjalainen paradoksi numero yksi” käy malliksi yhteispohjoismaiselle kulttuuriselle identiteetille, mikäli sellainen on todellakin määriteltävä: ”Ympäriällä yllin kyllin tilaa, mutta sydämessä sitäkin niukemmin” (Kjærstad 2004: 21)?

Oma aineistoni ei kuitenkaan tarjoa yksiselitteistä vastausta tähän kysymykseen, eikä ”pohjoismaalaisuuden” suhteen yleisemminkään. Kielikysymystä ajatellen merkillepantavaa kuitenkin on, että koko otoksessani ei ole ensimmäistäkään ruotsinkielistä musiikkiesitystä – repliikkejä sen sijaan on muutama, Rudolf Råpylän (Yrjö Tähtelä) toilaillessa Tukholman toreilla *Toprallissa*. Näiltä osin englannin kielen asema populaarimusiikin *lingua francana* vaikuttaa olleen selvä jo iskelmäelokuviissa, joskin sillä esitettyjen ohjelmanumeroiden määrä vaihtelee jonkin verran. *Suuri sävelparaati* -elokuvassa englanninkielisiä lauluja on pyöreät nolla, *Iskelmäketjussa* Wiola Talvikin ja Delta Rhythm Boysin toimesta sekä ”Finn-rock”-esityksen ”rock, rock, rock ev’rybody”-fraasin myötä peräti kolme, ja *Iskelmäkaruselli pyörii* Pohjoismaiden rock-kuninkaiden vauhdittamana jopa neljän voimalla. *Tähtisumua*-elokuvassa englanniksi laulettuja kappaleita on tasan yksi, kun taas *Toivelauluja*, *Nuoruus vauhdissa* ja *Lauantaileikit* eivät sisällä sitä ainuttakaan. Sen sijaan *Toprallissa* englanninkielisiä esityksiä kuullaan peräti neljä – tosin kolme näistä englantilaisen The Renegades -yhtyeen esittäminä. Elokuvassa oleva katkelma The Creatures -yhtyeen *Baby I Need You* -kappaleesta viittaa kuitenkin siihen, että osaltaan kyse on populaarimusiikissa tapahtuneista muutoksista 1960-luvun puoliväliin mennessä. Merkittävämpää lienee silti musiikinlaji: ”perusiskelmän” on oltava suomenkielistä, kun taas rock’n’roll ja sen johdannaiset ikään

kuin vaativat ”amerikankieltä” (vrt. Jalkanen & Kurkela 2003: 528–529, 555).

Iskelmäelokuvien repertuaarin kielenkäyttöä koskeva kysymys on kuitenkin omansa, kappaleiden musiikilliset piirteet ja viittavuussuhteet puolestaan toinen asia. Yleisesti ottaen esimerkiksi ruotsin kielen marginaalinen tai tarkemmin sanoen olematon asema iskelmäelokuvissa ei ole mitenkään yllätyksellistä, kun otetaan huomioon studiokauden suomalaisen elokuvan ”kielipoliittiset” periaatteet ja lähtökohdat. Uusitalon (1975a: 152) mukaan ”puhetaidon opittuaan saattoi kotimainen elokuva todeta, että suomenkielen [*sic*] kuuleminen valkokankailta oli sen suurin valtti taistelussa ulkomaisia elokuvia vastaan.” Virallisesti kaksikielisessä maassa studiotuotantokauden elokuvilla oli kuitenkin lähes poikkeuksetta myös ruotsinkielinen otsikkonsa – mikä ei suinkaan merkinnyt ruotsinkielistä replikointia. Itse asiassa Teuvo Tulio (alias Theodor Tugai) on yksi harvoista suomalaisen elokuvan ohjaajista ja tuottajista, joka on tehnyt useista elokuvistaan kaksi eri versiota kielen perusteella (ks. esim. Uusitalo 1977: 66–67, 160). Keskeinen Suomessa studiokaudella tuotettujen ruotsinkielisten elokuvien vähyyden taustalla vaikuttanut tekijä on ilman muuta ollut se, että sekä Suomen Filmitoimiston toimitusjohtaja Toivo Särkkä että Suomi-Filmin vastaava Risto Orko olivat selvästi suomalaisuusaatteen kannattajia. Varsinkin Orkolle ”[v]oimakkaasti isänmaalliset aatedraamat” olivat tärkeitä. (Ks. Uusitalo 1975a: 42, 1975b: 24–25.)

Iskelmäelokuvien musiikillista ”pohjoismaalaisuutta” ajatellen on joka tapauksessa huomattava, että varsinaisesti pohjoismaista alkuperää olevia kappaleita – siinä mielessä, että niiden säveltäjä olisi (ollut) jonkin Pohjoismaan kansalainen – on suhteellisen harvassa. Ja näissäkin on kyse vain ruotsalaisista sävelmistä ja niiden nikkareista: *Iskelmäkaruselli pyörii* -elokuvan *Mua lemmit-*

kö vielä, Kustaa? sekä *Kaikki saavat toisensa, Nuoruus vauhdissa* -taltioinnin osana oleva *Pää pää pässikulta* samoin kuin *Äidin porsaas* osana *Toivelauluja* ja *Entäs sitten* elokuvassa *Lauantaileikit* ovat aineistoni ainoat esimerkit aiheesta. Kiinnostavasti tässä vähäisessäkin otoksessa nimenomaan *Pää pää pässikulta* ja *Äidin porsaas* -laulujen myötä lähennetään tiettyä lapsenomaisuutta, ja samaan suuntaan voi tulkita myös Brita Koivusen *Mua lemmitkö vielä, Kustaa?* -esityksen. Siinä Koivunen istuu istuu rähjäisen rautasängyn päällä, puettuna mekkoon ja esiliinaan. Päässään hänellä on huivi, vasemman olkapään yli roikkuu pitkä vaalea palmikko. Tulkinta, jonka mukaan kyse on romantiikan perään haikailevasta maalaispiiasta ja siten implisiittisesti ainakin jonkin verran naiivista nuoresta naishenkilöstä, ei liene kaukaa haettu.

Toki erilaiset suomalaista alkuperää – samassa mielessä – olevat kappaleet on syytä ottaa huomioon ”pohjoismaalaisuuden” suhteen, varsinkin mikäli niiden voi tulkita kytkeytyvän käsityksiin ruotsalaisesta tai edes länsieurooppalaisesta musiikkiperinteestä. Tällöin tietyt kansanmusiikin piiriin luetut käytännöt nousevat keskeisiksi: esimerkiksi Asplund (1981b: 125) kirjoittaa Pohjanmaalla ja muussa läntisessä Suomessa hallitsevaan asemaan nousseesta pelimannimusiikista nimenomaan ruotsalaisesta kansanmusiikkiperinteestä vaikutteita ammentaneena musiikkityylinä. Tämä soitinmusiikki koskee leimallisesti erilaisia tanssimusiikin muotoja, olennaisimpina valssi, jenkka, polkka sekä erityisesti Ruotsin kansallistanssin asemaan nostettu polska. Niinpä esimerkiksi Justeerin (alias Kauko Käyhkön) esittämä *Kalastaja-Eemelin valssi Suuri sävelparaati* -elokuvasta voidaan sijoittaa ”pohjoismaisuuden” kategoriaan, samoin kuin *Iskelmäketjussa* oleva *Kultainen ruusu* sekä *Iskelmäkaruselli pyörä* -elokuvan versio *Säkkijärven polkasta* ja puhumattakaan *Toprallin* mitä ilmeisimmin *Letkis*-innostuksen perusteella lanseeratusta Eduskuntatalon

portailla tanssitusta *Polkkiksesta*. Lisäksi *Tähtisumua*-elokuvassa olevat katkelmat vanhemmista elokuvista kytkeytyvät molemmat nimenomaan valssiin: Kipparikvartetti – vaikkakin ammattinäyttelijöiden eikä –muusikoiden hahmossa – tuottaa Saimaan, Tauno Palo kulkurin version kyseisestä keinuvasta tanssista. Toisaalta myös erilaiset laulelma- ja kuplettipohjaiset esitykset voi laskea kuuluvaksi pohjoismaiseen luokkaan; näiden joukossa olisivat tällöin sellaiset esitykset kuten *Eemelin eepee* ja Tapio Rautavaaran laulama *Isoisän olkihattu Suuri sävelparaati* -elokuvasta, J. Alfred Tannerin sepittämä *Mamman lellipoika* Eino Virtasen ylioppilaslakki päässään tulkitsemana *Iskelmäkaruselli pyörii* -talenteesta ja *Topralliin* sisältyvä Katri Helenan hyräilemä katkelma ”retkuilukupletista” (ks. Rautiainen 2000) *Työmiehen lauantai*. Myös viimeisimpään elokuvaan sisältyvä Ero ja Jussi Raittisen esittämä *Balladi kanuunasta* kytkeytyy ruotsalaisperäiseen kansanmusiikin kerrostumaan, balladin ollessa Asplundin (1981c: 71) mukaan yksi keskeisimpiä sitä maantieteellistä kautta levinneistä kertovien laulujen lajityypeistä.

”Pohjoismaalaisuuden” ja tanssin suhde nostaa keskiöön vielä juuri toisen maailmansodan jälkeisen ajan kannalta tärkeänä pidetyn tanssilavakulttuurin. Niiniluoto (2004c: 68, *passim*) nimittääkin tanssilavoihin ja niiden välittömään läheisyyteen liittyviä käytäntöjä ”aidoimmaksi suomalaisuudeksi”, jossa ”hien ja halvan hajuveden tuoksu” oli omiaan korostamaan eroa kansanomaisen ”suomalaisuuden” ja kulttuurieliitin välillä. Iskelmäelokuvissa tanssilavakohtauksia on kuitenkin harvassa: *Iskelmäkaruselli pyörii* sisältää kuuden musiikkikappaleen sarjan, jonka jokainen esitys sijoittuu ikään kuin tanssilavapaviljongin estradille. Täydellisiä takeita tästä ei kuitenkaan ole, sillä vaikka muusikoita kuvaavien otosten väliin on leikattu kuvia tanssivasta yleisöstä, suora kontakti näiden välillä jää implisiittiseksi. Joka

tapauksessa kohtaukseen sisältyvät musiikkikappaleet toteuttavat kaiken ”suomalaisuuteen” liittyvän slaavilaisromantiikan ja -folklorismin perustella Niiniluodon (2004c: 71) postuloimia ”suomalaisen tanssilavaromantiikan” elementtejä hyvinkin selvästi: Teijo Joutselan ja Humppaveikkojen säestäminä sekä *Tippavaaran öitä* ja *Kankkulan kaivolla* -esitysten kehystäminä Georg Malmstén, Lasse Pihlajamaa, Olavi Virta, Annikki Tähti ja Seija Karpiomaa esittävät kukin noin minuutin mittaiset katkelmat kappaleista *Heili Karjalasta*, *Säkkijärven polkka*, *Lennä mun lempeni laulu*, *Kaunis satu vain* ja *Muistelo*. Humppaveikot solistinaan Teijo Joutsela esiintyvät myös *Nuoruus vauhdissa* -elokuvan tanssilava-kohtauksessa, kappaleenaan *Ikivihreä soi*.

”Etelä”: latinalaisrytmeistä ”mustuuden” problematiikkaan

”Pohjoisen ulottuvuuden” vastapainona on syytä pohtia myös ”suomalaisuuden” suhdetta niin sanottuun etelään. Olkoonkin, että Lappi ja sen asujaimisto on tuottanut merkittäviä identiteettipoliittisia jännitteitä suomalaisuuden määrittelyssä, niin eroa on tehty voimakkaasti myös Etelä-Eurooppaan. Vaikka tällainen etelämaalaisuus tai välimerellisyys ei määrittäisikään yhtä negatiivisena kuin nykyinen niin sanottu kolmas maailma, se ei tavoiteltavuudessa asetu lähimaillekaan ”länsieurooppalaisuuden” rinnalle (ks. Alasuutari & Ruuska 1999: 202–203). Anssi Paasi (1998: 229) huomauttaakin siitä, kuinka esimerkiksi Suomen koululaitoksen maantieteen oppikirjoissa nimenomaan ”[v]alkoinen länsieurooppalainen Toinen” on aina representoitu positiivisena ja arvostettuna. Hänen mukaansa sen sijaan muun muassa eteläisen Euroopan kansojen edustajiin on toistuvasti

liitetty negatiivisia määreitä, jotka puolestaan ovat perustuneet ennen kaikkea ”rodullistaviin” lausumiin.

Suomen musiikkielämän ”eteläistä ulottuvuutta” ajatellen keskeiseksi nousee toisen maailmansodan jälkeiset pari vuosikymmentä. Esimerkiksi Kurkela kirjoittaaakin ”latinalaisrytmien viehkeästä kutsusta” olennaisena osana sodanjälkeisen pula-ajan sekä ulko- ja sisäpoliittisen epävarmuuden aikaista ”ankeuden torjuntaa”. Tärkeäksi välineeksi erityisesti latinalaisamerikkalaisten tanssien tunnetuksi ja suosituksikin tekemisessä hän nostaa nimenomaan Hollywood-elokuvan, jonka ”latinoeksotismia” myös suomalaisen elokuvan studiotuotannon piirissä pyrittiin jossain määrin seuraamaan. Näin latinalaisrytmit tulivat suomalaiselle yleisölle ja muusikkokunnallekin tutuiksi ensisijaisesti yhdysvaltalaisen viihdeteollisuuden suodattamina, eikä Kurkelan mukaan mistään ”alkuperäisyydestä” kannata tässä yhteydessä keskustellakaan. Esimerkiksi rumbaa käytettiin 1930-luvulla enemmän tai vähemmän yleisnimikkeenä kaikelle latinalaisamerikkalaiselle musiikille. (Jalkanen & Kurkela 2003: 375–378.) Samasta alkuperäisyyden suhteellisuudesta mainitsee jo Cay Idströmkin (1970: 182), viitaten myös kulttuuristen stereotyyppien merkitykseen: ”Kaikki kuumaverinen ja eksoottinen kiinnostaa aina länsimaisia iskelmäsäveltäjiä.”

”Etelämaisen eksotiikan” merkityksestä erityisesti 1950-luvun suomalaiselle huvielämälle ovat kirjoittaneet myös Erkki Pälli ja Ossi Runne (1970: 185–186), mainiten juuri vuoden 1952 olympialaiset käännteentekeväenä ”kokeiluna” erinäisten ravintoloiden ohjelman ja tanssimusiikin uudistamisessa. Tämän etupäässä ulkomaisten vieraiden vaatimusten tyydyttämiseen tähdänneen toiminnan seurauksena oli heidän mukaansa suoranainen ”ulkomaisten orkestereiden invaasio maahamme”. Yleisö saattoi olla tyytyväinenkin, mutta muusikoiden mielipide oli toinen:

kotimaisten tanssimuusikoiden työtilaisuuksien vähenemisen ohella ”luvattoman monet – ehkäpä suorastaan useimmat – näistä maahanhakeutujista olivat ammattitaidollisesti ala-arvoisia.” Tähän lausumaan verrattuna ajatus eteläeurooppalaisuuden negatiivisesta määrittymisestä on kiintoisa sikäli, että se antaa aiheen miettiä, missä mittakaavassa ”etelämaista eksotiikkaa” tarjoilleet muusikot oli jo alkulähtöisesti mahdollista mieltää kehnompina kuin suomalaiset kollegansa. Tietysti on huomattava sekin, että ammattitaidon kieltäminen on epäilemättä toiminut perusteena myös pyrkimyksissä turvata suomalaisten muusikoiden taloudellista toimeentuloa.

Kiinnostavana poikkeuksena latinalaisamerikkalaisen tanssimusiikin ”suomettamisessa” Kurkela mainitsee kokkolalaisen Rainer Sandqvistin, joka muusikkona tunnettiin paremmin nimellä Sacy Sand. Kurkelan mukaan latinalaismusiikin aitouden ja alkuperäisyyden tavoittelu oli Sandille tärkeää: tästä osoituksena ovat muun muassa espanjankieliset laulutekstit, oikeaoppinen rytmisoitinten käyttö sekä latinalaisamerikkalaista tanssimusiikkia käsittelevä artikkelisarja. (Jalkanen & Kurkela 2003: 379–380.) Omalta kannaltani Sand ei kuitenkaan ole kiinnostava niinkään ilmeisten etnomusikologisten intressiensä takia kuin siitä syystä, että hänen uralleen mahtuu myös yksi elokuvaesiintyminen: *Pekka ja Pätkä sammakkomiehinä* -seikkailussa Sand nähdään ja kuullaan esittämässä *Hippaa ja hoppaa* -kappaletta eräänkin kuorma-auton konepellillä. Ja kuten mainittua, kyseinen esitys on yksi Bruunin ja kumppaneiden (1998: 67) listaamista ”suomifilmin rock-klassikoista”.

Latinalaisamerikkalaisen tanssimusiikin ohella niin sanotut italo-iskelmät voi erottaa yhdeksi keskeiseksi ”etelämaalaiseksi” suomalaisen populaarimusiikin kategoriaksi. Kurkela painottaakin tämän sävelmäjoukon edustajien merkitystä nimenomaan

Scandia-levy-yhtiön tuotannossa 1950-luvun loppuvuosina (ks. myös Muikku 2001: 123), pohtien myös menestyksen saloja sangen kansallisromanttiseen sävyyn:

Niiden melodiikassa oli jotakin suomalaisiin vetoavaa. Lisäksi on mahdollista, että niiden salonkimusiikkia lähellä oleva rakenne miellytti vanhakantaisia suomalaisia enemmän kuin yhdysvaltalaiset hittilaulut.

(Jalkanen & Kurkela 2003: 449.)

Varhaisemmasta aiheesta koskevasta kirjallisuudesta voi edelleen nostaa esiin Idströmin (1970: 183) toteamuksen ”italialaisuuden” kaupallisesta merkityksestä: ”Muusikot saavat soittaa hyvin tai huonosti, pääasia on, että ravintolat voivat houkutella asiakkaita italialaisella orkesterilla.” Näin soittotaiden merkityksettömyys tietyn kansallisen identiteetin sekä siihen liittyvien eksotisoivien stereotyyppien rinnalla korostuvat (vrt. Pälli & Runne 1970: 186).

Kurkelan maininta Scandia-levy-yhtiöstä ja sen Italiasta peräisin olevista käännösiskelmistä (ks. Jalkanen & Kurkela 2003: 449–451) on kuitenkin olennainen myös iskelmäelokuvia ajatellen, sillä olihan näistä peräti kaksi – *Iskelmäkaruselli pyörii* ja *Lauantaileikit* – kyseisen yhtiön eräänlaisia markkinointivälineitä. Niinpä ”italoiskelmät” ovat elokuvissa toistuvia: edelliseen sisältyvät muun muassa kappaleet *Cumana*, *Viisi viimeistä minuuttia*, *Carina* sekä *Vie hänelle viestini*, jälkimmäiseen puolestaan *Desafinado*- ja *Ciribom-ciribom*-esitykset. Ainutlaatuisia nämä elokuvat eivät kuitenkaan tässä suhteessa ole, vaan iskelmäelokuvien kategoriaa voi pitää laajemminkin oivallisena todistusaineistona ”etelämaisen eksotiikan” vahvasta asemasta 1950- ja 1960-lukujen taitteen populaarimusiikissa ja sen audiovisuaalisissa representatioissa. *Suuri sävelparaati* sisältää ohjelmanumerot *Unissakävelijä*

(A Sunnanbula), *Buona sera, signorina* (vaikkakin kyseinen kappale on yhdysvaltalaista tuotantoa), *Kuutamotango* sekä ”sikermänä klassisia sambamelodioita” (SKFG6 2002: 277) *Samba Mexicana*. *Iskelmäketjun* osana puolestaan kuullaan ja nähdään karibialaisvaikutteinen *Banana* Lasse Liemolan esittämänä, ja *Tähtisumua* koetaan yhdessä vaiheessa *Aurinkoisen* loisteessa. *Iskelmäkaruselli pyörii* -elokuvassa on vielä mitä ilmeisimmin espanjalaisvaikutelmaan tähtäävä *Granada*, ja samaa voi sanoa *Nuoruus vauhdissa* -elokuvan *Andalusian neidot* -esityksestä. Toivelauluja käsittää myös *Illan viimeisen tangon* ja Topralli puolestaan Irwin Goodmanin *Kalteritangon* lisäksi Katri Helenan *Lui*-esityksen.

Iskelmäelokuvien ulkopuolelta voi mainita vielä kiintoisana esimerkkinä *Isaskar Keturin ihmeelliset seikkailut* -elokuvaan sisältyvän ”levy-yhtiö Anglian koelaulutilaisuutta” esittävän kohtauksen. Sen alussa Tommi Rinteen esittämä ruutupukuinen hahmo (ks. kuva 12a) suorittaa parodiseksikin luonnehditun kilpailuesityksen tarkemmin erittelemättömästä ”venäläisestä kansanlaulusta” (ks. SKFG6 2002: 404, 407). ”Italoiskelmän” kannalta merkittävämpi on kuitenkin kohtauksen jatko. Rinteen esityksen jälkeen tuomariston puheenjohtaja (Pentti Viljanen) nimittäin toteaa: ”palkintolautakuntamme vieraana oleva tuomari Umberto Marcato haluaisi *itse* esittää teille, kuinka iskelmä lauletaan”. Marcato, kyseisellä ajanhetkellä hyvinkin suosittu italialainen laulaja, esittää ilmeisen tunteisiin vetoavan tulkinnan kappaleesta *Carina* (ks. kuva 12b).

”Suomalaisuuden” suhdetta ”etelään” voi tarkastella myös yhteydessä käsityksiin ”mustasta” identiteetistä. Tässäkin yhteydessä Harlen ja Moision (2000) hahmottelemalla germaanisista yhteyksiä korostamaan pyrkivällä ”kansallisella identiteettiprojektilla” on tiettyä selitysvoimaa: ”mongolien” ja ”slaavien” lisäksi eroa on rakennettu melkein pä itsestään selvästi ”neekereihin”.



Kuva 12. Isaskar Keturin ihmeelliset seikkailut (1960): a) Tommi Rinne ja ”venäläinen kansanlaulu”; b) Umberto Marcato ja Carina.

Rodullistavissa käytännöissä ”suomalaisuus” on ollut perinteisesti hyvinkin ”valkoista” etnisyyttä; tummanruskea pigmentti on ollut poikkeus, jota on populaarifiktion ja muiden muistelmien mukaan usein tarkasteltu kuin näyttelyesineitä konsanaan.

Omalla tavallaan Suomen suhteesta ”mustaan identiteettiin” kertoo myös maassa käyty keskustelu juuri ”nekeri”-sanan käytöstä. Perinteisimmillään sanan on väitetty viittavan vain yksinkertaisesti tiettyjen ihmisten ihonväriin ja Saharan eteläpuolisiin afrikkalaisperäisiin sukujuuriin ilman mitään arvottavia saati ”rodullistavia” taka-ajatuksia. Tämä on kuitenkin ongelmallinen lähtökohta, sillä siinä ei oteta huomioon termin historiallista painolastia eikä varsinkaan sitä, miten viittauksen kohteena olevat ihmiset sanan käyttöön suhtautuvat (Pietikäinen 2002: 25–26). Sittemmin sanan käyttö on tuomittu myös virallisissa yhteyksissä Eduskunnan oikeusasiamiehen toimesta: ”sanat nekeri ja mustalainen koetaan halventavina, joten niiden sijasta tulisi käyttää sanoja mustaihoinen ja romani” (EOK 2001: 132–133).

Lisäksi populaarikulttuurin tuotteissa eräänlainen ”neekeri-aihe” on ollut toistuva. Eräät kansalliset ikonit Esa Pakarinen ja Masa Niemi värjäisivät kasvonsa kenkävoiteella mustiksi elokuvayleisöjä huvittaakseen jo puoli vuosisataa sitten: erityisesti *Pekka ja Pätkä neekereinä* -elokuva (1960) rakentuu tämän 1800-luvun minstrel-esityksiin pohjautuvan käytännön varaan. Myös elokuvassa *Pekka ja Pätkä ketjukolarissa* (1957) esiintyy mustaihoiseksi värjättyjä näyttelijöitä, ja vielä varhaisemman esimerkin samasta tarjoaa Pekka ja Pätkä -elokuvien ulkopuolelta vuonna 1948 valmistunut *Kalle Kustaa Korkin seikkailut* (ks. Salmi 1999; myös Oinonen 2004).

Erityisen merkittävää populaarikulttuurin ”mustuutta” ajatellen on vielä se, että suomalaisenkin populaarimusiikin historiankirjoituksessa yhdeksi ”emoperinteeksi” on nimetty juuri ”afroamerikkalainen” musiikki ”negroidisine sointeineen” kaikkineen (ks. Jalkanen 1992b: 12; Jalkanen & Kurkela 2003: 459). Toistuva huomio erityisesti rockiksi nimetyn populaarimusiikin osa-alueen tarkastelussa onkin ollut se, että yksi kyseisen idiomien oletetun ”autenttisuuden” keskeisimmistä merkitsijöistä on ollut läheinen suhde tähän niin sanottuun mustaan musiikkiin. Käytännössä jokainen rockin historiikki palauttaa ”aidon” rockin juuret bluesiin ja rhythm’n’bluesiin sekä tunnustaa varsinkin soulin merkityksen vakavan ja kuitenkin voimakkaita tunteita herättävän rock-musiikin kehitykselle (ks. Gillett 1980: 27; Brolinson & Larsen 1999: 11; Friedlander 1996: 16, 160, 172). Aivan vastaavasti Jalkanen (1989: 30) korostaa sitä, kuinka ”ensimmäisen maailmansodan jälkeen on tuskin yhtään uutta populaarimusiikin virtausta, johon jazz tai muu afroamerikkalainen musiikki ei olisi vaikuttanut”. Lisäksi suomenkieltä taitaville lukijoille oman esityksensä ”funkin, diskon ja hiphopin historiasta” kirjoittaneet Heikki Hilamaa ja Seppo Varjus (2000: 7) eivät myöskään jätä

arvailujen varaa ”mustan musiikin” merkityksestä viimeisten kolmen tai neljän vuosikymmenen populaarimusiikille:

Uuden mantereen orjien jälkeläisten musiikkityylit ovat olleet keskeisiä koko maailman populaarimusiikkien kehitykselle 1920-luvun jazz-kuumeesta lähtien. Ragtimesta ja bluesista jazzin, rhythm’n’bluesin, soulin ja funkkin kautta hiphoppiin ulottuva kirjo on tarjonnut aineksia eri mantereiden musiikintekijöille. 1960-luvulta lähtien vallitsevaan asemaan kohonneet anglosaksinen pop ja rock perustuvat kokonaan mustalle pohjalle.

Paul Gilroy (1993: 99) pitää ”mustaa autenttisuutta” kuitenkin lähinnä rodullistavana markkinointilogiikkana, jonka merkitys on erityisen suuri pyrkimyksessä tehdä ei-eurooppalaisista ja ei-amerikkalaisista musiikeista hyväksyttäviä laajenevilla pop-markkinoilla: ”Autenttisuuden diskurssi on ollut selvästi läsnä laajamittaisessa toisiaan seuraavien mustien kansankulttuurin muotojen markkinoinnissa valkoisille yleisöille.”

Populaarimusiikin eri kategorioille vaikuttaisikin olevan tyyppillistä vahva sidos tiettyihin hyvinkin spesifeihin etnisiin ja rodullistettuihin identiteetteihin. Selvimmin tämä on havaittavissa juuri valkoinen/musta musiikki -asetelmassa: edellistä edustavat nimenomaan erilaiset rockin muodot, kun taas jälkimmäisen malligenrejä ovat (olleet) esimerkiksi soul, funk ja rap. Vastaavasti niin sanottujen lattari-musiikin lajinimikkeiden määrä on runsas: beguine, bossa nova, calypso, cha chá, rumba, salsa, samba. Näistä monet kiinnittyvät vielä varsin selkeisiin maantieteellisiin paikkoihin, kuten calypso Trinidadiin – paikkasidonnaisiksi miellettyjen populaarimusiikin lajien perustavinta laatua oleva malliesimerkki lienee kuitenkin reggae kaikkine jamaikalais-konnotaatioineen. Niinpä muiden muassa Hilamaa ja Varjus (1997: 7) rinnastavat ”reggaen” suoraviivaisesti ”jamaikalaiseen popiin”,

eli edellisestä tulee jopa jonkinasteinen yleistermi kaikelle kyseisellä saarella tuotetulle populaarimusiikille.

Historiallista pohjaa suomalaisen musiikkielämän ja ”mustan musiikin” väliselle jännitteelle tarjoaa myös Niina Helander (2001), joka on tarkastellut sitä, miten taidemusiikin ja jazzin välistä suhdetta on käsitelty Suomessa 1930-luvun alkupuolen tienoilla. Keskustelun vallitsevimpana mielipiteenä Helander (2001: 14) pitää sitä, että ”[j]azz rienasi taidetta ja uhkasi taidetta, ja mahdollisista ansiostaankaan huolimatta jazz ei ollut *taidetta*.” Kiinnostava on myös Helanderin (2001: 16) tekemä huomio siitä, kuinka musiikinlajin afroamerikkalainen tausta kävi merkityksettömäksi siinä vaiheessa, kun laji alkoi tiettyjen kommentoijien mielestä osoittaa viitteitä sivistykseen ja korkeakulttuuriin sopeutumisesta. Lisäksi musiikin harjoittamisen lähtökohdissakin voidaan havaita kolonialisoivia käytäntöjä. Se, mikä on omalta kannalta arvokasta, omitaan ilman suurempia murheita; Helander (2001: 20) luonnehtii tätä vaikutteen ottajan ehdoilla tapahtuvaksi harkituksi ja valikoivaksi ”marjanpoiminnaksi”, eikä jazz hänen mukaansa voinut vaikuttaa suotuisasti ”alhaalta” käsin. (Ks. myös Jalkanen 1989: 335–338.)

Toki on huomattava, että 1930-luvun alussa ”jazzilla” viitattiin hyvinkin suuressa määrin toisenlaiseen musiikkiin kuin tällä hetkellä, ja että varsinkin viimeisen 30 vuoden kuluessa eritoten jazziin (nykymerkityksessään) liitettyjä merkityksiä voi olla huomattavasti hankalampaa pitää rasistisina. 1970-luvun alussa tilanne oli vielä kuitenkin toinen: esimerkiksi Åke Granholm (1970: 12) kirjoittaa Länsi-Afrikan musiikille luonteenomaisesta ”negroidisesta äänenmuodostuksesta” sekä ”uusiin olosuhteisiin helposti sopeutuv[ista] neeker[eistä]” yleisemminkin. Eikä Lars-Olof Landén (1970: 79) jää tässä pekkaa pahemmaksi:

On ilmeisen vaikeata samanaikaisesti tehdä – tietoisesti tai tiedottomasti – toisaalta taiteellista luomistyötä ja toisaalta kaavamaisista ja tavanomaista työtä hyviteollisuutta varten. Tämän on täytynyt olla kallis mutta terveellinen este värilliselle jazzväelle. Neekerimuusiikoillahan on usein syvempään juurtunut jazzin aitoihin piirteisiin kohdistuva tunne kuin heidän valkoisilla tovereillaan.

Tämä tarjoaa mahdollisuuden ounastella, että myös 1960-luvun taitteessa asenteet varsinkin ”mustaa musiikkia” kohtaan olivat alkuperäisyyden ja takapajuisuuden ideoiden hallitsemia. Oinonen (2004: 214–216) kirjoittaa vastaavasta ”pimeän maanosan myytin” mukaisesta kuvaustavasta 1950-luvun suosittuihin Kalle Kustaa Korkin radioseikkailuihin liittyen. Hän korostaa sitä, kuinka juuri ”musta ihonväri luonnehtii kielteisesti ’toista’ edustavaa ryhmää ja tekee siitä yhtenäisen.” Samalla rakennetaan ”suomalaisuutta” ikään kuin negaation avulla: ”musta” pigmentti sekä siihen liittyvät ajatukset vähempiarvoisuudesta määrittävät osaltaan suomalaisten henkilöahmojen sankaruutta ja neuvokkuutta.

Iskelmäelokuvien tarjoama todistusaineisto tähän liittyen on kuitenkin moniselitteisempää. Ensinnäkin niin sanotut mustat esiintyjät iskelmäelokuvissa – tai muissa työni aineistoon kuuluvissa elokuvissa – ovat yhdellä sormella laskettavissa: *Iskelmäketjussa* ”tummien poikien tulinen yhtye” (Kivitie 1959) Delta Rhythm Boys esittää tässä suhteessa ainutlaatuisen *Joshua Fit the Battle of Jericho* -kappaleen. Esitys on monien muiden iskelmäelokuvaesitysten lailla suoraviivainen toisinto viiheravintolan esiintymislavalla tapahtuvasta laulannasta ja soitannasta, kuitenkin ilman huomattavaa (esimerkiksi laulun sanoihin liittyvää) rekvisiittaa. Näin ollen huomio kiinnittyy ensisijaisesti neljään tummaihoiseen, alati hyväntuuliselta vaikuttavaan vaalea-asuiseen mieslaulajaan sekä yhtäläiseen pianistiin. Voiko tällaisen

esityksen yhteydessä puhua stereotyyppistämisestä tai jälkikolonialisista käytännöistä ylipäätään?

Stereotyyppistämisen osalta vastaus lienee huomattavasti tulkinnanvaraisempi kuin jälkikolonialismin: siellä missä ”länsi” kohtaa Toisensa, jälkikolonialismi on väistämättä läsnä (ks. Said 1995: 3). Eri asia sitten on, millaisen tulkinnallisen painoarvon se kussakin tilanteessa saa. Joka tapauksessa Delta Rhythm Boysin esityksen yhteyttä jälkikolonialistisiin käytäntöihin voi tarkastella esimerkiksi lajityypin avulla: mikä merkitys tässä yhteydessä on gospelilla? Miksi ainoat ”mustaihoiset” iskelmäelokuvien esiintyjät esittävät nimenomaan hengellistä musiikkia, nojautuipa sen tarkempi lajimääritelmä käsityksiin afroamerikkalaisuudesta tai mustuudesta kuinka paljon tahansa? Mikäli tätä asetelmaa verrataan esimerkiksi Bruunin ja kumppaneiden (1998: 19) toteamukseen rock’n’rollin tuomitsevasta vastaanotosta 1950-luvun Suomessa (”niin musiikillisin kuin rotuopillisin, moraalisin, lääketieteellisin ja juridisinkin perustein”), on mahdollista kysyä, josko gospel nimenomaan kristilliseen perinteeseen kiinnittyneenä lajina mahdollisesti lievensi ”mustien” esiintyjien outoutta ja potentiaalista uhkaavuutta. Oli miten oli, Delta Rhythm Boysin esiintymiset eivät ole jääneet vain *Iskelmäketjun* varaan, vaan yhtye oli siinä määrin suosittu 1950-luvulta 1970-luvulle asti, että Bruun ja kumppanit (1998: 18) nimittävät sen jäseniä jopa suomalaisten ”kotineekereiksi”.

Delta Rhythm Boysin esitys *Iskelmäketjussa* avaa kiintoisia tulkintaväyliä myös elokuvateknisen toteutuksensa johdosta. Fiktiivisen kabareen kuuluttaja (Witaly Ketterer) esittelee yhtyeen seuraavin sanoin: ”hyvät naiset ja herrat, ja nyt – illan yllätys”. Tämän jälkeen yhtyeen jäsenet eivät astelekaan lavalle näyttämön sivusta samaan tapaan kuin esimerkiksi heitä edeltänyt Wiola Talvikki, vaan kuva hävytetään mustaksi ja uudelleen sisään.

Kuva paljastaa esiripun reunustaman lavan, jonka edessä yksi yhtyeen jäsenistä (basso Lee Gaines) seisoo; muut laulajat (tenorit Carl Jones ja Traverse Crawford, baritoni Kelsey Pharr) sekä pianisti (Rene DeKnight) ovat lavan päällä. Esityksen jälkeen kuva häivytetään jälleen mustaksi, minkä jälkeen puolestaan sisään kabareeyleisöön. Esityksen kuvaus kohdistuu toisin sanoen katkeamattomana vain ja ainoastaan Delta Rhythm Boysin jäseniin; joukossa ei ole ristiinleikkauksia tai vastakuvia yleisöön. Missään vaiheessa esitystä ei myöskään ole kuvattu yleisön tai orkesterin takaa, joten yhtyeen ja yleisön välisestä (katse)kontaktista ei ole lainkaan samalla tavalla suorita takeita kuin esimerkiksi juuri edeltävän Wiola Talvikin ohjelmanumeron yhteydessä (ks. kuva 13a). Edelleen Delta Rhythm Boys -esityksen kuvissa näkyvä lavastus on siinä määrin vähäistä, että on hankala sanoa, onko esitys kuvattu lopulta samassa tilassa kuin esimerkiksi Talvikin laulu. Esiintymislavan muoto sekä kuvan oikeassa reunassa näkyvä pylvä (ks. kuva 13b) – samoin kuin yleiset elokuvien tuotantoperiaatteet – antavat kuitenkin aiheen olettaa, että kyse on



Kuva 13. Iskelmäketju (1959): a) Wiola Talvikki; b) Delta Rhythm Boys.

samasta fiktiivisestä kabareetilasta. Yleisön läsnäolosta nämäkään yksityiskohdat eivät silti tarjoa todistusaineistoa.

Yllätys siis, toden totta – ja kaikkien kunnan yllätysten tavoin pakattu (tai tässä tapauksessa kirjaimellisesti häivytetty) tiukasti erilleen ympäröivästä maailmasta, vaikka sitten fiktiivisestäkin. Ja jos paketti on nyt ikään kuin aukaistu, niin mikä yllätyksen lopulta tuottaa: onko kyse ”pelkästään” yhtyeen suosioista, vai olisiko sen jäsenten ihonvärillään jotain merkitystä?

”Mustuus” ja siihen liittyvät jälkikoloniaaliset käytännöt voivat kuitenkin olla olennaisia vielä laajemminkin iskelmäelokuvien musiikin lajityypillistä valikoimaa ajatellen. Selkein esimerkki lienee rock’n’roll: millaisia identiteettipoliittisia ratkaisuja sen suomalaiskansallistamiseen liittyy? Samaa voidaan kysyä myös jazz-iskelmästä sekä erityisesti vaikkapa *Toprallin* sisältämistä myöhemmistä rytmimusiikin muodoista. Missä määrin Rock-Jerry ja jazz-ammattilaisstudiomuusikot sekä Eero ja Jussi ynnä The Renegades ovat osoituksia assimilatiivisesta musiikillisesta toisen kohtaamisesta, vai erkanevatko ne ja ”kansallinen swing” esikuvistaan jo siinä määrin, että voidaan puhua projektista (ks. Middleton 2000b: 61–62)? Iskelmäelokuvien gospelin ja rock’n’rollin suhteessa lienee jotakin oireellista: taloudellisia seikkoja – levymyyntiä, esiintymispalkkioita ja niin edelleen – ei parane unohtaa, mutta kummankohan stereotyyppinen 1950-luvun perheenisä mieluummin tarjoilisi yhtä stereotyyppiselle tyttarelleen, Delta Rhythm Boysin vaiko Little Richardin?

Vai osuisiko valinta Rock-Jerryyn? *Tähtisumua*-elokuvassa hän nimittäin esittää hengellisten laulujen klassikon *When the Saints Go Marchin’ In*, rock’n’roll-lajinimikkeen alla tosin ja mitä ilmeisimmin Elvis Presleyn jalkaliikkeitä imitoiden. Joka tapauksessa esitys käy osoituksena siitä, kuinka rock’n’rollin ja gospelin väliset yhteydet eivät olleet liukuvia vain Yhdysvalloissa, vaan

ihan yhtä lailla myös ”suomalainen” rock’n’roll rakentui lavean ”mustan musiikin perinteen” varaan.

Gospelin ja rock’n’rollin välisen suhteen rinnakkaistapauksena voi pitää useammassakin iskelmäelokuvassa olevaa ”bluesia”. *Tähtisumua* ja *Toivelauluja* -elokuvien osalta kyseeseen tulevat esitykset on kansallismografiassa nimetty suoraviivaisesti vain ”Bluesiksi” (SKFG6 2002: 499, 524), Lauantaileikit-elokuvan kappale puolestaan on nimeltään *Blues in the Motion* (SKFG7 1998: 238). Kaikki nämä ”blues”-esitykset ovat instrumentaali-kappaleita, ja muutenkin niitä voi musiikillisten keinovarojensa osalta pitää lähempänä improvisatorisen jazzin kuin tarkkaan formuloidun iskelmän käytäntöjä. Toisaalta tiettyjä blues-ulottuvuuksia voi hahmottaa esimerkiksi Lasse Liemolan *Iskelmäketjussa* esittämästä *Anna pois!* -kappaleesta: siinä konventionaalinen 12-tahdin blueskaava on ikään kuin modifioitu 16-tahtiseksi, jolloin sointutehot noudattavat progressiota I-I-I-V7-V7-I-I-IV-iv-I-I-V7-V7-F-F. Edelleen *Toprallissa* liikutaan bluessävyjen joukossa, joskin nyt The Creaturesin *Baby I Need You* -esitystä voi pitää pikemminkin juuri 1960-luvun puolivälin jälkeen yleistyneen bluesrock-suuntauksen edustajana (vrt. esim. Moore 2001: 42–45; ks. esimerkki 17).

Oma tapauksensa tämänkaltaisten lajityypillisten rajankäyntien suhteen on vielä myös ”Suomi-filmin rock-klassikoihin” (Bruun *et al.* 1998: 67) kuuluva *Billy Boy* -esitys elokuvasta *Tähtisumua*. Kappaletta laulava Kai Lind on sonnustautunut lännenmiesvetimiin stetsoneineen, ruutupaitoineen, aseväineen – ja kitaroineen. Kaikista sanoituksessa olevista rock’n’roll- ja Elvis-viittauksista huolimatta kappale lähentelee myös enemmän swingin piiriin luettavia käytäntöjä: varsinkin säestysrytmiikka, improvisoidut välitteet sekä sävellajitransponoinnit As-duurista A- ja H-duuriin kappaleen edessä viittaavat tähän suuntaan. Kiin-

The musical score is presented in two staves. The top staff is the vocal line, starting with a rest followed by the lyrics "Oh ba - by, why don't you say...". The bottom staff is the instrumental line, starting with a guitar (gtr.) and bass (el. bass) part, then followed by four measures of rests.

Esimerkki 17. Katkelma Toprallissa (1966) olevasta The Creatures -yhtyeen kappaleesta Baby I Need You.

nostavasti esityksen jälkeisessä yleisölle osoitetussa välipuheessaan Lindin ja kumppaneiden yhtyeen johtajana toimiva Eino Virtanen ilmoittaa tauon jälkeen tarjolla olevan ”jotakin rock’n’rollin ystäville” – toisin sanoen vaikuttaa siltä, että Lindin esitys ei ollut varsinaisesti rock’n’rollia elokuvan fiktiivisille jäsenillekään. Samasta kertoo vielä sekin, että elokuvarock-klassikkolistansa ulkopuolella myös Bruun ja kumppanit (1998: 29) toteavat esityksen olleen ”kotimaisen kantri-rokin ensimmäisiä voimakkaita manifestaatioita”.

8

”Ei, ei rokkaa enää”(Maisterialokas Kukkonen, *Väepelin kaabu*, 1957)

Suomalaisen elokuvan suhde juuri rock'n'rolliin ja rockiin on poikkeuksellisen omaleimainen. Esimerkiksi Suomi-rockin asema kansallisen identiteetin musiikillisena rakennuspalikkana on kaikesta päätellen mitä melkoisin: ”Juice Leskisen rock – oli Suomen kansan kannalta heti yhteisöllistä musiikkia” (Bruun *et al.* 1998: 212). Silti sitä on Kaurismäen veljesten elokuvia lukuun ottamatta hyödynnetty suomalaisissa elokuvissa harvoin. Myös varhaisemmissa elokuvissa rock'n'roll-esitykset ovat harvinaista herkkua, enkä usko, että monikaan pitää niitä elokuvataiteen mestarikohtauksina. Suomalaisten elokuvien rock'n'roll-esitysten elokuvaesteettisen tason pohdinta ei kuitenkaan kuulu intresseihini; sen sijaan olen kiinnostunut siitä, kuinka varhainen suomalainen rock'n'roll kytkeytyy audiovisuaaliseen esityskontekstiinsa, millaisia representationaalisia käytäntöjä sen esityksistä voidaan hahmottaa ja mitä suomalaisuus tässä yhteydessä mahdollisesti merkitsee – ja millaisin seurauksin. Pohdin toisin sanoen ensisijaisesti sitä, millaisia representaatioita rock'n'rollin ja suomalaisen elokuvan kohtaaminen on tuottanut ja miten nämä representaatiot nivELYVÄT käsityksiin suomalaisuudesta. Muuttiko rock'n'roll suomalaista elokuvaa vai suomalainen elokuva rock'n'rollia – vai kävikö kenties molemmin päin?

Nauru

Iskelmä- ja muissa ajan viihde-elokuvissa hyödynnetyn rock'n'rolliksi nimetyn musiikin tarkempi analyysi paljastaa joi-takin keskeisiä representationaalisia ulottuvuuksia. Ensinnäkin, kyseeseen tulevat elokuvat ovat poikkeuksetta komedioita – vaikka iskelmäelokuvia ajateltaisiinkin omana genrenään, koominen käsittely on niissä vahvasti läsnä. Esimerkistä käyköön *Tähtisumua*-elokuvan *Billy Boy* -esitys, jossa Kai Lindin revolverisankari-hahmon vastaparina on huiviin ja mekkoon sonnustautunut Leo Jokela: ”mutta äitiäin yksin en voi jättää” (ks. kuva 14). Samoin Onni Gideonin orkestereineen *Iskelmäketjussa* esittämä *Mustat silmät* on Bruunin ja kumppaneiden (1998: 23) mukaan suorastaan bravuurimainen sketsi. Erityisen selvää komediallisuus on lisäksi sellaisissa lajityypeissä kuin *Vääpelin kauhun* edustama sotilasfarssi, ja sama pätee Pekan ja Pätjän kaltaisiin sarjatuotantomaisiin elokuviin, jotka niin tuotannon kuin kritiikinkin puolelta määriteltiin jo alkulähtöisesti farsseiksi.



Kuva 14. a) Kai Lind, *Billy Boy*, Leo-äiti ja b) muitakin esiintyjä (Pirkko Mannola, Eino Virtanen) *Tähtisumua*-elokuvassa (1961).

Sotilasfarssit ovat yksi selvimmin erottuvista suomalaisen studio-kauden elokuvan lajityypeistä, ja aika-akselille sijoitettuna niiden tuotanto rajautuu suhteellisen jatkuvana vuosiin 1938–1959 (joskin myös 1984 ensi-iltansa saanutta *Uuno Turhapuro armeijan leivissä* -elokuvaa voi pitää saman lajin edustajana, samoin kuin 1990-luvun Vääpeli Körmy -elokuvien sarjaa). Kyseisten vuosien välillä Suomessa tuotettiin 23 sotilasfarssiksi aikanaan ja sittemminkin luokiteltua pitkää näytelmäelokuvaa. Elokuvien perusläh- tökohtana on jokin ”normaalista” varusmiespalvelusta poikkeava asetelma: alokasta pidetään erehdyksessä upseerina, nainen on sonnustautunut asepukuun (tosin tähän olisi tänä päivänä epäilemättä ”normaalia”) tai asepalveluksensa jo suorittanut ”jermu” on vahingossa kutsuttu uudelleen armeijan leipiin. Olipa asetelma kuitenkin millainen tahansa, olennaista on edelleen selkeä vastakkainasettelu miehistön ja päällystön välillä. (Ks. Laine 1994: 8–9, 130–131, 209–212.)

Vääpelin kaubhu sijoittuu perusasetelmaan edellä mainituista vaihtoehtoista viimeiseen: ”vanha jermu” Olavi Kaukonen (Heikki Savolainen) on joutunut sukunimivirheen takia uudestaan asepalvelukseen. Kokemuksensa perusteella Kaukonen välttää simputuksen, ja tapaapa hän kasarmilla vanhan heilansa Liisan (Maija Karhi), joka työskentelee siellä kapteeni Kärjen (Heikki Heino) kotiapulaisena. Erinäisten kommellusten, karkaamisten, piileskelyjen ja sotilaspukujen vaihtumisen – kuten myös ”runkipuvussa” eli varusmiesten alusvaatekerrassa esitetyn ”rock-tanssin” – jälkeen nimivirhe paljastuu ja Kaukonen saa palata siviiliin. (Ks. SKFG6 2002: 101–102.)

Puupää- eli Pekka ja Pätkä -elokuvat erottuvat suomalaisen elokuvan historiassa myös selkeästi omaksi kategoriakseen: vuosien 1953 ja 1960 välillä niitä tehtiin yhteensä 13 kappaletta, kaikissa pääosissa Esa Pakarinen, Masa Niemi ja Siiri Angerkoski.

Elokuviissa esiintyi usein myös nimenomaan iskelmätähtinä tai -esiintyjinä tunnettuja hahmoja, Olavi Virta ja Tapio Rautavaara epäilemättä näistä maineikkaimpina. Elokuviien tuotannon kannalta keskeisiä toimijoita olivat SF:n johtajan ja elokuviien tuottajan T.J. Särkän lisäksi ensisijaisesti ohjaaja Armand Lohikoski ja käsikirjoittaja Reino Helismaa; sarjan ensimmäisen elokuvan ohjaajana toimi Ville Salminen ja viimeisen Aarne Tarkas. (Ks. Uusitalo 1981: 185; Jokinen 2002.)

Elokuvat perustuvat Ola Fogelbergin piirtämään 1925 alkaneseen sarjakuvaan, joka oli suosituimmillaan toisen maailmansodan jälkivuosina. Niinpä sitä pidettiin käyttökelpoisena elokuviien liukuhihnatuotannon aiheena 1950-luvulla – kuriositeettinä mainittakoon, että Fogelberg teki aiheesta piirroselokuvan jo vuonna 1927. Joka tapauksessa Pekka ja Pätkä -elokuviien tuotannon lähtökohtana voi pitää nopeutta ja taloudellisuutta sekä luottamusta edes kohtuulliseen yleisösuosioon. Täten ne osaltaan toimivat SF:n tuottamien taide-elokuviien rahoituksen ja tappioiden turvaajina. Elokuvia voi lisäksi pitää niin sanottujen gagien, ”visuaalisten vitsien” suomalaisena kokeilukenttänä. Siinä missä yleisön suosio oli luottamuksen arvoinen, suhtautuivat elokuvakriitikot Pekka ja Pätkä -tuotoksiin 1950-luvulla suorastaan halveksuen. (Ks. Jokinen 2002: 69, 71.)

Pekka ja Pätkä sammakkomiehinä on sarjan yhdeksäsokuva. Se koostuu enemmän tai vähemmän kahdesta jaksosta: alkupuolella seurataan Pekan ja Pätkän kahden miehen orkesterin kiertuekommelluksia, loppupuolella toverukset puolestaan joutuvat kertausharjoituksiin ja sammakkomieskurssille. Elokuva lisäksi päättyy ikään kuin jatko-osaa vaatiin: kaksi katumapäälle tulevaa YK-sotilasta kolkkaavat Pekan ja Pätkän, vaihtavat vaatteet heidän kanssaan ja toimittavat heidät puolipökerryksissä Suezille lähdössä olevaan koneeseen. Sarjan seuraavaa elokuvaa, *Pekka ja*

Pätkä Suez’illa (1958), mainostetaankin sammakkomies-elokuvan lopputeksteissä, ja vastaavasti sen alussa edellisen lopputapah-
tumat kerrataan lyhyesti. Elokuviens ensi-iltojen väliaika oli noin
neljä kuukautta. (Ks. SKFG6 2002: 159–161, 199–201.)

Pekka ja Pätkä sammakkomiehinä -elokuvan yhteys
rock’n’rolliin liittyy juuri päähenkilöiden kahden miehen ”kier-
tueorkesteriin”. Kohtauksen alussa Pekka ja Pätkä ovat pakkaa-
massa ”Puupää-kiertueensa” autoa, joka on koristeltu valkoisin
nuottikuvioin sekä lukuisin epämääräisin, väärin päin olevia kir-
jaimia sisältävin lausahduksin. Pakkauksen lomassa Pekka kuulee
musiikkia läheisestä musiikkiliikkeestä ja huomaa, kuinka sen
ikkunaan asetetaan nuottivihko; vihkosta ja katosta roikkuvasta
julisteesta kappaleen nimeksi voi lukea *Hippaa ja hoppaa*. Pekka
siirtyy ikkunan eteen ja ehdottaa Pätkälle kappaleen ostamista
seuraavin sanoin: ”tuota kipaletta meillä ei vielä oookkaan ohjel-
mistossa, näkkyö olevan viimesin hullutus”. Pätkä kuitenkin to-
teaa ostamisen olevan turhaa, sillä ”voimmehan me sen tässä pai-
kan päällä harjoitella ulkoa, pöhöhöhöö”. Niinpä he purkavatkin
instrumenttinsa – Pekalla pystybasso, Pätkällä suuri bassorumpu
ja muita perkussiivisia soittimia (kuten kahvipannu) – ja ryhtyvät
soittamaan ikkunan edessä nuottivihkoa tuijottaen. Välillä Pätkä
intoutuu hyvinkin improvisatoriselta vaikuttavaan lyömäsoitin-
välikkeeseen, joka saa lopulta Pekan haukottelemaan. Perkussio-
soolonsa osana Pätkä myös kaataa kahvipannun sisältöä (joka
näyttää kovin kirkkaalta ollakseen kahvia) suppiloon ja on ikään
kuin juovinaan sitä. Pekka puolestaan soittaa välillä bassiaan
”väärtä puolelta”, hapuillen kieliä kaikukopan ulkopohjalta (ks.
kuva 15a) – liekö kyse yleisestä ”visuaalisesta basistivitsistä”; joka
tapauksessa otos on kuvattu ja julkaistu kaksi vuotta ennen klas-
sikkoasemaan nousutta Jack Lemmonin vastaavaa esitystä *Some
Like It Hot* -elokuvassa (suom. *Piukat paikat*). Pekan ja Pätkän



Kuva 15. Pekka ja Pätkä sammakkomiehinä (1957): a) Pätkä, Pekka ja basso; b) Nuorten tanssihetki alkaa.

soiton edessä ympärille kerääntyneen nuorison edustajat alkavat vähitellen tanssia (ks. kuva 15b). Aluksi tanssiliikkeet ovat suhteellisen hillittyjä pyörähdyksiä, mutta pikku hiljaa mukaan tulee heittojakin.

Jokseenkin kohtauksen puolivälissä kuullaan ensimmäiset varsinaiset laulufraasit, mutta ei Pekan tai Pätkän esittäminä. Pätkä on kylläkin aina silloin tällöin päästänyt suustaan epämääräisiä lyömäsoitinsoituksiaan säestäneitä karjahduksia ja huudahduksia, mutta nyt lauluosuuteen sisältyy tunnistettavia sanoja. Laulajaksi paljastuu kuorma-auton konepellillä seisova ja kitaraa soittava Sacy Sand (ks. kuva 16), ja näin ollen *Hippaa ja hoppaa* -esitys voidaan jakaa kahteen osaan sen mukaan, kenellä fiktion henkilöhahmoista diegeettinen vastuu kappaleen esittämisestä kulloinkin on. Sandin lauluosuuden sanat ovat osapuilleen seuraavat:

Nukeilla tytöt leikkii,
 tinasotamiehillä pikku Heikki,
 hippaa ja hoppaa, [skabli-uubli-biiba]
 hippaa ja hoppaa, [babli-duubli-buuba]
 hippaa ja hoppaa, tyttö huumassa [kun taas skabli-dabliu-doi!]

Mut isompana mieli muuttui,
lemmenjumala kun asiaan puuttui.
Hippaa ja hoppaa —.

Nyt sotamiehillä tytöt leikkii
ja nukkevaimollaan [kun] meidän Heikki.
Hippaa ja hoppaa —.



Kuva 16. Sacy Sand Hippaa ja hoppaa.

Sandin osuuden kuluessa tanssiva nuorisio on täytännyt kadun jotakuinkin kokonaan. Esitys loppuu, kun talonmies Pikkarainen (Armas Jokio) huomaa tanssivan nuorisio, ottaa pumpulitukot korvistaan ja lähtee uhkaavasti astelemaan joukkiota kohti. Tosin myös kappale loppuu juuri tällä hetkellä,

ja havahduttuaan ilmeisen intensiivisestä soittamisesta Pätkä ihmettelee, ”onkohan täällä sattunut joku kolari, kun väkeä on näin tuhattomasti?”

Pekka ja Pätkä sammakkomiehinä -elokuvan ohjaaja Armand Lohikoski ohjasi myös ilmeisen parodisista lähtökohdista siinseen tuotoksen *Taape tähtenä*. Elokuvan taustalla nimittäin oli ajan ”seurapiirikaunottaren” Tabe Slioorin tähdittämän *Se alkoi omenasta* -elokuvan (1962) keskeneräiseksi jäänyt tuotantoprosessi. Jälkimmäinen jäi Slioorin oikkuilujen ja vaatimusten takia lopulta vain 37 minuutin mittaiseksi, ja niinpä tuottaja Anelma Vuorio päätti tehdä elokuvalla runsaan tunnin mittaisen farssi-maisen jatko-osan – osin epäilemättä maksaakseen hankalalle

tähdelle niin sanottuja kalavelkoja. *Taape tähtenä* -elokuvan tapahtumat myötäilevätkin kaikesta fiktiivisyyden korostamisesta huolimatta *Se alkoi omenasta* -elokuvan kuvausten tapahtumia. (Ks. SKFG7 1998: 75, 83; Koski 1998: 88–89.)

Taape tähtenä alkaa siitä, että elokuvastudiolla odotellaan päänäyttelijättären saapumista. Tämä ei kuitenkaan koskaan saavu paikalle, jolloin ohjaaja (Ossi Elstelä) päättää palkata osaan toimitussihteerinsä taiteilijanimellä Taape (Tuija Halonen). Kuvausten edetessä erinäiset miehet kiinnostuvat Taapesta, samalla kun tähteys ”kihauttaa” tämän päähän. Taape leikittelee miesten tunteilla ja esittää kuvauksissa lisävaatimuksia muun muassa palkkionsa suhteen. Elokuva päättyy siihen kun tuottaja antaa Taapelle lopputilin ja ohjaaja ryhtyy tekemään ”todellista taidefilmiä”. (Ks. SKFG7 1998: 73–74.)

Bruunin ja kumppaneiden (1998: 67) listaama ”Suomi-filmin rock-klassikko” *What You’ve Done to Me*, esittäjinään Jukka & Pekka Loukiala, Eero & Jussi (Raittinen), Tuula & Paula (Karpinen) ja Rock-Tomppa (Tommy Lindström), sijoittuu elokuvan alkupuolelle kohtaukseen, jossa kuvataan ravintolakohtausta. Kappale on itse asiassa viimeinen kolmen laulun sikermästä; sitä edeltävät *Twist*, *Twist All We Gotta Like* ja *Saku Sammakko*. Bruun ja kumppanit (1998) eivät kuitenkaan paljasta syitä siihen, miksi juuri *What You’ve Done to Me* on valittu klassikkoasemaan, joten ne jäävät itse esityksestä tehtävien spekulatioiden varaan. Kaikki kappaleet esitetään samalla kokoonpanolla eli viiden laulajan ja kahden kitaristin voimin, ja *What You’ve Done to Me* poikkeaa muista oikeastaan vain siinä, että sen aikana Rock-Tomppa asentelee esiintymisalueena olevan fiktiivisen ravintolan tanssilavan etualalle Tuula ja Paula kainaloissaan ja ottaa ikään kuin päävastuun kappaleen laulamisesta. Kenties tällä tavoin enemmän yksilöllisyyttä korostava esitystapa sekä esittäjän nimen ”Rock”-etu-

liite käyvät perusteesta omanlaiselleen klassikkoasemalle, samoin kuin sikermän muiden kappaleiden geneeriset konnotaatiot: twist ja lastenlaulu.

Farssimainen ulottuvuus on vahvasti läsnä myös *Isaskar Keturin ihmeelliset seikkailut* -elokuvassa, joka perustuu Erkki-Mikaelin (toimittaja Erkki-Mikael Salmi) Apu-lehdessä vuosina 1949–63 ilmestyneisiin pakinoihin. Elokuvan ohjaaja Aarne Tarkas oli suunnitellut Keturin hahmon toilailuihin perustuvia kuvauksia jo 1950-luvun alusta lähtien. Elokuva perustuu enemmän tai vähemmän toisistaan irrallisille episodeille, joissa Keturi (Hannes Häyrynen) ja hänen ”aputoimittajansa” Mikael (Leo Jokela) ajautuvat erilaisiin ongelmiin tai aiheuttavat niitä. Keskeisenä tapahtumia yhteen sitovana tarinakehyksenä toimii kuitenkin vuorineuvos Tömstetiä (Arvo Lehesmaa) ja hänen tyttärtään Irmaa (Pirkko Mannola) kohtaan harjoitettu kiristys, jonka selvittelyyn Keturin kumppaneineen osallistuu. Lopulta käy ilmi, että kiristys perustuu todistukseen vuorineuvoksen iskelmäkuinukuudesta vuodelta 1926 (sivuhuomautuksena todettakoon, että termi ”iskelmä” ei itse asiassa ollut vielä tuolloin käytössä; R.R. Ryynäsen väitetään ”keksineen” sen 1929). Vuorineuvos on halunnut salata iskelmäkuinukuutensa osin estääkseen tyttärtään hakeutumasta samalle uralle. (Ks. SKFG6 2002: 406–407.)

Myös niin sanottuja Eemeli-elokuvia voi pitää komediallisena tuotantosarjana suomalaisen elokuvan studiotuotannon loppuvuosina. Eemeli (eli Esko Toivonen) onkin saanut jossain määrin omalaatuisen maineen suomalaisen viihteen historiassa. Hänen uransa alkoi sotien jälkeen iltama- ja radioesiintyjänä, ja 1950-luvun lopulla ja 1960-luvun alussa hän esiintyy myös useissa viihde-elokuvissa (mm. *Yks’ tavallinen Virtanen*, *Suuri sävelparaa-tti*). Omalaatuisena häntä voi pitää tiettyjen toistuvien maneerien perusteella: lakoninen ja hymytön esiintyminen, puujalkavitsien

ja sanaleikkien viljely sekä liioitteleva kirjakielisuus ja kohtelias puhuttelu. Näillä oli varsinkin hänen koomikonuransa alkupuolella jossain määrin vieraannuttava vaikutus, mutta 1950-lopulle tultaessa hän oli suosittu hahmo viihteen kentällä. Niinpä hänen hahmonsua varaan on tuotettu kolmekin pitkää näytelmäelokuva, joista *Oho, sanoi Eemeli* on ensimmäinen. Muut kaksi ovat pari vuotta myöhemmin ensi-iltansa saaneet *Molskis, sanoi Eemeli, molskis* sekä *Ei se mitään, sanoi Eemeli*. (Ks. Alho 2002.)

Ensimmäinen on kuitenkin se, jota esimerkiksi Bruun ja kumppanit (1998: 23) muistelevat kaiholla suomalaisen rock'n'rollin vaiheita eritellessään. Elokuvan juoni rakentuu seuraavan perusasetelman varaan: Eemeli on lähetetty omaa elantoaan hankkimaan ja hän saapuu Römpsänperälle erehdyksessä perustetulle tukkilaiskämpälle. Kämpälle saapuu myös sähköparranajokoneiden tehomyyjä Tommi (Tommi Rinne), joka saadakseen koneita myytyä ryhtyy järjestämään iltamia, jotta saisi rahaa aggregaatin ostoon. Iltamien ohjelmaan kuuluu myös rock'n'roll-esityksiä; elokuvassa näkyvässä kyltissä 250 markan hintaista tapahtumaa mainostetaan seuraavin sanoin:

Loistelias Rock-iltama
 Tänään
 Mälkilän talolla
 Loisto-ohjelma! Loistomusiikkia!
 Lopulta TANSSIA!!
 ROCK-ROCK-ROCK

Tommin juonittelujen seurauksena niin Eemeli kuin tukkilaisten nuorempi etumieskin (Vesa Enne) päätyvät esittämään omat versionsa rock'n'rollista. Tommin naisongelmien varjolla Eemeli onnistuu lopulta kiristämään tältä rahaa, ja Tommin joutuessa vaikeuksiin virkavallan kanssa Eemeli palaa rahojen kanssa kotiin

ja pyytää äitiään herättämään hänet sitten kun ne loppuvat. (Ks. SKFG6 2002: 391–392.)

Sen sijaan *Yks’ tavallinen Virtanen* ei sijoitu aiempien elokuvien tavoin mihinkään tuotantoajankohtanaan tai sittemmin määritelyyn ryhmään, vaan sitä voi pitää suomalaisen studioelokuvan suhteellisen tavanomaisena edustajana. Mikäli tässä yhteydessä halutaan käyttää vakava taide-elokuva–kevyt komedia -jaottelua, sijoittuu *Yks’ tavallinen Virtanen* selkeästi jälkimmäiseen, onhan sen lajimääreenä käytetty juuri ”musiikki-iloittelua”. Elokuva kertoo henkilösekaannuksista ja niiden vaikutuksista maaseudulla sijaitsevan kesähotellin vieraisiin ja henkilökuntaan. Lopussa kuitenkin väärinkäsityksen romanttisen komedian konventioiden mukaisesti selviävät ja erinäiset parit saavat toisensa. Populaarimusiikkia ajatellen on huomion arvoista, että tuore Miss Suomi ja iskelmälevytysuransa samoihin aikoihin aloittanut Pirkko Mannola kuuluu elokuvan näyttelijöihin – ja eritoten se, että lauluaan hän ei kuulu sen ääntelijöihin. Syynä tähän on mikäpä muu kuin levytyssopimus Levytukku-yhtiön kanssa; Fazerin leivissä työskennelleiden Toivo Kärjen ja Reino Helismaan elokuvaa varten säveltämät ja sanoittamat iskelmät esittää ääniraidalla Eila Pellinen. Varsinaisia iskelmälevytyksiä elokuvassa on neljä. (Ks. SKFG6 2002: 301–305).

Bruunin ja kumppaneiden (1998: 19, 22–23) mukaan rock’n’rollin yhteiskunnallisessa vastaanotossa oli Suomessa kaksi vaihtetta: ensimmäisessä sen uutuus ja merkittävyys aiheuttivat automaattista viehtymystä, toisessa taas se joutui pilkan kohteeksi. Niinpä siinä missä rock’n’roll laulavien koirien ja koontaitettavien wc-istuinten ohella vielä 1956 kiehtoi, jo vuotta myöhemmin se oli hulluttelun ja pelleilyn aihe. Ja jälkimmäisen aspektin suhteen juuri elokuvat olivat avainasemassa, joskin samat parodiset keinovarot olivat käytössä myös levytyksillä ja esiintymiskiarteilla.

Tanssi

Elokvien rock'n'roll-esitysten toisena representationaalisenä ulottuvuutena voi erottaa tanssin. Omalta osaltaan nämä elokuvalliset esitykset kertovatkin siitä yleisestä tendenssistä, jonka mukaan kyseinen musiikinlaji tai -tyyli miellettiin alkuvaiheissaan nimenomaan tanssiksi (ks. Jalkanen & Kurkela 2003: 460; Bruun *et al.* 1998: 19). Elokvissa edelleen rock'n'roll-tanssin akrobaattiset elementit korostuvat erilaisten hyppyjen, heittojen ja kieputtelujen myötä.

Pekka ja Pätkä sammakkomiehinä -elokuvan tanssi on varmaankin otokseni hillityimmistä päästä. Tanssijoita on paljon, ja suurin osa heistä tyytyy kumppaninsa kanssa lähinnä pyöriiviin askelkuvioihin polvet notkuen. Muutamat parit esittävät erilaisia heittoja, joko selän yli kammeten tai käsivarren ympäri kiepauttaen. Eräs miespuolinen tanssija tekee kärrynpyöränkin. Lisäksi kuvasta voi erottaa muutaman sylihaarahypyn, mutta eivät nämä eivätkä heitotkaan ole missään vaiheessa hallitsevassa asemassa kuvallista kerrontaa ajatellen. Sama pätee pitkälti *Vääpelin kauhun* ”rock-tanssiin”, joskin sen yhteydessä heittojen ja hyppyjen suhteellisen hillittyyden luonteeseen ja vähyyteen on epäilemättä vaikuttanut – jo fyysikaalisista syistä – se, että tanssijat ovat kaikki miehiä.

Vääpelin kauhu on kuitenkin siinä mielessä poikkeuksellinen elokuva, että sen varsinaista ”rock-tanssia” edeltää yhden alokkaan (Bengt-Åke Warg) suorittama steppauskohtaus. Näin fyysinen ruumiinhallinta tanssin muodossa saa yhden ulottuvuuden lisää. Itse asiassa elokuvassa steppaus toimii potentiaalisena fyysisen väkivallan muotona: Warg ikään kuin uhkaa tanssia toisten varusmiesten varpaille sekä hypyillään ajaa näitä syvemmälle varusmiespunkkien väliin. Steppaus käy myös erottavasta

elementtistä ”vanhojen” ja ”uusien” kulttuuristen käytäntöjen välillä. ”Päriinäpoika-alokkaat” Jaska (Lasse Pöysti) ja Pena (Leo Jokela) tuhahtelevat ja esittävät arvottavia lausumia:

JASKA: Roskaa. [Se on] museotavaraa tollanen.

PENA: Jessöör. Siirry rokkaamaan!

Penan kehoitus herättää kahdenlaisia reaktioita. Maisterialokas Gustaf Kukkola (Seppo Kolehmainen) parahtaa välittömästi ”Ei, ei rokkaa enää”, kun taas eräs toinen hyppää keskelle lattiaa ja aloittaa scat-tyylisten laulun ja tanssin. Pian lähes kaikki intoutuvat tanssimaan ja laulamaan alusvaatteillaan, osa miehistä tekee jopa muutamia hyppy- ja heittoliikkeitä toistensa avittamina. Vain Kukkola ja Kaukonen pysyttelevät tanssin alkaessa punkissaan, edellinen aluksi suupielet kovinkin alaspäin, lopussa kuitenkin hymyillen, jälkimmäinen puolestaan musiikin mukaan päätään heiluttaen. Pena intoutuu pudottelemaan varusmiesten sänkyjensä päiväpeitteistä tekemiä ”pinkkoja” lattialle jakkaraa apunaan käyttäen; Penan tullessa Kaukosen kohdalle tämä kuitenkin vetäisee jakkaran Penan kädestä ja puistelee päätään, ja niinpä Pena tyytyy vain silittelemään Kaukosen laskostettua päiväpeitettä. ”Rokkaus” loppuu alikersantin (Ernest Ervasti) saapuessa paikalle ja huutaessa: ”Mikä hornamainen melu täällä on valloillaan?!” Tässä vaiheessa Kaukonenkin on jo liittynyt tanssijoihin, joskin hänen parinaan on toisen alokkaan sijasta parimetrinen penkki.

Kuriton sukupolvi -elokuvan ensimmäisessä rock’n’roll-esityksessä tanssiin sisältyvät heitot ja hyppyt sen sijaan ovat korostetummin kuvallisen kerronnan keskiössä: liikkeitä esittävät Husu (Leo Jokela) ja Japi (Maija Karhi) on useammin kuin kerran asemoitu kuvan keskelle ja kuvan kokona on Pekan ja Pätjän yleis- ja suuriin kokokuviin verrattuna koko- ja puolikuvat. Samaa voidaan sanoa *Yks’ tavallinen Virtanen* -elokuvan rokkaavasta motoristi-

pariskunnasta, *Iskelmäketjun* Finn-rokkaajista, *Isaskar Keturin ihmeellisten seikkailuiden* lapsitanssijoista sekä *Toivelauluja*-eloku-
van jazz-klubiin matkalla olevasta nuorestaparista. Myös ”Grazy”
Gideonin ja yhteensä esitys *Iskelmäketjussa* on selvästi tapahtu-
mien keskiössä, mutta *Mullin mallin* -elokuvan Aatun ja Iitun
lailla esityksen akrobaattinen luonne on jossain määrin toinen.
Mustat silmät -kappaleen muuttuessa ”mustalaisviulumukaelmas-
ta” rock’n’roll-esitykseksi myös soittajien liikehdintä muuttuu laa-
jemmiksi, nopeammiksi ja jännittyneemmiksi. Tämä saa äärim-
mäisen ilmentymänsä Gideonin pitäessä pystybassoaan ylösalai-
sin jalkojensa välissä, itse hartoidensa varassa lattialla maaten (ks.
kuva 17). Bruunin ja kumppaneiden (1998: 23) mukaan kyseessä
on ”suosittu, rockleffoista opittu maneer” – ja jo ennen varsinais-
ten rock’n’roll-elokuvien ilmaantumista Yhdysvalloissa tällainen
”pöyristyttävä lavailveily” oli tullut tutuksi erityisesti Bill Haleyn
ja hänen Comets-yhtyeensä esityksistä (Garofalo 1997: 132).



Kuva 17. Iskelmäketju (1959): Onni ”Grazy” Gideon & His Gipsy
Rockers *Mustat silmät* -esityksen rock’n’roll-osassa.

Mullin mallin -elokuvan rock'n'roll-esitys lienee vähintäänkin yhtä riehakas. Elokuva ei ole varsinaisesti sijoitettu iskelmäelokuvien kategoriaan, vaikka sitä on joissakin arvioissa sellaisiin verrattukin. Elokuva on selvästi juonikeskeisempi kuin iskelmäkimarat, vaikkakin myös sen tuotantotaustaa voi pitää pitkälle iskelmäelokuvia vastaavana: kyse on *Suuren sävelparaatin* tapaan Veikko Itkosen tuottamasta elokuvasta, jossa jo muista yhteyksistä tuttuja viihdyttäjiä pyrittiin hyödyntämään yleisömenestyksen toivossa. Elokuvan esiintyjäkaartiin kuuluvat muiden muassa Esa Pakarinen, Eemeli, Reino Helismaa, Spede Pasanen ja Matti Kuusla. Varsinaisia ammattinäyttelijöitä elokuvassa edustavat naimisiin aikovaa paria Anjaa ja Villeä esittävät Leni Katajakoski ja Ville-Veikko Salminen – Katajakoski on sivumennen sanoen ainoa naisnäyttelijä koko elokuvassa. Elokuvan juoni rakentuu työmiesporukan toilailujen ja iltamallisten ohjelmanumeroiden varaan: eksyttyään porukka asettuu vahingossa taloksi suljettuun hotelliin, luullen sitä uudeksi työmaakseen – tosin varsinainen työnteko ei selvästikään ole porukan prioriteettilistan kärjessä. Anjalla ja Villellä on lisäksi ongelma: Anjan on miljoonaperinnön saadakseen mentävä naimisiin ennen 21-vuotissyntymäpäiväänsä, ja tuo päivä on huomenissa. Onneksi työporukkaan on kuitenkin soluttautunut työmiesten kiroilusta väitöskirjaansa tekevä pappi (liekö aihe ollut neljä vuosikymmentä sitten kovinkin humoristinen?), ja niinpä elokuva loppuu häävalssin säveliin ja yhteislauluun. (Vrt. SKFG6 2002: 532–533.)

Rock'n'rollin osalta huomion arvoisena on pidetty työmiesten käynnistämään illanviettoon sisältyvää esitystä, jossa alku- ja lopputeksteissä ilmoitetut ”sisävesien rock 'n roll -ihmeet Aatu ja Iitu” suorittavat omat liikesarjansa. Bruunin ja kumppaneiden (1998: 23) mukaan tämä ”[a]krobaatin ja nuken muodostama, holtittomasti toikkaroiva tanssipari” onkin mahdollisesti kaik-

kein kummallisien suomalaisen elokuvan rock'n'roll-esityksistä. Aatua ja Iitua esittää Tatu Asumaniemi ja heidät/hänet esittelevää räjäisenoloista hanuria vetelevää viiksiniekkaa Erkki Brandt (ks. SKFG6 2002: 531) – todettakoon, että Bruunin ja kumppaneiden (1998: 22–23) maininta siitä, että viiksiniekka olisi ”kansanhumoristi” Kokemäen Uuno (eli Osmo Pertola), ei siis kansallismielisyyden tietojen perusteella pidä paikkaansa. Nukkehahmo on mitä ilmeisimmin ollut omiaan aiheuttamaan enemmänkin epätietoisuutta: *Internet Movie Databasen* mukaan Asumaniemi esittäisi Aatua ja Brandt Iitua (IMDb 2005). Esittäjien tosiasiallinen identiteetti on kuitenkin suomalaisen elokuvan ja rock'n'rollin suhteen kannalta toissijaista, ja tässä yhteydessä sillä on lähinnä vain lähdekriittistä merkitystä.

Esitys alkaa viiksiniekan kompastellessa lavalle haitari sylissä. Viiksiniekka ottaa tilan etuosasta tuolin, istuu tuoliin ja ryhtyy esittelemään tulevaa ohjelmanumeroa:

VIIKSINIEKKA: Arvoisat ihmiset – hähähähä. Eiks ollu veikeesti sanottu? [Mää oon] meinaan sen itte keksiny [niin juu]... Iitu ja Aatu tanssaa ny tei[til] sitä... semmosta viimestä huutoa, oikeen semmosta rokan[ohovia]...

Esittelyn ja siihen liittyvän vahvasti murteellisen tarinoinnin ja (puujalka)vitsailun ohessa viiksiniekka vetäisee haitarillaan muutamien sävelen polkanluonteista tanssimusiikkia, ”varmuuden vuoksi viä omana sovituksena, jos sattus virheitä tuleen”. Soiton jälkeen viiksiniekka ilmoittaa ”päästävänsä Iitun ja Aatun irti” ja huutaa Iitua nimeltä lavalle. Iitu ja Aatu tulevatkin estradille siivuun vedetyn näyttämöverhon takaa, alusta lähtien hurjasti pyöräileviä. Viiksiniekka siirtää tuolinsa sivummalle, mutta ei onnistu välttämään Iitun ja Aatun pyöräileviä jäseniä, vaan tulee kamppailuksi lattialle (ks. kuva 18a).

Huomion arvoista kohtaauksessa on se, että viiksiniekka ei säes-
tä ”tanssausta” haitarillaan, eikä mitään muutakaan musiikillista
säestystä ole kuultavissa – muutamaa temmellyksen tiimellyksessä
syntyvää haitarin vetoa lukuun ottamatta. Tanssin lomasta kuva
siirtyy hetkeksi hotellin vastaanoton sohvalla makaavaan Villeen,
joka havahtuu päättään puistellen ja pidellen, nousee horjuen sei-
somaan, mutta rojahtaa uudelleen sohvalle pontikan tainnutta-
mana; taustalla kuuluu pariin otteeseen vaimeita aplodeja. Kuvan
palatessa esityssaliin Iitu ja Aatu pyörivät edelleen raivokkaasti,
Iitu yrittää vetää viiksiniekan tuolia puoleensa ja jopa ikään kuin
kiivetä sille, mutta tämä huitoo vastaan ja saa tuolinsa. Iitu ja
Aatu hyppelevät vuoron perään ilmaan toisiaan kannattaen, jol-
loin viiksiniekka siirtyy Iitun puolelle ja kumartuu kurkistamaan
tämän hameen alle. Hameen alta paljastuuakin miehen (Asuma-
niemi) pää (ks. kuva 18b); Iitu-Aatu nousee seisomaan kahdelle
jalalle ja viiksiniekka hyppää hänen syliinsä.

Oma erityistapauksensa rock’n’roll-tanssin ja siihen mahdol-
lisesti liittyvien akrobaattisten ulottuvuuksien suhteen on *Toive-*



Kuva 18. Mullin mallin (1961): a) Iitu ja Aatu pyörivät ja kampaavat viiksiniekan lattialle; b) yllätys Iitun hameen alla.

lauluja-elokuvan neljäs musiikkiesitys, joka on *Suomen kansallisfilmografiaan* merkitty tarkemmin nimeämättömänä ”rock-tanssina” (SKFG6 2002: 523). Esityksen osalta tapahtumat etenevät yksityiskohtaisemmalla tasolla seuraavasti: yövahti (Pentti Irjala) poimii kadulta eteensä juuri pudonneen lauluvihkon, ja samassa nurkan takaa alkaa kuulua nopeatempoista instrumentaalirytmimusiikkia. Esiin tulevat kaksi nuorta tanssijaa, Arska ja hänen tyttöystävänsä (Kosti Aaltonen ja Irina Kugler), matkaradiota kantaen.

Kosti Aaltonen ja Irina Kuglerin esittämän nuorenparin tanssin kuvaus noudattaa samoja perusperiaatteita kuin esimerkiksi elokuvissa *Kuriton sukupolvi* ja *Yks’ tavallinen Virtanen* olevat tanssikohtaukset sekä *Iskelmäketjun* ”Finn-rock”-episodi: tanssi pari pysyy kuvan keskiössä etupäässä suurena kokokuvana. Lisäksi asiaan kuuluvat runsaat ja ilmavat heitot, hyyt ja kiepautukset – kappaleen lähetessä loppuaan Aaltonen ja Kugler tekevät peräti kolme peräkkäistä volttiheittoa vajaan kuuden sekunnin aikana. Tanssi ja kappale loppuvat, kun Aaltonen heittää Kuglerin kirjaimellisestikin toimintaa seuraavan yövartijan syliin (ks. kuva 19). ”Anteeks nyt, taisin pyöräyttää friiduaani liian ronskisti”, pahoittelee Aaltonen.



Kuva 19. Toivelauluja (1961): Arska pyöräyttää friidunsa yövartijan syliin.

Yövirtija ihmettelee hetken nuorten touhua ja keskustelee näiden kanssa, antaen lopulta *Toivelauluja*-viikkosen nuorille. Kugler löytää sivuilta kappaleen *Kaksi suudelmaa*, johon Aaltonen toteaa: ”näytä, onks se se ralli misson ensimmäisen treffin pusu?” Kugler vastaa myöntävästi, ja kuva ristiinhäivytetään hiekkarantalavas-teissa tapahtuvaan balettiesitykseen.

Rock’n’roll-tanssi jatkuu balettivälikkeen jälkeen useamman tanssiparin voimin Myyränpesä-nimisessä ”jazzklubissa” (ilmeinen viittaus Helsingissä toimineeseen ”Mäyränkoloon” eli Old House Jazz Clubiin; ks. esim. Jalkanen & Kurkela 2003: 395). Huomionarvoista kohtauksen lopussa on se, että selvästi vanhemman yövahdin on hyvin hankala saada Myyränpesän ovea auki, kun taas nuorille se avautuu kirjaimellisesti itsestään.

Will Straw’n (2001: 158–159) mukaan tanssia voi lähestyä joko ”kurin ja pidättyväisyyden riemuvoiton” representaatioita tuottavana tradition ja auktoriteettiuskon hallitsemana sosiaalisenä rituaalina tai ”sosiaalista vakautta uhkaaviin kiihkeisiin impulsseihin” yhdistyvänä ”sosiaalisen epäjärjestyksen perimmäisenä mallina”. Suomalaisissa elokuvissa olevien rock’n’roll-esitysten perusteella kyseinen musiikinlaji ja siihen kytkeytyvät tanssikäytännöt yhdistyvät nimenomaan jälkimmäiseen kategoriaan; ne ovat vain omiaan lisäämään vaikutelmaa rock’n’roll-tanssista hassunhauskana ”ketkutteluna”.

Nuoriso

Paitsi että rock’n’roll erilaisten elokuvallisten kytkentöjen ja esitystapojen myötä määrittyy naurettavan koomiseksi ja akrobaattiseksi, määrittyy se usein myös lapselliseksi. Nuoruuden korostaminen rock’n’roll-kohtauksissa saattoi 1950-luvulla olla perustel-

tuakin, mutta *Isaskar Keturin ihmeellisten seikkailujen* esimerkki vie tämän periaatteen jokseenkin äärimmilleen. Juonen kuljetusta ajatellen kohtaaminen liittyy tilanteeseen, jossa Keturi ja Mikael on palkattu pikku-Richard Nokipiin (Vesa Enne) lapsenvahdeiksi. Miehet ajattelevat selviävänsä toimesta vähällä ja hätistelevät poikaa piirtämään, lukemaan tai muuten omiin oloihinsa. Richard kuitenkin haluaa, että häntä viihdytetään, ja uhkaa huutaa, mikäli miehet eivät tottele. Richard tarjoaa Keturille paukkusikarin ja vaatii miehiä laulamaan jotain. Miehet vastustelevat, jolloin Richard rupeaa huutamaan, ja niin miehet pyörtävät päätöksensä. Paikalle tulevat myös Richardin kaverit, Kisse (Merja Tuohimaa) ja Pete (Kari Koskela). Keturi ja Mikael kuiskuttelevat hetken ja aloittavat *Mikki Hiiri merihädässä* -kappaleen. Miesten esitys keskeytyy kuitenkin heti ensimmäiseen meripeikkofraasiin: ”oon suuri peikko, khäh-häh-häh-hää” muuttuu Keturin yskinnäksi ja köhinnäksi. Richard tuumaa: ”mun kai tarttee sit itte”; hän ottaa seinältä kitaran ja aloittaa *Jöröjukkarockin*. Kisse ja Pete ryhtyvät tanssimaan – siinä määrin lennokkaasti kaikkine heittoineen ja pyöräytyksineen (ks. kuva 20a), etteivät Keturi ja Mikael voi muuta kuin tuijottaa esitystä silmät pyörällään ja suu auki.

Kysee ei kuitenkaan ole vain siitä, että kohtauksen rock’n’roll-tanssijat ovat selvästi lähempänä kymmentä kuin 15 ikävuotta, vaan että myös heidän liikkeidensä musiikillisen taustan tuottajana on lapsihahmo. Esitys saa loppupuolellaan myös jossain määrin poikkeavia kuvausteettisiä ulottuvuuksia, sillä kappaleen tempon nopeutuessa myös leikkausrytmi nopeutuu, lähikuvat paikalla olijoiden innostuneista ja hämmästyneistä kasvoista vuorottelevat tiuhaan tahtiin ja kuvakulmat monipuolistuvat kallistuen ja lattian varaan siirtyen. Esitys loppuu siihen, kun Richard laskeutuu kitaroineen polvilleen lattialle (ks. kuva 20b)



Kuva 20. Isaskar Keturin ihmeelliset seikkailut (1960): a) Richard soittaa, Pete ja Kisse tanssivat Jöröjukkarockia; b) Richard kitaroineen polvillaan lattialla.

– jälkikäteen ajateltuna hyvinkin tulevia kitaravirtuooseja ja heidän manööverejään enteillen.

Edelleen elokuvan rock’n’roll-kappale *Jöröjukkarock* on täynnä viittauksia perinteisiin lastenlauluihin, *Hämä-hämähäkistä Jänis istui maassa* -lauluun (ks. nuottiesimerkit 18 ja 19). *Suomen kansallisfilmografian* elokuvaa koskevassa sisältöselosteessa En-teen esittämää pikku-Rikhardia luonnehditaan ”varsinaiseksi kauhukakaraksi” (SKFG6 2002: 406); mikä tämän yhteys rock’n’roll-esitykseen on, jää kuitenkin implisiittiseksi. Silti vaikka kauhukakarana oleminen yhdistyisikin suoraviivaisemmin laulun sanoituksiin ja Jöröjukkaan erityisesti Euroopan lastenkirjallisuuden hahmona (ks. Brummer-Korvenkontio 1991: 35–37, 63), on kysyttävä, miksi juuri rock’n’roll olisi teemaan sopiva musiikillinen lajityyppi? Olisiko niin, että se omalla tavallaan edustaa erilaisia ”kauhukakaroita” – ja olisiko edelleen niin, että nimeämällä rock’n’rollin esittäjät heidän todellisesta iästään huolimatta ”kauhukakaroiksi” heidät osaltaan saadaan vaikuttamaan

lapsellisilta ja siten myös astetta tai paria merkityksettömiltä? Lopputuloksena rock'n'roll on jotakin, mitä aikuisten – keitä he sitten ovatkaan – ei tarvitse ottaa vakavasti, vaan se voidaan ohittaa yhtä ohimenevänä ja vähäpätöisenä ilmiönä ja vaiheena kuin lapsuuskin.

The musical notation for Example 18 consists of two staves. The upper staff is in the treble clef and the lower staff is in the bass clef. Both are in 4/4 time and have a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and then a quarter rest. The bass line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, and then a series of quarter notes: A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a quarter rest.

Esimerkki 18. Jöröjukkarock elokuvasta Isaskar Keturin ihmeelliset seikkailut (1960): Jänis istui maassa -mukaelma.

The musical notation for Example 19 consists of two staves. The upper staff is in the treble clef and the lower staff is in the bass clef. Both are in 4/4 time and have a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and then a quarter rest. The bass line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, and then a series of quarter notes: A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a quarter rest.

Esimerkki 19. Jöröjukkarock elokuvasta Isaskar Keturin ihmeelliset seikkailut (1960): Hämä-hämähäkki-mukaelma.

Jöröjukkarock esitetään myös *Iskelmäkaruselli pyörii* -elokuvassa ”alkuperäisessä” muodossaan, säveltäjänsä ja sanoittajansa Saukin (alias Sauvo Puhtilan) sekä ”pikkuoravien” laulamana. Jälkimmäisten lauluosuudet ovat tuplanopeudella äänitetyjä. Kappale kuullaan elokuvassa toimittaja Airovirran toimistosta ikään kuin äänilevytä. (Ks. SKFG6 2002: 444–449.) Visuaalisestikin tätä versiota *Jöröjukkarockista* voi pitää ”alkuperäisempänä”, sillä kyse on jokseenkin suoraviivaisesta käsinukketeatteriesityksestä, jossa

kolme oravaa ja näkymättömiin jäävä mies esittävät kukin oman mielistetiikkansa mukaisia lauluosuuksia.

Vesa Enteen rock’n’roll-esitykset suomalaisen elokuvan historiassa eivät kuitenkaan jää pelkästään yhteen. 1960-luvun alkuvuosina Enne esiintyi neljässä kokoillan näytelmäelokuvassa, usein Eemelin aisaparina – itse asiassa Keturi-elokuva on ainoa, jossa hän ja Eemeli eivät ole yhdessä. *Isaskar Keturin ihmeellisten seikkailujen* lisäksi Enteen tähdittämistä elokuvista *Oho, sanoi Eemeli* sekä *Kaks’ tavallista Lahtista* saivat ensi-iltansa vuonna 1960, *Molskis, sanoi Eemeli, molskis* kahta vuotta myöhemmin. Enteellä oli myös pieni sivurooli 1994 valmistuneessa *Kaikki pelissä* -elokuvassa.

Keturi-filmatisoinnin ohella *Oho, sanoi Eemeli* on kuitenkin se, jossa Enteen musiikillisen toiminnan – jota kyllä esiintyy jokaisessa elokuvassa – on tulkittu yhdistyvän nimenomaan rock’n’rolliin. Elokuvaan sisältyvässä iltamakohtauksessa Enteen ja Eemelin muiden muassa edustamat tukkilaiset joutuvat juonittelun uhreina esiintymään ilman ennakkovaroitusta. Yleisö vaatii ”rokkia”, ja niinpä Eemeli esittää kappaleen *Little Emil Rock*. Esitys alkaa Eemelin laulaessa H-murtosoinnun säveliä noudattavaa säveltaajuuksilta kasvavaa nousevaa ”uaa-uaa”-fraasia, jonka myötä hän laskeutuu koko ajan alemmaksi kyykkyyyn (ks. kuva 21a). Noustuaan jälleen seisomaan Eemelin laulu jatkuu sanoin:

Little Emil, Little Emil rock,
ketskuta ja jyrää, jytkytä ja kerää,
ketskuta ja jyrää jotta naapuritkin herää.
Little Emil, Little Emil rock!

Eemeli itse soittaa akustista kitaraa, säestäjinään hänellä ovat basisti, rumpali, hanuristi ja trumpetisti. Esityksen tempo on hidas, ja paikalla oleva salintäyteinen yleisö reagoi musiikkiin

voimakkaasti: ”eihän toi mitään rokkia oo, vai mitä pojat – – ne lupas rokkia – – me tahdotaan rokkia!” Myös Enteen esittämä tukkilaisten nuorempi etumies on muiden tavoin ilmeisen tuskastunut Eemelin ja tämän yhtyeen esitykseen. Enteen vieressä istuva vanhempi etumies Einari (Ketola) ehdottaakin, että Enne menisi laulamaan. Niinpä Enne nousee lavalle ja esittää ensin Little Emil Rockin säestyskuvioon perustuvan, mutta nopeampitempoisen ”Rokkaustaito kymppi” -sävelmän ja välittömästi edellisestä saamiensa aplodien jälkeen *Tukkipojan rockin*. Musiikillisesti *Tukkipojan rock* kuulostaa vahvasti Bill Haleyn tunnetuksi tekemän *Rock Around the Clock* -kappaleen toisinnolta; *Kansallisleikkimateriaalissa* kappaleiden mainitaankin olevan samat (SKFG6 2002: 390).

Erikoinlaatuinen episodi muihin suomalaisen elokuvan rock'n'roll-esityksiin verrattuna on *Tukkipojan rock* -esityksen lopussa. Kappale nimittäin saa varsinkin nuoremman naispuolisen yleisönosan villiintymään siinä määrin, että esityksen päätyttyä naiset ryntäävät Eemelin kimppuun – Einari pitää parhaana siepata Enteen kainaloonsa ja kantaa tämän pois lavalta (ks. kuva 21b). Kohtaus toimii eräänlaisena rinnastuksena ”suuren maailman mallin mukaisiin” hysteerisiin rock'n'rolliin liittyviin yleisöreaktioihin. Huomion arvoista kohtauksessa tietysti on, että Enne jätetään täysin rauhaan, vaikka juuri hänen esittämänsä musiikki on sitä, mitä fiktiivinen yleisö haluaa ja mikä mitä ilmeisimmin saa sen villiintymään. Toisaalta mikäli selvästi Ennettä vanhemmat – ja kookkaammat – naishenkilöt olisivat rynnänneet hänen kimppuunsa, lopputulos olisi voinut olla sekä lääketieteellisesti että moraalisesti huolestuttavampi.



Kuva 21. Oho, sanoi Eemeli (1960): a) säveltaajuus kasvaa, Eemeli pienenee Little Emil Rock -esityksessä; b) naiset ryntäävät lavalle Tukkipojan rockin jälkeen.

Kaikesta huolimatta kohtauksen voi tulkita ilmentävän ”suomalaisuuden” ja rock’n’rollin välistä suhdetta erityisesti kolmella tavalla. Ensinnäkin, jo iltamien ja rock’n’rollin asettamista yhteen voidaan pitää suhteellisen poikkeuksellisenä käytäntönä. Edellinen kiinnittyy nimenomaan toisen maailmansodan aikaisiin ja välittömästi sitä seuranneisiin vuosiin, ja iltamaperinnettä on pidetty nimenomaan sodanjälkeisen ”suomalaisen” kansanperinteen ja -kulttuurin työssijana (ks. Jalkanen & Kurkela 2003: 389). Rock’n’roll puolestaan oli monien mielestä yksi yhdysvalloista siinneistä muotioikuista muiden joukossa (ks. Bruun *et al.* 1998: 19). Toiseksi, juuri yhdysvaltalaisen rock’n’rollin ensimmäisiin ja siten myös merkittävimpiin luetun kappaleen *Rock Around the Clock* sanoituksen kääntäminen tukkipojan arjesta kertovaksi tuo ylikansallisen populaarikulttuurin ja kotimaisen kansanromantiikan välisen jännitteen selvästi esiin. Esimerkiksi Veijo Hietalan (1992: 10–12) mukaan juuri tukkilaisromantiikka on ollut yksi vahvimmin suomalaiskansalliseksi määrittynyt elokuvafiktion ai-

healue. Ja kolmanneksi, Eemelin status ja suosio iltamaperinteen edustajana rinnastuu yleisöreaktion myötä tuossa vaiheessa vielä erityisesti yhdysvaltalaiseen rock'n'rolliin liitettyyn hysteeriseen käytökseen. Niinpä sen, että naisyleisö ryntää juuri Eemelin eikä ”oikeaa” rock'n'rollia esittäneen Enteen kimppuun, voi tulkita jälkimmäisen iästä riippumatta myös ilmaisuna ”perinteisen suomalaisuuden” ylivertaisesta vetovoimasta nykyaikaiseen ja ylikansalliseen (tai yhdysvaltalaiseen) populaarikulttuurin verrattuna. Samalla tietysti myös luodaan ero ”lapsellisen” rock'n'rollin ja ”aikuisemman” iltamaperinteen välille, eikä tässä erossa lapsellisen ja aikuisen – eikä siten liioin ylikansallisen ja ”suomalaisen” – välistä arvohierarkiaa tarvitse miettiä. Lasten sananvalta ja merkitys on aina rajallinen, ja nuo rajat ovat nimenomaan aikuisten asettamia – se, onko rajojen asettamisessa kysymys kasvatuksellisista vai kurinpidollisista päämääristä, on kuitenkin ratkaisevaa arvoituksen kannalta.

Kuriton sukupolvi vihjaa jo nimellään samaan dilemmaan ja laajentaa sitä erityisesti nuorisoksi eritellyn demografisen kategorian suuntaan. Matti Kassilan vuonna 1957 ohjaama elokuva oli itse asiassa jo toinen aiheen filmatisointi: 1936 kantaesityksensä saanut Mika Waltarin samanniminen näytelmä ilmestyi elokuvana ensimmäisen kerran heti tuoreeltaan 1937. Elokuva – nimenomaisesti siis jälkimmäinen versio, joskin perusjuoni on molemmissa jokseenkin sama – kertoo ikääntyvän professori Varavaaran (Tauno Palo) identiteettikriisistä ja suhteesta perheeseensä, niin vaimoonsa kuin nuorempaan sukupolveen. Professori ihastuu poikansa Pellen (Matti Ranin) ystävättäreen Marjaan (Kaija Siikala), mutta luulee tämän vain pilailevan kustannuksellaan, minkä seurauksena hän päättää jättää perheensä ja ratkeaa juopottelemaan. Seuraavana päivänä hän yrittää vielä paeta perheenjäseniään, mutta törmätessään heihin antaa ikään

kuin viimeisen mahdollisuuden peräten "tahdin muuttumista" ja luvaten kunnollista kasvatusta. Keskeisin juonellinen ero elokuvan eri versioiden välillä liittyy itse asiassa Marjan kohtaloon: 1937 versiossa tämä lankeaa "miesten ylläpitämään huonoon elämään", 1957 tuotannossa professori yhyttää hänet jälleen Pellen kainaloon. Molemmista tapauksissa Marja ja professori tekevät sovinnon. (Ks. SKFG6 2002: 68–69; vrt. myös SKFG2 2002: 181–182.)

Nuoremman sukupolven harrastuksia elokuvan uudemmassa versiossa voinee pitää vauhdikkaina: Pelle harrastaa mäkihyppyä, perheen Japi-tyttären (Maija Karhi) sydänystävä on puolestaan motoristi Husu (Leo Jokela). Samoin nuorison yhteinen ajanvietto saa nopeasti vauhdikkaan käänteen sen jälkeen, kun Jussi Jurkan esittämä professorin toinen poika Kali keksii ratkaisun siihen, miten "yhdestä gini-pullosta voi jakaa kuudelle kappaleelle Helsingin kultasta nuorisoa". Dilemman ratkaisu liittyy olennaisesti siihen, että kyseessä ovat Kalin syntymäpäivät, joita viettämään kaveripiiri on kokoontunut. Tässä yhteydessä on huomautettu näyttelijöiden suhteellisen korkeasta iästä (esim. Bagh 1993): 21-vuotissyntymäpäiviään viettävää Kalia esittävä Jussi Jurkka oli elokuvan ilmestymishetkellä 27-vuotias, Matti Ranin peräti 31-vuotias, tytöt 25-vuotiaita sekä Bruunin ja kumppaneiden (1998: 21) "suomi-filmin vakio'nuoreksi" nimeämä Leo Jokela 30-vuotias.

Varavaaran asuntoon kerääntyneiden nuorten kiinnostus ja innostus tuoreisiin rock'n'roll-levyihin on ilmeinen. Tämä käy selväksi esimerkiksi siitä, että yksi Kalin mieluisimmista lahjoista vaikuttaa olevan Husun ojentama litteä, suurehko paperipussi:

KALI: Sait sä ne?!

HUSU: Jep. Kaikki mitä Suomeen on tullu.

JAPI: Onksiinä ne rock'n'roll-levyt?

HUSU: Joo.

JAPI: Ai juma.

Keskustelun jälkeen toverukset keskittyvät hetkeksi tarkastelemaan Löpön (Maikki Länsiö) ”abstraktista” taideteosta, ristin muotoiseen puujalustaan jokseenkin löyhästi kiinnitettyä valkoiseksi maalattua suurehkon polttomoottorin kampaakselia epämääräisine lisäkkeineen. Pian kuitenkin Pelle ehdottaa levyjen soittamista, ja Kali ryntää tarjoilupöydän luokse ja ryhtyy kaatamaan paukkuja, sekoittaen giniä kenties keltaiseen limonadiin (elokuvahan on mustavalkoinen). Juomien jälkeen Kali ja Löpö asettavat äänilevyn pyörimään, ja nuoriso ryhtyy tanssimaan. Tai kuten Kali asian Löpölle esittää: ”mennäänks painiin?” Löpö vastaa: ”joo, mut pystyssä”.

Elokuvan ensimmäinen rock'n'roll-esitys nojaa pitkälti samoihin ”tavanomaisiin” representaatiokeinoihin kuin esimerkiksi *Iskelmäketjun* ”Finn-rock” tai *Yks' tavallinen Virtanen* -elokuvan mestarirokkaajien kuvaus, varsinkin mitä tulee tanssiin. Pelle ja Marja tekevät joitakin pyörähdyksiä ja taivutuksia, Husu ja Japi sen sijaan myös voimakkaampia jalkojen heilautteluita, sylihaara-hyppyjä ja peräti volttiheitonkin. Esitys kuitenkin poikkeaa muiden elokuvien rock'n'roll-kohtauksista siinä, että heti kappaleen alettua kuva-alan täyttävät runsaat lähikuvat hyvinkin onnellisilta tai peräti euforisilta vaikuttavista kasvoista – yleisesti ottaen lähikuvat ovat otoksessani harvinaisia. (Ks. kuva 22.) Lisäksi myöhemmin kohtauksessa hyödynnetään erilaisia kuvakulmia, mikä on myös hyvinkin poikkeava ratkaisu. Tanssivaa ja ilaivoivaa nuorisoa kuvataan niin ala- kuin yläkulmastakin, kamera kallistettuna sekä heiluvana ja pyörivänä näkökulmaotoksena.

Levyn loputtua nuoret istuvat ja makoilevat hetken hengästyneinä paikoillaan, keskustellen samalla Varavaaran vanhemmista. Lopulta Husu päättää tarjota ystävilleen "vakavaa" pianomusiikkia, joka kuitenkin pian äityy mainituksi "Rock-fantasiaksi". Toisin sanoen elokuvaan sisältyy itse asiassa kaksi toisiaan seuraavaa musiikkikohtausta; lisäksi sekä elokuvan alussa että sen loppukohtauksessa on "viihdeorkesterin soittamana rock-teema, säv. Toivo Kärki" (SKFG6 2002: 67).



Kuva 22. Kuriton sukupolvi (1957): kuvia "Rock-fantasiaa" edeltävästä rock'n'roll-kohtauksesta.

”Rock-fantasia” on sekin kuvausteknisesti poikkeava erityisesti vahvojen mustavalkokontrastien ja niiden varaan rakentuvien kompositioiden osalta. Rock’n’roll-esityksenä se poikkeaa muista myös siten, että siinä ei tanssita. Nuoriso on kyllä vahvasti mukana musiikillisessä liikehdinnässä, mutta ensisijaisesti instrumenttien soittoa jäljitellen: saksofonivälikkeessä Marja on soittavinaan vääntynyttä kauhaa, Japi sateenvarjoa ja Löpö kenties imurinputkea, Pelle bassosoolon aikana mäkisuksea sekä Kali rumpusoolon yhteydessä Löpön ”taideteosta” ja kasaripinoa, ”kapuloinaan” vispilä ja lusikka. Lisäksi varjostimeton lampunjalka hehkulamppuineen toimittaa mikrofonin virkaa. (Ks. kuva 23.) Mahdollisista elokuvaesteettisistä ansioistaan huolimatta ”Rock-fantasia” määrittyy tällaisten absurdin komiikan keinoja lähentelevien kuvallisten aiheiden myötä helposti hassutteluksi ja omalta osaltaan luo vaikutelmaa siitä, että rock’n’rollia voi soittaa ”miten tahansa”. Tässä on selvästi kyse myös arvottamisesta: käsitys ”miten tahansa” soittamisesta väheksyy sitä työtä ja niitä taitoja, mitä kyseisten äänien tuottaminen lopulta vaatii.



Kuva 23. ”Rockfantasian” kuvia elokuvasta Kuriton sukupolvi (1957).

”Rock-fantasiaan” sisältyvää hassuttelu-ulottuvuutta voidaan ajatella myös suhteessa leikkimiseen, ja siten sitä voi edelleen pitää yhtenä rock’n’rollin lapsellistamisen keinona. ”Rock-fantasian” osalta lapsenomaiset ulottuvuudet eivät kuitenkaan jää tähän, vaan kappaleen lauluosuuksiin sisältyy suoria viittauksia *Pikku poika posteljoon’* -lastenlauluun. Kappaleen loppupuolella, voimakontrastisten puhallin- ja rytmisektiosoolojen jälkeen Kali asettuu lampunjalan taakse ja laulaa – tai pikemminkin resitoi keskitaajuusvoittoisella karhealla kurkkuäänellä:

Minä olen pikkupoika kenguru, vain kenguru, vain kenguru.

Minä olen pikkupoika kenguru ja kiertelen hännillä kakadun
[tai: ”kiertelee hännillä kakadu”]

Eikä mua ilahduta mikään muu, ei mikään muu, ei mikään muu,
eikä mua ilahduta mikään muu kuin punaset silmät ja sininen suu!

Pian tämän jälkeen perheen äiti (Irma Seikkula) saapuu asuntoon eeerisen oloisena, eikä tunnu juurikaan piittaavaan nuorison railakkaasta menosta ja sitä säestävästä musiikista. Nuoret kuitenkin keskeyttävät ilakointinsa, kun äiti astelee keittiön puolelle.

Riippumatta siitä, miten viehättynyt Varavaaran äiti olisikaan nuorison ilonpidosta, hänen läsnäolonsa tekee ”Rock-fantasian” jatkamisen mahdottomaksi ja siten myös implikoi rock’n’rollin yhteyttä sukupolvien välillä ammottavaan ”kuiluun”. Toisaalta on kuitenkin huomattava, että mikäli rock’n’rollin ajatellaan erityisesti 1950-luvun lopun Suomen yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa kontekstissa olevan nimenomaisesti nuorison ”ominta” musiikkia, musiikinlajin lapsellistaminen lastenlauluviittausten sekä esimerkiksi Enteen esitysten avulla lapsellistaa myös nuorison. Lopulta siis niin rock’n’roll kuin nuoriso ovat selvästi lapsel-

lisiä entiteettejä, eikä niitä ole tarkoitukseen – saati tarve – ottaa vakavasti.

Elokuvan loppukohtauksen voi kuitenkin ajatella horjuttavan tällaista tulkintaa. Professori Varavaaran tehtyä täyskäännöksen elämässään ja alkaneen jälleen kasvattaa lapsiaan ankaralla kädelä myös lasten käytöstavat ja asusteet ovat muuttuneet ”aikuisempaan” suuntaan: Kali ja Husu ovat pukeutuneet pukuihin, eikä heitä tule enää nimittää professori Varavaaran sanoja lainatakseni ”noilla idioottimaisilla lyhennelmillä”. Galileon ja Hubertin rinnalla seisoo myös Jaana, aiemmin tunnettu nimellä Japi. Mutta aivan kaikki ei ole muuttunut. Kuunnellessaan radiosta Pentin eli entisen Pellen menestystä mäkikisoissa Varavaaran vanhemmat suutelevat, mitä Galileo luonnehtii ”kurittomaksi käytökseksi”. Samassa radiosta alkaa kuulua aiemmanlaista rock’n’roll-tyylistä rytmimusiikkia, mikä saa nuoret tanssimaan vanhempien ympärillä. Eivätkä nämä vastusta lainkaan – johtuneeko sitten siitä, että tanssi on piiri- eikä hyppy- tai heittomuotoista?

Esimerkin aikuisväestön harjoittamasta kontrollista rock’n’rollin suuntaan tarjoaa myös pohjoismaisten rock-kuninkaiden kavalkadi *Iskelmäkaruselli pyörii* -elokuvasta. Tämä neljän esityksen sarja käynnistyy toimittaja Airovirran lukemasta kuulijakirjeestä:

Hyvä herra radiotoimittaja. Minä olen teinityttö ja pidän hirveän paljon rock and rollista. Mutta kun sellaista kunnon rockia soiteetaan niin vähän radiossa, että se ihan harmittaa. Siksi minä nyt kirjoitankin teille, hyvä herra toimittaja, ja toivon että soittaisitte siellä Iskelmäkarusellissa enemmän rockia. Poikaystäväniikin pitää rockista, ja silloin kun meillä vain on tilaisuus, käymme kuuntelemaan sitä. Olimmekin hyvin iloisia, kun eräässä elokuvateatterissa esitettiin sellaista rock-lyhytfilmiä, ja sitähan me tietenkin ryntäsimme heti katsomaan.

Samalla kun Airovirta lukee kirjettä, kuva seuraa tuntemattomaksi jäävää nuortaparia iltakävelyllään, jonka reitti kulkee satama-alueen, puiston (Töölönlahti) ja puistikon (Esplanadi) kautta elokuvateatteri Rexin ulko-ovelle. Tämän jälkeen kuvassa näkyy hetken aikaa juliste, jossa mainostetaan "Nordisk Rock-Gala" -tapahtumaa. Esittäjiksi julisteessa on listattu "Skandinaviens rock-kung Per-Elvis, Norge", "Sveriges rock-kung Boris", "Rock-Finn, Danmark" sekä "Finlands rock-kung Rock-Jerry". Tämän jälkeen siirrytäänkin suoraan rock-kuninkaiden esityksiin. Esitykset ovat hyvin samankaltaisia: kukin rock-kuningas on etualalla ja taustorkesteri pysyy kutakuinkin muuttumattomana esityksestä toiseen. Ainoastaan Ruotsin esityksessä kitaristin, pianistin, basistin ja rumpalin muodostaman peruskokoonpanon lisänä on saksofonisti. Esitysten lavasteet vaihtelevat nekin vain hieman: siinä missä Tanskan, Ruotsin ja Suomen rock-monarkkien taustalla näkyy verhokankaita, Norjan edustaja laulaa tiiliseinän edessä. Tila on kuitenkin mitä ilmeisimmin sama kussakin esityksessä.

Esitykset seuraavat toisiaan suoraviivaisesti, ilman esittelyjä tai muita välikohtauksia. Jokaisen rock-kuninkaan performanssin lomaan on kuitenkin leikattu kuvia teini-ikäisestä yleisöstä; näiden kuvien yhteydessä ääniraidan täyttää kansainvälisten rock'n'roll-hysteriaideaalien mukainen kirkuna. Itse kuvat ovat kuitenkin jossain määrin ristiriidassa kirkunan kanssa, sillä yleisö istuu suhteellisen rauhallisesti paikoillaan, eikä varsinaista synkroniaa äänen ja yleisön reaktioiden välillä voi havaita. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, etteikö paikalla olevan poliisin olisi kerran käytävä kehottamassa nuorisoa istumaan. Niinpä vaikka mistään laajamittaisesta tai hallitsemattomasta villiintymisestä ei voitaisikaan puhua, edustaa poliisin toiminta sitä ajattelutapaa, jonka mukaan rock'n'rollissa on kyse alkulähtöisesti kontrollointia vaativasta riehakkuudesta ja kenties jopa kapinallisuudesta.

Edelleen on syytä huomata, että tällainen mahdollinen kapi-nallisuus on ainakin osin kansallisesti ehdollistunutta. Voi olla, että kaikki rock-kuninkaiden esitykset ovat ”sangen estottomia” (Asko Alanen 2005: 247), mutta silti yleisön kirkuna on juuri Rock-Jerryn *Long Tall Sallyn* aikana kaikkein voimakkainta. Näin ollen kyse on ikään kuin maaottelusta, jossa urheilulajien sijaan kamppaillaan rock’n’roll-laulannasta ja -esiintymisestä laajemminkin. Eikä tässä kamppailussa esteettisillä kriteereillä liene juurikaan merkitystä: ne laulunopettajat, jotka asettaisi-vat ”kireästi, kurkkuaan nautittavan epäterveellisesti rääkäten” (Bruun *et al.* 1998: 33) ääntelevän Rock-Jerryn Rock-Finnin, Per-Elviksen tai Borisin soinnikkaamman baritonin edelle, lienevät harvassa. Mutta eipä tätä laulunopettajilta kysytäkään: elokuvan perusteella asiasta päättää nuori yleisö, ja heidän mukaansa juuri ”suomalainen” rock’n’roll-esitys on ylivertainen muiden suhteen. Näin ollen suomalaisuus korostuu muita pohjoismaisia kansallis-kulttuurisia identiteettikonstruktioita parempana. Tässä yhtälössä merkityksetöntä on myös se, että Rock-Jerryn on tulkittu yleisesti pyrkineen imitoimaan esitys- ja laulutavallaan ennen kaikkea tiettyjä ”mustia” yhdysvaltalaisia artisteja ja heidän esityskäy-täntöjään: ”Jerryn ihailema Little Richard kuuluu raivokkaista tulkinnoista” (Nikander 2004).

Slangi

Neljäs rock’n’roll-esitysten representationaalinen ulottuvuus liit-tyy rock’n’rollia muodossa tai toisessa esittävien henkilöhaamojen puheenparteen. Yleisesti ottaen vielä 1950-luvun suomalaisissa elokuvissa käytettiin tarkasti oikeaoppista suomen kirjakieltä; murteelliset ilmaiset ovat harvinaisia (Laitamo 1996: 71–76).

Rock’n’rollia hyödyntävissä elokuvissa musiikin esittäjät ja tanssijat kuitenkin usein käyttävät – tai imitoivat – tuon ajan Helsingin slangia. Näin on asia niin *Kurittoman sukupolven* (1957) nuorison, *Yks’ tavallinen Virtanen* -elokuvan motoristipariskunnan, *Iskelmäketjun* lättähattujen kuin Vesa Enteen *Jöröjukkanrockinkin* osalta.

Iskelmäketjun puolivaiheilla Hannes Häyrisen esittämä Iskelmä Oy:n johtaja järjestää illan kabareeohjelmaa varten koe-esiintymisiä, ja esiintyjätarjojokkaiden joukossa ovat Lasse Liemolan ja Pirkko Mannolan lisäksi lättähattu ”sussuineen”, esittäjinään tanssinopettajat Olavi ja Eeva Nieminen. Johtajan ja lättähätun välillä käydään seuraavanlainen keskustelu:

JOHTAJA: Jaaha, ja teillä oli siis joku tanssinumero kabareeohjelmaa varten, vai kuinka?

LÄTTÄHATTU: Joo-o, me tsiigattiin täs sussun kans että tääl on vain sjungattu koko aika niin me meinattiin sit tän pimun kanssa et me näytetään millä taval ne nyya stailit puhaltaa tääl stadis joraavan, eiksjoo?

JOHTAJA: No joo. Olkaa hyvä, viedään nämä tuolit pois tieltä.

LÄTTÄHATTU: Hei kuule kundit, pidäs tät röökii, muttälä polta sitä. Se on viimene rööki ja mutsil on vasta ens lauantain tilipäivä.

JOHTAJA: Jaaha, hyvä.

LÄTTÄHATTU: Okei kundit, nostakaa kytkintä niin lähetään, vähän rokkia, hä!

Lyhyen tanssidemonstraation jälkeen johtaja keskeyttää esityksen ja hätistää lättähätun ja sussun pois, luvaten heille *ehkä* esiintymismahdollisuuden illan tilaisuudessa. Omana kuriositeettinaan mainittakoon, että tanssiesitystä säestävä ”Finn-rockiksi” *Suomen kansallisfilmografiassa* nimetty kappale kuullaan myös elokuvan alkutekstien aikana, äänisiltamaisena siirtymänä alkuteksteistä Rytmikellariin. (Ks. SKFG6 2002: 348–349.)

Slangi käy nuoremman ja vanhemman sukupolven välisestä erottavasta tekijästä myös *Isaskar Keturin ihmeelliset seikkailut* -elokuvassa. Aivan kuten tanssin ja rock'n'rollin soittamisenkin yhteydessä, kyse on tässä tapauksessa radikaalimmasta ”nuoremman sukupolven” tulkinnasta: pikku-Richard Nokipii on juuri se, joka käyttää slangia. Jo heti alkuhetkistä lähtien kommunikaatiokuilu on pelkästään puheenparren osalta ilmeinen, sillä Richardin kysymykseen ”osaattekste sjungaa” miehet kykenevät vastaamaan vain ällistyneillä kysymyksillä ”hä? mitä?” Edelleen Richard nimittää miehiä ”starboiksi” sekä heidän kappalevalintaansa ”vanhaksi stygeksi”.

Kuriton sukupolvi eroaa muista kuitenkin siinä, että sen dialogiin on upotettu useampiakin englanninkielestä peräisin olevia sanoja ja fraaseja. Esimerkiksi kun Marja saapuu Varavaaran asuntoon, Pelle ottaa hänen vaatteensa, asettaa ne naulakkoon ja kiittää: ”täanks”. Edelleen hän ohjaa tovereitaan peremmälle asuntoon toteamalla ”lets gou”. Myös termit ”hani” ja ”beibi” toistuvat esimerkiksi Japin ja Husun nimitellessä toisiaan. Sana-valinnat tuottavat poikkeuksellisenkin selvän eron nuoremman ja vanhemman sukupolven välille, ja nimenomaan suhteessa ”suomalaisuuteen” ja ”amerikkalaisuuteen”. Kärjistettynä asetelman voi ilmaista niin, että siinä missä esimerkiksi Varavaaran perheen vanhemmat kiinnittyvät moitteetonta suomen kirjakieltä käyttäessään ”eurooppalaisiin” sivistysihanteisiin, nuorten kielellis-kulttuurinen kosketuspinta sijoittuu selvemmin juuri Yhdysvalloista siinnesiin populaarikulttuurin muotoihin. ”Rockfantasian” sanoituksen keskeistä fraasia voi myös hyvällä syyllä pitää osoituksena tästä: ”rok, rok, beibii, rok, rok, beibii, rok – veitöminit!” Näiltä osin sanoitus ei ole kovinkaan kaukana varhaisen rock'n'rollin niin sanotusta nonsense-lyriikasta, klassisimpina esimerkkeinä arvatenkin Gene Vincentin *Be-Bob-A-Lula*

ja Little Richardin ”awop-bop-a-loo-mop-alop-bam-boom”-fraasi (yhdessä kirjoitusasussaan) *Tutti Frutti* -kappaleesta. Vielä lähempänä nonsense-lyriikkaa ovat kuitenkin Sacy Sandin ”samdiuudiduubaa”-fraasit (mikäli olen edes kyennyt translitteroimaan ne täsmällisesti) *Hippaa ja hoppaa* -esityksestä sekä *Vääpelin kauhu* -elokuvassa esiintyvien rock-alokkaiden verbaalinen ilotulitus. Tässä yhteydessä varhaisen suomalaisen rock’n’rollin ja jazzin käytäntöjen välillä on mitä ilmeisin, sillä laulua voisi ihan yhtä hyvin luonnehtia scat- kuin nonsense-tyyppiseksikin.

Näin rock’n’rollin representaatiot ovat omalta osaltaan tehokkaasti luomassa jännitteitä nuoremman ja vanhemman sukupolven sekä kaupunkilaisen ja maalaisen välille. Kaupunki/maaseutu-vastakkainasettelu on erityisen selvästi läsnä elokuvassa *Yks’ tavallinen Virtanen*, jonka tapahtumat sijoittuvat urbaanin ympäristön ulkopuolelle. Omalla omalaatuisella tavallaan se esittää rock’n’rollin tunkeutumista maalaismaisemaan, yhteen keskeisimmistä ”suomalaisuuden syntyäpaikoista” (ks. Lehtonen *et al.* 2004: 56), ja tämän erikoislaatuisia seurauksia. Elokuvassa musiikki ”jytisee kuin Summassa” ja on häiriötekijä, joka olisi kirjaimellisestikin heitettävä pihalle.

Musiikki

Oma episodinsa on vielä se, miten elokuvissa toteutetut rock’n’roll-esitykset ovat rakentuneet musiikillisesti. Keir Keightleyn (2001: 114–115) mukaan yritys ”eristää 1950-luvun rock’n’rollin definitiivinen tai ydintyyli” olisi ”kovin ongelmallinen toimenpide”, sillä esimerkiksi tietyt etnisyyteen, kaupallisuuteen ja ikään liittyvät tekijät vaikuttavat olennaisesti siihen, voidaanko kulloisetkin kappaleet nimetä (ja onko ne nimetty) rock’n’rolliksi. Tämä

ei kuitenkaan poista sitä, etteikö rock'n'rolliinkin olisi liitetty tiettyjä prototyyppisiä musiikillisia piirteitä. Lavean generisen nimikkeen käytön etu täsmälliseen musiikilliseen määritelmään verrattuna on siinä, että se mahdollistaa jouhevammin erilaisten piirreyhdistelmien (usein implisiittisen ja intuitiivisen) muodostamisen, säilyttäen musiikkia koskevan keskustelun yhteisen pohjan. Näin vaikka jokaisella on mahdollisuus ja oikeuskin määritellä ”rock'n'roll” haluamallaan tavalla, ”minun rock'n'rollini” ei erkane liikaa ”muiden rock'n'rolleista”.

Iskelmäelokuvien perusteella voisi olla aiheellista odottaa, että suomalaisten elokuvien rock'n'roll olisi muokattu musiikillisesti iskelmäperinteen mukaisesti. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että musiikillisten piirteiden muutokset ”alkuperäiseen” rock'n'rolliin verrattuna nojaavat enemmänkin jazzin käytäntöihin. Bruunin ja kumppaneiden (1998: 21) mukaan tästä oli kyse laajemminkin tuon ajan suomalaisessa rock'n'rollissa: ”rocknumerot lienevätkin parhaimmillaan olleet lähinnä hyvätempoista, enemmän tai vähemmän räkäisten tenorien ryydittämää swingboogieta”. Myös Kurkela kirjoittaa samasta, viitaten jopa suoraan *Toivelauluja*-elokuvan tanssikohtaukseen: ”Soitosta vastasi Ossi Runteen yhtye eikä se soittanut rock and rollia, vaan pikemminkin modernia swingiä, jossa oli tiettyjä rytmibluesin sävyjä” (Jalkanen & Kurkela 2003: 460). Toisaalta tässäkin yhteydessä lienee paikallaan pitää mielessä musiikillisten lajinimikkeiden häilyvyys, varsinkin iskelmän ja jazzin välistä suhdetta ajatellen. Jalkanen (1992b: 20–21) onkin toisaalla kirjoittanut 1950-luvun lopusta erityisesti omaleimaisen ”jazziskelmän” aikakautena. Kurkela puolestaan nimittää samaa ilmiötä ”swingin kansallistamiseksi” ja liittää sen erityisesti Scandia-levy-yhtiön 1950-luvun jälkipuoliskon tuotantoon. Hänen mukaansa uudessa iskelmätyylissä oli kyse sekä modernin swingin että venäläisen romanssin yhdistämi-

sestä: edellinen toi mukanaan ”pyöreämmän rytminkäsittelyn”, ”ilmavamman kokonaissaundin”, pehmeän naislaulun sekä uusia soinnutus- ja pidätysratkaisuja, jälkimmäinen puolestaan tarjosi perustaksi kolmijakaisen hitaan valssin ja itäeurooppalaisen, nousevan pienen sekstin hallitsevan melodiikan. (Jalkanen & Kurkela 2003: 445–446.)

Jazz-vaikutteiden merkitystä elokuvien rock’n’rolliksi nimettyjen musiikkiesitysten yhteydessä ei tule kuitenkaan aliarvioida. Tiettyjen prototyypisten piirteiden – selkeähköt toonika/subdominantti/dominantti-vaihtelut, 12 tahdin säkeistörakenne (joskin usein 2/4-tahtilajissa), kitarasäestys, tasainen rytmien käsittely – ohella esityksissä on myös geneerisesti hämääviä elementtejä. Usein varsinkin korostunut lautasten osuus luo pikemminkin juuri swing-vaikutelman (ks. esimerkki 20). Samoin instrumentaatio eroaa olennaisesti ”autenttisesta” rock’n’rollista: useiden esitysten keskeisenä soolopuhaltimena oleva trumpetti ei yksinkertaisesti ole perinteinen rock’n’roll-soitin. Niinpä elokuvien rock’n’rollissa on poikkeuksellisen runsaasti tiettyä geneeristä ambivalenssia, joka voi hyvinkin tuottaa häiritseviä kuunteelukokemuksia: musiikki ei ole ”kunnon” rock’n’rollia eikä ”kun-

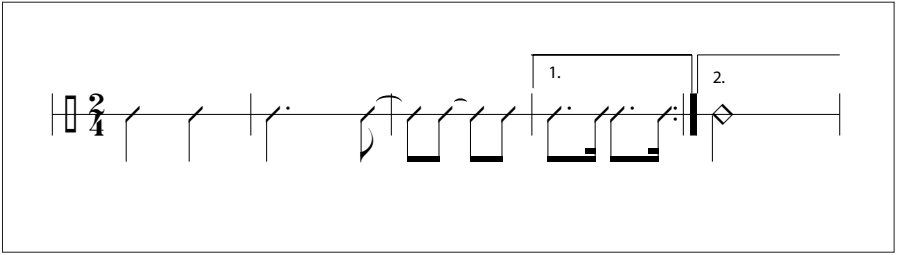
The image shows a musical score for three instruments: trumpet (tr.), electric guitar (el. gtr.), and symbol (symb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The trumpet part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The electric guitar part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The symbol part shows a complex rhythmic pattern with many notes and accents.

Esimerkki 20. ”Rock-tanssi” elokuvasta Toivelauluja (1960).

non” jazziaakaan. *Liitosalueen Sanomissa* nimimerkki J.H. (1957) kirjoittikin *Kuriton sukupolvi* -elokuvasta, että siinä ”Toivo Kärjen musiikki seurailee – ei tosin puhtaana rockmusiikkina – hauskaasti ’jannujen ja sutturoiden’ rock-, jitterbug- ja jivesekoituksia”. Tämä ambivalenssi on elokuvissa myös verbalisoitu: samaisessa elokuvassa Pelle (Matti Ranin) huudahtaa kumppaneilleen: ”hei, pannaanks jatsit soimaan?” ja vastaavasti *Toivelauluja*-elokuvan tanssipari (Kosti Aaltonen ja Irina Kugler) puhuu iltakieputtelunsa kohteena olevasta Myyränpesä-kellariluolasta ”jazz-klubina”.

Esimerkiksi *Pekka ja Pätkä sammakkomiehinä* -elokuvassa oleva *Hippaa ja hoppaa* -esitys alkaa pitkällä trumpettisoololla, josta siirrytään edelleen rumpu- ja bassosooloon. Ei ole varmastikaan mahdotonta osoittaa, etteivätkö suhteellisen laajat instrumentaalisoolojaksot olisi olleet myös osa varhaisia yhdysvaltalaisia rock’n’rolliksi nimettyjä esityksiä, mutta silti *Hippaa ja hoppaa* -kappaleen mittasuhteet ovat tässä suhteessa poikkeuksellisia – erilaisten rock-johdannaisten joukossa vastaaviin päästäneen vasta 1970-luvun parhaimman (tai pahimman) niin sanottua progressiivista rockia koskeneen innostuksen piirissä.

Edelleen myös se, että esimerkiksi *Kuriton sukupolvi* -elokuvassa (1957) oleva ”Rock-fantasiaksi” nimettyä jaksoa edeltävä rock- tai jive-tanssin mukaisia liikkeitä sisältävä musiikillinen kohta (vrt. Bruun *et al.* 1998: 21) nojaa vain soitinmusiikkiin, viittaa pikemminkin jazzin kuin ”varsinaisen” rock’n’rollin käytäntöihin. Jälleen kerran on epäilemättä mahdollista osoittaa lukuisin esimerkein, että instrumentaalikappaleet ovat olleet olennainen osa jo varhaistakin rock’n’rolliksi nimettyä musiikillista tyyliuuntausta, mutta yhtälailla kuin laajamittaiset ja toisiaan seuraavat soolojaksot tämäkin on pikemminkin poikkeus kuin sääntö – ennen ”progea” tietenkin. Toisaalta ”Rock-fantasiaa” edeltävä kohta rakentuu tahtirajan yli synkopoidun rytmisen



Esimerkki 21. Kuriton sukupolvi -elokuvan (1957) ”Rock-fantasiaa” edeltävän rock’n’roll-esityksen rytmikaava.

perusmallin varaan, mitä myös voi pitää suhteellisen epätyypillisenä ”varsinaisen” rock’n’rollin piirteenä (ks. esimerkki 21; vrt. esim. Moore 2001: 38).

Oman osoituksensa *Kuriton sukupolvi* -elokuvan (1957) ”Rock-fantasiaa” edeltävän kohtauksen häilynnästä rock’n’rollin ja jazzin välillä tarjoaa vielä hyvin lyhytaikainen otos Varavaaran kodin seinälle ripustetuista esineistä. Sitä mukaa kun ”jatsit laitetaan soimaan” ja nuoriso intoutuu tanssin pyörteisiin ja muihin kaareviin liikkeisiin, myös fiktion fyysinen ympäristö mitä ilmeisimmin resonoi tähän: mainitussa otoksessa seinällä heiluu taulu, jonka oikeaan alakulmaan on sijoitettu singlelevyn kansi. Levyn nimi on selvästi erotettavissa: *Satch plays Fats*. En ole kyennyt jäljittämään levyä kansikuvan perusteella täsmällisesti, mutta rock’n’rollin ja sen johdannaisten parissa kasvaneille – kuten itselleni – yksi ensimmäisistä kyseisen ”Fatsin” identiteettiä koskevista oletuksista on varmastikin se, että kyseessä on Fats Domino, joka vuotta aiemmin oli levyttänyt esimerkiksi sellaiset sittemmin rock’n’rollin klassikoiksi nousseet kappaleet kuin *Ain’t That a Shame* ja *Blueberry Hill* (*Allmusic* 2005). Esimerkiksi Jyrki Pöysä (1997) kirjoittaa, että ”[a]ikakauteensa liittyvinä viitteinä

Kassilan ohjauksessa näkyvät ja kuuluvat myös amerikkalaisten nuorisoeelokuvien vaikutus, 50-luvun svengaava rock-musiikki (elokuvassa vilahtaa Louis Armstrongin levykansi ’Satch plays Fats’) sekä keskustelu modernin taiteen olemuksesta”. Silti jos samaisesta musiikin alan tietokannasta (*Allmusic* 2005) hakee tuloksia levyn nimellä, ”Fats” osoittautuu pikemminkin 1920–1940-lukujen suosituksi jazz-pianistiksi Thomas ”Fats” Walleriksi. Ovelaa ja yllättävää – tai sitten anakronistista naiviutta tulkitsijan osalta.

Sen sijaan *Mullin mallin* -elokuvassa oleva ”sisävesien rock’n’roll-ihmeiden” Aatun ja Iitun esitys on melkeinpä äärimäinen esimerkki siitä, kuinka rock’n’roll määrittyy ensisijaisesti muilla perustein kuin musiikillisten piirteidensä puolesta. Esityksen perusteella rock’n’roll on lopulta päämäärätöntä pyörimistä ja sätkimistä, jossa musiikillisilla piirteillä ei ole väliä – koska niitä ei ole olemassa, ellei sellaisiksi lueta erinäisistä liikkeistä syntyviä tömähdyksiä ja muita perkussiivisiksi luonnehdittavia akustisia ilmiöitä. Toisin sanoen rock’n’roll määrittyy käytännössä vain ja ainoastaan tanssimuodoksi. Samalla on huomattava, että tanssina se on nimenomaan humoristinen ja absurdi, jopa epäluonnollinen (yhden ihmisen esitys).

Yhden vastineen tälle sangen poikkeukselliselle esitykselle tarjoaa kuitenkin *Toprallissa* oleva esitys *Suutarit syysmyrkyssä*. Esityksen sisältävä kohta alkaa siitä, kun kaksi noin parikymppistä ja 1960-luvun standardien mukaan pitkätukkaista nuorta miestä (Yrjö Tähtelä ja Veikko ”Vexi” Salmi) astuu sisään äänitysstudioon (ks. kuva 24a). Toinen heistä antaa paikalla olevalle pianistille paperilapun, samalla kun toinen kertoo heidän aikeistaan mikrofoniiin:

TÄHTELEÄ: Öö... We want to sing a... a... a...

SALMI: Se on meidän sävellys.
TÄHTELÄ: Meidän säv-
SALMI: [??]
TÄHTELÄ: Puhutaan suomea.
SALMI: Joo.
TÄHTELÄ: Joo. Suutarit syysmyrskyssä.
SALMI: Seittemän säkeistöä.
TÄHTELÄ: Seitsem-... One, two, three – four!

Ja niin itse esitys käynnistyy, koostuen aluksi vain ”jee jee” -fraaseista, 12 tahdin jälkeen ”damdi-dididi-dii” -tyyppisistä huudahduksista. Kappaleen temaattinen ”suutarius” (varsinkin) jää siis hyvin assosiativiselle tasolle. Esitys loppuu toisen säkeistön 11. tahdin tietämällä sen jälkeen, kun Tähtelän (myös) esittämä Rudolf Räpylä, Katri Helena sekä levy-yhtiön johtaja Pamppu (Oiva Tainio) ovat kaiketikin järkytyksestä liimautuneet äänitarkkaamon lasi-ikkunaan (kuva 24b) ja ”suutarit” pitävät parhaana poistua kiireen vilkkaa itse studiosta.



Kuva 24. Topralli (1966): a) Suutarit ja b) levy-yhtiön edustajat syysmyrskyssä.

9

Vertailun vuoksi muitakin sovituksia

Ei ole tarkoitukseni väittää, että Suomessa 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa tuotetuissa pitkissä näytelmäelokuviissa populaarimusiikin representaatiot nojaisivat vain ja yksinomaan iskelmäelokuvien tai rock'n'roll-esitysten periaatteisiin. Osaltaan tästä todistaa jo *Vaarallista vapautta* -elokuva rautalankaisine ei-diegeettisine musiikkeineen. Moisen väitteen esittäminen olisi kuitenkin jo diskurssianalyttisiä lähtökohtia ajatellen riskialtis, sillä niiden mukaan on hyvinkin oletettavaa, että tiettyjen elokuvien määrittely esimerkiksi rock'n'roll- tai iskelmäelokuviksi nojaa tiettyihin esitystapoihin. Kyse olisi siis eräänlaisesta kehäpäätelmän riskistä; iskelmäelokuvat määrittyvät sellaisiksi tiettyjen esitystapojen perusteella, mutta samalla myös itse määrittävät kyseisiä esitystapoja. Mutta tästähän diskursiivisuudessa sekä dispositiivin ajatuksessa on juuri kyse: tietyt kielenkäytön tilanteet määrittävät niitä ympäröivää sosiaalista ja materiaalista todellisuutta – ja päinvastoin. Niinpä jos ajattelen aivan tutkimukseni alkuvaiheita, ei ole lainkaan yllätys, että olin itse määritellyt suomalaisen elokuvan rock'n'roll-esitykset lähes täysin samalla tavoin kuin Bruun ja kumppanit (1998: 67) kirjassaan. Keskeistä tässä yhteydessä on kuitenkin kirjan institutionaalisemman aseman lisäksi se, että tutkimuksessani olen keskittynyt purkamaan mainittuja käsitteellistämättä jääneitä ulottuvuuksia ja osoittamaan niiden välisiä yhteyksiä.

Elokuvan ja populaarimusiikin välinen kytkös oli joka tapauksessa studiotuotantokaudella Suomessa poikkeuksellisenkin vahva, ja se, että varsinaisia musikaaleja tuotettiin vain kourallinen, ei estänyt populaarimusiikillisten esitysten niveltämistä osaksi ”tavallisia” näytelmäelokuvia. Pikemminkin päinvastoin: elokuvan tarjoama välinearvo ajankohdan keskeisenä audiovisuaalisena viestintävälineenä yhdessä erityisesti ”kevyemmän” tuotannon soveliaana pidettyjen esteettisten lähtökohtien kanssa toimi melkeinpä itsestään selvänä markkinointiväylänä varsinkin populaarimusiikkia tuottaneille levy-yhtiöille. Iskelmäelokuvista PSO:n artisteilla kyllästetty *Iskelmäketju* (1959) sekä Skandian muusikoiden tähdittämät *Iskelmäkaruselli pyörii* (1960) ja *Lauantaileikit* (1963) ovat selkeimpiä, joskin hieman myöhäsyntyisiä esimerkkejä tästä niin elokuva- kuin musiikkituottajienkin tunustamasta tosiasiaista. Elokuvien studiotuotannon kultakautta ajatellen selvimmän esimerkin tarjonnee Musiikki-Fazerin ja Suomen Filmitoimisto Oy:n välinen kytkös, joka kulminoituu pitkälle Toivo Kärjen hahmoon. Myös Reino Helismaan osuus oli tässä yhteydessä keskeinen: muun muassa elokuvien *Minä soitan sinulle.. illalla...* (1954) ja *Kaksi vanhaa tukkijätkää* (1954) käsikirjoitukset perustuvat Helismaan sanoittamiin, jo aiemmin ilmestyneisiin iskelmiin. Samaan tapaan alkuperäisaiheeltaan iskelmien varaan rakentuneita elokuvia ovat myös *On lautalla pienoinen kahvila* (1952) ja *Taikayö* (1954). (Ks. SKFG4 2002: 493; SKFG5 2002: 187, 203, 245; Bagh 2002: 397; Jalkanen & Kurkela 2003: 432.)

Niinpä jo iskelmäelokuvien kategoriaa voi pitää tulkinnanvaraisena, ja tästähän kielii myös se, että *Nuoruus vauhdissa* (1961) ei kuulu kaikkien asiasta mielipiteensä esittäneiden historioitsijoiden ja tutkijoiden listauksiin. Edelleen kuten juuri *Yks’ tavallinen Virtanen* -elokuvan käsittely kansallisfilmografiassa (ks. SKFG6

2002: 301–305) osoittaa, musiikin- ja tanssilajien geneeriset nimikkeet ovat paikoin häilyviä ja suhteellisia. Erityisesti tämä vaikuttaa kiinnittyvän termiin ”rock’n’roll”, joka kyseisessä elokuvassa sekoittuu jiveen, *Toivelauluja*-elokuvassa (1961) puolestaan jazziin. Myös se, että Bruun ja kumppanit (1998: 67) pitävät osaa *Taape tähtenä* -elokuvan (1962) twist-sikermästä suomalaisen elokuva-rock’n’rollin klassikkoaseman arvoisena, kertoo samasta.

On siis oletettavaa, että jiveksi tai twistiksi luonnehditut audiovisuaaliset esitykset sisältävät samankaltaisia piirteitä kuin rock’n’rolliksikin nimetyt. Asetelma voidaan mieltää myös musiikkiantropologiseen tapaan erilaisten merkityksellistämisen ja representoinnin tapojen dialektiikkana, jossa niin verbaaliset, ruumiilliset kuin musiikillisetkin käytännöt vaikuttavat toinen toisiinsa (vrt. Merriam 1964: 32–33). Toisin sanoen se, millainen lajiniimike tai muu termi niveltyy tiettyihin ihmisruumiin liikkeisiin ja äänellisiin ilmiöihin, vaihtelee. Tähän liittyy luonnollisestikin myös kysymys siitä, miten kyseinen dialektiikka ja sen myötä syntyneet erilaiset ”rock’n’rollin”, ”jiven”, ”twistin” tai ”jazzin” artikulaatiot edelleen niveltyvät käsityksiin suomalaisuudesta.

Törkeääkin törkeämpää jiveä ”mustalla” huumorilla höystettynä

Jiven ja käsittelemieni elokuvien rock’n’roll-esitysten representaatioiden läheisestä suhteesta esimerkin tarjoaa muun muassa vuonna 1959 valmistunut *Virtaset ja Lahtiset* -elokuva. Elokuva pohjautuu samannimiseen Leena Härmän kirjoittamaan teatterinäytelmään, ja elokuvallista toteutusta onkin pidetty hyvin teatterimaisena: audiovisuaalisoidut tapahtumat sijoittuvat pääsääntöisesti Virtasen perheen asuntoon, ensisijaisesti sen

olohuoneeseen ja eteiseen. Juoneltaan elokuva keskittyy juuri Virtasen perheeseen ja sen jäsenten kateudensekaisiin tunteisiin naapurustossa asuvaa Lahtisen perhettä kohtaan. Isä-Virtanen (Heimo Lepistö) yrittää saavuttaa isä-Lahtisen (Uljas Kandolin) johtaman yhtiön taloudenhoitajan aseman ja sen vuoksi pyrkii miellyttämään tätä ja esittämään korkeasti sivistynyttä erityisesti tämän 50-vuotispäivän koittaessa. Erinäisten sivistyssanakirjasekoilujen ja perheen Jyrki-pojan (Pertti Roisko) toisille tarkoitettujen kepposten johdosta isän suunnitelmat eivät mene aivan niin kuin pitää, mutta juuri sen takia isä-Lahtinen on Virtasen lahjoihin erityisen mieltynyt. Lahtinen lisäksi ystävystyy Jyrkin kanssa yhteisen kalastusharrastuksen paljastuessa. Henkilökaartiin kuuluvat vielä tyttäret Tuuli (Ritva Valkama) ja Marja (Kirsti Lehtonen) sekä mummo (Saara Ranin); näistä ensimmäinen tuo kotiinsa useammankin ”hanun” ja aiheuttaa sen vuoksi konflikteja niin itse kyseisten ”pärinäpoikien” kesken kuin vanhempiensakin suhteen. (Ks. SKFG6 2002: 354–355.)

Elokuvaan sisältyy kaksi jive-kohtausta. Ensimmäinen niistä on elokuvan puolivälin tietämällä: 12-vuotias Marja asettaa lelyn soimaan ja ryhtyy tanssimaan itsekseen. Pian Isä-Virtanen ilmaantuu kuitenkin paikalle ja verbalisoi oman tulkintansa tanssin ja implisiittisesti myös musiikin suhteen: ”No mikäs sua riivaa kun rupeet tuolla tavalla hyppimään?” Marja jatkaa kuitenkin tanssiaan, toteaa vain, että ”voi fajja, sä et ymmärrä”, ja yrittää saada isänsä kanssaan tanssimaan. Isä-Virtanen hangoittelee vastaan, ottaen kuitenkin lopulta tanssiotteen tyttärestään, mutta omilla ehdoillaan: ”äläpäs kuule otetaanpas semmoista kun mamman kanssa ennen vanhaan” – minkä jälkeen Isä-Virtanen ryhtyy laulamaan *Emma*-kappaletta ja vieden tyttärtään valssiaskelin (ks. kuva 25a). Samaan aikaan paikalle ilmaantuvat myös Jyrki ja



Kuva 25. Ensimmäinen jive-kohtaus Virtaset ja Lahtiset -elokuussa (1959): a) eri parien tanssiotteet sekä b) Jyrkin ja mummon jalkatyökentelyä.

mummo, jotka hekin intoutuvat tanssin pyörteisiin, joskin selvästi riehakkaammin liikkein kuin perheen isä (ks. kuva 25b).

Asetelmassa tietyt sukupolvi- ja -puolitekiäjät siis risteävät samaan tapaan kuin aiemmassa mummon hulvannekohtauksessa: yhtäältä jive määrittynyt hyvinkin nuorten ihmisten harrastukseksi, jota vanhempi sukupolvi pyrkii kontrolloimaan ja jopa assimiloimaan alisteiseksi omille ”ennen vanhaan” hyväksi havaituille tanssikäytännöilleen. Toisaalta tätä vanhempi sukupolvi ei kuitenkaan koe jiven tanssimista mitenkään ”riivaavana”, ainakaan negatiivisessä mielessä. Sukupolvien välisissä eroissa myös sukupuolella on kuitenkin väliä: ei ole yhdentekevää, että ikään kuin väliin jäävä vanhempi – ei siis iso- – sukupolvi määrittyy Isä-Virtasen myötä nimenomaan maskuliiniseksi. Näin on mahdollista asettaa sukupolvien lisäksi vastakkain myös käsitykset rauhallisesta, rationaalisesta, perinteitä kunnioittavasta (tai konservatiivisesta) ja älykkästä maskuliinisesta sekä ”riivaukselle” alttiista, epära-

tionaalisesta feminiinisestä sukupuolesta. Vastauksena tyttärensä kommenttiin ymmärtämättömyydestä Isä-Virtanen toteaaakin: ”kyllä sun fajias on yks Pohjois-Euroopan älykkäimpiä ihmisiä”.

Toki Jyrkin jive-innon perusteella myös maskuliinisuuten on mahdollista liittää samoja epärationaalisuuden ja kontrolloimattoman hulluuntumisen elementtejä kuin feminiinisyteen, mutta tässä suhteessa myös ikä on eroja tuottava tekijä. Toisin sanoen kyse on siitä, että juuri ”aikuinen mies” on rauhallinen ja niin edelleen. En halua väittää, etteikö Isä-Virtasen rationaalisuutta ja älykkyyttä kyseenalaistettaisi elokuvan kerronnassa voimakkaastikin, sillä elokuvan koomisuus nojaa ensisijaisesti hänen kateusekaisuun ja epätoivoisiin yrityksiinsä liehitellä yritysjohtaja Isä-Lahtista. Epäilemättä myös sellainen luenta, jonka mukaan esimerkiksi jiven tanssiminen lähes väkipakolla *Emman* sävelin ja valssiaskelin on kaikkea muuta kuin rationaalista ja pikemminkin taantumuksellista kuin perinteitä kunnioittavaa, on mahdollinen. Niinpä tätäkin populaarimusiikillista elokuvakohtausta voi pitää osoituksena niin sanotusta maskuliinisuuden kriisistä, jonka mukaan ”perinteinen” miehen asema ”perheenpäänä” kyseenalaistetaan monilta eri suunnilta (ks. esim. Jokinen 2004: 8–21).

Maskuliinisuuden kriisin toisenlaisena representaationa voi pitää aivan elokuvan loppupuolella olevaa toista jive-kohtausta. Kohtaus käynnistyy siitä, kun Tuula ja hänen (ainakin sillä hetkellä) rakkain hanunsa Kake (Pertti Palo) keskustelevat parisuh-teestaan:

KAKE: Ja sä olet vaan mun sussuni.

TUULA: Vaan sun sussu enkä kenenkään muun, usko ny mua Kake.

KAKE: Okei, mä uskon.

Puhuessaan ja Kakea kaulaillessaan Tuula asettaa toisella kädellä levyn soimaan ja pari ryhtyy tanssimaan (ks. kuva 26a). Kesken kaiken heidän väliinsä tupsahtaa kuitenkin toinen hanu, Pena (Olavi Ahonen), yrittäen viedä Tuulan tämän antaman lupauksen perusteella ajelulle. Kuten arvata saattaa, tästä syntyy hanujen välille syntyy kina. Elokuvan musiikillisia käytäntöjä ajatellen on kiintoisaa, että Tuulan soimaan asettama jive häivytetään kiinstelun kiivastuessa kokonaan kuulumattomiin. Toisin sanoen jive kyllä motivoidaan diegeettisesti, mutta juuri häivytyksen myötä se ikään kuin liudentuu kohti ei-diegeettisen musiikin käytäntöjä.

Kaken ja Penan välinen nahistelu äityy lopulta rintapielten rytistelyyn ja uhkailuihin: ”ota huomioon, että mä oon selvinny tosi karjuista”, uhoaa Kake. Tässä vaiheessa paikalle saapuu vielä kolmaskin hanu motoristiasussaan, Veka (Helge Herala), joka – kuten Pena toteaa – ”taitaakin soittaa ensiviulua”. Veka työntelee toisia hanuja pois tieltään näiden toki vastustellessa: ”Mitä noi pikku sonnit oikein mylvii? Tuula, sä sekstaat vain mun kanssa.” Sanasota kiihtyy ja kärjistyy lopulta nyrkkitappeluksi – jolloin myös musiikki alkaa uudestaan, joko ei-diegeettisenä tai (vähemmän luultavasti) kuva-alueen ulkopuolelle ajautuneen Penan käynnistämänä. Joka tapauksessa siinä missä jiven ja rock’n’rollinkin mukaan liikkuminen on aiemmissa elokuvissa yhdistynyt äärimmäisiin fyysisiin kokemuksiin nimenomaan akrobaattisen tanssin muodossa, kietoutuu se tällä kertaa toisenlaisen ruumiilliseen äärikokemukseen, tappeluun (ks. kuva 26b). Toki kohtaus komediagenrelle soveliaaseen tapaan loppuun ennen ruumiillisen väkivallan äärimmäistä pistettä, ja tässä vanhemmalla miessukupolven edustajalla on ratkaiseva osuus: Isä-Virtanen heittää kaikki hanut ulos talostaan.



Kuva 26. a) *Kake ja Tuula* sekä b) *Kake ja Veka* jiven pyörteissä elokuvassa *Virtaset ja Lahtiset* (1959).

Elokuvakomedian lajityyppiin kiinnittyvät jive-esitykset saavat jatkoa myös *Yks' tavallinen Virtanen* -elokuvan saaman kohtuullisen suosion vanavedessä tuotetussa *Kaks' tavallista Lahtista* -"musiikki-iloittelussa" (1960). Kansallisfilmografiassa jälkimmäistä luonnehditaan edellisen "eräänlaiseksi parafraasiksi" (SKFG6 2002: 442). Elokuva kertoo kahden samassa kerrostaloyhtiössä asuvan nuoren miehen, Toivo ja Usko Lahtisen (Leif Wager ja Tommi Rinne) keskinäisestä ystävydestä. Miehet ovat töissä samassa vaatetusliikkeessä, ja heidän tavaramerkkinään on myydä asusteita laulun säestyksellä. Heidän ystävyytensä joutuu kuitenkin koetukselle sen johdosta, että he ihastuvat samaan naiseen, Irma Virtaseen (Maija Karhi). Loppujen lopuksi käy kuitenkin ilmi, että Irma on kiinnostunut enemmän rahakkaasta avioliitosta kuin kummastakaan Lahtisesta, ja niinpä miehet tunnustavat rakkautensa tuota pikaa toisalle: Toivo koelaulutilaisuudessa tapaamalleen Pirkko Järviselle (Pirkko Mannola), Usko puolestaan nyrkkeilyn Euroopanmestarin (Ville-Veikko Salminen) siskolle Eevalle (Leni Katajakoski). Tapahtumia seuraavat enemmän tai

vähemmän sivusta talonmies Eemeli Vepsäläinen (Eemeli) ja hänen poikansa Vesa (Vesa Enne). ”Pikku talonmies” tosin hoitaa lähinnä kaikki varsinaiset talonmiehen tehtävät isomman ”neuvoessa” ja osallistuu myös itse levy-yhtiön koelaulutilaisuuteen. Elokuvan kokonaiskesto on 85 minuuttia, ja se sisältää kansallisfilmografian listauksen mukaan 26 laulusitystä katkelmina, kokonaisina tai dialogiin upotettuna. Mukana on viisi Toivo Kärjen ja Reino Helismaan kirjoittamaa levytettyä iskelmää: *Tähdet kertovat, Sinun silmiesi tähden, Cinderella, Älä jätä minua yksin* ja *Sydänyön hetki*. Tämän lisäksi elokuvan ei-diegeettisenä musiikkina kuullaan muokauksia useista elokuvan diegeettisistä lauluista. (Ks. SKFG6 2002: 438–440.)

Elokuvan alkupuolella Usko on kutsunut Irman kanssaan ravintolaan, mutta Toivo saa tämän selville ja ilmaantuu paikalle. Pian Irma reagoi orkesterin soittoon: ”tsaivia, ihanaa!” Usko tokaisee yskantaan, että ”minä en tanssi tsaivia”; Toivo sen sijaan ilmoittaa innostuneena tanssivansa, ja niin Irma ja Toivo siirtyvät lattialle. Kansallisfilmografiassa tanssia luonnehditaan ”jive-tyyppiseksi” (SKFG6 2002: 439). Tanssiparin esittämät liikkeet ovat monilta osin tuttuja jo aiemmista elokuvien rock’n’roll-esityksistä: nainen tekee voltin miehen käsivarren ympäri, molemmat heiluttavat jalkojaan ikään kuin toistensa peilikuvina (ks. kuva 27a ja 27c), nainen taivuttaa itsensä lähes siltaan miehen pitäessä kiinni yhdellä kädellä (ks. kuva 27b ja 27d). Tämän akrobaattisemmiksi liikkeet eivät yllä, johtuen mitä ilmeisimmin siitä, että suorituksesta vastaavat ammattinäyttelijät eivätkä ammattitanssijat. Kohtauksessa on yksi kuvauksellinen erikoispiirre verrattuna muihin käsittelemiini elokuviin (*Kuriton sukupolvi* -elokuva luukuun ottamatta): kiihtyvästi pyörimään lähtevä kamera, minkä jälkeen Toivo ja Irma ovat jälleen pöydässä Uskon kanssa, kaikki (elokuva)humalaiseen tyyliin sopertaen ja tuoleillaan keikkuen.

Tilanne kärjistyy lopulta kuitenkin siinä määrin, että Usko heittää jälkiruoan sekä Irman että Toivon päälle, minkä seurauksena kaikki kolme päätyvät poliisiasemalle.

Poliisien kysellessä tapahtuneen järjestyshäiriön yksityiskohdista ja syistä Usko viittaa Toivon ja Irman tanssin ”ruokottomuuteen”. Poliisi pyytää tarkentamaan: ”No voitteko sanoa, oliko tanssi lievää törkeämpää, vai törkeää lievempää?” Usko vastaa: ”Törkeää törkeämpää. Katsokaas.” Hän ottaa vieressä seisovan



Kuva 27. Jalkojen heilutusta ja taivutuksia elokuvissa a) ja b) Kaks' tavallista Lahtista (1960), c) Kuriton sukupolvi (1957) sekä d) Iskelmäkaruselli pyörii (1960).

toisen poliisin käsistä kiinni ja ryhtyy demonstroimaan Toivon ja Irman aiempia liikkeitä. Seurauksena on kahden miehen tekemiä hyppy- ja voltteheittoja (ks. kuva 28a) noin puolen minuutin ajan. Huomion arvoista on, että tanssin yhteydessä kuuluu vaimeasti samantyylistä rytmimusiikkia kuin ravintolakohtauksessakin. Diegeettisen toimintaympäristön perusteella musiikki lienee kuitenkin vaivattominta mieltää ei-diegeettiseksi. Kanonisaatioon ja yleisemminkin historiankirjoitukseen liittyvänä yksityiskohtana mainittakoon, että *Suomen kansallisfilmografiassa* kyseistä kohtausta ja tanssiesitystä ei noteerata lainkaan: ravintolakohtauksessa erheellisesti todetaan olevan ”jive-tyyppistä” tanssimusiikkia ”kahteen kertaan esitettyinä” (ks. SKFG6 2002: 439), eivätkä myöskään Bruun ja kumppanit (1998: 67) ole sisällyttäneet sitä ”Suomifilmin rock-klassikoiden” luettelonsa *Vääpelin kauhun* ”Rock-tanssin” lailla, vaikka sen representationaalisten käytäntöjen voi ajatella olevan jokseenkin samat sekä ruumiillisen liikkeen (ks. kuva 28b) että musiikillisten piirteiden osalta. Keskeistä tässä yhteydessä onkin juuri verbaalinen käsitteellistäminen: ravintoliorkesterin soittama musiikki nimetään elokuvan dialogissa ”jiveksi”, ei ”rock’n’rolliksi”. Omalta osaltaan tämä on osoitus myös ”rock’n’roll”-termin ohimenevästä luonteesta 1950-luvun lopun Suomessa, ainakin mitä tulee Suomessa tuotettuihin populaarimusiikillisiin esityksiin (vrt. Jalkanen & Kurkela 2003: 460).

Mikäli Uskon ja poliisin tanssi on omiaan rikkomaan kyseiseen ruumiilliseen toimintaan liittyviä sukupuolinormeja, aivan vastaavasti elokuvan lopussa olevassa yhteisriemukohtauksessa talonmies Vepsäläinen (Eemeli) ja vanha neiti Andersson (Annikki Linnoila) rikkovat mainittuun tanssilajiin liittyviä *sukupolvinormeja* tekemällä myös yhden voltteiton. Toisaalta on huomattava, että sukupolvina on tässä yhteydessä syytä ajatella hyvinkin suhteellisia ja sananmukaisesti fiktiivisiä: esimerkiksi ”nuorta”



Kuva 28 Miestentanssit elokuvissa a) Kaks' tavallista Lahtista (1960) ja b) Väepelin kauhu (1957).

Toivo Lahtista esittävä Wager oli elokuvan valmistumisaikoihin 38-vuotias – vain kaksi vuotta Eemeliä nuorempi. Tämä ei kuitenkaan poista sitä, etteikö Eemelin ja Linnoilan suorittamat liikkeet olisi roolihahmojenkin iän ja siihen ainakin osin liittyvän sosiaalisen statuksen (talonmies ja vanhapiika) suhteen poikkeuksellisia 1950-luvun lopun ja 1960-luvun alun suomalaisen elokuvan populaarimusiikillisissa esityksissä.

Kaks' tavallista Lahtista -elokuvan loppujaksoa voi pitää josain määrin poikkeuksellisena tai ainakin erikoislaatuisena myös muutamien kuvauksellisten piirteiden johdosta. Näistä yksi on suora osoitus eli esiintyminen ikään kuin suoraan kameralle ja siten myös suoraan elokuvayleisölle, ilman sepitteellistä yhteyttä muihin henkilöihämoihin. Tämä on erityisen selvää kohtauksessa, jossa paikalla olevat henkilöt – Eemeli, nti Andersson, Usko, Toivo, Eeva ja Pirkko – juoksevat vuoron perään katosta roikkuvien koristeiden lomasta kohti kameraa ja kääntyvät viime metreillä sivuun. Edelleen loppujaksoon sisältyy yläpuolisella kameralla otettuja kuvia, muistuttaen tässä suhteessa jonkin verran myös yhdysvaltalaisessa klassisen kauden Hollywood-musikaa-

lissa hyödynnettyjä moninaisia kamerakulmia. Kuvauksellisten piirteiden erikoislaatuisuuden lisäksi tässä yhteydessä maininnan ansaitsee myös se, että loppujaksossa nähdään myös kaikille kolmelle tanssiparille yhteisiä koreografioita. Ero muiden elokuvien rock'n'roll- tai jive-esityksiin on ilmeinen siinä suhteessa, että niissä tanssipareilla ei ole keskenään samanlaisia liikesarjoja. Lisäksi tyypillisintä on, että kulloinenkin esitys keskittyy vain yhteen tanssipariin.

Yhteen tanssipariin keskittyy myös Toivon ja Irman ravintolajiveä seuraava kuuden ja puolen minuutin mittainen ohjelmanumero, jossa ammattilaistanssipari Leila & Invenius esittää edellistä jiveä huomattavastikin laajakaarisempia liikesarjoja. Musiikillisenä elementtinä esityksessä on Tauno Marttisen vuonna 1930 valmistunut sävellys *Sininen fantasia*. (Ks. SKFG6 2002: 438–439.) Esityksen alussa naistanssijalla on yllään mekko, miehellä frakki, ja liikkeet noudattavat hyvin pitkälle klassisen baletin normeja arabeskeineen, piruetteineen ja nostoineen (ks. kuva 29a). Vähitellen mies nostaa naista yhä korkeammalle ja pyörittää tätä pirueteissa yhä vauhdikkaammin. Liikkeiden tällä tavoin muuttuessa myös naisen esiintymisasu muuttuu: hän riisuu mekkonsa, esiintyen loppuajan allaoleva bikiniasu yllään. Kohtaus muistuttaa hyvinkin *Toivelauluja*-elokuvassa olevan ”Rock-tanssin” sisään sijoittuvaa rantabalettijaksoa siinä suhteessa, että molemmissa tapauksissa kaksi erilaista tanssimuotoa rinnastuvat toisiinsa. Toki on huomattava, että *Toivelauluja*-elokuvan balettiesitys ei koettele tanssilajin rajoja läheskään samassa mittakaavassa kuin *Sininen fantasia* – jälkimmäisen rinnalla jopa akrobaattisimmat rock'n'roll- ja jivepyöräytykset ja heitot vaikuttavat helpostikin mitättömiltä. Varsinkin – tai pikemminkin yksinomaan – naisen ruumis on epäilemättä monin paikoin notkeutensa ja lihaskuntonsa suhteen äärirajoilla (ks. kuva 29b).



Kuva 29 Sininen fantasia -tanssikohtaus elokuvasta Kaks' tavallista Lahtista (1960): a) aluksi klassisempia, b) lopussa modernimpia piiruiteja.

Edelleen merkille pantavaa on se, että yksi *Sininen fantasia* -kappaleen toistuvimmista motiiveista on fryygisen moodin kolmen ensimmäisen sävelen varaan rakentuva asteittainen kulku (cis–d–e–cis), joka on vielä koristeltu appoggiaturien avulla. Näin ollen kappaleen voi ainakin osin yhdistää musiikillisen orientalismin käytäntöihin, pidetäänhän fryygistä moodia yhtenä keskeisimmistä ”ei-eurooppalaisuuteen” viittaavista klassisromanttisista sävellyskäytännöistä (ks. esim. Powers 2005).

Sininen fantasia ei kuitenkaan ole ainoa orientalismin suuntaan vivahtava musiikkinumero *Kaks' tavallista Lahtista* -elokuvassa. Aivan elokuvan alkuvaiheissa, Toivo ja Usko Lahtisen ollessa vielä hyvissä väleissä keskenään, he esittävät hurjapäisestä ja jääkatseisesta miehestä kertovan laulun (ks. SKFG6 2002: 438) – kertosäkeiden perusteella miehen nimi on sheikki Ben Ahmed. Laulamisesta tosin vastaa etupäässä Toivoa esittävä Leif Wager, Uskon roolissa olevan Tommi Rinteen keskittyessä vain ”sheikki Ben Ahmed” -fraasien toisteluun joko hänen äänialansa suhteen

hieman liian matalalta tai sitten huojuvasti falsetista. Selkein orientalismiin kytkeytyvä musiikillinen piirre kappaleessa on sen A-osan kokonaisvaltainen pentatoniikka, jälleen neljännessä moodissa eli niin sanotusti molli-pentatonisena. Myös introssa ja sen mukaisissa väliskeissä toistuvan sordinoidun trumpetin ”saundin” voi yhdistää esimerkiksi zurnan äänen jäljittelyyn (ks. nuottiesimerkki 22).

Intro

Bm F#m Bm F#m Bm F#m Bm F#m

"zurna"

voc.

Em Bm Bm A

Em D Em Bm C# F#7

Esimerkki 22. Kaks' tavallista Lahtista (1960): "Sheikki Ben Ahmed".

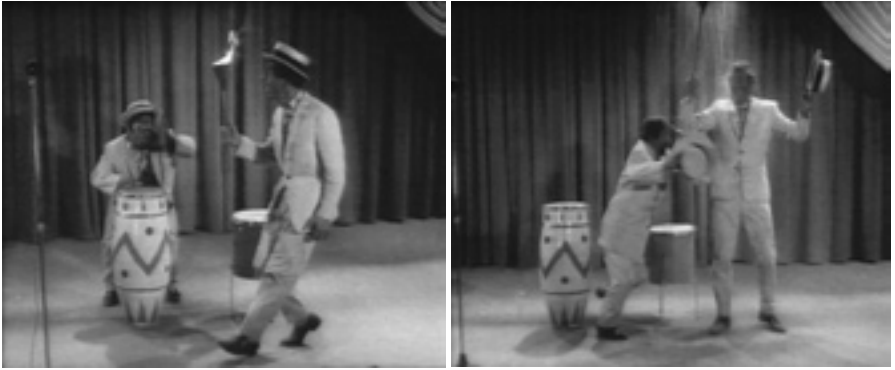
Jalkanen (1989: 37) mainitsee vastaavanlaisista käytännöistä jo 1920-luvun jazziin liittyen: ”Afroamerikkalainenkaan piirre ei ollut aina välttämätön: Suomi Jazz Orkesterin, ensimmäisen suomalaisena jazzzyhtyeenä esiintyneen äänilevykokoontalon menestyskappale Asfalttikukka oli venäläinen valssi, jolle väriä antoi vain uikuttava alttosaksofoni”. Edelleen Uskon ja Toivon liikkeiden voi tulkita nojaavan selviin orientalistisiin ilmauksiin: Usko kävelee nykivästi polvet yhdessä, Toivo puolestaan liikuttaa päätään sivuttaissuunnassa (ks. kuva 30).



Kuva 30. Kaks' tavallista Lahtista (1960): a) Toivo ja b) Usko elehtivät kuten "sheikin" kuuluukin.

Kiintoisan vertailukohdan tälle episodille muodostaa *Pekka ja Pätkä neekereinä*-elokuvaan (1960) sisältyvä viihderavintolan koe-esiintymiskohtaus, jossa Pekka ja Pätkä ovat kasvonsa värjänneinä pyrkimässä töihin. Kohtauksessa miesten luullaan erheellisestä olevan tulennielijöitä, mutta työn- ja ruoanpuutteessan he päättävät esiintyä luulon mukaisesti. Niinpä he siirtyvät estradille: Pätkä kokeilee lavalla olevaa conga-rumpua ja alkaa soittamaan, Pekka elehtii ja liikkuu soihtua kantaen ja epämääräisiä fraaseja "laulaen". Pekan liikkeet ovat osin kuin suora kopio Usko Lahtisen "Sheikki Ben Ahmed" -kävelystä, sillä liikkeet ovat kulmikkaita, polvet ovat tiukasti yhdessä, niska nykii ja pää heiluu sivusuunnassa. Kohtaus loppuu siihen, kun Pekka vahingossa osoittaa soihdullaan katossa olevaa sammutinta, ja siitä suihkuava vesi huuhtoo myös värin miesten kasvoilta. (Ks. kuva 31.)

Niin "Sheikki Ben Ahmed" -esityksen kuin Pekan ja Pätkän "neekeröinninkin" voi ajatella kiinnittyvän samoihin jälkikolonialistisiin käytäntöihin ja periaatteisiin, representoinnin kohde vain on eri. Toisin sanoen on pitkälle yhdentekevää, viitataan



Kuva 31. Pekka ja Pätkä neekereinä (1960) eli tulennielijöinä.

toisen konstruoinnissa arabimaailmaan vaiko Saharan eteläpuoliseen Afrikkaan; molemmissa tapauksissa on olemassa erilaisia stereotyyppisiä ja eksotisoivia representoinnin muotoja, jotka voivat olla osin jopa päällekkäisiä – riippumatta viittauskohteiden ”todellisista” kulttuurisista ja muista mahdollisista eroista. Lopputuloksena ”sheikit” ja ”neekerit” nyt vain kävelevät ainakin jossain vaiheessa elämäänsä nykivin niskoin ja askelin, polvet tiukasti yhdessä. Edelleen itsestään selvää on, että nämä asiat ovat huvittavia ja jopa naurettavia. Ja tässä suhteessa keskeistä on juuri se, että nauru suuntautuu toista kohti: nauraessaan tällaisille representatioille kyseisten elokuvien yleisö nauraa suurelta osin myös toisille, kaikille mahdollisille ja mahdottomillekin ”sheikeille”, ”neekereille” ja muille eksoottisille kummajaisille.

Persilialaista twistiä ja moraalitonta realismia

1960-luvun edetessä twist syrjäytti rock'n'rollin ainakin hetkeksi sekä tanssimuotona että musiikillisena tyyliä. Jälkimmäisen aspektin osalta kyse oli suuressa määrin nimenomaan rautalan-gasta, ja Bruun ja kumppanit (1998: 63, 67) luonnehtivatkin uusien kitaran sointi-ihanteiden ja ”suomalais-slaavilaisen mol-limelankolian” liittoa ”etnotwistiksi”. Kuten *Vaarallista vapautta* ja *Lauantaileikit* osoittavat, tämän ”uuskansanomaisuuden aallon” jäljet ovat kuultavissa myös ajan suomalaisissa elokuvissa. Edelleen *Lauantaileikit*-elokuvan perusteella on selvää, että ”etnotwis-tin” jäljet ovat elokuvissa myös nähtävissä.

Twist-esityksiä sisältäviä suomalaisia elokuvia voi kuitenkin pitää enemmän kuriositeettinä kuin osoituksena selkeästä tendenssistä. Twist leimattiinkin voimakkaammin ohimeneväksi ”tanssihullutukseksi” – jollaisena sitä myös musiikkiteollisuuden puolella pitkälti jo alkulähtöisesti käsiteltiin (Bruun *et al.* 1998: 51–54; ks. myös Jalkanen & Kurkela 2003: 464). Tyylin keskeisenä artistina pidetään yleisesti yhdysvaltalaista Chubby Checkeriä, jonka repertuaariin kuuluvat sellaiset klassikot kuin *The Twist* (1960) ja *Let's Twist Again* (1961). Myöhemmin Checker – jonka nimeäkin (oik. Ernest Evans) monet ovat pitäneet osoituksena twistin keinotekoisuudesta, onhan se väännös Fats Dominosta, 1950-luvun suosittu ja autenttisempänä pidetyn esiintyjän nimestä (ks. Garofalo 1997: 163) – lanseerasi myös muita hyvinkin selkeästi ennalta määrättyjä fyysisiä liikkeitä ja rock'n'rollin su-kuista musiikkia yhdistäviä tyyliä, joista tunnetuimman mal-liesimerkki lienee *Limbo rock* (1962). Twististä (ja limbostakin) on kuitenkin huomattava, että ne ovat ensisijaisesti tanssityylejä; musiikilliset eroavaisuudet ”puhtaampaan” rock'n'rolliin ovat enemmän kuin tulkinnanvaraisia. Esimerkiksi www-tietokan-

nassa *Allmusic* (2005) Chubby Checkerin esittämän musiikin genreksi nimetään rhythm&blues ja tyyleiksi rhythm&blues – todellakin – ja rock’n’roll. Suomessakin twistiä pidettiin Bruunin ja kumppaneiden (1998: 51) mukaan aluksi rock’n’rollin uutena muotona.

Musiikillinen samankaltaisuus tyylien välillä korostuu myös suomalaisissa elokuvissa, joskin twist-esitykset ovat yhden käden sormilla laskettavissa. Bruunin ja kumppaneiden (1998: 67) listaukseen sisältyy vain kaksi enemmän tai vähemmän twistiin liittyvää esitystä: Liana Kaarinan *Ota minut nuorena* -performanssin *Jengistä* (1963) sekä Ann-Christinen *Mennään tanssimaan* -kappaleen *Lauantaileikit*-elokuvasta. Listaa voi kuitenkin täydentää heidän kuvatekstihuomautuksellaan *Taape tähtenä* -elokuvassa (1962) olevasta Kallun (Leo Jokela) ja Taapen (Tuija Halonen) ”(aikuis)twististä”, ja tätä esitystä voikin pitää varhaisimpana suomalaisena elokuva-twistinä (Bruun *et al.* 1998: 54; ks. myös SKFG7 1998: 74). Lisäksi ensimmäiseen Spede-elokuvaan *X-paroni* (1964) sisältyy Otto Donnerin säveltämä ja Pertti Metsärin-teen jazz-orkesterin tulkitsema *Heinähankotwist* (ks. Bruun *et al.* 1998: 81; SKFG7 1998: 290).

Taape tähtenä -elokuvassa oleva Kallun ja Taapen tanssi sijoittuu sängen suoraviivaisesti osaksi ravintolakohtausta, jossa Taapen tähteys alkaa ensimmäisiä kertoja vaikuttaa ratkaisevasti hänen henkilösuhteisiinsa. Hänellä on tosin jo sopimus Kallun ja johtaja Alarikin (Matti Aulos) kanssa, että seurustelee kumpaisenkin kanssa joka toinen viikko. Tämä ei varsinkaan johtaja Alarikille sovi, ja niinpä kun Taape ja Kallu menevät tanssilattialle, johtaja Alarik lahjoo ravintolan portieerin ajamaan Kallun pois. Näin Alarik pääsee tanssimaan Taapen kanssa.

Molemmat tanssiparit ovat kuitenkin twist-tanssin perusliikkeisiin verrattuna omalaatuisia. Sen sijaan, että Kallu ja Taape

heiluttaisivat koukussa olevia polviaan puolelta toiselle ja tekisivät ylävartallollaan twistille ominaista vääntöliikettä, he lähinnä vain vääntelevät ja koukistelevat polviaan vahvassa etu- tai takakenossa (ks. kuva 32a). Alarik puolestaan kaappaa Taapen paritanssiotteeseen ja pyörittää häntä ympäri lattiaa välillä ilmaan hypähdellen (ks. kuva 32b). Raskasrakenteisen miehen tekemänä liikkeitä voi varmastikin pitää huvittavina.

Toki *Taape tähtenä* -elokuvasta voi nostaa esiin vielä saman ravintolakohtauksen alkuvaiheissa olevan Eeron ja Jussin, Jukka ja Pekka Loukialan, Tuulan ja Paulan sekä Rock-Tompan yhdessä esittämän laulusikermän aloittavan *Twist, Twist All We Gotta Like* -esityksen. Tähänkin esitykseen liittyy tanssi, mutta tällä kertaa laulajien toimesta: Eero, Tuula ja Paula sekä Rock-Tomppa asettuvat muiden yhtyeen jäsenten eteen ja esittävät oman versionsa twistiin liittyvistä jalkojen ja käsien liikkeistä (ks. kuva 32c). Nämäkään eivät täysin vastaa ajatusta tyylinmukaisesta ”lantion-veivauksesta”. Uudenlaisen (nuoriso)musiikin merkitys kuitenkin tunnustetaan elokuvan dialogissa: johtaja Alarik toteaa esityksen jälkeen seurassaan olevalle ”Persilian prinssi” Ahmedille (Tarmo Manni), että ”hyvä esitys, jos joku nyt pitää modernista taiteesta”. Prinssi on sivumennen sanoen olennainen osa Taapen ympärille kehkeytyvää kolmio- tai pikemminkin neliödraamaa, sillä Taape ei kykene vastustamaan prinssin houkutteluita, onhan tämä oletettavasti hyvinkin varakas kuninkaallisen perheen jäsen. Asetelmaan liittyy vielä oma eksotisoiva ulottuvuutensa ei pelkästään fiktiivis-itämaisen prinssin hahmossa, vaan myös siinä, että myös Taape on teeskennellyt olevansa Persiliasta kotoisin omaa erikoislaatuisuuttaan korostaakseen.



Kuva 32. Taape tähtenä -elokuvan (1962) erilaiset twist-versiot: a) Kallu ja Taape, b) johtaja Alarik vie Taapea ja c) Twist, Twist All We Gotta Like.

X-paroniin (1964) sisältyvää *Heinähankotwistiä* voi puolestaan pitää malliesimerkkinä siitä, kuinka rock'n'rollin yhteydessä sovelletut representationaaliset ulottuvuudet ovat siirtyneet jokseenkin sellaisinaan myös twist-kontekstiin. Yleisesti ottaen elokuva kertoo sekaannuksesta kahden henkilön, paroni Wilhelm von Tandemin ja maalaispoika Kallen (molempien esittäjänä Spede Pasanen), välillä. Paroni on vain intiaanikulttuurista kiinnostunut rikollisten hyväkseen käyttämä suuromaisuuden

haltija, Kalle puolestaan lyhytjännitteinen monilahjakkuus. Uimarannalla tapahtuneen sekaannuksen seurauksena Kallen ja paronin asemat vaihtuvat. Rikolliset pyrkivät Kallesta eroon tämän suorapuheisuuden takia, mutta tilanteen selvityksessä sekä paronille että Kallelle he yhdessä avustajineen kukistavat roistot ja loppu on onnellinen kaikkien romanttisten komedioiden perinteiden mukaisesti (SKFG7 1998: 291–292).

Heinähankotwist esitetään Kallen organisoimassa kiertelevän maaseutuorkesterin ”päivämatineassa”. Orkesteriseurue marssii kovin epävireiseltä (tai pikemminkin dissonoivalta) kuulostavaa marssisävelmää soitellen pitkin peltoteitä, rumpalin istuessa virvelin ja symbaalin kanssa maitokärryssä. Kalle kulkee ensimmäisenä päivämatineasta informoivaa kylttiä kantaen. Seurue saapuu maatalon pihaan, ja talon isäntä ja emäntä tulevat talosta ulos. Kalle: ”Jaaha, isäntä, mitähän saisi olla?” Isäntä: ”Eiköhän oteta tänään se *Heinähankovisti*.” Tämän jälkeen orkesteri ryhtyy soittamaan, ja kappale kirvoittaakin isännän vääntämään lantiotaan – jaloissaan olevista ilmeisen raskaista nahkasaappaista



Kuva 33. Heinähankotwist elokuvassa X-paroni (1964).

huolimatta. Myös emäntä ja talon lapset intoutuvat twistaamaan pihamaalla. (Ks. kuva 33.)

Musiikillisesti kappale rakentuu 12 tahdin blueskaavan vaaraan siten, että säkeistöjen välissä on neljän tahdin mittainen välike (joka myös toimii introna). Soolosoittimena on klarinetti ja rytmisektio koostuu rummuista, sähkökitarasta ja bassosta. Melodiassa toistuu selkeä riffinkaltainen sävelkulku, bassolinjaa puolestaan voisi luonnehtia kromaattiseksi, tahtirajojen kohdalla synkopoiduksi *walking bass* -mukaelmaksi (ks. esimerkki 23). Niinpä niin instrumentaation kuin musiikillisten rakenteiden osalta kappaleessa on havaittavissa selvää lajityypillistä ambivalenssia; toisaalta huomionarvoista tässä yhteydessä on kappaleen tuotantotaustan vahva ”jazzmaisuus”, sekä säveltäjän että esittävän kokoonpanon edustaessa keskeisiä 1960-luvun alkupuolen modernin jazzin toimijoita.

Lapset ja jazz ovat siis tässä nimenomaisessa elokuvatwistissä läsnä siinä missä aiemmissa rock’n’roll-esityksissäkin. Akrobaattista ulottuvuutta ajatellen jokainen voi halutessaan kokeilla tanssimista nahkasaappaat jalassa, ja kenties maatalon isännän murteellinen ilmaisu ”Heinähankovististä” käy rinnastuksesta slangiin. Eikä varmaan ole epäilyksen häivääkään siitä, että koko kohta on Spede-elokuvien tapaan absurdin komiikan kyllästämä. Osaltaan tämä absurdius tekee myös kohtaukseen liittyvien suomalaisuuden ulottuvuuksien pohdinnan moniselitteisemmäksi: moderni rytmimusiikki on tullut Atlantin takaa ja tunkeutunut yhdelle suomalaisuuden määrittelyn ydinalueille, maaseudulle (vrt. Lehtonen *et al.* 2004: 55–75) – mutta silti maaseudun väestö vaikuttaa hyvinkin tyytyväiseltä twistatessaan, eikä pidä kiertelevän rytmiorkesterin toivelaulukyselyä mitenkään kummallisena. Suomalaisen maaseudun arkipäivää, siis.

The image displays a musical score for three instruments: clarinet (cl.), electric bass/guitar (el. bass/gtr.), and cymbal/snare drum (cymb./sn.). The score is organized into three systems, each with three staves. The first system includes a 'Fine' marking above the clarinet staff. The second system includes a 'Fine' marking above the cymbal/snare staff. The third system includes a 'D.C. con rep. al Fine' marking above the clarinet staff. The music is written in 4/4 time and features a mix of eighth and quarter notes, rests, and dynamic markings.

Esimerkki 23. Heinähankotwist elokuvasta X-paroni (1964).

Yleisesti ottaen nuorisoa – ja samalla sen musiikillista käytäytymistä – koskevat esitykset muuttuivat 1960-luvun edetessä selvästi realistisempaan suuntaan. Keskeisenä taustatekijänä tässä oli juuri niin sanottu ”uuden aallon estetiikka”, jossa sosiaalisen todellisuuden mahdollisimman totuudenmukainen esittäminen, ”maan todellisuuden tutkiminen” (Donner 1961: 46) oli yksi määrävimmistä ohjenuorista. Toisaalta on huomattava, että pitkälle vasemmistolaisista lähtökohdista kummunneet ja taide-elokuvastatusta tähdentäneet käsitykset ideaalisesta ”uudesta” elokuvasta olivat vielä 1960-luvun alkuvuosina ristiriidassa nuorisoa käsittelevistä elokuvista esitettyjen mielipiteiden kanssa, sillä nuorten seksuaalisuutta ja kapinointia käsitteleviä esityksiä pidettiin ”lähinnä moraalittomina tapoina hankkia yleisöä” (Pantti 1998: 45, 119).

Esimerkiksi *Jengi*-elokuva (1963) pidettiin yleisesti juuri tällaisena moraalittomana tuotoksena: arvosteluissa sitä on luonnehdittu muun muassa termeillä ”valheellinen”, ”ällöttävä” ja ”roskafilmi” (ks. SKFG7 1998: 219–220). Elokuva kertoo kahdesta maalaisnuoresta, Eevasta (Tarja Nurmi) ja Paavosta (Esko Salminen), jotka tutustuvat lavatansseissa. Molemmat lähtevät etsimään mielekkäämpää elämää Helsingistä ja tapaavat siellä uudelleen ja rakastuvat. Paavon työtoveri Kale (Ville-Veikko Salminen) on myös ihastunut Eevaan ja ”on innokas järjestämään toimintaa”, joka saa muotonsa ”jengin” kesken tanssimisena ravintolassa, päämäärättömänä ajeluna, sivullisen pahoinpitelynä, alkoholin käyttönä ja vähäpukeisena juhlintana. Elokuvan lopussa ”jengi” varastaa moottoriveneen ja jää ulapalle polttoaineen loputtua; rahtilaiva ajaa venee yli. Loppukohtauksessa Eeva tulee Paavon kotitaloon tämän siittämä lapsi sylissään. (Ks. SKFG7 1998: 218–219.)

Elokuvaa voi pitää hyvinkin musiikkivoittoisena: kansallisfilmografiainkin mukaan siinä on ”[t]wistiä ja muuta nuorisomusiikkia runsaasti baari-, tanssilava- sekä ajelu- ja veneilykohtauksissa” (SKFG7 1998: 216). Verrattuna esimerkiksi Taapen ja *X-paronin* twist-kohtauksiin *Jengissä* kuva ja ääni seuraavat kuitenkin nuorisojoukon musiikillista käyttäytymistä suorastaan dokumentaarisin ottein. Hyvä osoitus tästä on elokuvan alkupuolella oleva kohtaus, jossa suuri joukko nuorisoa on kerääntynyt illanviettopaikkaan. Twistin ohella – ja samaankin aikaan – nuoret tanssivat myös tangoa. Tässä audiovisuaalisessa representaatiossa tuskin on pahemmin jälkiä ”liioitellusta eksistentialismista”, vaan kyseessä on pikemminkin ”realistinen ja iskevä kuvaus 1960-luvun alun helsinkiläisestä sakilaisnuorisosta” (Uusitalo 1981: 258). Kohtaukseen sisältyvää *Nuoruuden pyörre* -kappaletta voi itsessäänkin pitää musiikillisten osakulttuurien kohtauspaikkana: tulkisijana on lähinnä iskelmägenreen kiinnittynyt Eino Grön, jonka äänenlaatu samoin kuin kappaleen melodinen kehittyminen ovat omiaan tuottamaan jälleen ambivalenssin tunteen yhdistyessään twist-rytmiikkaan (ks. esimerkki 24).

The image shows a musical score for the beginning of the song "Kertosäkeistön alku" from "Nuoruuden pyörre". The score is written in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of three staves: a vocal line (labeled "voc."), a piano accompaniment, and a bass line. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment. The bass line includes chords B, E, F#7, B, E, F#7, B.

Esimerkki 24. Kertosäkeistön alku Jengissä (1963) olevasta Nuoruuden pyörre -kappaleesta.

Kappale on sikäli olennainen myös suomalaisen elokuvan rockklassikoita ajatellen, että se sisältyy Bruunin ja kumppaneiden (1998: 67) aihetta koskevaan listaukseen. Listassa sen nimenä kylläkin on *Ota minut nuorena* ja esittäjänä näyttelijä Liana Kaarina. Esitys sijoittuu elokuvan myöhempiin autohuvilavaiheisiin. Arvatenkin tämän esityksen klassikkoaseman syntymiseen on vaikuttanut myös (tai nimenomaan) se, että Liana Kaarinan asustus on huomattavasti vähäisempää kuin Eino Grönin (ks. kuva 34). Monien mielestä varmastikin myös laulutaito.



Kuva 34. Nuoruuden pyörre elokuvasta Jengi (1963) sekä a) Eino Grönin että b) Liana Kaarinan esittämänä.

Attraktioista parhain

Elokuvien musiikin omalaatuisuus ja siihen liittyvä lajityypillinen ambivalenssi selittyy suurelta osin tuotannollisilla tekijöillä. Koska esimerkiksi rock'n'rollia ei levy-yhtiöiden taholta varsinaisesti ajateltukaan vakavasti otettavana musiikillisena käytäntönä,

vaan pikemminkin ohimenevänä tanssihullutuksena, suomalaiset rock'n'roll-kappaleet olivat yleensä kansainvälisten hittien käännösversioita, vaikkakin eri tyylin (iskelmän) mukaan sovitettuina ja esitettyinä. Lisäksi lähes poikkeuksetta äänitteille rock'n'rollia soittivat jazz-ammattilaiset. (Lindfors 2004: 21; ks. myös Jalkanen & Kurkela 2003: 460, 509.) Yleinen, joskin mytologisointia lähestyvä mielipide tämän johdosta on, että näistä esityksistä alkuperäiselle rock'n'rollille ominainen rentous ja railakkuus oli tipotiessään. Myös tällä tavoin tuolloinen suomalainen rock'n'roll sai ilmiänsä iskelmän tai jopa jazzin muodossa. Kurkela tosin aiheellisesti huomauttaa tähän liittyen, että kansainvälisistä rock'n'roll-hiteistä tehdyt suomalaisversiot eivät kaikessa mahdollisessa huvittavuudessaan tai sääliittävytydessään ole niinkään osoituksia muusikoiden kyvyttömyydestä, vaan ”ammattitaitoisten sovittajien ja studiomuusikkojen halusta tehdä turhan yksinkertaiselta ja oudolta tuntuvasta teoksesta mahdollisimman hyvä, integroida se osaksi tanssimusiikin valtavirtaa” (Jalkanen & Kurkela 2003: 441).

1950-luvulla sekä tiedonvälitys että musiikkiteollisuus olivat jo siinä määrin maailmanlaajuisia toimintapiirejä, että jopa – tai oikeastaan varsinkin – kummallisimmatkin amerikkalaiset kulttuuri-ilmiot levisivät tuota pikaa myös Suomeen. Näiden ilmiöiden vastaanotosta vain ei ollut mitään takeita, ja itse asiassa esimerkiksi juuri rock'n'rollin ”suomalaistuminen” viittaa vahvasti siihen suuntaan, että tietyt kulttuuri-imperialismiteorian väitteet erityisesti yhdysvaltalaisen kulttuuriteollisuuden tuotteiden yksioikoisesta omaksumisesta muissa maailmankolkissa ovat liioiteltuja (vrt. Tomlinson 1991: 23). Kurkelan mukaan suomalaiset äänilevytuottajat olivat uudesta nuorisomusiikista ”selvästi ymmällään”, siihen ”ei osattu suhtautua millään tavalla” (Jalkanen & Kurkela 2003: 345, 441).

Niinpä esimerkiksi 1950-luvun lopun ja 1960-luvun alun elokuvien ”suomalaisen rock’n’rollin” lajityypillisessä määrittelyssä ei oikeastaan voi tukeutua mihinkään ”perinteisiin” käsityksiin suomalaisuudesta tai rock’n’rollista. Pikemminkin esitykset kyseenalaistavat molemmat. Edelleen vaikuttaisi siltä, että kaksinkertaisesta kyseenalaistamisesta on siirrytty kaksinkertaiseen kieltämiseen: esitykset eivät edusta ”suomalaisuutta”, eikä niissä soiteta ”oikeaa” rock’n’rollia. Tämän takia Suomessa ei tehty rock’n’roll-elokuvia; suomalaisissa elokuvissa ei ole mitään ”rock’n’rollia”.

Tällainen tulkinta on kuitenkin lähinnä omiaan vain vahvistamaan jo olemassa olevia stereotyyppioita sekä ”aidosta” suomalais-kansallisesta identiteetistä että rock’n’rollista. Mielekkäämpi lieneekin lähtökohta, jonka mukaan näissäkin esityksissä on yksinkertaisesti kyse vain suomalaisuuden uudelleenmäärittelystä. Toisin sanoen on hyväksyttävä, että se suomalaisuus, mitä aineistoni elokuvien rock’n’roll-esitykset mahdollisesti (ja luultavastikin) rakentavat, ei ole suomalaisuutta tavanomaisimmillaan. Esityksissä kansallisen identiteetin problematiikka kytkeytyy uudenvälisiin, kenties jopa poikkeaviin representaatioihin, niin visuaalisesti, verbaalisesti kuin musiikillisestikin. Olemme yksinkertaisesti tekemisissä vain uusien suomalaisuuden artikulaatioiden kanssa: kaksinkertaisen kyseenalaistamisen tai kieltämisen myötä elokuvien ”rock’n’roll” on suomalaista juuri edellä käsiteltyjen visuaalisten ja äänellisten representationaalisten strategioiden johdosta. 1950-luvun lopun suomalaisten elokuvien rock’n’roll-esitysten ”suomalaisuus” saa siis ilmiänsä naurettavina teemoina, alaikäisinä esiintyjinä, kirjakielestä poikkeavana kielenkäyttönä, vääristyneinä asentoina ja epävakaina musiikillisina konventioina. Muuta keinoa määrittellä kyseisen hetken ”suomalaista rock’n’rollia” ei juuri ole.

On päivänselvää, että topeliaanisella suomalaisuuskäsityksillä on hyvin vähän selitysvoimaa näiden esitysten suhteen. Kiin-toisalla tavalla niiden suomalaisuus määrittyy kuitenkin myös topeliaanisten ideaalien suuntaan kaksinkertaisesti kyseenalaisena. Ensinnäkin, rock'n'roll on elokuvissa suomalaisen itsemääräämisoikeuden ja identiteetin eksplisiittinen uhka siinä missä Summan taistelukin (vrt. *Yks' tavallinen Virtanen*) ja se yhdistyy poikkeuksetta kaupungistuneeseen, länsimaiseen elämäntapaan – monien mielestä epäilemättä pikemminkin ”amerikkalaisuuteen” kuin ”suomalaisuuteen” (ks. Alaketola-Tuominen 1989: 57). Toiseksi, tämä ”amerikkalaisuuden” lähde tehdään kuitenkin naurunalaiseksi pääsääntöisesti toisenlaisen amerikkalaisena pidetyn musiikkiperinteen keinoin: jazzin. Tässä kenties odottamattomassa musiikillisessa yhtälössä on merkittävää edelleen se, että juuri jazzin ja rock'n'rollin vastakkainasettelun vaikutuksesta elokuvien rock'n'roll-esitysten ”suomalaisuus” on enemmänkin sidoksissa korkea/matala-jaotteluun kuin mitä kaupunkilaisuus/maalaisuus-dikotomia antaa aiheita odottaa. Näiltäkin osin elokuvien rock'n'roll-esitykset haastavat tavanomaisia käsityksiä suomalaisuudesta, näissä kun kyse on pääsääntöisesti ollut kansanomaisuuden (eli ei-kaupunkilaisuuden) korostamisesta. ”Tosi suomalainen” on ollut pikemminkin rähjäinen mutta periksi-antamaton kaskenkaataja kuin ylevä herraskainen. Niinpä vaikka sekä maalaisuus että kaupunkilaisuus voivat määrittyä ”mataliksi” (edellinen vielä hyvinkin kansallisromanttisessa hengessä), ovat ne silti lähempänä perinteisiä käsityksiä ”suomalaisuudesta” kuin mikä tahansa ”korkea”.

Monissa yhteyksissä on kuitenkin korostettu sitä, että elokuvan *Rock Around the Clock* (1956) saama vastaanotto Yhdysvalloissa ja Euroopassa demonstroi rock'n'rollin myötä syntyneitä ”selvästi erottuvaa nuoriso-orientoitunutta ja vastarintaista asen-

netta”. Tämän asenteen todistusaineistona on pidetty elokuvan inspiroimaa ”kuritonta käyttäytymistä”: nuoret tanssivat elokuvateattereiden käytävillä, repivät teattereiden istuimia, käänsivät autoja ylösalaisin, vandalisoivat kauppoja ja kylttejä ja järjestivät katumielenosoituksia. Valtiovallan edustajien osuus kuohunnan lietsomisessa ei ollut sekään välttämättä vähäinen: elokuvan esittäminen kiellettiin paikoittain, ja poliisi pyrki hallitsemaan railakkaita nuoria muun muassa vesitykein. (Ks. Bennett 2000: 34–35.)

Suomessa elokuva oli *Tunnista tuntiin* -nimellä ”maan ensimmäinen suuren luokan rocktapahtuma” (Bruun *et al.* 1998: 19), ja uutiset maailman metropoleista olivat saapuneet tännekin. Myös poliisi oli varautunut riehunsaan, mutta:

Odotettua reaktiota ei kuitenkaan syntynyt. Yleisö luonnollisesti taputti, tömisteli ja vislaili, ja esityksen jälkeen ongelmanuoret pilkkasivat kadulla poliiseja ja yllyttivät toisiaan kaatamaan ajoneuvoja nurin. Suora toiminta huipentui tunnetusti siihen, että muuatta Moskvitsh-merkkistä autoa siirrettiin metrin verran.

(Bruun *et al.* 1998: 20.)

Suomalaisten elokuvien rock’n’roll-esityksiin verrattuna tässä raportissa on tiettyä samankaltaisuutta.

Toisaalta suomalaisen elokuvan rock’n’roll-esityksiä tai niiden mahdollista puutetta (tulkinnasta riippuen), samoin kuin muihinkin populaarimusiikillisiin esityksiin sisältyviä uusia, outoja, eksoottisia ja kummallisia ilmiöitä ja ihmisiä, voi lähestyä myös Tom Gunningin (1997) käyttämän ”attraktion elokuvan” käsitteen avulla (ks. myös Herkman 2001: 38–39). Gunning (1997: 24–26) soveltaa termiä nimenomaisesti ”tarinaelokuvan valtakautta” eli noin vuotta 1904 edeltäneisiin elokuviin, joissa kehittyvien tilanteiden sijaan pääpaino on yksittäisissä hetkissä.

Hänen keskeinen väitteensä on, että kertovasta näytelmäelokuvasta on tullut sellainen normi, joka usein estää ymmärtämästä siitä poikkeavia elokuvallisia esitystapoja. Varhaiset elokuvat – esimerkiksi Lumièren veljesten ja siten myös maailman ”ensimmäisenä elokuvana” tunnetuksi tullut *Juna saapuu asemalle* (1895) – kuuluvat selvästikin jälkimmäiseen kategoriaan. Edelleen jo se, että uudenlainen niin sanotun maagisen teatterin periaatteisiin ja laajemminkin 1800-luvun lopun visuaalisten viihdykkeiden voimalliseen kehittämiseen kiinnittyvä esitystapa oli ylipäänsä mahdollinen, riitti innostuksen kehkeytymiseen. Toisin sanoen jo itse esitys – sen sisällöstä riippumatta – oli kiehtova attraktio. Vähitellen välineen yleistymisen myötä mukaan tulivat ymmärrettävästikin myös sisällölliset aspektit esimerkiksi erilaisten matkafilmaisointien muodossa. Myös äärikokemusten tallenteet ovat osoittautuneet kiinnostaviksi hyvin varhaisesta vaiheesta lähtien: *Elefantti teloitetaan sähköllä* (1903) lienee ollut vaikutelmaltaan hyvin lähellä nykyisiä jännitys- ja kauhuelokuvia, palvelen sekä ”shokeeraavana kohtauksena” että tirkistelynhalun tyydyttäjänä. (Herkman 2001: 38; ks. myös Gunning 1997: 20, 25.) Edelleen on huomattava, että Gunning (1997: 25) korostaa attraktion elokuvan kahta toisiaan täydentävää psykologista ulottuvuutta ja nimenomaan näiden yhdessä tuottamaa nautintoa: elokuvissa – samoin kuin monissa muissa huvittelumuodoissa – nähty kuva esimerkiksi päälle syöksyvistä junasta ”ei ainoastaan tuottanut pelon kielteistä kokemusta vaan myös erityisen modernin elämyksen muodon, [jossa jännityksen] tunteet yhdistettiin modernin teollisen teknologian takaamaan turvallisuuteen”. Merkillä pantavaa on myös se, että Gunning (1997: 26) mainitsee juuri musikaalit ja komediat ”leikkauksen ja monimutkaisemman kerronnan aikakauden” genreistä niinä, joissa ”attraktion esteetiikka on aistittavissa yleisölle tarjoutuissa ajoittaisissa annoksissa

ei-kerronnallista speaktaakkelia”. Myös Herkman (2001: 39) korostaa musiikkiin niveltyneen audiovisuaalisen mediailmaisuuden merkitystä attraktion säilymisessä ja jopa ”uudessa tulemisessa”, viitaten nimenomaan musiikkivideoiden ”nopean leikkauksen estetiikkaan”.

Joka tapauksessa hyvä osoitus attraktion elokuvan selitysvoimasta on myös katkelma nimimerkki Feminan (1960) kirjoittamasta *Kaks’ tavallista Labtista* -elokuvaa koskevasta arviosta: ”en parhaalla tahdollanikaan ymmärrä, millä tavalla Leila & Inveniuksen sinänsä loistelijas – – tanssiakrobatia vie juonta eteenpäin”. Ei varmasti ymmärrä moni muukaan, mutta olennaisempaa olisikin ymmärtää, että kyseinen elokuvakohtaus – kuten monien muidenkin elokuvien tanssikohtaukset – voi täyttää muitakin elokuvallisia tarpeita kuin juonenkuljetusta. Ja juuri tähän ajatus attraktion elokuvasta ja estetiikasta nojaa.

Mutta kuten Gunning (1997: 26) toteaa, attraktion estetiikan voi laajentaa aina lajityypillisiin ulottuvuuksiin asti. Niinpä oman aineistoni osalta voi tähän liittyen painottaa juuri musiikkiesitysten yleensä (vrt. musikaali) sekä komediallisuuden (vrt. slapstick) merkitystä: olivatpa iskelmäelokuvat sitten lohduttomia tai dokumentaarisia, ne eivät omana elokuvalajinaan jo pelkästään määritelmänsä vuoksi voi paeta edellistä. Sen sijaan jälkimmäisen suhteen kyse lienee enemmänkin yksittäisistä kohtauksista tai tyyllillisistä ratkaisuista (vrt. *Topralli*). Mikäli puolestaan elokuvien rock’n’roll-esityksien osalta erilaisten ”attraktiivisten” elementtien lähtökohtana pidetään keskeisiä kohtausten representationaalisia ulottuvuuksia, asetelma voidaan esittää taulukon 4 muodossa. Taulukossa ovat mukana myös vertailuaineistoon kuuluneet rock’n’roll-esityksiin rinnasteiset elokuvakohtaukset.

elokuva- (esitys)	komedialli- suus	akrobatia	lapsellisuus	”kielipuoli- suus”
Kuriton suku- polvi	korkea-matala	tanssi	lastenlaulut	slangi, eng- lanti
Vääpelin kauhu	genre	tanssi	varusmiehet	scat
Pekka ja Pät- kä sammak- komiichinä	sarja, koomi- kot	tanssi	nuoriso	savo
Yks’ tavalli- nen Virtanen	genre	tanssi	-	slangi
Iskelmäketju: Finn-rock	korkea-matala	tanssi	lättähatut	slangi
Iskelmäketju: Mustat silmät	sketsi	soitto	-	-
Virtaset ja Lahtiset	genre, näy- telmä	tanssi, tappelu	lapsitanssija	slangi
Oho, sanoi Eemeli	koomikko, sarja	-	lapsiesiintyjä	-
Isaskar Ketu- rin ihmeelliset seikkailut	genre	tanssi	lapsiesiintyjät	slangi
Iskelmäka- ruselli pyörii: rock-kunin- kaat	-	-	nuoriso	englanti
Iskelmäka- ruselli pyörii: Jöröjukkarock	vanha-nuori	-	pikkuoravat	pikkuoravat
Kaks’ tavallis- ta Lahtista	genre	tanssi	mustasukkai- suus	-
Tähtisumua: Billy Boy	ristiinpukeu- tuminen	-	-	-
Tähtisumua: When the Saints Go Marchin’ In	-	Elvis-jalat	nuoriso	englanti

Toivelauluja	balettirin-nastus	tanssi	nuoriso	slangi
Mullin mallin	genre	tanssi	-	murre
Taape tähtenä	parodia	tanssi (twist)	-	Persilia
Jengi	-	tanssi (twist)	nuoriso	slangi
X-paroni	genre	tanssi (twist)	lapsitanssijat	murre

Taulukko 4. 1950- ja 1960-lukujen taitteen suomalaisen elokuvan rock'n'roll-esitysten ja niiden johdannaisten attraktion ulottuvuudet.

Kolme oikeanpuoleisinta ulottuvuutta on epäilemättä mahdollista mieltää alisteisena komediallisuudelle eli sitä pitkälle määrittävinä tekijöinä. Ja mikäpä siinä: huumorin kukka on se kaunein kukka, kuten sanotaan, ja nauruun kuollessaan ihminen mitä luultavimmin kuolisi ainakin onnellisena. Toisaalta on syytä kuitenkin muistaa, että nauruakin voi olla monenlaista – ja kuten ”Sheikki Ben Ahmed” -analyysi osoittaa, attraktion estetiikka kytkeytyy usein myös vähemmän mairitteleviin eksotisoiviin käytäntöihin.

Mutta missä Vaarallista vapautta -elokuvan ”attraktiivisuus” piilee? Ehkäpä sen omalaatuisuudessa juuri ei-diegeettisen elokuvamusiikin suhteen. Joka tapauksessa se osoittaa tiettyjä jatkuvuuden ulottuvuuksia myös näiltä osin: kertovan elokuvan normi on niin vahva, että se häivyttää helposti ei-diegeettisen elokuvamusiikin attraktion elementit kuulumattomiin.

10

Lopuksi: populaarimusiikki ja ”uusi suomalaisuus”

Kansallis-kulttuuriset stereotyyppit tai muut empiirisesti todentamattomat käsitykset saattavat elää vahvoina, sekä ulkopuolisten käsityksissä suomalaisuudesta että suomalaisten itsemäärittelyssä. Rantanen (1997: 221–222) kirjoittaa suomalaisuutta määrittävien diskurssien uusintumisesta, ikään kuin topeliaaniset käsitykset edustaisivat *aitoa* suomalaisuutta ajankohdasta riippumatta. Hän toteaa aiheellisesti, että tällöin ”unohdetaan ne erityiset intressit, jotka diskursseihin ovat ohjanneet ja annetaan ymmärtää, että suomalaisuus ilmentää jotakin ikuista ja pysyvää.” Hänen mukaansa olisikin tähdellisempää tunnustaa suomalaisuuden monipuolisuus ja muuttuvuus, minkä seurauksena tarjoutuisi mahdollisuus määritellä suomalaisuus uudella, moniarvoisemmalla tavalla. Aivan vastaavasti ”monien suomalaisuuksien” ja ”fennomaanisen suomalaisuuden purkutalkoiden” puolesta propagoi Mikko Lehtonen: ”Totalisoivan suomalaisuuden sijaan on kuitenkin yritettävä puhua empiirisistä Suomesta ja suomalaisuudesta, muuttumattoman säiliön sijaan jatkuvassa muutoksessa olevista suhdkekimpuista” (Lehtonen *et al.* 2004: 15, 18).

Mikäli iskelmäelokuvien ajatellaan tuottavan omalla tavallaan käsityksiä suomalaisuudesta, sijoittuvat nämä eri ilmiansuuntien mukaiseen ”identiteettikoordinaatistoon” kiintoisalla tavalla. Jos mainitun koordinaatiston origoon asetetaan käsitykset perinte-

sestä topeliaanisesta suomalaisuudesta kaikkine erontekoineen niin itään, länteen, pohjoiseen ja etelään, laventavat iskelmäelokuvat näitä käsityksiä ensisijaisesti itä–länsi-suunnassa. ”Vahvasti itäsävyiset tunnelmat” ovat olennainen osa *suomalaista* populaarimusiikkia siinä missä oletetun länsimainen ”orastava urbaaniuskin”. Sen sijaan pohjoinen ja eteläinen ”ulottuvuus” ovat selkeästi marginaalisempia ilmiöitä, joskin 1960-luvun loppupuolella ”afroamerikkalaisen” musiikin vaikutuksen voi ajatella saaneen uutta pontta.

Joka tapauksessa iskelmäelokuvat käyvät todistusaineistosta sen puolesta, että topeliaaniset käsitykset suomalaisuudesta eivät kykene selittämään elokuvien ja niiden sisältämän musiikin vetovoimaa – tai suomalaisuutta. Näin ollen iskelmäelokuvia on pikemminkin tarkasteltava suhteessa käsityksiin ”uudesta suomalaisuudesta”. Tällaiset niin sanotut uudet identiteetit tai etnisyydet ovat nousseet kansallisista(kin) kulttuureista käytävän keskustelun keskiöön oikeastaan vasta 1990-luvulla, ja varsinkin ”uuden etnisyyden” käsitteellä on viitattu nimenomaan perinteisen valtaväestön edustajien kokemuksiin omasta kulttuurisesta, kansallisesta ja etnisestä identiteetistään (ks. Back 1996: 4). Erityisesti käsitys ”uusista etnisyyksistä” on yhdistettu nuoriin ”läntisten” metropolien asukkaisiin, sillä heidän sosiaalisten suhteidensa on todettu rakentuvan entistä enemmän tavoilla, joissa ei piitata perinteisistä rajoista ja eronteosta eri kulttuurien tai etnisyyksien välillä. Kyseiset nuoret saattavat olla useammankin sukupolven päässä omakohtaisesta kosketuksesta ”alkuperäiseen kotimaahan”, mutta heidän arkeaan säätelevät monesti rinta rinnan sekä vanhat perinteet että urbaanin ”länsimaisen” nykykulttuurin käytänteet (ks. myös Kosonen 2000: 157). Kyse on edelleen siitä, että oman henkilöhistoriansa ja ystävyyssuhteidensa johdosta perinteiset

selvärajaiset etniset identiteetit eivät ole nuorille enää välttämättä yhtä merkityksellisiä kuin vanhemmille sukupolville.

Karkeat mallit ”perinteisistä” tai alkukantaisista etnisistä määritteilyistä ovat hyödyttömiä sovellettaessa nuorten ihmisten muodostamien moni-etnisten yhteisöjen asuttamaan moniselitteiseen sosiaaliseen pohjaan suurkaupunkiympäristössä. Rodun, kansallisuuden ja paikkaan kuulumisen sosiaaliset merkitykset ovat muuttuneet merkittävästi paikallisella tasolla.

(Back 1996: 8.)

Ei ole mitään syytä pitää käsitystä ”uudesta etnisyydestä” tai ”uudesta suomalaisuudesta” käyttökelvottomana iskelmäelokuvien tarkastelun yhteydessä, mutta sen mahdollinen selitysvaima on suhteutettava elokuvien tuotannolliseen ja populaarikulttuuriseen taustaan. Yleisesti ottaen on perusteetonta ajatella, että iskelmäelokuvat – tai mitkään muut viihdeteollisuuden tuotteet – ilmentäisivät yhteiskunnallista todellisuutta *sellaisenaan*; tämä pitää paikkansa niin nykyhetken kuin 1950–60-lukujen taitteenkin suhteen. Niinpä vaikka niissä nuorison tai jonkin muun sosiaalisen kategorian edustajien toimet saisivat uudella tapaa ”suomalaisia” piirteitä, olisi hätiköityä yhdistää nämä piirteet suoraviivaisesti sosiaaliseen todellisuuteen. On muistettava, että kyse on *representaatioista*, maailman ja sen ilmiöiden esittämisestä jonkinlaisena. Edelleen iskelmäelokuvien ”uutta suomalaisuutta” ajatellen on tärkeä pitää mielessä se, että elokuvia ei suunnattu yksinomaan ”nuorisolle” – näin ollen iskelmäelokuvien implikoi ma ”uusi suomalaisuus” ei kytkeydy yhtä voimallisesti nuorison käsitteeseen kuin mitä myöhempien aikojen kulttuuriteoria antaa ymmärtää nykyhetken tilanteesta. Tai vaihtoehtoisesti juuri nuorison käsitettä on iskelmäelokuvien yhteydessä tarkennettava ja muutettava radikaalistikin.

Toisaalta on kuitenkin muistettava, että representaatiot ovat keskeisiä erilaisten identiteettikäsitteiden muotoutumisessa. Kuten David Morley ja Kevin Robins (1995: 90–91) toteavat, identiteettien rakentamisessa on suurelta osin kyse perinteistä – tai pikemminkin niitä koskevista käsityksistä (vrt. Hobsbawm 1983: 7) – ja siten muistamisesta, ja tämä muistaminen puolestaan nojaa vahvasti erilaisiin mediarepresentaatioihin. Empiirisiin kokemuksiin ei ole koskaan välitöntä paluuta. Niinpä ei ole myöskään syytä ajatella, etteivätkö iskelmäelokuvat tarjoaisi aineksia ”uuteen suomalaisuuteen”, toisin sanoen suomalaisuuden uudenlaiseen käsitteellistämiseen. Katja Lindroos (1999: 180) kirjoittaa, että ”[s]uomalainen flamenco saa kiittää olemassaolostaan viihde-elokuvia, televisio-ohjelmia ja aurinkorantojen turistiesityksiä”; aivan samoin kuin toteamus implikoi erilaisten flamencojen olemassaoloa ja iskelmäelokuvienkin osuutta näiden rakentumisessa, voidaan iskelmäelokuvien ajatella osaltaan rakentavan myös erilaisia suomalaisuuksia ja siten myös ”uutta” sellaista.

Populaarikulttuuri ja globalisaation logiikka

Elokuvamusiikkina myös *The Strangersin* rautalangassa yhdistyy useita eri konventioita. Elokuvamusiikin tavanomaisia käytäntöjä ajatellen johtoiheiden sekä parafrasiksi – mikäli tätä käsitettä halutaan käyttää – tulkittava musiikin käyttö lienee selkein esimerkki kyseisten käytäntöjen jatkuvuudesta; se, että nämä on toteutettu juuri rautalankamusiikin tyyllisten keinojen avulla, on puolestaan osoitus samojen käytäntöjen joustavuudesta ja muuntuvuudesta. Toisaalta elokuvan yhteydet laajempaan ”uuden aallon” estetiikkaan voidaan tulkita moniselitteisiksi, erityisesti juuri populaarimusiikillisen äänellisen ulottuvuutensa takia.

Sikäli onkin kiinnostavaa, että vaade ”sosiaalisesta realismista” ei tunnu koskettavan ”uuden aallon” elokuvien musiikkia, vaan niiltä osin modernistisemmat suuntaukset ovat olleet toivottavampia. Tosin tässä yhteydessä on mahdollista ajatella, että kyse on yleisemmästä ”uutta aaltoa” koskevasta paradoksista juuri realismin ja vieraannuttamisen välillä. (Ks. Pantti 1998: 146–149.)

Kaikesta huolimatta nimenomaan populaarimusiikillisten keinovarojen käyttö elokuvien ei-diegeettisenä musiikkina viittaa myös toisenlaiseen paradoksiin, jossa kyse on erityisesti musiikin tarjoamista identifikaatiomahdollisuuksista. Anahid Kassabian (2001: 2–3) kirjoittaa erityisesti Hollywood-elokuvan musiikillisten ratkaisujen perusteella, että perinteinen kutakin elokuvaa varta vasten sävelletty sinfoninen musiikki on omiaan tuottamaan niin sanottuja assimiloivia eli ”sulauttavia” identifikaatioita, kun taas erityisesti ”valmiin” populaarimusiikin käyttö tuottaa pikemminkin affilioivia eli ”yhteen liittäviä” identifikaatioita. Tällä erottelulla Kassabian tarkoittaa sitä, että elokuvaa varten sävelletty musiikki ikään kuin sitoo elokuvan ”havaitisijan” (*perceiver*) tekemät tulkinnat tiukemmin fiktiivisiin tapahtumiin ja elokuvan tekstuaalisiin piirteisiin. ”Valmistä” musiikkia kuullessaan havaitisija sen sijaan saattaa hanakammin liittää elokuvan tekstuaaliset ominaispiirteet esimerkiksi omiin henkilöhistoriallisiin yhteyksiinsä sen mukaan, millaisissa tilanteissa on kyseistä musiikkia mahdollisesti aiemmin kuullut.

Kassabianin (2001) erottelu eri identifikaatiomahdollisuuksien välillä on olennainen, mutta epäilemättä turhankin yleistävä, erityisesti korostaessaan populaarimusiikin ”yhteen liittävää” ja sinfonisen elokuvamusiikin ”sulauttavaa” potentiaalia. Näiltä osin olisikin kenties paikallaan painottaa havaitisijan kompetenssin ja yleisemmän merkityksenannon intertekstuaalisuuden merkitystä sekä ottaa huomioon kulloisenkin ”havaitsemisen”

sijoittuneisuus. Toisin sanoen ”valmis” musiikki voi tuottaa yhtäläillä assimiloiivia identifikaatioita sen mukaan, millaisissa olosuhteissa (niin fyysisissä kuin psyykkisissäkin) elokuvaa tarkastellaan ja millä tavoin musiikki tunnistetaan. Edelleen ei liene mitään syytä, miksi elokuvaa varten sävelletty musiikki ei voisi tuottaa affilioivia identifikaatioita esimerkiksi lajityypillisten konventioiden nojalla. *Vaara* voisikin toimia osoituksena juuri jälkimmäisestä: kyse on elokuvaa varten sävelletystä musiikista, joka kuitenkin sijoittuu epäilemättä monien mielestä tunnistettavasti suomalaisen populaarimusiikin rautalankagenreen. Tällöin lajityypillisten implikaatioiden voi ajatella tuottavan myös affilioivia identifikaatioita, vaikka muuten kyse olisikin assimiloiivista sellaisista. Toki tässä yhteydessä on muistettava myös historiallinen etäisyys: elokuvan ilmestymisaikana rautalangan lajityypilliset konventiot olivat huomattavasti jäsentymättömämpiä kuin 40 vuotta myöhemmin – ja näin kyse on myös havaitsijan historiallisesta sijoittuneisuudesta. Toisaalta tämän voi suhteuttaa rautalangan konventioiden lisäksi myös elokuvamusiikin perinteisiin: millaisia identifikaatiomahdollisuuksia syntyy, jos ja kun elokuvamusiikin havaitaan haastavan tai jopa rikkovan aiempia konventioita?

Kassabianin (2001) mallia olisi kenties syytä täydentää korostamalla sitä, että kulloisistakin olosuhteista riippuen elokuvamusiikki toteutuksestaan ja tekstuaalisista piirteistään riippumatta voi tuottaa sekä sulauttavia että yhteen liittäviä identifikaatioita, jopa samalla kertaa. Tällöin tavoitteena olisikin pikemminkin kyseisten olosuhteiden havainnollistaminen eikä niinkään elokuvamusiikin tekstuaalisten piirteiden erittely – tosin jälkimmäisiä on syytä ajatella myös olennaisena osana mainittuja olosuhteita. Lauren Anderson (2003: 114) kirjoittaa erityisestä ”kaksitasoisesta kommunikaatiojärjestelmästä”, jossa ”yksi väline (kuten

esimerkiksi suosittu laulu) voidaan tulkita kahdella eri tasolla sen mukaan, kuinka paljon katsoja tietää kyseisestä välineestä ja sen assosiaatioista.”

Kassabianin (2001) hahmotelmaa erilaisista identifikaatiomahdollisuuksista voidaan tarkastella myös suhteessa populaarimusiikin ja -kulttuurin yleisempiin piirteisiin. Varsinkin mikäli lähtökohdaksi otetaan erityisesti (anglo)amerikkalaisen viihdeteollisuuden tuotteet, erilaisten paikallisten populaarikulttuuristen ilmiöiden – tässä tapauksessa eritoten rautalankamusiikin – voi ajatella kytkeytyvän erityiseen ”glokalisaaation logiikkaan”. Glokalisaaatio on alunperin liike-elämään ja markkinointiin liittynyt termi, joka viittaa ”mikromarkkinointiin”, tuotteiden suunnitteluun ja myymiseen yhä pienemmille ja eriytyvimille, paikallisille ostajakunnille. Yhteiskuntateorian piiriin käsitteen on tuonut Roland Robertson (ks. esim. 1995), ja tällöin sillä ei viitata pelkästään ”paikallisten kulttuuritottumusten mukaan räätälöityihin tuotteisiin” (Alasuutari & Ruuska 1999: 67), vaan laajemminkin maailmanlaajuiseen ja paikalliseen väliseen dialektiikkaan kulttuurisessa ja yhteiskunnallisessa toiminnassa. Robertsonin (1995: 29) mukaan glokalisaaation käsite haastaa laajalle levinneen tendenssin käsitellä globaalin ja lokaalin välistä suhdetta suoraviivaisen kaksinaavaisena. Tarkoituksena on kyseenalaistaa väitteet, joiden mukaan paikalliset ilmaukset asettuvat maailmanlaajuisia trendejä *vastaan*. Robertson (1995: 30) ehdottaakin, että globalisaaation myötä sellaiset käsitteet kuin koti, yhteisö ja paikallisuus on täytynyt rekonstruoida, eivätkä ne määrity niinkään maailmanlaajuiseen vastakohtana kuin globalisaaation yhtenä aspektina. Samaa perää myös Hall (1999: 63–64):

Niinpä meidän ei tule ajatella, että globaali korvaisi paikallisen, vaan on pikemminkin nähtävä, että ”globaalin” ja ”lokaalisen”

välille on syntymässä uusi kytkös. Mainittua ”lokaalista” ei pidä tietenkään sekoittaa vanhoihin identiteetteihin, joiden juuret olivat tukevasti rajallisessa paikallisuudessa. Uusi ”lokalisuus” toimii pikemminkin globalisaation logiikan sisällä. Ei näytä kuitenkaan todennäköiseltä, että globalisaatio yksinkertaisesti tuhoaisi kansalliset identiteetit. Se tuottaa pikemminkin samaan aikaan sekä uusia ”globaaleja” että uusia ”lokaalisia” identifikaatioita.

Yhdistellessään kansainvälisen, globaalin populaarikulttuurin piirteitä kansallisiin, paikallisiin, myös rautalankamusiikki on ollut ja on edelleen osaltaan muokkaamassa mainittuja uusia maailmanlaajuisia ja eritoten paikallisia identifikaatioita. Näiltä osin kyse on jälleen ”uudesta suomalaisuudesta”, ja rautalangalakini on oma panoksensa siinä, miten tällainen uudenlainen kansallisen identiteetin rakennelma määrittyy. Niinpä samalla kun *Vaarallista vapautta* haastaa perinteisiä elokuvakerronnan teorioita, haastaa se myös perinteisiä käsityksiä suomalaisuudesta. Kyse ei siis niinkään ole jähmeiden höyhenhiutaleiden leijumisesta rekiretkellä kansansävelmien säestämänä, vaan monivivahteisemmasta, useiden eri vaikutteiden ja ”perinteiden” eriaisteisesta yhdistymisestä.

Haluankin tähdentää sitä, että rautalankamusiikkiin liittyvät globalisaatioprosessit eivät ole suoraan vain musiikki- ja viihdeteollisuuden päämäärien johdannaisia. Olennaista on ymmärtää ne nimenomaan laajempaan *kulttuurisena logiikkana*, jossa käsitykset perinteestä (kansallisesta identiteetistä), omaehtoisesta ilmaisusta, mielihyvästä ja taloudellisesta voitontavoittelusta risteävät. *Vaarallista vapautta* -elokuvan rautalankamusiikin lisäksi myös suomalaisen elokuvan varhaiset rock’n’roll-esitykset samoin kuin iskelmäelokuvatkin voi kytkeä globalisaation kulttuuriseen logiikkaan. Jokaisen yhteydessä käsitykset niin sanoakseni populaarikulttuurisista perinteistä risteävät ja kenties hajautuvatkin

eri suuntiin, ja näin ollen jokainen näistä populaarimusiikin audiovisuaalisista mediaesityksistä tarjoaa tavalla tai toisella mahdollisuuksia "uuden suomalaisuuden" käsitteellistämiseen ja rakentamiseen. Jossain määrin kaikissa on kyse suhteesta erityisesti "amerikkalaisuuteen": rock'n'roll ja rautalanka implikoivat anglo- ja niin sanotun afroamerikkalaisenkin musiikillisen perinteen läsnäoloa, ja Pantin (1998: 112) huomiot muistaen iskelmäelokuvatkin on mahdollista suhteuttaa yhdysvaltalaisen nuoriso- ja viihde-elokuvan konventioihin. Toisin sanoen jokainen käsittelemäni mediaesitys liittyy muodossa jos toisessa "ylikansallisen populaarikulttuurin" kenttään tuottaen omalaatuisia paikallisia artikulaatioita kansallisesta populaarimusiikista.

"Ylikansallinen" on tässä yhteydessä keskeinen termi. Yhtäältä sen voi ajatella viittaavan globalisaation prosesseihin usein liitettyyn "kansallisen" merkityksen vähenemiseen, ja näin ollen populaarimusiikin "uusi suomalaisuuskin" olisi mahdollista tulkita perinteisistä kansallisista rajoista (niin fyysisistä kuin mentaalistakin) riippumattomaksi. Tällainen "uuden suomalaisuuden" tulkinta korostaa uudenlaisten identifikaatiomahdollisuuksien positiivisia ulottuvuuksia, erityisesti mikäli niitä pidetään jollain tapaa eksklusiivisen ja helposti muukalaisvihaisen "pienen nationalismin" vastapainona. Toisaalta "ylikansallisen populaarikulttuurin" emansipatorista tai valtaistavaa – vai liekö nykyisin suositeltava muoto valtaannuttavaa – potentiaalia ei tulisi liioitella. Keskeinen kysymys tässä yhteydessä onkin se, kuinka "ylikansallisesta" ilmiöstä lopulta on kyse. Vai olisiko pikemminkin niin, että mainittu "ylikansallisuus" määrittyy ensisijaisesti taloudellisten ja kaupallisten imperatiivien mukaisesti, ja tällöin sen ytimessä olisikin eritoten "länsimainen" viihdeteollisuus? Olisiko "ylikansallisessa populaarikulttuurissa" toisin sanoen kyse siitä,

että kansalliset erityispiirteet vain yksinkertaisesti sulautetaan osaksi laajempia myöhäiskapitalistisia käytäntöjä?

”Glokalisaation logiikka” viittaa pitkälti juuri tähän, ja näiltä osin sen yhteydet niin sanottuun mikromarkkinointiin on syytä pitää mielessä. Toisaalta globalisaatio laajempanakin erityisesti toisen maailmansodan jälkeistä yhteiskunnallista, taloudellista ja kulttuurista kehitystä luonnehtivana terminä voidaan käsittää nimenomaan ”globaalin” eli maailmanlaajuisen ja ”lokaalin” eli paikallisen välisen suhteen uudenlaisena jäsentymisenä, jossa kiihtyvällä tiedonvälityksellä ja varsinkin audiovisuaalisella mediolla on ollut keskeinen rooli. Esimerkiksi Morleyn ja Robinsin (1995: 11–12) mielestä ”kansallisen kulttuurin symboliset tilat” ovat menettäneet paikkansa ”kansainvälisen kulutuskulttuurin ’universaaleille’ periaatteille” audiovisuaalisen median kentällä, ja he viittaavatkin eräänlaiseen ”globaalin median myyttiin”, jossa ajatukset ”kansainvälisestä demokratiasta ja ’kulttuurien keskinäisestä yhteydestä’” ovat keskeisellä sijalla. Heidän mukaansa olisikin aiheellista huomata, ”kuinka mediatuotteiden ’vapaassa kierrätyksessä’ voi todellisuudessa olla pikemminkin kyse liikeyritysten vallasta ja voitosta kuin ’paremmasta maailmasta’” (Morley & Robins 1995: 12).

Niinpä audiovisuaalisen mediakulttuurin muovaamaa mahdollista ”uutta suomalaisuuttakaan” ei tule ajatella suoraviivaisesti jollain tapaa parempana tai moniarvoisempana identifikaatiomahdollisuutena kuin ”perinteistä suomalaisuutta”. Voi toki olla, että monissa suhteissa ”ylikansallinen” populaarikulttuurinen kehys haastaa regressiiviset tavat määritellä ”suomalaisuutta”, mutta yhtäläillä tämän kehyksen rajoitteet on syytä ottaa huomioon. Tässä tehtävässä jälkikoloniaalinen analyysi voi toimia yhtenä varteenotettavana vaihtoehtona, sillä erityisesti iskelmäelokuvista tekemiäni havaintojen perusteella on mahdollista kohdistaa huo-

mio näiden(kin) populaarikulttuuristen tekstien implikoimaan toiseuteen. Tällöin tarkastelu kohdistuu siihen, mitä *vastaan* suomalaisuus omana etnis-kansallisena konstruktionaan määrittäytyy – tai millaisista ”lisäaineksista” sen ”uudet” artikulaatiot koostuvat.

”Turvallinen toiseus”

Perusväittämani on, että suomalaisen elokuvan rock’n’roll-esitysten, niiden sisältämän rautalankamusiikin tai iskelmäelokuvien suhde etnis-kansalliseen toiseuteen ei ole yhdentekevä tai puhtaan sattumanvarainen, vaan että kyse on nimenomaan tietynlaisesta toiseudesta. Kenties totuudenmukaisempaa olisi puhua jopa *tietynlaisista toiseuksista ja niiden aste-eroista*, sillä jos suomalaisuuden ajatellaan saavan erilaisia muotoja ja artikulaatioita tilanteista riippuen, samalla tavoin myös suomalaisuuden toinen rakentuu vaihtelevasti.

Toiseuden rakentumisesta – ja *rakentamisesta* – on kuitenkin huomattava, että siinä on väistämättä kyse asetelmasta, jossa oma (kollektiivinen) identiteetti suhteutetaan johonkin, jota pidetään olemuksellisesti erilaisena. Usein tähän liittyen puhutaankin niin sanotusti ”meistä” ja ”muista” sekä tähän liittyvistä eron-teen prosesseista (ks. esim. Hall 1999: 77, 116). Tämä erottelu puolestaan nojaa vahvasti niin sanottuihin stereotyyppistämisen käytäntöihin eli siihen, että toisen representaatioissa kohteen ominaisuuksia pelkistetään ja sulautetaan yhteen. Tällöin yksi toinen ikään kuin käy esimerkiksi kaikista toisista, eikä yksittäisen toisen erityispiirteillä ole lopulta juurikaan merkitystä. Edelleen voidaan puhua erityisestä ”stereotyyppisestä dualismista”, jossa stereotyyppin pelkistetyt ja yhteen sulautetut piirteet jaetaan vielä

suoraviivaisesti positiivisiin ja negatiivisiin puoliin. (Ks. Hall 1999: 122–123).

Stereotyypin käsite on kuitenkin ongelmallinen analyysin väline, koska viime kädessä puhtaan stereotyypin havaitseminen on epäilemättä käytännössä mahdotonta (ks. Grossberg *et al.* 1998: 224–225). Toki voidaan väittää, että esimerkiksi juuri tietyt tavat esittää ”mustaihoisia” ihmisiä vaikkapa musiikkivideoissa ovat yleistyneet siinä määrin, että ne ikään kuin puhuvat kaikkien ”mustien” puolesta. Silti juuri se, että kyse on pikemminkin yleisistä tavoista kuin yksittäisistä kuvauksista, tekee selvästi erotettavissa olevasta stereotyypistä puhumisen vaikeaksi. Enemminkin kyse on siitä, kuinka stereotyyppisinä yksittäisiä kuvauksia pidetään. Niinpä vaikka sekä Dyer (2002: 45–56) että Hall (1999: 122–124, 189–192) kirjoittavat stereotyypistä kohteensa erilaiset ominaisuudet sulauttavana ja tiivistävänä yksipuolisena kuvauksena, tukeutuminen ilmiön prosessuaaliseen puoleen vaikuttaa mielekkäämmältä. Eikä kyseisiä tutkijoitakaan voi syyttää siitä, etteivätkö he tätä puolta korostaisi – varsinkin Hall kirjoittaa hanakammin ”stereotyypistämisen käytännöstä” kuin selkeistä stereotyypeistä. Dyer (2002: 50–52) puolestaan viittaa toiseuden teoretisoinnin kannalta käyttökelpoiseen jaotteluun ”sosiaalisen tyyppin” ja ”stereotyypin” välillä: edellisen mielletään kuuluvan tiettyyn yhteisöön, kun taas jälkimmäinen olisi nimenomaan yhteisön ulkopuolisen jäsenen – toisen – kuvaus. Mutta koska yhteiskunnallisten kategorioiden rajat ovat päällekkäisiä, jaotellussa on hänenkin mukaansa loppujen lopuksi kyse aste-eroista. Olennaisempaa ehkä onkin tarkastella stereotyypin tai -tyypittelyn funktioita: eri kategorioiden välisten rajojen ylläpitämistä ja niiden näennäisen pysyvyyden vakuuttelua (ks. Dyer 2002: 52–53). Tähän liittyy vielä erottamattomasti kysymys vallasta:

"kuka stereotyyppiä kontrolloi ja määrittelee, mitä tarkoituksellisesti ne palvelevat?" (Dyer 2002: 46.)

"Stereotyyppinen dualismi" voi kuitenkin olla käyttökelpoinen käsite esimerkiksi "uutta suomalaisuutta" ajateltaessa. Tällöin nimittäin on mahdollista tehdä ero tietyllä tavalla "negatiivisen" ja "positiivisen" toisen välille; näistä edellinen toimisi ensisijaisesti oman identiteetin vastakohtaisena rakennuspalikkana, kun taas jälkimmäinen olisi kenties mahdollista hyväksyä osaksi "uutta etnisyyttä". Yhdet toiset ovat siis hyväksyttävämpiä kuin toiset toiset.

Olellinen kysymys tässä yhteydessä koskee kuitenkin sitä, millä perusteilla erilaiset toiseudet erotetaan toisistaan ja arvotetaan eri tavoin. Miksi flamenco on keskeisempi iskelmäelokuvien "uuden suomalaisuuden" rakennusaines kuin joiku? Yksi – ellei peräti keskeisin – selittävä tekijä on etäisyys. Tässä yhteydessä on huomattava kuitenkin se, että vaikka maantieteellinen etäisyys on perinteisesti merkinnyt kulttuurista etäisyyttä, eivät nämä kaksi etäisyyden muotoa ole täysin yhteismitalliset. Juuri "suomalaisuuden" suhde "saamelaisuuteen" havainnollistaa tämän: näiden kahden välinen etäisyys ei riipu niinkään fyysisestä matkasta, vaan pikemminkin abstrakteista ajatusmalleista. Läheisen maantieteellisen etäisyyden takia kulttuurinen ero joikuun on moninkertainen flamencoon verrattuna, ja jälkimmäisen omaksuminen osaksi suomalaista populaarimusiikkia on omiaan korostamaan myös "suomalaisuuden" kosmopoliittisuutta ja avoimuutta.

Toisaalta tämän voi kuitenkin ajatella kytkeytyvän läheisesti eksotisoiviin käytäntöihin. Tony Mitchell (1996: 80) kirjoittaa erityisesti maailmanmusiikki-ilmiötä luonnehtivasta "halusta eksoottiseen tutussa ympäristössä", ja tämän ilmauksen implikaatioita onkin syytä tarkastella lähemmin. "Tuttu ympäristö" nimittäin viittaa selvästi tietynlaiseen turvallisuudenkaipuu-

seen, ja näiltä osin olisikin kenties mahdollista puhua erityisesti ”turvallisesta toiseudesta”. Iskelmäelokuvia käsitellessään Pantti (1998: 113) toteaaakin kiintoisasti erityisesti niiden nuorison esittämistavan olevan ”aatemaailmaltaan turvallinen: [elokuvat] eivät osaltaan ravinneet yhteiskunnassa orastavaa sukupolvikonfliktia.” Nämä tulkinnat kaikuivat myös Kurkelan hahmotelmassa siitä, että ”yksi populaarimusiikin tärkeimmistä tehtävistä” vaikuttaa olleen ja edelleen olevan ”rakkauden, kaipuun, menetyksen, muistojen ja elämän pikku kertomusten esittäminen melodisena ja kompattuna runona, aina hieman uudelta kuulostavana, mutta silti tutussa ja turvallisessa muodossa” (Jalkanen & Kurkela 2003: 618).

Laajemmin populaarikulttuurista kontekstia ajatellen ”turvallisuus” kuitenkin kietoutuu olennaisesti kysymyksiin positiivisuudesta, etäisyydestä ja eksoottisuudesta – varsinkin siinä suhteessa, kuka nämä tekijät määrittelee. Kun tämä kysymys yhdistetään yhteiskunnallisen ja sosiaalisen vallankäytön prosesseihin, voidaan puhua ”turvallisen toiseuden” poliittisesta ulottuvuudesta. Edelleen jos kysymyksiä jatketaan pohtimalla sitä, mitä tarkoituspäriä varten positiivisuus, etäisyys ja eksoottisuus määritellään, voidaan samalla korostaa ”halun” merkitystä yhtälössä. Näin ollen kyse on eritoten myös taloudellisista ja psykologisista prosesseista ”turvallisen toiseuden” taustalla.

Itse asiassa halun ja pelon välistä inhimillistä jännitettä voi pitää keskeisenä kaikkia kolmea ”turvallisen toiseuden” ulottuvuutta määrittävänä tekijänä (vrt. Ahmed 2000:2). Selvintä tämä lienee juuri psykologista ulottuvuutta ajatellen. Tähän liittyen Lehtonen kirjoittaa yhtäältä *ksenofobiasta* eli vieraanpelosta ja toisaalta *ksenofiliasta* eli vieraan ihailusta. Hän pitää näitä molempia absolutisoivina käytäntöinä ja toistensa peilikuvina: siinä missä ksenofoobikko ei yritäkään ymmärtää erilaisuutta, ksenofiili

puolestaan olettaa voivansa ymmärtää kaikkia toisia. Kumpikaan ei kuitenkaan tunnista erilaisuuden erityisyyttä: ”Sekä ksenofoobikolle että ksenofiilille toinen on tyhjä tila, johon projisoida ksenofobiset pelkonsa tai ksenofiiliset toiveensa.” (Lehtonen *et al.* 2004: 264–265.) Sara Ahmedin (2003: 193) sanoja lainaten asetelma voidaan mieltää myös erityisenä ”tunteen kyllästämänä kohtaamisena”, jossa olennaista on ymmärtää, etteivät pelko tai halu ”sijaitse” olemuksellisesti kokijassaan (subjekti) tai kohteessa (toinen). Toisin sanoen: ”Kohteessa itsessään ei ole mitään sellaista, mikä tekisi pelkoreaktiosta *kohteen väistämättä aiheuttaman seurauksen*. Pelko tulee pikemminkin eleyksi subjektin ja objektin välisenä suhteena, joka ei ole täysin ennalta määrätty” (Ahmed 2003: 193; alkup. kursiivi). Lainauksessa pelko voidaan korvata myös halulla.

Kyse on myös siitä, että eksotisoimalla representaation kohde sen uutuudenviehätys korostuu ja siitä tulee ”postmodernin tilanteen” hengessä vain yksi lukemattomien toistensa kanssa keskenään vaihdettavissa olevien pinnallisten esitysten joukossa. Ahmed (2000:5) on kutsunut tämänkaltaista erityiset erot huomiotta jättävää ja universaalia vastakohtaisuutta korostavaa Toiseksi tekemistä ”muukalaisfetisismiksi”, jossa ”muukalaisen hahmolle annetaan oma elämä siinä suhteessa, että ’muukalainen’ irrotetaan sitä määrittäneistä historioista”. (Ks. myös Lehtonen *et al.* 2004: 263–264.) Asetelmaan liittyy vahvasti voyeuristinenkin ulottuvuus: jokainen ”tirkistys” – olipa se sitten visuaalinen, musiikillinen tai jotain muuta – tuottaa omanlaisensa hetkellisen mielihyvän. Kuitenkin sekä eksotismi että voyeurismi implikoivat pelon läsnäoloa. Tämä pelko kuitenkin kääntyy helposti hedonistiseksi nautinnoksi, koska juuri eksotisoivien ja voyeurististen käytäntöjen avulla Toisesta tulee etäinen: ”tuollaista ei ole olemas-

sa, sitä ei siis tarvitse oikeasti pelätä”. Myös stereotyyppistäminen palvelee tätä tarkoitusta.

Periaate ei ohjaa vain stereotyyppistettyjä yksityiskohtia, vaan myös esimerkiksi musiikillisten tyylien ja lajien muuttumista. Jason Toynbee (2002: 153) kirjoittaa, että

[k]aikilla tyyleillä on keskihakuinen tendenssinsä. Mielihyvän halu johtaa toistoon – ja pakkomielteenomaiseen paluuseen keskeiseksi kultuuriin pääpiirteisiin. Keskuksen vetovoima kuitenkin – ajan myötä väistämättä hiipuu –. Näin voi käydä nääntymyksen johdosta, jolloin kulloisenkin lajityypin esteettiset mahdollisuudet loppuvat, mutta asiaan voi vaikuttaa myös viehtymys tyylin marginaaleissa oleviin *toisiin* musiikillisiin ääniin.

Halun ja viehtymyksen rinnalla on kuitenkin jatkuvasti läsnä myös pyrkimys kontrolloida mahdollisia toiseuden lähteitä (Toynbee 2002: 154), ja tässä jo mainitut ”assimilaation” ja ”projektion” mukauttavat ja ulkoistavat käytännöt ovat olennaisia (ks. Middleton 2000b: 61–62). Keskeistä näille tavoille on se, että molempien tavoitteena on lopulta ”hallita potentiaalisesti loputtoman eron luomaa uhkaa – pelkistämällä kyseinen ero vakaaksi hierarkiaksi” (Middleton 2000b: 62). Kyse on jälleen siitä, että yhdet toiset ovat ikään kuin parempia kuin toiset toiset.

Kun pelon ja halun välinen jännite sijoitetaan populaarikulttuurin implikoimaan kapitalistiseen viitekehykseen, seuraukset lienevät monille lähes itsestään selvät. Kapitalismin ytimessä olevaan jatkuvaan pääoman karttumiseen pyritään pohjimmitaan kahdella toisiaan tukevalla strategialla: riskien minimoinnilla (vrt. pelko) sekä voittojen maksimoinnilla (vrt. halu). Kyse on siis hyvinkin aktiivisesta ja tiedostetusta taloudellisten päämäärien turvaamisesta, mikä osaltaan johtaa juuri ”mediaystävälliseen” kuvastoon (vrt. Mitchell 1996: 184).

Tässä yhteydessä myös uutuuden merkitys on epäilemättä keskeinen. Toki on huomattava, että tämä liittyy laajemminkin "länsimaisten" yhteiskuntien ylläpitämiin "taide"-käsitteisiin, joissa sekä perinteiden (eli muuttumattomuuden) sekä ainutlaatuisuuden (eli uutuuden) voi ajatella ikään kuin tukevan toisiaan. Romantiikan ajatus taiteilijanerosta korostaa kyllä ennen kaikkea omaperäisyyttä ja autenttisuutta, mutta tämä ei silti saa tapahtua tietyn perinteen kustannuksella – ajautuessaan kyseisen perinteen esteettisten normien ulkopuolelle ajatus ainutlaatuisuudesta ei enää päde. Populaarimusiikin tutkimuksen yhteydessä ja varsinkin sen eräänlaista oppihistoriaa hahmotettaessa palataan tuon tuostakin Theodor Adornon (1990) ajatuksiin niin populaarimusiikin luonteenpiirteistä kuin sen kuuntelijoidenkin tyypittelyistä (vrt. esim. Järviluoma & Rautiainen 2003: 173–174; Middleton 1990: 34–63; Negus 1996: 37–39; Green 1999: 7–11; ks. myös Kallioniemi 2001: 96–98). Adornon (1990: 302–303) mukaan populaarimusiikin perustavinta laatua oleva ominaispiirre on "standardisaatio", millä hän viittaa siihen, että populaarimusiikin (jonka ainoa vertailukohta hänellä on "vakava musiikki" ja vieläpä vain "hyvä" sellainen) kaikki osa-alueet aina tyypeistä ja rakenteesta harmoniaan ja melodiaan ovat tiettyjen hyvinkin jähmeiden "skeemojen" hallitsemia.

Täten musiikillisesta kokonaisuudesta tulee "ennalta annettu ja ennalta hyväksytty", minkä seurauksena myös "jokainen yksityiskohta on vaihdettavissa" ilman että kokonaisuus kärsii. "Standardisaation" välttämättömänä täydentäjänä Adorno (1990: 308) pitää "pseudo-individualisaatiota" eli "näennäisyksilöllisyyttä" (Halme 1999: 172), joka ikään kuin tarjoaa kuulijoille "vapaa valinnan sädekehän" eli tuntemuksen omaperäisyydestä ja ainutlaatuisuudesta. Lopulta kuitenkin vapainkin improvisaatio

on kaavoihinsa kangistunutta, eikä sen tehtävänä ole muu kuin peittää ”standardisaation” jäljet.

Hahmotelman mukaan populaarimusiikissa siis on ”jotakin vanhaa, jotakin uutta”: kankeat kaavat edustavat edellistä, pinnalliset yksityiskohdat jälkimmäistä. Mutta eikö myös ”hyvä vakava musiikki” ole osaltaan kaavoihinsa kangistunutta? Middleton (1990: 53, 55) huomauttaakin, että Adorno ylikorostaa itävaltalais-saksalaisen sinfonisen tradition musiikillisia piirteitä ja jättää sellaiset muissa musiikeissa keskeiset elementit kuten ”saundin”, fraseerauksen vaihtelevan rytmiiikan ja sävelkorkeuden vaihtelujen nyanssit huomiotta. Niinpä Adornon esitystä ei tulekaan pitää käyttökelpoisena niinkään sen takia, että se kertoisi jotain olennaista juuri populaarimusiikista, vaan pikemminkin siksi, että se auttaa kiinnittämään huomiota musiikissa kuin musiikissa havaittavaan jännitteeseen perinteen ja uutuuden, tutun ja oudon välillä. Tätä jännitettä taloudellista voittoa peräävässä musiikkiteollisuudessa voidaan hyödyntää vaivatta: Toyneen (2002: 155) mukaan markkinoinnissa omalaatuisuus on valttia, mutta tuotannossa taas ”suurimmat mahdolliset kategoriat” ovat eduksi. Niinpä musiikkiteollisuuden markkinat ovat yhtä aikaa sekä segmentoituneita että valtavirtaa myötäileviä.

Psykologisen ja taloudellisen ulottuvuuden lisäksi ”turvallisesta toiseudesta” voidaan erottaa vielä siis poliittinen dimensio. Toki mikäli politiikalla tai pikemminkin ”poliittisella” tarkoitetaan ”sitä tapaa, jolla me yhdessä järjestämme yhteiskunnallisen elämämme, ja tähän sisältyviä valtasuhteita” (Eagleton 1997: 239), arkisimmatkin askareemme osoittautuvat poliittisiksi. Lisäksi erityisesti taloudellisten päätösten voi ajatella liittyvän olennaisesti vallankäyttöön, ja tällöin myös niiden poliittisuus on päivän selvää. 2000-luvun alun tapahtumiin liittyen Ahmed (2003: 201–202) kirjoittaakin erityisestä ”globaalista pelon taloudesta”,

jossa ”läntisen” maailman ihmiset ja yhteiskuntarakenteet *esitetään* uhatuiksi ja myös itsestään selvästi puolustamisen arvoisiksi, samalla kun ”implisiittisesti puolustetaan pääomien liikkuvuutta globaalissa talousjärjestelmässä”. Toisaalta kapitalistisen markkinataloudenkin päätöksillä on usein valtiolliset kontekstinsa, ja täten myös perinteisempi tapa ajatella politiikkaa ja poliittisuutta nimenomaan valtiolliseen päätöksentekoon liittyvänä toimintana nousee esiin.

Oman audiovisuaalisen aineistoni perusteellakin perinteinen ajatus (valtio)politiikasta tarjoaa mielekkäitä tulkintamahdollisuuksia. Ensinnäkin valtiollista sisäpolitiikkaa ajatellen voidaan perustellusti nostaa esiin paikoin hyvinkin selvä kansanvalistusajattelu, joka on saanut aineistoni kannalta ilmeisimmän muotonsa elokuvaan sovelletuissa verotuskäytännöissä. Pantti (1995: 166) toteaaakin, että 1950-luvun lopun ”kotimaisen elokuvan kriisiin” aikana elokuvaa korostettiin nimenomaan ”kansallisena taiteena, jonka säilyminen oli uhanalaista ilman yhä merkittävämpää panosta valtion taholta.” Vaihtelevien verotuskäytäntöjen lisäksi myös suora sensuuri on ollut – ja on jossain määrin edelleen – tehokas keino elokuvayleisön valistamiseen. Laine (1995: 130) huomauttaa siitä, kuinka ”[s]ensuurin tarkastelu voi osoittaa millaisia piirteitä elokuvissa on haluttu tukahduttaa ja mitä korostaa, miltä kansalaisia on katsottu aiheelliseksi varjella ja miten kasvatata.” Kolmas selkeä osoitus kansanvalistuksen keskeisyydestä on Yleisradiota ja siten myös suomalaista televisio toimintaa pitkään ohjannut ”julkisen palvelun” periaate, mutta koska se ei suoraan liity 1950- ja 1960-lukujen taitteen elokuvatuotantoon, ei sen tarkempi käsittely tässä ole tarpeen.

Joka tapauksessa valtiollisen sisäpoliittisen kansanvalistusajattelun voi tulkita liittyvän nimenomaan ”halun” psykologiseen ulottuvuuteen. Vastaavasti ulkopoliittiset aspektit – ja varsinkin

Harlen ja Moision (2000) hahmotteleman itäisen uhkan ylläpidon suhteen – vaikuttaisivat liittyvän elimellisesti ”pelon” psyykisiin prosesseihin. Tässä yhteydessä on syytä kuitenkin painottaa, että kyse on ennen kaikkea historiallisesta kontingenssista eli siitä, että Suomenkin asema maailmanpoliittisen kartaston milloin missäkin osassa on historiallisten päätösten ja sattumustenkin sanelemaa. Ei Suomi ole ollut mitenkään itsestään selvästi esimerkiksi kylmän sodan aikaisen suurvaltapolitiikan rajavyöhykkeellä – kyse on tässäkin suhteessa tietoisista päätöksistä ja valtakamppailuista, myös ja erityisesti maan rajojen sisällä.

Varsinkin iskelmäelokuva-analyysin yhteydessä mainitsemani ”slaavilainen folklorismi” eli toistuvat audiovisuaaliset viittaukset itäeurooppalaisiin musiikkikulttuureihin herättävät kysymään, kuinka pitkälle niitä voi ajatella YYA-sopimuksen musiikillis-kuvallisina vastineina. Vaikka lähtökohdaksi hyväksyttäisiin ajatus venäläisen romanssin keskeisestä asemasta suomalaisen populaarimusiikin taustalla (Jalkanen 1992b: 10–11; Jalkanen & Kurkela 2003: 108–111, *passim*), on jo hankalampaa löytää perusteita sille, kuinka esimerkiksi ja nimenomaan *Tähtisumua*-elokuvan ”Kazbek”-esitys kiinnittyisi essentialisoiviin käsityksiin suomalaisuudesta. Kasakkaesitys tarjoaakin pikemminkin näkö-, kuulo- ja mielikuvan yhdestä monista ”suomalaisen” toisista, mutta sen lisäksi, että siinä kyseinen toinen eksotisoidaan ja stereotyyppistetään, tämä kytkeytyy myös tietynlaiseen poliittiseen kontekstiin juuri tuotantoajankohtanaan kenties kiusallisenkin selkeiden ulkopoliittisten tekijöiden takia.

Olisi kuitenkin hätiköityä jättää toisen representoimisen poliittisuus tähän. Valtiollisia yhteyksiä ajatellen vähemmistöt ovat aina jo määritelmällisesti toisia, ja samalla ne ovat aina myös poliittisia kategorioita. ”Vähemmistöjen oikeuksista” käydään jatkuvaa keskustelua (esim. kiista Lapin maa-alueista), eikä tämä

keskustelu pysähdy Eduskuntatalon seinien sisälle – jos sitä siellä edes varsinaisesti käydään. Myös musiikilliset käytännöt ovat selkeästi poliittisia tässä suhteessa: varsinkin yleisesti jaetut käsitykset tiettyjen genrejen ”rodullisesta” tai etnisestä perustasta määräävät myös sitä, kuka voi minkäkinlaista musiikkia esittää. Populaarimusiikkia ajatellen funk ei ole ”valkoisen miehen musiikkia”, eivätkä metal-genret ”mustien” (vrt. Garofalo 1997: 12). Timothy D. Taylor (1997: 201-202; ks. myös Thiam 1999) puolestaan viittaa siihen, kuinka ”maailmanmusiikin” kategoriassa ajatukset autenttisuudesta ja hybridisyydestä eivät ole jakautuneet tasapuolisesti, vaan siinä missä esimerkiksi afrikkalaisten muusikkojen odotetaan tekevän ainakin jossain määrin ”perinteistä” musiikkia, afrikkalaisia vaikutteita hyödyntävät ”läntiset” rockmuusikot saavat tehdä millaista musiikkia haluavat.

Varsinaisesti ”representaation politiikasta” voidaan Juha Herkmanin (2001: 222–223) mukaan puhua silloin, kun kyseessä on kamppailu ”representaatioiden tuottamien ideologisten katsantokantojen vallitsevuudesta ja levinneisyydestä” tai kun ”halutaan painottaa representaatioiden avulla tapahtuvaa hegemonisten merkitysten, arvojen ja ideologioiden vastustamista tai horjuttamista.” Tällöin kuitenkin ”representaation politiikan” vastarintaisuus ja tiedostettu ulottuvuus korostuvat ehkä liikaakin; pikemminkin jokainen representaatio ja niihin liittyvät käytännöt ovat osallisina hegemonisten arvojärjestelmien ylläpidosta käytävässä kamppailussa. Tietyn stereotyyppin valinta (jonka ei tarvitse olla tietoisesti halventava teko tai muuta vastaavaa) on aina myös poliittinen valinta, samoin kuin niiden keinojen valinta, joilla samaista stereotyyppiä pyritään horjuttamaan. Valtavirran media-tuotantoa ajatellen on varmasti helpointa tukeutua ”poliittisesti uhkaamattomiin” representaatioihin (ks. Mitchell 1996: 184).

Mediarepresentaatioihin liittyvästä vallankäytöstä suuri osa kytkeytyy erilaisiin instituutioihin, sekä taloudellisista (voitonta-voittelu, kalliit tuotantokustannukset) että ideologisista (uskonto, kansanvalistus) syistä. Instituutioiden mediakäytäntöjä ohjaavat myös erilaiset rajoitteet, joista osa on puettu lakien ja asetusten muotoon, osa taas operoi pikemminkin henkilötasolla erilaisina sisäistettyinä koodistoina, toimintamalleina ja arvoina. (Herkmann 2001: 207–209.) Niinpä toisen(kin) representoimisessa ei ole kyse pelkästään tiettyjen esteettisten keinovarojen käytöstä, vaan myös siitä, missä yhteydessä ja milloin representaatiot asetetaan saataville. Philip Hayward (1998: 196) kirjoittaa siitä, kuinka toinen voidaan ”kesyttää” valtavirran mediatuotannossa tarjoamalla ensinnäkin erilaisia versioita vaikkapa musiikillisesta esityksestä, mutta myös etäännyttämällä se eksotisoivin esitystavooin sekä sijoittamalla sen esityskerrat sellaisiin ajankohtiin, jolloin suurin mahdollinen yleisö ei varmastikaan ole läsnä (tai hereillä). Eksotisoinnin seurauksena toisen kulttuurista autenttisuutta ylistetään ja valtavirran kulttuuri voi ”onnitella itseään uudesta suvaitsevaisuudestaan ja vastaanottavaisuudestaan [toista kohtaan]”. Silti toinen jää yön olennoksi.

Selvin esimerkki tämän kaltaisesta toisen ”kesyttämisestä” omassa aineistossani lienevät elokuvien niin sanotut rock’n’roll-esitykset: jazz-iskelmän mukainen instrumentaatio ja rytminen käsittely toimivat olennaisina ”alkuperäisen” rock’n’rollin mahdollista uhkaavuutta hälventävinä tekijöinä. Tällä väitteellä en niinkään halua kiistää Kurkelan esittämää tulkintaa esitysten muokkaamisesta ja mukauttamisesta tuolloiseen suomalaisen tanssimusiikin valtavirtaan (Jalkanen & Kurkela 2003: 441) kuin korostaa kyseisen muokkaamisen taloudellisia (joihin Kurkelakin samassa yhteydessä viittaa), poliittisia ja psykologisiakin implikaatioita. Pelkkä valtavirran makutottumuksiin vetoaminen

on lopulta huono peruste musiikissakin ilmenevien sosiokulttuuristen vallankäytön prosessien tarkastelulle ja arvottamiselle.

Suomalaisen elokuvan ja populaarimusiikin murroksen suhteellisuus

Lähes puolen vuosisadan takaiset suomalaisen populaarimusiikin ja elokuvan yhtymäkohdat käyvät osoituksena siitä, kuinka tietty kansallinen mediakonteksti saa rock'n'rollin helposti näyttämään ja kuulumaan kaikkea muuta kuin kapinalliselta, kuinka käsitykset kansallisesta identiteetistä ajautuvat moninaiisiin jännitekenttiin törmätessään populaarikulttuuriin ilmiöihin sekä kuinka kansallisen kulttuurin säätelemät muutokset elokuvamusiikissakin ovat aina lopulta suhteellisia. ”Jotakin uutta, jotakin vanhaa”, kuten sananlaskussa sanotaan – ja joku voisi lisätä: ”jotakin sini-valkoista”.

Joka tapauksessa suomalaisten elokuvien varhaiset rock'n'roll-esitykset, iskelmäelokuvien musiikkinumerot sekä rautalankapestetiikkaan nojaava ei-diegeettinen elokuvamusiikki saattavat kukin tuottaa omalaatuisia artikulaatioita suomalaisuudesta ja sen toiseudesta, mutta yhteisenä nimittäjänä kaikille voidaan pitää nimenomaan populaarikulttuurisen kontekstin tuottamaa ja vaatimaa käsitystä ”turvallisuudesta”. Eikä tässä suhteessa ole kyse vain 1950-luvun lopun ja 1960-luvun alun tilanteesta, vaan populaarikulttuurin tai viihteen nimissä tehty eksotisoiva ja etäännyttävä ”nojatuolimatkailu” on huomattavasti pitkäikäisempi ilmiö:

Sen juuret olivat 1800-luvun kaupunkien musiikkiteatterissa – –. Eksotismin tyypillisiä aiheita olivat kaukaiset maat ja kulttuurit,

jotka tuodaan esiin sadunomaisina ja saavuttamattomina paikkoina ja tapahtumina. – – Niiden avulla yleisö pääsi siirtymään hetkeksi itämaiseen tunnelmaan. Maaseutu-Suomen sulkeutuneessa ilmapiirissä, ennen massaturismin aikakautta ja ennen globaalin median tunkeutumista kansalaisten olohuoneisiin, tällaiset keinovarot riittivät ilmeisen hyvin eksotiikan rakennusaineiksi.

(Kurkela 1998: 300.)

Mutta ovatko ”massaturismi” ja ”globaalin median tunkeutuminen kansalaisten olohuoneisiin” lopulta muuttaneet asetelmaa mitenkään radikaalisti? Vai olisiko pikemminkin niin, että tällainen eksotismin perinne on kiinnittynyt niin vahvasti eurooppalaisen kolonialismin ja kansallisvaltioajattelun perinteeseen, että niin kauan kun ”kansallinen” käy enemmistölle perusteena yhteisöllisyydestä, myös eksotisoivat ja stereotyyppistävät käytännöt kulkevat mukana? Tässä yhteydessä on epäilemättä syytä muistaa Rantasen (1997: 219, 221) toteamus topeliaanisenkin suomalaisuuden diskursiivisesta uusintumisesta (vrt. myös Siikala 1996). Vai mitä pitäisi sanoa siitä, kun nähtyään alastomia miehiä, lunta, saunan ja saunavihdan sisältävän Ruoska-nimisen uusmetalliyhtyeen *Kiroan*-videon toimittaja Wallu Valpio totesi *Levyraadissa* (MTV3 22.12.2002) suoraviivaisesti: ”suomalaisuus on aina hyvä”? Myös Antti Alanen (2005: 84) kirjoittaa tuoreessa suomalaisen musiikkivideon historiaa ja nykytilaa luotaavassa *Suomi soi* -kirjasarjan artikkelissaan täsmälleen samasta videosta täsmälleen samaan sävyyn: ”Tällaiset alkukantaiset elämykset ovat suomalaisen musiikkivideon juurta ja ydintä. Tuskin minkään muun maan videoissa korostuu samassa määrin lumi ja pimeys ja laulajan pakkasessa höyrynä puuskuva hengitys”. Vastaavasti toimittaja Helena Ylänen (2004) huomauttaa *Helsingin Sanomissa* elokuvakuvaaja Kari Sohlbergista, että tämä on värielokuvan kauden ”ainoa elokuvaaja, joka on luonut tutun kansallismaise-

man elokuvan keinoin.” Ja lisää: ”Sen maiseman, jota suomalaiset sielussaan pitävät omaisuutenaan.” Sivumennen sanoen ”se klassinen kuva” on Kolilta, kuinkas muuten.

Näin ollen palaamme jälleen populaarikulttuuriin ja kysymykseen sen jatkuvuudesta. Elokuvien rock’n’roll-esitykset, iskelmäelokuvat ja rautalanka kuitenkin viittaavat siihen suuntaan, että topeliaanisen suomalaisuuden rinnalle populaarikulttuuri tarjoaa mahdollisuuden myös uudenlaiseen suomalaisuuden käsitteellistämiseen (vrt. Salmi & Kallioniemi 2000: 8–11). Mutta populaarikulttuurin tarjoamat mahdolliset murtumat perinteisiin identiteettikäsitteisiin eivät silti ole nekään ilman jatkuvuutta – ”turvallinen toiseus” vaikuttaisi olevan yksi keskeinen tätä luova tekijä. Käsite vaikuttaakin käyttökelpoiselta yhtäläillä 1950–60-lukujen taitteen elokuvia tuoreempien kuin varhaisempienkin populaarikulttuuristen ja -musiikillisten ilmiöiden tarkastelussa: itse asiassa olen aiemmin pohtinut sen selitysvoimaa juuri suomalaisten musiikkivideoiden yhteydessä (ks. Kärjä 1997a, 1999, 2006), mutta aivan samoin se tarjoaisi mahdollisuuden tarkastella reilusti parikin sataa vuotta aiemmin ilmaantuneita kulttuurituotteita, kuten esimerkiksi 1782 ensi-iltansa saanutta W.A. Mozartin *Ryöstö Seraljista* -oopperaa (vrt. Kurkela 1998).

Tässä yhteydessä haluan korostaa vielä sitä, että populaarikulttuurin ja ”turvallisen toiseuden” välistä yhteyttä ei tule ajatella mitenkään suoraviivaisen jähmeänä ja olemuksellisenä. Tällä tarkoitan sitä, että käsitteet ”turvallisesta toiseudesta” voivat aktualisoitua myös muissa konteksteissa – vaikkakin juuri kaupallisen voitontavoittelun piiriin sijoittuva tutun ja eksoottisen välinen jännite on epäilemättä yksi luultavimmista ja selvimmistä ”turvallisen toiseuden” reunaehdoista. Toisaalta on tärkeää huomata sekin, että populaarikulttuuria ei tule samastaa pelkästään kaupalliseen voitontavoitteluun, olipa niiden yhteys kuinka vahva

tahansa. Niinpä ”turvallinen toiseus” tarjoaa myös joustavamman lähtökohdan populaarikulttuurin määrittelylle: kyse ei ole niinkään siitä, että ”turvallinen toiseus” luonnehtisi jotain olemuksellista ”populaarikulttuuria”, vaan ennen kaikkea siitä, että silloin kun havaitsemme tietyissä ilmiöissä ”turvallisen toiseuden” piirteitä (vaikkemme niitä tällä tavoin käsitteellistäisikään), tulkitsemme ne vaivattomimmin niin sanotun populaarikulttuurin piiriin kuuluviksi.

Määriteltiinpä ”populaarikulttuurinen suomalaisuus” sitten ”turvallisen toiseuden” avulla tai ei, olennaista on kuitenkin huomata tällaiseen määrittelyyn liittyvä ”symbolinen vallankäyttö”, Satu Apon muotoilua käyttäkseni. Erityisesti Apo painottaa arvottavien lausumien merkitystä tässä valtasuhteessa, ja niinpä huomiota on syytä kiinnittää myös kulloisenkin määrittelijän positioon eli asemaan niin tieteellisten kuin laajemminkin yhteiskunnallisten ja sosiaalisten suhteiden verkostossa. (Ks. Apo & Ehrnrooth 1996: 14–15.) Olenkin tietoisesti pyrkinyt omassa tekstissäni välttämään arvottavia väitteitä – jo siitä yksinkertaisesta syystä, että konjunkturalistisen kulttuurintutkimuksen hyväksyminen tutkimuksen peruslähtökohdaksi merkitsee väistämättä myös sen hyväksymistä, että ”hyvä” ja ”huono” ovat suhteellisia ja jatkuvan muutospaineen alaisia määreitä. Täydellistä arvovapautta ei tällöinkään voi silti saavuttaa: tästähän kielii jo se, että tutkimuksen lähtökohdaksi *valitaan* esimerkiksi tiettyjen universaalisten pidettyjen esteettisten normien sijaan niiden *keinotekoisuutta* korostava konjunkturalismi. Vaikka empiirinen todellisuus – eli se, miten ihmiset elävät ja ajattelevat eri puolilla maailmaa – puoltaisikin enemmän jälkimmäistä kuin edellistä, kyse on osaltaan juuri valitsemiseen liittyvästä eettisestä ulottuvuudesta. Tämä puolestaan merkitsee ongelman palautumista ihmisyyttä koskeviin perustavaan laatuun oleviin filosofisiin kysymyksiin:

onko täydellinen tasa-arvoisuus parempi kuin utilitaristinen jako johtajiin ja johdettaviin? Miksi tiettyjä ihmisiä olisi suojeltava enemmän kuin toisia, jopa omalta ”kansaltaan” – kuten esimerkiksi George W. Bushin tapauksessa?

Myös eksplikoitu osallisuus ”murroksen suhteellistamisen projektiin” sekä siihen elimellisesti liittyvä jatkumoiden korostaminen voidaan mieltää osana yleisempää eettistä dilemmaa. Näiltä osin on mahdollista ajatella, että kyse on juuri taiteentutkimuksen aloja pitkään hallinneesta tavasta korostaa yksilöllisyyttä ja poikkeuksellisuutta ei pelkästään tutkimuksen kohteen (eli ”taiteen”) vaan myös tutkimuksen itsensä arvon perusteena. Eli voiko esimerkiksi ”huonosta” musiikista tehdä ”hyviä” tutkimuksia? Päinvastainen mitä ilmeisimmin ainakin on mahdollista. ”Murroksen suhteellistamisen projektia” lienee kuitenkin syytä ajatella pikemminkin sekä–että- kuin joko–tai-asetelmana – joskin esimerkiksi taiteentutkimuksen historiallinen painolasti helposti ikään kuin korostaa jälkimmäistä ulottuvuutta. ”Uudet totuudet” eivät kuitenkaan koskaan korvaa ”vanhoja” täydellisesti, vaan pikemminkin täydentävät ja tarkentavat niitä.

Niinpä vaikka työni riveiltä on luettavissa paikoin vahvakin tyytymättömyys nimenomaan kansallisvaltioajatteluun perustuvaa kulttuuristen identiteettien määrittelyä kohtaan, en halua kiistää, etteikö kansallisvaltio olisi tarjonnut monissa suhteissa toimivan yhteiskunnallisen kehyksen, varsinkin mikäli tämä on kytkeytynyt hyvinvointivaltioajatteluun. Vaikka neoliberalistinen myöhäiskapitalismi olisikin monilta osin murentanut hyvinvointivaltioihin liitettyjä egalitaristisia käytäntöjä ja jopa uhkaisi lopettaa demokratian ”aplodein ja hurraa-huudoin” (*Tähtien sota* -elokuvien hahmoa senaattori Amidalaa lainatakseni; *Sithin kosto*, 2005), ovat sosiaaliturva ja turvapaikkapolitiikka saman kolikon kaksi puolta.

Asetelmalla on myös suuremmin henkilökohtainen ulottuvuus, jossa kysymys populaarimusiikin ”suomalaisuudesta” 1950- ja 1960-lukujen vaihteen elokuvissa on erottamattomasti kytkeytynyt siihen, ”kuka minä olen”. Kyse on siis yhtäältä tutkimuskohteen selittämiseen ja ymmärtämiseen tähtäävästä toiminnasta ja siihen liittyvästä tieteellisten tulkintamallien uudelleenarvioinnista ja kyseenalaistamisesta sekä toisaalta myös hyvin suuressa määrin pyrkimyksestä ymmärtää myös itseäni, omia valintojani ja tulkintojani. Näin kansallisen identiteetin kyseenalaistaminen ei ulotu koskemaan vain tiettyä joukkoa audiovisuaalisia representaatioita, vaan myös omaa asemaani ”suomalaisena”. Niinpä kysymys ”miksi populaarimusiikki suomalaisissa elokuvissa on tärkeä tutkimuskohde” on helposti kääntynyt muotoon ”miksi populaarimusiikki suomalaisissa elokuvissa on tärkeää minulle?” (vrt. Brusila 2003: 7, 230). Vastaan tähän pakistanilaissyntyisen, mutta Englannissa varttuneen Nabeel Zuberin (2001: 26) The Smiths -yhtyeen laulusolistina tunnetuksi tullutta Morrisseytä koskevan analyysin sanoja mukaillen: ”(hyväksi)käytän sitä eräänlaisena apuvälineenä tutkiakseni kysymystä omasta kansallisesta identiteetistäni tai sen puutteesta, omasta kiintymyksestäni Suomeen ja kiukustani sitä kohtaan.”

Lähteet

Elokuvat

Arkistot ja kirjastot

- Helmet-kirjastojen kokoelmat, Espoo & Helsinki.
 Henkilökohtainen arkisto, Siuntio.
 Suomen elokuva-arkisto, Helsinki.

Filmografinen tiedot analysoiduista elokuvista

- Isaskar Keturin ihmeelliset seikkailut* (1960) Ohj. & käsik. Aarne Tarkas. Tuot. T.J. Särkkä. Mus. Jaakko Salo. Oy Suomen Filmitoiminta, Suomi.
- Iskelmäkaruselli pyörii* (1960) Ohj. & tuot. Harry Orvomaa. Käsik. Aarre Elo. Oy Filmi-Tria Ab, Suomi.
- Iskelmäketju* (1959) Ohj. & käsik. Hannes Häyrinen. Tuot. Mauno I. Mäkelä. Fennada-Filmi Oy, Suomi.
- Jengi* (1963) Ohj. Åke Lindman. Käsik. Lauri Jauhiainen, Olavi Karu. Tuot. T.J. Särkkä. Mus. Erkki Melakoski. Oy Suomen Filmitoiminta, Suomi.
- Kaks' tavallista lahtista* (1960) Ohj. Ville Salminen. Käsik. Reino Helismaa. Tuot. T. J. Särkkä. Mus. Toivo Kärki. Suomen Filmitoiminta Oy, Suomi.
- Kuriton sukupolvi* (1937) Ohj. Wilho Ilmari. Käsik. Mika Waltari. Tuot. T.J. Särkkä. Mus. Martti Similä. Oy Suomen Filmitoiminta, Suomi.
- Kuriton sukupolvi* (1957) Ohj. Matti Kassila. Käsik. Juha Nevalainen. Tuot. Mauno I. Mäkelä. Mus. Toivo Kärki. Fennada-Filmi Oy, Suomi.
- Lauantaileikit* (1963) Ohj. Maunu Kurkvaara & Aarre Elo. Käsik. Aito Mäkinen & Aarre Elo. Tuot. Maunu Kurkvaara. Kurkvaara-Filmi Oy, Suomi.
- Luvottomat* (2000) Ohj. Aku Louhimies. Käsik. Aleksis Bardy & Aku Louhimies. Tuot. Markus Selin. Mus. Samuli Edelman, Leri Leskinen & Cata Mansikka-aho. Nelon & Solar Films, Suomi.
- Mullin mallin* (1961) Ohj. & tuot. Veikko Itkonen. Käsik. Reino Helismaa. Mus. Toivo Kärki, Reino Helismaa & Spede Pasanen. Veikko Itkonen, Suomi.

- Nuoruus vauhdissa* (1961) Ohj. Valentin Vaala. Käsik. Usko Kemppi. Tuot. Risto Orko. Mus. Erkki Ertama. Suomi-Filmi Oy, Suomi.
- Oho, sanoi Eemeli* (1960) Ohj. Ville Salminen. Käsik. Reino Helismaa. tuot. T.J. Särkkä. Mus. Toivo Kärki. Oy Suomen Filmitoimisto, Suomi.
- Pekka ja Pätkä neekereinä* (1960) Ohj. Aarne Tarkas. Ohj. Aarne Tarkas. Käsik. Reino Helismaa. Tuot. T.J. Särkkä. Mus. Toivo Kärki. Oy Suomen Filmitoimisto, Suomi.
- Pekka ja Pätkä sammakkomiehinä* (1957) Ohj. & käsik. Armand Lohikoski. Tuot. T.J. Särkkä. Mus. Toivo Kärki. Oy Suomen Filmitoimisto, Suomi.
- Taape tähtenä* (1962) Ohj. Armand Lohikoski. Käsik. Reino Helismaa. Tuot. Anelma Vuorio. Mus. Joe Mander (George de Godzinsky). Mainoselokuva Oy, Suomi.
- Toivelauluja* (1961) Ohj. Ville Salminen. Käsik. Reino Helismaa. Tuot. T.J. Särkkä. Mus. Toivo Kärki. Oy Suomen Filmitoimisto, Suomi.
- Topralli* (1966) Ohj. & tuot. Yrjö Tähtelä. Käsik. Crazy. Tähtelä-Filmi Oy, Suomi.
- Tähtisumua* (1961) Ohj. Aarne Tarkas. Käsik. Aarne Tarkas & Jaakko Jahnukainen. Tuot. T.J. Särkkä. Oy Suomen Filmitoimisto, Suomi.
- Vaarallista vapautta* (1962) Ohj., käsik. & tuot. Veikko Itkonen. Mus. The Strangers. Filmi-Kuva Oy, Suomi.
- Villi Pohjola* (1955) Ohj. & käsik. Aarne Tarkas. Tuot. Mauno Mäkelä. Mus. Harry Bergström. Fennada-Filmi, Suomi.
- Villin Pohjolan kulta* (1963) Ohj. & käsik. Aarne Tarkas. Tuot. T.J. Särkkä. Mus. Erkki Melakoski. Oy Suomen Filmitoimisto, Suomi.
- Villin Pohjolan salattu laakso* (1963) Ohj. & käsik. Aarne Tarkas. Tuot. Tommi Rinne. Mus. Erkki Ertama. Keskus-Elokuva, Suomi.
- Virtaset ja Lahtiset* (1959) Ohj. Jack Witikka. Käsik. Leena Härmä & Jack Witikka. Tuot. Veikko Itkonen. Mus. Eino Virtanen. Suomi-Filmi Oy, Suomi.
- Vääpelin kauhu* (1957) Ohj. Esko Töyri. Käsik. Kaarlo Nuorvala & Lasse Pöysti. Tuot. Mauno I. Mäkelä. Mus. Tapio Ilomäki. Fennada-Filmi Oy, Suomi.
- X-paroni* (1964) Ohj., käsik. & tuot. Risto Jarva, Jaakko Pakkasvirta & Spede Pasanen. Mus. Otto Donner. Elokuvatuotanto Spede Pasanen/Hupi-Klubi Oy & Elokuvaosakeyhtiö Filminor, Suomi.
- Yks' tavallinen Virtanen* (1959) Ohj. Ville Salminen. Käsik. Reino Helismaa. Tuot. T.J. Särkkä. Mus. Toivo Kärki. Oy Suomen Filmitoimisto, Suomi.

Muu audiovisuaalinen aineisto

- Bagh, Peter von (1993) *Kuriton sukupolvi* -elokuvan esittely, TV2. *Kuriton sukupolvi*, DVD A-06931. Helsinki: YLE Tallennemyynti 2003.

Äänitteet

Finnish Graffiti 1 (1989) *Rautalankaa ja Beat-Musiikkia 1961–1965*. Fazer Finnlevy MCD 31.

Virta, Olavi (1991) *Elokuvakansio*. Pauli Virta Productions PVPCD1.

Arkisto-, sanasto- ja tietokantalähteet

Allmusic (2005) <http://www.allmusic.com/> (luettu 24.9.2005).

IMDb (2005) ”Mullin mallin”, *Internet Movie Database*, <http://www.imdb.com/title/tt0055202/> (luettu 14.3.2005).

KA (1963) Kansallisarkisto, komitea-arkisto 540 191: 1.

KKL (2005) ”Mitä Suomi lukee? Elokuu 2005”. *Kirjakauppaliitto*, <http://www.kirjakauppaliitto.fi/?ID=135> (luettu 4.10.2005).

MUSA (2005) *Musiikin verkkosanasto*, <http://vesa.lib.helsinki.fi/musa/> (luettu 19.5.2005).

MuTe (1998) *Musiikin teoriaa webissä*, <http://www.uta.fi/mute/> (luettu 3.10.2005)

OED (2005) *Oxford English Dictionary*, <http://dictionary.oed.com/> (luettu 19.5.2005).

SÄÄ (2005) *Suomen Äänitearkisto ry*, <http://www.yle.fi/aanilevysto/firs/> (luettu 19.5.2005).

UM (1919) Ulkoministeriön arkisto, ryhmä 36, osasto K, asia I.

YSA (2005) *Yleinen suomalainen asiasanasto*, <http://vesa.lib.helsinki.fi/ysa/> (luettu 24.5.2005).

Esitelmät

Tähtelä, Yrjö (2001) Esipuhe *Top-ralli*-elokuvan esityksessä VIII Oulun musiikkivideo-festivaaleilla, Oulun kaupunginkirjaston auditorio 24.8.2001.

Kirjallisuus

- Adorno, Theodor W. (1990) "On Popular Music". *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Eds. Simon Frith & Andrew Goodwin. London & New York: Routledge. Ss. 301–314.
- Ahmed, Sara (2000) *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. London & New York: Routledge.
- Ahmed, Sara (2003) "Pelon politiikka". *Erilaisuus*. Toim. Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Suom. Laura Huttunen. Tampere: Vastapaino. Ss. 189–211.
- Aho, Kalevi (1985) *Suomalainen musiikki ja Kalevala*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 426.
- Aho, Marko (2004) "Populaarimusiikkia tutkimassa". *Kulttuuritutkimus* 21(2004):3, ss. 29–34.
- Alaketola-Tuominen, Marja (1989) *Jokapojan amerikanperintö. Yhdysvaltalaisia kulttuurivaikuteita Suomessa toisen maailmansodan jälkeen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Alanen, Antti (1992) *Säbköiset unet. Musiikkivideot: miten taiteesta tuli pop*. Production design Ilppo Pohjola. Helsinki: VAPK.
- Alanen, Antti (2005) "Suomalainen musiikkivideo". *Suomi soi 3. Ääniaalloilta parrasvaloihin*. Toim. Jake Nyman, Pekka Gronow & Jukka Lindfors. Helsinki: Tammi. Ss. 78–86.
- Alanen, Asko (2005) "Sinivalkokangas soi". *Suomi soi 3. Ääniaalloilta parrasvaloihin*. Toim. Jake Nyman, Pekka Gronow & Jukka Lindfors. Helsinki: Tammi. Ss. 234–281.
- Alasuutari, Pertti (1996) *Toinen tasavalta. Suomi 1946–1994*. Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, Pertti & Ruuska, Petri (1998) "Johdanto". *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*. Toim. Pertti Alasuutari & Petri Ruuska. Tampere: Vastapaino. Ss. 5–18.
- Alasuutari, Pertti & Ruuska, Petri (1999) *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Tampere: Vastapaino.
- A-lehdet (2005) "Soundi". *A-lehdet*, <http://www.a-lehdet.fi/lehdet/lehti/soundi/> (luettu 18.5.2005).
- Alho, Olli (2002) "Eemeli – Esko Toivonen". *Suomen kansallislehti 6. Vuosien 1957–1961 suomalaiset kokoillan elokuvat*. 3. painos. Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto. Ss. 395–397.
- Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Altman, Rick (1997) "The Silence of the Silents". *Musical Quarterly* 80:4, ss. 648–718.
- Altman, Rick (2002) *Elokuva ja genre. Alkuteos Film/Genre*. Suom. Kimmo ja Silja Laine. Helsinki & Tampere: Suomen elokuvatutkimuksen seura & Vastapaino.
- Anderson, Benedict (1991) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Rev. ed. London: Verso.

- Anderson, Lauren (2003) ”Case Study 1: *Sliding Doors* and *Topless Women Talk About Their Lives*”. *Popular Music and Film*. Ed. Ian Inglis. London: Wallflower. Ss. 102–116.
- Annala, Sointu & Pohjola, Erkki & Sallinen, Aulis (1981) *Musiikin maailma. Musica 5–6. Oppilaan kirja*. Uusi laitos. 3. painos. Helsinki: Musiikki Fazer.
- Anonyymi (1960) ”Eemeli tuli ja hauskaa oli”. *Pohjolan työ* 23.1.1960.
- Anttonen, Pertti (1997) ”Monikulttuurisuus ja suomalainen identiteetti”. *Näkökulmia monikulttuuriseen Suomeen*. Toim. Pirkko Pitkänen. Helsinki: Edita. Ss. 52–67.
- Apo, Satu & Ehrnrooth, Jari (1996) Millaisia olemme? Puheenvuoroja suomalaisista mentaliteeteista. Helsinki: Kunnallissalan kehittämissäätö.
- Asplund, Anneli (1981a) ”Kalevalaiset laulut”. *Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund & Matti Hako. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 366. Ss. 18–43.
- Asplund, Anneli (1981b) ”Pelimannimusiikki ja uudet soittimet”. *Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund & Matti Hako. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 366. Ss. 125–163.
- Asplund, Anneli (1981c) ”Riimilliset kansanlaulut”. *Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund & Matti Hako. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 366. Ss. 64–124.
- Avola, Pertti (2005) Arvio *Suuri sävelparaati* -elokuvasta. *Helsingin Sanomat* 2.7.2005, s. D13.
- Back, Les (1996) *New Ethnicities and Urban Culture. Racisms and Multiculture in Young Lives*. London: UCL Press.
- Bacon, Henry (2000) *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 792.
- Bagh, Peter von (1963) Arvio *Lauantaileikit*-elokuvasta. *Suomen Sosiaalidemokraatti* 3.9.1963.
- Bagh, Peter von (2002) ”Rillumarei-elokuvat”. *Suomen kansallisfilmografia 4. Vuosien 1948–1952 suomalaiset kokoillan elokuvat*. 3. painos. Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto. Ss. 397–401.
- Bagh, Peter von & Hakasalo, Ilpo (1986) *Iskelmän kultainen kirja*. Helsinki: Otava.
- Bauman, Zygmunt (1996) *Postmodernin lumo*. Suom. Jyrki Vainonen, toim. Pirkkoliisa Ahponen & Timo Cantell. Tampere: Vastapaino.
- Bauman, Zygmunt (2002) *Notkea moderni*. Suom. Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino.
- Beck, Ulrich (1999) *Mitä globalisaatio on? Virhekäsityksiä ja poliittisia vastauksia*. Suom. Tapani Hietaniemi. Tampere: Vastapaino.
- Beck, Ulrich & Giddens, Anthony & Lash, Scott (1995) *Nykyajan jäljillä. Refleksiivinen modernisaatio*. Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.
- Bellman, Jonathan (1998; ed.) *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press.

- Bennett, Andy (2000) *Popular Music and Youth Culture. Music, Identity and Place*. Houndmills & London: Macmillan.
- Berger, Arthur Asa (1992) *Popular Culture Genres. Theories and Texts*. Foundations of Popular Culture, Vol. 2. Newbury Park & London & Delhi: Sage.
- Bierley, Paul E. (2001) "Sousa, John Philip". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. Vol. 24, Sources of instrumental ensemble music—Tait. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan. Ss. 66–69.
- Billig, Michael (1995) *Banal Nationalism*. London: Sage.
- Björnberg, Alf (1990) "Sign of the times? Om musikvideo och populärmusikens semiotik". *Svensk tidskrift för musikkforskning* 72, ss. 63–84.
- Björnberg, Alf (1994) "Structural relationships of music and images in music video". *Popular Music* 13 (1), ss. 51–74.
- Blomster, Risto (2001) "Suomalaisen romanimusiikin tutkimuksen varhaisvaiheet". *Musiikin suunta* 1/2001, ss. 28–38.
- Bohlman, Philip V. (2001) "Popular Music: II. World popular music". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. Vol. 20, Pohlman—Recital. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan. Ss. 153–166.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David & Staiger, Janet & Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Born, Georgina & Hesmondhalgh, David (2000) "Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music". *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Eds. Georgina Born & David Hesmondhalgh. Berkeley et al.: University of California Press. Ss. 1–58.
- Brackett, David (2000) *Interpreting Popular Music*. With a new preface by the author. Berkeley et al.: University of California Press.
- Brackett, David (2002) "(In search of) musical meaning: genres, categories and crossover". *Popular Music Studies*. Eds. David Hesmondhalgh & Keith Negus. London: Arnold. Ss. 65–83.
- Brolinson, Per Erik & Larsen, Holger (1981) *Rock... Aspekter på industri, elektronik & sound*. Stockholm: Esselte Studium.
- Brolinson, Per-Erik & Larsen, Holger (1999) *Good Vibrations. Rock-musikens stilar och trender. De första 25 åren*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Brummer-Korvenkontio, Markus (1991) "Semmoinen on Jörö-Jukka, koikkakynsi, pörhötukka". Marku Brummer-Korvenkontio & Heinrich Hoffmann: *Jörö-Jukka ja sen historia*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY. Ss. 31–77.
- Brusila, Johannes (2003) *'Local Music, Not From Here'. The Discourse of World Music examined through three Zimbabwean case studies: The Bhundu Boys, Virginia Mukwesha and Sunda*. Helsinki: Finnish Society for Ethnomusicology Publications No 10.

- Bruun, Seppo & Lindfors, Jukka & Luoto, Santtu & Salo, Markku (1998) *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- Buhler, James (2000) "Star Wars, Music, and Myth". *Music and Cinema*. Eds. James Buhler, Caryl Flinn & David Neumeyer. Hanover & London: Wesleyan University Press & University Press of New England. Ss. 33–57.
- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Chion, Michel (1994) *Audio-Vision. Sound on Screen*. Trans. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Cloonan, Martin (1997) "State of the nation: 'Englishness,' pop, and politics in the mid-1990s". *Popular Music and Society*, 21(2).
- Cook, Nicholas (1998) *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Clarendon Press.
- Cook, Nicholas & Everist, Mark (1999) "Preface". *Rethinking Music*. Eds. Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford: Oxford University Press. Ss. v–xii.
- Covach, John (1995) "Stylistic Competencies, Musical Humor, and *This Is Spinal Tap*". *SpinalTapFan.com*, <http://spinaltapfan.com/articles/covach.html> (luettu 3.10.2005).
- Covach, John (1997) "We Won't Get Fooled Again. Rock Music and Musical Analysis". *Keeping Score. Music, Disciplinarity, Culture*. Eds. David Schwarz, Anahid Kassabian & Lawrence Siegel. Charlottesville & London: University of Virginia Press. Ss. 75–89.
- Covach, John (1999) "Popular Music, Unpopular Musicology". *Rethinking Music*. Eds. Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford & New York: Oxford University Press. Ss. 452–470.
- Curtis, Jim (1987) *Rock Eras. Interpretations of Music and Society 1954–1984*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Cusick, Suzanne G. (1999) "Gender, Musicology, and Feminism". *Rethinking Music*. Eds. Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford & New York: Oxford University Press. Ss. 471–498.
- Day-O'Connell, Jeremy (2001) "Pentatonic". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. Vol. 19, Paliashvili–Pohle. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan. Ss. 315–317.
- Donner, Jörn (1961) "Suomalainen elokuva vuonna 0". *Studio 6*. Toim. Aito Mäkinen. Helsinki: Suomen Elokuva-arkisto. Ss. 17–58.
- Duelund, Peter (2003) "The Nordic Cultural Model. Summary". *The Nordic Cultural Model*. Ed. Peter Duelund. Copenhagen: Nordic Cultural Institute. Ss. 479–529.
- Duelund, Peter & Pedersen, Gitte (2003) "The Nordic Cultural Cooperation". *The Nordic Cultural Model*. Ed. Peter Duelund. Copenhagen: Nordic Cultural Institute. Ss. 253–276.
- Dyer, Richard (2002) *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Toim. Martti Lahti. Tampere: Vastapaino.

- Eagleton, Terry (1997) *Kirjallisuusteoria. Johdatus*. Suom. Yrjö Hosiaisuusluoma et al. 2., uudistettu painos. Tampere: Vastapaino.
- E. E. (1960) Arvio *Iskelmäkaruselli pyörä* -elokuvasta. *Päivän Sanomat* 20.7.1960.
- Ehrnrooth, Jari (2001) ”Saatanallisen symbioosin jälkihoito”. *Entäs kun tulee se yhdes-toista? Suomettumisen uusi historia*. Toim. Johan Bäckman. Helsinki: WSOY. Ss. 315–320.
- E. K-lä (1959) Arvio *Yks’ tavallinen Virtanen* -elokuvasta. *Kaleva* 21.8.1959.
- eli (1959) Arvio *Iskelmäketju*-elokuvasta. *Helsingin Sanomat* 3.11.1959.
- EOK (2001) *Eduskunnan oikeusasiamiehen kertomus toiminnastaan vuonna 2000*. Helsinki: Eduskunta.
- Eronen, Pekka (1999) Arvio *Vaarallista vapautta* -elokuvasta. *Aamulehti* 2.6.1999.
- Eteläpää, Heikki (1959) Arvio Suuri sävelparaati -elokuvasta. *Iltä-Sanomat* 31.3.1959.
- Eteläpää, Heikki (1961) ”Humma hölkkää, pumpuli pölyää”. *Uusi Suomi* 15.1.1961.
- Eteläpää, Heikki (1962) Arvio *Vaarallista vapautta* -elokuvasta. *Uusi Suomi* 18.11.1962.
- Fabbri, Franco (1982) ”A Theory of Musical Genres: Two Applications”. *Popular Music Perspectives*. Eds. Philip Tagg & David Horn. Göteborg & Exeter: IASPM. Ss. 52–81.
- Fabbri, Franco (1999) ”Browsing Music Spaces: Categories And The Musical Mind”. *Philip Tagg’s Online Texts*, <http://www.tagg.org/xpdfs/ffabbri990717.pdf> (luettu 29.3.2005).
- Fairclough, Norman (1997) *Miten media puhuu*. Alkuteos *Media Discourse*. Suom. Virpi Blom & Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.
- Femina (1960) Arvio *Kaks’ tavallista Lahtista* -elokuvasta. *Satakunnan Kansa* 31.5.1960.
- Fenster, Mark (1993) ”Genre and Form: the Development of the Country Music Video”. *Sound and Vision. The Music Video Reader*. Eds. Simon Frith, Andrew Goodwin & Lawrence Grossberg. New York & London: Routledge. Ss. 109–128.
- Fenton (2003) *Ethnicity*. Cambridge: Polity.
- Fiske, John (2003) ”Toimi maailmanlaajuisesti, ajattele paikallisesti”. *Erilaisuus*. Toim. Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Suom. Juha Herkman. Tampere: Vastapaino. Ss. 131–153.
- Fornäs, Johan (1998) *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Alkuteos *Cultural Theory and Late Modernity*. Suom. toim. Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.
- Foucault, Michel (1972) *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Trans. A.M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books.
- Foucault, Michel (1980) *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. Ed. Colin Gordon. Brighton: The Harvester Press.
- Foucault, Michel (1998) *Seksuaalisuuden historia. Tiedontahto. Nautintojen käyttö. Huoli itsestä*. Suom. Kaisa Sivenius. 2. painos. Helsinki: Gaudeamus.
- Fredrikson, Erkki (2001) ”Finland 500 years on the map of Europe”. *Virtual Finland*, <http://virtual.finland.fi/finfo/english/mapseng.html> (luettu 3.1.2005).

- Friedlander, Paul (1996) *Rock and Roll. A Social History*. Boulder & Oxford: Westview Press.
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, Simon & Goodwin, Andrew (1990; eds.) *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. London & New York: Routledge.
- Frith, Simon & Goodwin, Andrew & Grossberg, Lawrence (1993; eds.) *Sound and Vision. The Music Video Reader*. New York & London: Routledge.
- Fränti, Mikael (1966) ”Köyhät uudet elokuvat”. *Uusi Suomi* 24.4.1966.
- Garofalo, Reebee (1997) *Rockin’ Out. Popular Music in the USA*. Boston et al.: Allyn & Bacon.
- Geber, Erik (2004) ”Pohjolan itäiset lähialueet neljästä näkökulmasta”. *Pohjolalla on paljon annettavaa*. Toim. Gunvor Mikkelsen & Torkil Sørensen. Suom. Johan Lindholm et al. Nord 2004: 4. Kööpenhamina: Pohjoismaiden ministerineuvosto. Ss. 59–61.
- Gilroy, Paul (1993) *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gillett, Charlie (1980) *Kaupungin syke. Rock’n’rollin historia I*. Suom. Jorma-Veikko Sappinen. Tampere: Soundi-kirja 11.
- Ginzburg, Carlo (1995) *Johdotankojen kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*. Suom. Aulikki Vuola. Esipuhe Matti Peltonen. Helsinki: Gaudeamus.
- Goodwin, Andrew (1993) *Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture*. New York & London: Routledge.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. London et al.: BFI Publishing & Indiana University Press.
- Gorbman, Claudia (2000) ”Scoring the Indian. Music in the Liberal Western”. *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Eds. Georgina Born & David Hesmondhalgh. Berkeley et al.: University of California Press. Ss. 234–253.
- Granholm, Åke (1970) ”Ennen New Orleansia”. *Rytmimusiikki*. Toim. Erkki Melakoski. Helsinki: Otava. Ss. 9–17.
- Green, Lucy (1999) ”Ideology”. *Key Terms in Popular Music and Culture*. Eds. Bruce Horner & Thomas Swiss. Malden & Oxford: Blackwell Publishers. Ss. 5–17.
- Gronow, Pekka (1991) ”Iskelmäelokuvien aika”. *Suomen kansallisfilmografia* 6. Helsinki: Edita & Suomen elokuvasäätiö. Ss. 282–287.
- Gronow, Pekka & Lindfors, Jukka & Nyman, Jake (2004; toim.) *Suomi soi I. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Helsinki: Tammi.
- Grossberg, Lawrence (1992) *We Gotta Get Out of This Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture*. New York & London: Routledge.

- Grossberg, Lawrence (1995) *Mielihyvän kytkennät. Ristelyjä populaarikulttuurissa*. Suom. & toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Ensio Puoskari ja Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- Grossberg, Lawrence & Wartella, Ellen & Whitney, D. Charles (1998) *MediaMaking. Mass Media in a Popular Culture*. Thousand Oaks et al.: Sage.
- Grove (1980) "Popular Music". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 15, Playford–Riedt. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan. Ss. 87–121.
- Grove (2001) "Popular Music". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. Vol. 20, Pohlman–Recital. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan. Ss. 128–166.
- Haakana, Merja (1996) "Rillumarei-elokuvat ja aikalaiskritiikki". *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakkoita 1950-luvun Suomessa*. Toim. Matti Peltonen. Historiallinen Arkisto 108. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura. Ss. 43–67.
- Hall, Stuart (1992) *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Timo Uusitupa & Lawrence Grossberg. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart (1997) "Uusia etnisyyksiä". *Varjojen valtakunta. Elokuvahistorian uusi lukukirja*. Toim. Anu Koivunen & Hannu Salmi. Kolmas, uudistettu painos. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja, sarja A:9. Ss. 196–204.
- Hall, Stuart (1999) *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart (2003) "Kulttuuri, paikka, identiteetti". *Erilaisuus*. Toim. Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Suom. Juha Koivisto. Tampere: Vastapaino. Ss. 85–128.
- Halme, Anna (1999) "Adornon musiikkisosiologian esittelyä". *Musiikki* 2/1999, ss. 170–189.
- Harle, Vilho & Moision, Sami (2000) *Missä on Suomi? Kansallisen identiteettipolitiikan historia ja geopolitiikka*. Tampere: Vastapaino.
- Hatch, David & Millward, Stephen (1990) *From Blues to Rock. An Analytical History of Pop Music*. Manchester: Manchester University Press.
- Hawkins, Stan (2002) *Settling the Pop Score. Pop texts and identity politics*. Aldershot: Ashgate.
- Hayward, Philip (1998) "Safe, Exotic and Somewhere Else: Yothu Yindi, 'Treaty' and the Mediation of Aboriginality". *Sound Alliances. Indigenous People, Cultural Politics and Popular Music in the Pacific*. Ed. Philip Hayward. London & New York: Cassell. Ss. 190–198.
- Hayward, Philip (1999; ed.) *Widening the Horizon. Exotism in Post-War Popular Music*. Sydney: John Libbey.
- Heiniö, Mikko (1996) "Johdanto". Erkki Salmenhaara: *Suomen musiikin historia 2. Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Porvoo et al.: WSOY. Ss. 13–21.
- Heiniö, Mikko (1997) "The Main Trends in Finnish Music in the 1970s and 1980s and the Problem of 'Finnishness'". *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Ed. Tomi Mäkelä. Hamburg: von Bockel Verlag. Ss. 183–189.

- Heiniö, Mikko (1999) *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä. Kansalliset attributit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkaisuuskuvassa 1975–1985*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 733.
- Helander, Niina (2001) ”Jazz kohtaa taiteen. Keskusteluja musiikkihybrideistä 1920- ja 1930-luvuilla”. *Musiikin suunta* 3/2001, ss. 5–21.
- Henning, Carl (1962) ”Vaarallista vapautta”. *Ylioppilaslehti* 23.11.1962, s. 9.
- Henriksson, Juha & Kukkonen, Risto (2001) *Toivo Kärjen musiikillinen tyyli*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Herkman, Juha (2001) *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.
- Hesmondhalgh, David & Negus, Keith (2002) ”Introduction. Popular music studies: meaning, power and value”. *Popular Music Studies*. Eds. David Hesmondhalgh & Keith Negus. London: Arnold. Ss. 1–10.
- Hietala, Veijo (1992) ”Tuntematon sotilas Rovaniemen markkinoilla. Suomalaisen elokuvan lajityypit 1950-luvulla”. *Avoim ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Anna Makkonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 567. Ss. 3–19.
- Hietala, Veijo (1994) *Tunteesta teesiin. Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Hietala, Veijo (1996) *Ruudun hurma. Johdatus tv-kulttuuriin*. Helsinki: YLE-opetuspalvelut.
- Hilamaa, Heikki & Varjus, Seppo (1997) *Reggae! Jamaikan pop 1959–1997*. Helsinki: Like.
- Hilamaa, Heikki & Varjus, Seppo (2000) *Musta syke. Funkin, diskon & hiphopin historia*. Helsinki: Like.
- Hobsbawm, Eric (1983) ”Introduction: Inventing Traditions”. *The Invention of Tradition*. Eds. Eric Hobsbawm & Terence Ranger. Cambridge et al.: Cambridge University Press. Ss. 1–14.
- Hobsbawm, Eric (1994) *Nationalismi. Alkuteos Nations and Nationalism Since 1780*, 2nd. ed. Suom. Jari Sedergrén, Jussi Träskilä & Risto Kunnari. Tampere: Vastapaino.
- Honka-Hallila, Ari & Laine, Kimmo & Pantti, Mervi (1995) *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:44.
- Huhtamo, Erkki (1995; toim.) *Virtuaalisuuden arkeologia. Virtuaalimatkaillen uusi käsikirja*. Rovaniemi: Lapin yliopisto.
- Huhtamo, Erkki (1996) *Elävän kuvan arkeologia*. Helsinki: YLE.
- Huhtamo, Erkki (1997a) ”Elokuvahistorian todellisuus ja perinteet”. *Varjojen valtakunta. Elokuvahistorian uusi lukukirja*. Toim. Anu Koivunen & Hannu Salmi. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus. Ss. 10–17.
- Huhtamo, Erkki (1997b) ”Odottavasta operaattorista kärsimättömään käyttäjään. Interaktiivisuuden arkeologiaa”. *Mediaevoluutioita*. Toim. Kari A. Hintikka & Seppo

- Kuivakari, Rovaniemi: Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisuja C, katsauksia ja puheenvuoroja 9. Ss. 13–36.
- Huhtamo, Erkki (2002) ”Vastakoneen vaiheet. Elektronisen pelikulttuurin arkeologiaa”. *Mariosofia. Elektronisten pelien kulttuuri*. Toim. Erkki Huhtamo & Sonja Kangas. Helsinki: Gaudeamus. Ss. 21–46.
- Husa, Sari (1995) ”Foucault’lainen metodi”. *n&n. Filosofinen aikakauslehti* 3/95 (www.netn.fi/395/netn_395_husa.html, luettu 30.3.2005).
- Huttunen, Matti (1993) *Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa. Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannossa*. Acta musicologica Fennica 18. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- HYETVT (2005) ”Elokuva- ja televisiotutkimus”. *Helsingin yliopisto*, <http://www.helsinki.fi/taitu/tet/esittely.htm> (luettu 16.9.2005).
- Hämäläinen, Jyrki (2005) *Tangokuningas Olavi Virta. Mestari särkyneen toiveen kadulla*. Helsinki: Otava.
- I. L.-s. (1961) Arvio *Nuoruus vauhdissa* -elokuvasta. *Suomen Sosiaalidemokraatti* 20.2.1961.
- Idström, Cay (1970) ”Oi niitä aikoja – Iskelmä soi”. *Rytmissä*. Toim. Erkki Melakoski. Helsinki: Otava. Ss. 177–184.
- Immonen, Kari (2001) ”Uusi kulttuurihistoria”. *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. Toim. Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki. Tietolipas 175. Helsinki: SKS. Ss. 11–25.
- IOW (1997) ”Richard Knerr & ’Spud’ Melin”. *Inventor of the Week: Archive*, <http://web.mit.edu/invent/iow/hulahoop.html> (luettu 27.5.2005).
- Jaantila, Kirsti (1962) ”Kotimaisen elokuvan satoa”. *Elokuva-aitta* 23/62, s. 41.
- Jaantila, Kirsti (1963) ”Lauantaileikit”. *Elokuva-aitta* 17/1963, s. 33.
- JAL (1959) ”Schlagerkavalkad på film”. *Hufvudstadsbladet* 8.11.1959.
- Jalkanen, Pekka (1981) ”Mustalaismusiikki”. *Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund & Matti Hako. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 366. Ss. 199–206.
- Jalkanen, Pekka (1989) *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 2.
- Jalkanen, Pekka (1990) ”Elokuvamusiiikki: kuvitusta, johtoaihedramaturgiaa ja kontrapunktointia”. *Musiikkitiede* 2/90, ss. 179–192.
- Jalkanen, Pekka (1992a) ”Miksi populaarimusiiikki on populaaria?” *Musiikin suunta* 1/1992, ss. 7–21.
- Jalkanen, Pekka (1992b) *Pohjolan yössä. Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimofiin*. Helsinki: Luovan säveltaiteen edistämissäätiö/Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus & Kirjastopalvelu Oy.
- Jalkanen, Pekka (1993) ”Suomalaisen iskelmän tyylit”. *Musiikin suunta* 3/1993, ss. 48–54.

- Jalkanen, Pekka (1996) ”Populaarimusiikki”. Kalevi Aho, Pekka Jalkanen, Erkki Salmenhaara & Keijo Virtamo: *Suomen musiikki*. Helsinki: Otava. Ss. 208–239.
- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa (1995) ”Populaarimusiikki ja historia”. *Musiikki* 1/1995, ss. 13–28.
- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa (2003) *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Jameson, Fredric (1991) *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.
- J.H. (1957) Arvio elokuvasta *Kuriton sukupolvi*. *Liitosalueen Sanomat* 29.3.1957.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (1993) *Diskursianalyysin aakoset*. Tampere: Vastapaino.
- Jokinen, Arto (2004) ”Miten miestä merkitään? Johdanto maskuliinisuuden teoriaan ja kulttuuriseen tekstintutkimukseen”. *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. 2. painos. Toim. Arto Jokinen. Tampere: Tampere University Press. Ss. 7–31.
- Jokinen, Osmo (2002) ”Pekka ja Pätkä valkokankaalla”. *Suomen kansallismusiikografia 5. Vuosien 1953–1956 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki: Edita & Suomen Elokuva-arkisto. Ss. 69–71.
- Jouste, Marko (2001a) ”Porosaamelaisjoiin säveljärjestelmän tutkimuksen piirteitä”. *Etnomusikologian vuosikirja* 13. Toim. Jarkko Niemi. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura ry. Ss. 142–160.
- Jouste, Marko (2001b) ”Saamelaiskuvauksen teemoja suomalaisessa joikututkimuksessa”. *Musiikin suunta* 1/2001, ss. 6–27.
- Jouste, Marko (2005) ”Katsaus pohjoissaamenkielisen virsiperinteen historiaan”. *Etnomusikologian vuosikirja* 17. Toim. Antti-Ville Kärjä & Markus Mantere. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura ry. [Ilmestyy.]
- Jowett, Garth S. (1992) ”Series Editor’s Introduction”. Berger, Arthur Asa: *Popular Culture Genres. Theories and Texts*. Foundations of Popular Culture, Vol. 2. Newbury Park & London & Delhi: Sage. Ss. vii–viii.
- Juntunen, Max (1997) *Elävän kuvan sanasto. Elokuva-, televisio- ja videoalan keskeiset termit ja käsitteet*. Helsinki: Edita.
- Juva, Anu (1995) *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusikista*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Juva, Anu (1997) ”Raikkaita tuulia kotimaisessa elokuvamusikissa”. *Musiikin suunta* 1/1997, ss. 5–20.
- Järviluoma, Helmi & Rautiainen, Tarja (2003) ”Populaarimusiikin tutkimus”. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala. Acta Musicologica Fennica 24. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura. Ss. 169–184.
- Kaartinen, Marjo (2001) ”Toinen – vieras. Näkökulmia kolonialistisen toiseuden tutkimukseen”. *Kulttuurihistoria – Johdatus tutkimukseen*. Toim. Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki. 2. painos. Tietolipas 175. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 387–401.

- Kaeppler, Adrienne L. et al. (1998) "East Polynesia". *Australia and the Pacific Ocean. The Garland Encyclopedia of World Music*. Volume 9. Editors Adrienne L. Kaeppler & J.W. Lowe. New York & London: Garland Publishing. Ss. 865–955.
- Kalinak, Kathryn (1992) *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Kallioniemi, Kari (1994) "Tavara, näyttämö ja tajunnanlaajentaja. Musiikkivideo ja popmusiikin totaalinen kokemus". *Läbikuva* 1/94, ss. 23–33.
- Kallioniemi, Kari (1998) "Put The Needle on the Record and Think of England" – *Notions of Englishness in the Post-War Debate on British Pop Music*. Moniste. Turku: Turun yliopisto.
- Kallioniemi, Kari (2001) "Järki ja tunteet. Populaarikulttuurin tutkimus katsoo itseään peiliin". *Kulttuurihistoria – Jobdatus tutkimukseen*. Toim. Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki. 2. painos. Tietolipas 175. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 91–106.
- Kangas, Anita (2003) "Cultural Policy in Finland". *The Nordic Cultural Model*. Ed. Peter Duelund. Copenhagen: Nordic Cultural Institute. Ss. 79–112.
- Kaplan, E. Ann (1987) *Rocking Around the Clock. Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. New York: Routledge.
- Karjalainen, Jussi (1998) "Studioiden romahtamisesta valtionpalkintojen kautta säätiömalliin. Mervi Pantin kirja käsittelee runsaasti elokuvasäätiön perustamisen taustoja". *SESinfo* 3/98, ss. 5–6.
- Karjalainen, Pauli Tapani (1989) "Punkaharju suomalaisen maiseman kuvana". *Runon ja rajan teillä. Kalevalaseuran vuosikirja* 68. Toim. Seppo Knuutila & Pekka Laaksonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ss. 282–291.
- Kari, Virpi (2004; toim.) *Kauas pilvet karkaavat. Suomifilmin säveliä 1933–2003*. Helsinki: F-Kustannus.
- Kassabian, Anahid (2001) *Hearing Film. Trackin Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York & London: Routledge.
- Keightley, Keir (2001) "Reconsidering Rock". *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Eds. Simon Frith, Will Straw & John Street. Cambridge: Cambridge University Press. Ss. 109–142.
- Kemiläinen, Aira (1998) *Finns in the Shadow of the "Aryans". Race Theories and Racism*. Studia Historica 59. Helsinki: Finnish Historical Society.
- Kermode, Mark (1995) "Twisting the Knife". *Celluloid Jukebox. Popular Music and the Movies since the 50s*. Eds. Johathan Romney & Adrian Wootton. London: British Film Institute. Ss. 8–19.
- Keränen, Jorma (1987) "Kustaa Vaasa ja uskonpuhdistuksen aika". *Suomen historian Pikkujättiläinen*. Päätoim. Seppo Zetterberg. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY. Ss. 126–179.
- Kilpiö, Kaarina (2000) "Kipparit tavaramerellä – vanhan mainoselokuvan kertomaa". *Musiikin suunta* 3/2000, ss. 19–39.

- Kilpiö, Kaarina (2005) *Kulutuksen sävel. Suomalaisen mainoselokuvan musiikki 1950-luvulta 1970-luvulle*. Helsinki: Like.
- Kivitie, Valma (1957) Arvio *Kuriton sukupolvi* -elokuvasta. *Elokuva-aitta* 8/1957.
- Kivitie, Valma (1959) ”Ajankohtainen elokuva”. *Elokuva-aitta* 22/1959.
- Kivitie, Valma (1961) ”Taas uusi iskelmäfilmi”. *Elokuva-aitta* 2/1961, ss. 29, 31.
- Kjärstad, Jan (2004) ”Yleisönä olemisen mahdottomuus. Norjalaisena Pohjoismaissa, Euroopassa ja maailmalla”. *Pohjolalla on paljon annettavaa*. Toim. Gunvor Mikkelisen & Torkil Sørensen. Suom. Johan Lindholm *et al.* Nord 2004: 4. Kööpenhamina: Pohjoismaiden ministerineuvosto. Ss. 20–23.
- Klinge, Matti (2002) ”Suuriruhtinaskunnan aateilmasto”. *Suomen kulttuurihistoria 2. Tunne ja tieto*. Toim. Rainer Knapas & Nils Erik Forsgård. Helsinki: Tammi. Ss. 232–266.
- Koivunen, Anu & Paasonen, Susanna & Pajala, Mari (2000; toim.) *Populaarin lumo. Mediat ja arki*. Turku: Turun yliopisto.
- Korvenpää, Juha (2003) ”Säröinen 1960-luku”. *Arkinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva*. Toim. Matti Peltonen, Vesa Kurkela & Visa Heinonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 849. Ss. 244–258.
- Koski, Markku (1998) ”Tarkaksesta Tabeen”. *Suomen kansallisuuskuvasto 7. Vuosien 1962–1961 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Toim. Kari Uusitalo *et al.* Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto. Ss. 85–89.
- Kosonen, Liisa (2000) ”Maahanmuuttajanuorten tukeminen käytännössä”. *Monikulttuurinen Suomi. Etniset suhteet tutkimuksen valossa*. Toim. Karmela Liebkind. Helsinki: Gaudeamus. Ss. 149–157.
- Kurkela, Vesa (1998) ”Orientalismi ja suomalainen iskelmä – tutkimusongelmia ja yleispiirteitä”. *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Toim. Irma Vierimaa *et al.* Helsinki: Gaudeamus. Ss. 286–306.
- Kurkela, Vesa (2000) ”Populaarimusiikin historiaa? Akateemisesti?” *Musiikin suunta* 3/2000, ss. 3–8.
- Kurkela, Vesa (2001) ”Bulgarian tshalgavideot, poliittisuus ja orientalismi”. *Etnomusiologian vuosikirja* 13. Toim. Jarkko Niemi. Helsinki: Suomen etnomusiikologinen seura. Ss. 91–113.
- Kurkela, Vesa (2003) ”Uudet kompit, vanhat laulut – muutoksen enteet”. *Arkinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva*. Toim. Matti Peltonen, Vesa Kurkela & Visa Heinonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 849. Ss. 219–243.
- Kuusisaari, Harri (1999) ”Music Invades the Silver Screen”. *Finnish Music Quarterly* 3/1999, ss. 2–9.
- K-vi S-maa (1959) Arvio *Yks’ tavallinen Virtanen* -elokuvasta. *Etelä-Suomen Sanomat* 23.8.1959.
- Kärjä, Antti-Ville (1997a) ”Musiikkivideo Muuvi-maassa”. *Peili* 2/1997, ss. 10–13.

- Kärjä, Antti-Ville (1997b) ”Suomalaisen musiikkivideon murrosikä”. *Musiikin suunta* 1/1997, ss. 21–29.
- Kärjä, Antti-Ville (1999) ”’Shis Gat Tö Luk’: Traces of New Ethnicity in Finnish Music Videos”. *Etnomusikologian vuosikirja* 10. Toim. Jarkko Niemi. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura ry. Ss. 107–117.
- Kärjä, Antti-Ville (2001) ”Sitä näet mitä kuulet. Musiikin ja kuvan suhde musiikkivideoissa”. *Musiikki* 2/2001. Ss. 65–86.
- Kärjä, Antti-Ville (2006) ”Sinivalkosaundeja mustavalkokuvin. Suomalaiset musiikkivideot, populaarikulttuuri ja ’turvallinen Toiseus’”. *Jälkikolonialismi ja Suomi*. Toim. Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus. (Ilmestyy.)
- Laine, Kimmo (1994) *Murbeenkryyneistä miehiä? Suomalainen sotilasfarssi 1930-luvulta 1950-luvulle*. Turku: Suomen elokuvatuotkimuksen seuran julkaisuja 1.
- Laine, Kimmo (1995) ”Elokuvateollisuutta rakentamassa”. Ari Honka-Hallila, Kimmo Laine & Mervi Pantti: *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:44. Ss. 73–134.
- Laine, Kimmo (1997) ”SF-Paraati – ensimmäinen suomalainen revyy- ja musiikkielokuva”. *Varjojen valtakunta. Elokuvahistorian uusi lukukirja*. Toim. Anu Koivunen & Hannu Salmi. Kolmas, uudistettu painos. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja, sarja A:9. Ss. 89–97.
- Laine, Kimmo (2000) ”Onko suomalaisia elokuvagenrejä olemassa?” *Populaarin luno. Mediat ja arki*. Toim. Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala. Turku: Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitoksen julkaisuja A:46. Ss. 28–49.
- Laitamo, Mikko (1996) ”Rovaniemen puhemarkkinat”. *Rillumarei ja valistus. Kulttuuri-kahakkoita 1950-luvun Suomessa*. Toim. Matti Peltonen. Historiallinen Arkisto 108. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura. Ss. 69–84.
- Laitinen, Heikki (2003) *Iski sieluihin salama. Kirjoituksia musiikista*. Toim. Hannu Tolvanen & Riitta-Liisa Joutsenlahti. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 55. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 942.
- Laitinen, Lea (2004) ”Kieltosana ja kielettä. Yhden kielikiistan kulku ja ideologiat”. *Yhteistä kieltä tekemässä. Näkökulmia suomen kirjakielen kehitykseen 1800-luvulla*. Toim. Katja Huumo, Lea Laitinen & Outi Paloposki. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 979. Ss. 177–222.
- Laitinen, Maarit (1999) ”Identity, Decolonization and Resistance in Earl Lovelace’s Salt”. *Postcolonialism and Cultural Resistance*. Eds. Jopi Nyman & John A Stotesbury. *Studia Carelica Humanistica* 14. Joensuu: University of Joensuu, Faculty of Humanities. Ss. 130–135.
- Landén, Lars-Olof (1970) ”One More Time – Vielä kerran”. *Rytmi-musiikki*. Toim. Erkki Melakoski. Helsinki: Otava. Ss. 73–89.
- Lauerma, Petri (2004) ”Aluemurre vai murteiden yhdistelmä? Keskustelu kirjakielen perustasta 1800-luvun alkupuolella”. *Yhteistä kieltä tekemässä. Näkökulmia suomen kirjakielen kehitykseen 1800-luvulla*. Toim. Katja Huumo, Lea Laitinen & Outi

- Paloposki. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 979. Ss. 136–176.
- Lehtola, Veli-Pekka (1999) ”Aito lappalainen ei syö haarukalla ja veitsellä. Stereotypit ja saamelainen kulttuurintutkimus”. *Outamaalta tunturiin. Pohjoiset identiteetit ja mentaliteetit*. Osa 1. Toim. Marja Tuominen, Seija Tuulentie, Veli-Pekka Lehtola & Mervi Autti. Rovaniemi: Lapin yliopisto. Ss. 15–32.
- Lehtonen, Mikko (1996) *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökoh-
tia*. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli & Ruuska, Petri (2004) *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino.
- Leppänen, Taru (2000) *Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalai-
sessa mediassa 1995*. Helsinki: Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 6.
- Leppänen, Taru & Moisala, Pirkko (2003) ”Kulttuurinen musiikintutkimus”. *Johdatus
musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala. Acta Musicologica Fennica 24. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura. Ss. 71–86.
- Leskinen, Juice (2003) *Siinäpä tärkeimmät. Edellinen osa. E. Ch.* Helsinki: Tammi.
- Like (2005) ”Metallica”. *Like Kustannus www-kauppa*, [http://www.likekustannus.fi/
kirjakeko/tiedot.php?id=3567](http://www.likekustannus.fi/kirjakeko/tiedot.php?id=3567) (luettu 16.9.2005).
- Lilliestam, Lars (1998) *Svensk Rock. Musik, Lyrik, Historik*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Lindfors, Jukka (2004) ”Suuren murroksen ääniä”. *Suomi soi 2. Rautalangasta hiphop-
piin*. Toim. Jukka Lindfors, Pekka Gronow & Jake Nyman. Helsinki: Tammi. Ss. 22–43.
- Lindroos, Katja (1999) ”Maan ääressä”. *Flamenco*. Päätoim. Katja Lindroos. Helsinki: Like. Ss. 179–180.
- Lindroos, Katja & Böök, Outi (1999) ”Flamencot”. *Flamenco*. Päätoim. Katja Lindroos. Helsinki: Like. Ss. 32–53.
- London, Justin (2000) ”Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score”. *Music and Cinema*. Eds. James Buhler, Caryl Flinn & David Neumeyer. Hanover & London: Wesleyan University Press & University Press of New England. Ss. 85–96.
- Loomba, Ania (1998) *Colonialism/Postcolonialism*. London & New York: Routledge.
- Lounela, Pekka (1957) ”Suomalainen todellisuus”. *Elokuvan maailmat. Muotokuvia, läbikuvia, laa-
tukuvia*. Akateemisen filmikerhon julkaisu, toim. Jouko Tyyri. Jyväskylä: K.J. Gummerus Oy. Ss. 11–36.
- Liotard, Jean-François (1985) *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*. Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.
- Maasilta, Mari (1999) ”The Popular in Senegalese Cinema: The Case of Le Franc”. *Pos-
tcolonialism and Cultural Resistance*. Eds. Jopi Nyman & John A Stotesbury. Studia Carelica Humanistica 14. Joensuu: University of Joensuu, Faculty of Humanities. Ss. 136–147.

- Malmberg, Tarmo (1998) ”Moderni kulttuurirajattelu ja 1960-luvun elokuvakulttuuri Suomessa. *Filmihullu* 5–6/1998, ss. 20–24.
- Massey, Doreen (2003) ”Paikan käsitteellistäminen”. *Erilaisuus*. Toim. Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Suom. Juha Koivisto. Tampere: Vastapaino. Ss. 51–83.
- Mattila, Ilkka (2004) ”Suomi putoa puusta”. *Suomi soi 2. Rautalangasta hipppiin*. Toim. Jukka Lindfors, Pekka Gronow & Jake Nyman. Helsinki: Tammi. Ss. 129–157.
- McClary, Susan (2002) *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. With a New Introduction. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- McClary, Susan & Walse, Robert (1990) ”Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock”. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Eds. Simon Frith & Andrew Goodwin. London & New York: Routledge. Ss. 277–292.
- McIver, Joel (2005) *Metallica*. Alkuteos *Metallica: Justice for All. Truth about Metallica*. Suom. Ilkka Salmenpohja. Helsinki: Like.
- Merriam, Alan (1964) *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Middleton, Richard (1990) *Studying Popular Music*. Milton Keynes & Philadelphia: Open University Press.
- Middleton, Richard (1999) ”Form”. *Key Terms in Popular Music and Culture*. Eds. Bruce Horner & Thomas Swiss. Malden & Oxford: Blackwell. Ss. 141–155.
- Middleton, Richard (2000a) ”Introduction: Locating the Popular Music Text”. *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Ed. Richard Middleton. Oxford *et al.*: Oxford University Press. Ss. 1–19.
- Middleton, Richard (2000b) ”Musical Belongings: Western Music and Its Low-Other”. *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Eds. Georgina Born & David Hesmondhalgh. Berkeley *et al.*: University of California Press. Ss. 59–85.
- Middleton, Richard (2001) ”Popular Music: I. Popular Music in the West”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. Vol. 20, Pohlman–Recital. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan. Ss. 128–153.
- Mikkelsen, Gunvor & Sørensen, Torkil (2004; toim.) *Pohjolalla on paljon annettavaa*. Suom. Johan Lindholm *et al.* Nord 2004: 4. Kööpenhamina: Pohjoismaiden ministerineuvosto.
- Mitchell, Tony (1996) *Popular Music and Local Identity. Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. London & New York: Leicester University Press.
- M.J.P. (1959) Arvio *Suuri Sävelparaati* -elokuvasta. *Suomen Sosiaalidemokraatti* 29.3.1959.
- Moilanen, Harri (1990) Arvio *Vaarallista vapautta* -elokuvasta. *Kansan Uutiset* 23.10.1990.
- Moisala, Pirkko (1991) ”Antropologinen musiikin tutkimus”. *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Sibelius-Akatemian julkaisu 4. Helsinki: VAPK-kustannus. Ss. 105–137.

- Moisala, Pirkko (1996) ”Etnomusikologian ja nk. uuden musiikintutkimuksen yhtymäkohdistista”. *Musiikin suunta* 3/1996, ss. 4–6.
- Moore, Allan F. (2001) *Rock: The Primary Text. Developing a musicology of rock*. 2nd edition. Aldershot *et al.*: Ashgate.
- Moore, Allan F. (2003) ”Introduction”. *Analyzing Popular Music*. Ed. Allan F. Moore. Cambridge *et al.*: Cambridge University Press. Ss. 1–15.
- Moore-Gilbert, Bart (1997) *Postcolonial Theory. Contexts, Practices, Politics*. London & New York: Verso.
- Morley, David (1992) *Television, Audiences and Cultural Studies*. New York & London: Routledge.
- Morley, David & Robins, Kevin (1995) *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London & New York: Routledge.
- Muikku, Jari (2001) *Musiikkia kaikkiruokaisille. Suomalaisen populaarimusiikin äänite-
tuotanto 1945–1990*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mundy, John (1999) *Popular Music on Screen. From Hollywood Musical to Music Video*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Mäkelä, Janne (1999) ”Bumsibum! Musiikkia kansakunnan muistilokeroista. Kenen lauluja lauantai-illan perheohjelmassa lauletaan.” *Peili* 1/99, ss. 18–21.
- Mäkelä, Janne (2004) *John Lennon Imagined. Cultural History of a Rock Star*. New York: Peter Lang.
- Mäkelä, Janne (2005) ”Sinivalkoisia ääniä eli mitä on iskelmän kansallisuus”. *Saanko luvan? Iskelmä-Suomen ilmiöitä 1900-luvulla*. Toim. Leena Rossi. Turku: k&h. Ss. 19–38.
- Mäntylä, Ilkka (1987) ”Suurvaltakausi”. *Suomen historian Pikkujättiläinen*. Päätoim. Seppo Zetterberg. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY. Ss. 180–271.
- Negus, Keith (1996) *Popular Music in Theory. An Introduction*. Hanover & London: Wesleyan University Press & University Press of New England.
- Nieminen, Hannu & Sihvonen, Jukka (2001) ”Esipuhe: Mediatutkimus 2001”. *Mediatutkimus. Näkökulmia ja kartoituksia*. Toim. Hannu Nieminen & Jukka Sihvonen. Turku: Turun yliopisto. Ss. 9–20.
- Niiniluoto, Maarit (1982) *Toivo Kärki. Siks oon mä suruinen*. Helsinki: Tammi.
- Niiniluoto, Maarit (2004a) ”Monitaituri Georg Malmstén”. *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman. Helsinki: Tammi: Ss. 125–135.
- Niiniluoto, Maarit (2004b) ”Rillumarei oli jätkien sankaruuden aikaa”. *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman. Helsinki: Tammi: Ss. 168–175.
- Niiniluoto, Maarit (2004c) ”Tanssilavat aitoa suomalaisuutta”. *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman. Helsinki: Tammi: Ss. 62–71.

- Nikander, Harry (2004) ”Rock on rajaton riemu!” *Rytmi* 6/2004, <http://www.rytmi.com/rytmi604/604kerailylevy.html> (luettu 20.9.2005).
- Nordlund, Taru (2004) ”Arat taimet ja ankarat puutarhurit. 1800-luvun lopun kieli-keskustelun metaforat ja kieli-ideologiat”. *Yhteistä kieltä tekemässä. Näkökulmia suomen kirjakielen kehitykseen 1800-luvulla*. Toim. Katja Huomo, Lea Laitinen & Outi Paloposki. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 979. Ss. 286–322.
- Nyberg, Hannu (1984) *Rockista rautalankaan*. Helsinki: Otava.
- Nyman, Jopi & Stotesbury, John A (1999; eds.) *Postcolonialism and Cultural Resistance*. Studia Carelica Humanistica 14. Joensuu: University of Joensuu, Faculty of Humanities.
- Oinonen, Paavo (2004) *Pitkä matka on Tippavaaraan... Suomalaisuuden tulkinta ja Yleisradion toimintaperiaatteet radiosarjoissa Työmiehen perhe, Kalle-Kustaa Korkin seikkailuja ja Kankkulan kaivolla 1945–1964*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 948.
- OSMTSK5 (1979) ”Rock and roll”. *Otavan Suuri Musiikkitietosanakirja*, osa 5, Raphael–Öttingen. Toim. Erkki Ala-Könni *et al.* Helsinki: Otava. S. 53.
- Otava (2005) ”Jyrki Hämäläinen: Tangokuningas Olavi Virta”. *Tietokirjat*, http://www.otava.fi/otava/kirjat/tieto/fi_FI/?book_id=2358&subcategory_id=1 (luettu 16.9.2005).
- Pajala, Mari (2000) ”’Laulukilpailut vai pelkkää viihdettä?’ Käsitteitä viiheestä 1970-luvun lopun euroviisukeskusteluissa”. *Populaarin lumo. Mediat ja arki*. Toim. Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala. Turku: Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitoksen julkaisuja A:46. Ss. 212–236.
- Pantti, Mervi (1995) ”Vanhan ja uuden ristiaallokossa”. Ari Honka-Hallila, Kimmo Laine & Mervi Pantti: *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus. Ss. 136–196.
- Pantti, Mervi (1998) *Kaikki muuttuu... Elokuvakulttuurin jälleerakentaminen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvulle*. SETS-julkaisu 3. Helsinki: Suomen elokuvatutkimuksen seura.
- Paulin, Scott D. (2000) ”Richard Wagner and the Fantasy of Cinematic Unity. The Idea of the *Gesamtkunstwerk* in the History and Theory of Film Music”. *Music and Cinema*. Eds. James Buhler, Caryl Flinn & David Neumeyer. Hanover & London: Wesleyan University Press & University Press of New England. Ss. 58–84.
- Pekkilä, Erkki (1991) ”Musiikkianalyysi”. *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Sibelius-Akatemian julkaisuja 4. Helsinki: VAPK-Kustannus. Ss. 153–171.
- Peltonen, Matti (1995) ”Carlo Ginzburg ja mikrohistorian ajatus”. Carlo Ginzburg: *Jobtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*. Suom. Aulikki Vuola. Helsinki: Gaudeamus. Ss. 7–34.

- Peltonen, Matti (1996) ”Matala viisikymmenluku”. *Rillumarei ja valistus. Kulttuurika-hakoita 1950-luvun Suomessa*. Toim. Matti Peltonen. Historiallinen Arkisto 108. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura. Ss. 7–18.
- Peltonen, Matti (1998) ”Omakuvamme murroskohdat. Maisema ja kieli suomalaiskä-sitysten perusaineksina”. *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*. Toim. Pertti Alasuutari & Petri Ruuska. Tampere: Vastapaino. Ss. 19–40.
- Peltonen, Matti (1999) *Mikrohistoriasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Peltonen, Matti & Kurkela, Vesa & Heinonen, Visa (2003) ”60-luvun toinen kuva”. *Arkinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva*. Toim. Matti Peltonen, Vesa Kurkela & Visa Heinonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimi-tuksia 849. Ss. 6–15.
- Pietikäinen, Sari (2002) ”Etniset vähemmistöt uutisissa – käsitteitä ja aikaisempien tutkimusten kertomaa”. *Etnisyys ja rasismi journalismissa*. Toim. Pentti Raittila. Mediakriittinen julkaisusarja 6. Helsinki & Tampere: Suomen Journalistiliitto & Tampereen yliopisto. Ss. 14–30.
- Pohjola, Taisto (1966) ”Sekava kuvasarja”. *Päivän Sanomat* 24.4.1966.
- Powers, Harold S. (2005) ”Phrygian”. *Grove Music Online*, <http://www.grovemusic.com/> (luettu 25.9.2005).
- Pulma, Panu (1987) ”Autonominen suuriruhtinaskunta” (osin). *Suomen historian Pik-kujäättiläinen*. Päätoim. Seppo Zetterberg. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY. Ss. 372–471.
- Pälli, Erkki & Runne, Ossi (1970) ”Tanssimusiikki Suomessa.” *Rytmimusiikki*. Toim. Erkki Melakoski. Helsinki: Otava. Ss. 185–205.
- Pöysä, Jyrki (1997) ”Tunteiden paloa. Rakastuminen elävöitymisen kuvana elokuvassa *Kuriton sukupolvi* (1957)”. *Elektroristi* 1/1997, http://cc.joensuu.fi/~loristi/1_97/poy197.html (luettu 23.9.2005).
- Radwan, Jon (1996) ”A Generic Approach to Rock Film”. *Popular Music and Society* 20(2), ss. 155–172.
- Raiskio, Teuvo (2002) ”Guided by the Bushmen to the Finnish Namibia Myth”. *Looking at the Other. Historical Study of Images in Theory and Practice*. Eds. Kari Alenius, Olavi K. Fält & Seija Jalagin. Pdf-versio osoitteessa <http://herkules oulu.fi/isbn9514266331/> (luettu 7.9.2005). Oulu: University of Oulu. Ss. 32–52.
- Raivo, Petri J. (1999) ”Maisema ja mielikuvat”. *Suomi. Maa, kansa, kulttuurit*. Toim. Markku Löytönen & Laura Kolbe. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 753. Ss. 70–87.
- Rantanen, Päivi (1994) ”Hevosenkaltainen kansa – suomalaisuus topeliaanisessa diskurssissa”. *Me ja muut. Kulttuuri, identiteetti, toisuus*. Toim. Marjo Kylmänen. Tampere: Vastapaino. Ss. 17–24.
- Rantanen, Päivi (1997) *Suolatut säkeet. Suomen ja suomalaisten diskursiivinen muotou-tuminen 1600-luvulta Topeliukseen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 690.

- Rautiainen, Tarja (2000) ”Kansalle sitä, mitä kansa tahtoo. Irwin Goodman, 1960-luvun kulttuuriradikalismi ja populaarikulttuuri”. *Musiikin suunta* 3/2000, ss. 9–18.
- Rautiainen, Tarja (2001) *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Rautiainen, Tarja (2003) ”Valistus ja kansalliset arvot”. *Arkinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva*. Toim. Matti Peltonen, Vesa Kurkela & Visa Heinonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 849. Ss. 297–315.
- Rautiainen-Keskustalo, Tarja (2004) ”Affektien vallassa? Kulturisoituminen, elämämaailmat ja kuluttajuus 2000-luvun musiikkikulttuurissa”. *Musiikki* 4/2004, ss. 23–35.
- Regev, Motti (1994) ”Producing Artistic Value: The Case of Rock Music”. *Sociological Quarterly* 35/1, ss. 85–102.
- Regev, Motti (2002) ”The ‘pop-rockization’ of popular music”. *Popular Music Studies*. Eds. David Hesmondhalgh & Keith Negus. London: Arnold. Ss. 251–264.
- Reijonen, Tuuli (1962) *Kenen on syy?* Helsinki: Otava.
- Relander, Jukka (2001) ”Suomettuminen – eliitin ideologia?” *Entäs kun tulee se yhdes-toista? Suomettumisen uusi historia*. Toim. Johan Bäckman. Helsinki: WSOY. Ss. 304–314.
- rj- (1959) Arvio *Iskelmäketju*-elokuvasta. *Kaleva* 14.12.1959.
- Robertson, Roland (1995) ”Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity” *Global Modernities*. Eds. Mike Featherstone, Scott Lash & Roland Robertson. London: Sage. Ss. 25–44.
- Rodman, Gilbert B. (1999) ”Histories”. *Key Terms in Popular Music and Culture*. Eds. Bruce Horner & Thomas Swiss. Malden, MA & Oxford: Blackwells. Ss. 35–45.
- Römpötti, Tommi (2003) ”Tärkeintä on lähteminen – kotiin lähteminen. Nostalgia, tie ja musiikki nuorisoelekuissa Menolippu Mombasaan ja Pitkä kuuma kesä”. *Taju kankaalle. Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Toim. Kimmo Ahonen et al. Turku: Kirja-Aurora. Ss. 197–211.
- Saarikangas, Kirsi (1999) ”Puu, metsä ja luonto. Arkkitehtuuri suomalaisuuden rakentamisena ja rakentumisena”. *Suomi – outo, pohjoinen maa. Näkökulmia Euroopan äärien kulttuuriin ja historiaan*. Toim. Tuomas M.S. Lehtonen. Jyväskylä: PS-kustannus. Ss. 166–207.
- Said, Edward W. (1995) *Orientalism*. Reprinted with a new Afterword. New York: Pantheon Books.
- Salmenhaara, Erkki (1996) *Suomen musiikin historia 2. Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Porvoo et al.: WSOY.
- Salmi, Hannu (1993) *Elokuva ja historia*. Helsinki: Painatuskeskus & Suomen elokuvaarkisto.
- Salmi, Hannu (1997) ”Taide- ja populaarielokuva eriytyvät”. *Varjojen valtakunta. Elokuva historian uusi lukukirja*. Toim. Anu Koivunen & Hannu Salmi. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus. Ss. 147–150.

- Salmi, Hannu (1999) *Tanssi yli historian. Tutkielmia suomalaisesta elokuvasta*. Turku: Turun yliopiston historian laitoksen julkaisuja 55.
- Salmi, Hannu (2003) ”Nousukausi. Katse kotimaisen elokuvan menestyksen tekijöihin”. *Taju kankaalle. Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Toim. Kimmo Ahonen et al. Turku: Kirja-Aurora. Ss. 13–21.
- Salmi, Hannu & Kallioniemi, Kari (2000) *Pohjan tähtöiden tuolla puolen. Suomalaisuuden strategioita populaarikulttuurissa*. Toim. Hannu Salmi & Kari Kallioniemi. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy. Ss. 7–12.
- Salokangas, Raimo (1987) ”Itsenäinen tasavalta”. *Suomen historian Pikkujättiläinen*. Päätoim. Seppo Zetterberg. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY. Ss. 603–703.
- Sarjala, Jukka (1996) ”Kinomusiikkia salonkiorkesterille. Affektien luokittelusta mykkelokuvakulttuurissa”. *Lähikuva* 2/1996, ss. 6–14.
- Sarjala, Jukka (2002) *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Tietolipas 188. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Savo, Martti (1961) ”Ajanvieteteollisuutemme esittely”. *Kansan Uutiset* 15.1.1961.
- Savo, Martti (1966) ”Bottom”. *Kansan Uutiset* 24.4.1966.
- Scott, Derek B. (2003) *From the Erotic to the Demonic. On Critical Musicology*. Oxford et al.: Oxford University Press.
- Shepherd, John (1991) *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press.
- Shohat, Ella & Stam, Robert (1994) *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. New York & London: Routledge.
- Shore, Michael (1984) *The Rolling Stone Book of Rock Video*. New York: Quill.
- Shuker, Roy (1994) *Understanding Popular Music*. New York & London: Routledge.
- Sihvo, Hannes (1999) ”Itä-Suomi on toinen maa”. *Suomi. Maa, kansa, kulttuurit*. Toim. Markku Löytönen & Laura Kolbe. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 753. Ss. 198–210.
- Sihvonen, Jukka (1991; toim.) *UT – Tutkimusretkiä Uunolandiaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Siikala, Anna-Leena (1996) ”Suomalaisuuden tulkintoja”. *Olkaamme siis suomalaisia*. Toim. Pekka Laaksonen & Sirkka-Liisa Mettomäki. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. Ss. 139–149.
- Siivonen, Timo (1996) *Kyborgi. Koneen ja ruumiin nivelymisiä subjektissa*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 53. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Silvennoinen, Matti (2003) ”Saamelaisten puku”. *Pohjois-Lappi*, http://www.plappi.fi/sapmi/tieto_saamelaaisuudesta/saamelaisten_puku/ (luettu 28.5.2005).
- SJV (2005) *Suomalaisen jazzin vuosisata*, <http://www.oph.fi/kulttuuri-ikkuna/jazz/50-luku.htm> (luettu 8.9.2005).
- SKFG2 (2002) *Suomen kansallissilmografia 2. Vuosien 1936–1941 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Toim. Kari Uusitalo et al. 3. painos. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto.

- SKFG5 (2002) *Suomen kansallisfilmografia 5. Vuosien 1953–1956 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Toim. Kari Uusitalo *et al.* 2. painos. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto.
- SKFG6 (2002) *Suomen kansallisfilmografia 6. Vuosien 1957–1961 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Toim. Kari Uusitalo *et al.* 3. painos. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto.
- SKFG7 (1998) *Suomen kansallisfilmografia 7. Vuosien 1962–1961 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Toim. Kari Uusitalo *et al.* Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto.
- SKH5 (2004) *Suomen kulttuurihistoria 5. Viisisataa pienoiselämäkertaa. Hakemisto*. Toim. Anssi Sinnemäki & Laura Nevanlinna. Helsinki: Tammi.
- Smith, Jeff (1998) *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1996) *Maailmasta kolmanteen*. Suom. Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino.
- STLK9 (1995) *Suuri toivelaulukirja 9*. Toim. Aapeli Vuoristo. 3. painos. Helsinki: Warner/Chappell Music Finland Oy & Suuri Suomalainen Kirjakerho Oy.
- Straw, Will (2001) ”Dance Music”. *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Eds. Simon Frith, Will Straw & John Street. Cambridge: Cambridge University Press. Ss. 158–175.
- Stuessy, Joe (1994) *Rock and Roll. Its History and Stylistic Development*. 2nd ed. New Jersey: Prentice-Hall.
- Tagg, Philip (2000) *Kojak. 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. 2nd ed. New York: The Mass Media Music Scholars’ Press, Inc.
- Tagg, Philip & Clarida, Bob (2003) *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*. New York: Mass Media Music Scholars’ Press.
- Talaskivi, Paula (1960) Arvio *Iskelmäkaruselli pyörii* -elokuvasta. *Helsingin Sanomat* 17.7.1960.
- Talaskivi, Paula (1962) ”Viikon filmejä”. *Helsingin Sanomat* 17.11.1962.
- Tarasti, Eero (1998) *Sävelten sankareita. Eurooppalaisia musiikkiesiteitä*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- Tawaststjerna, Erik (1965) *Jean Sibelius* I. Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomentanut Tuomas Anhava. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik (2003) *Sibelius*. Toim. Erik T. Tawaststjerna. Helsinki: Otava.
- Taylor, Timothy D. (1997) *Global Pop. World Music, World Markets*. New York & London: Routledge.
- Tema (1959) Arvio *Yks’ tavallinen Virtanen* -elokuvasta. *Vaasa* 16.9.1959.
- Tervasmäki, Jaakko (1961a) ”Nuoruuden vauhdilla”. *Elokuva-aitta* 5/1961, s. 30.
- Tervasmäki, Jaakko (1961b) ”Toiveita ja lauluja”. *Elokuva-aitta* 7/1961, s. 25.
- Thiam, Riitta (1999) ”Orientalismikriittinen ja postkolonialistinen näkökulma suomalaiseen musiikkiin”. *Musiikki* 4/1999, ss. 391–415.

- Tiainen, Milla (2005) *Säveltäjän sijainnit. Taiteilija, musiikki ja historiallinen kesto Paavo Heinisen ja Einojubani Rautavaaran teksteissä*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 82. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Toiviainen, Sakari (1975) *Uusi suomalainen elokuva. 60-luvun alusta nykypäivään*. Helsinki: Otava.
- Toiviainen, Sakari (1998) ”60-lukulaisen kommentti Mervi Pantin 60-lukukirjaan”. *SESinfo* 3/98, ss. 4–5.
- Toiviainen, Sakari (2002) ”Valkoinen peura”. *Suomen kansallisfilmografia 4. Vuosien 1948–1952 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Toim. Kari Uusitalo et al. 3. painos. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto. Ss. 514–518.
- Tomlinson, John (1991) *Cultural Imperialism. A Critical Introduction*. London: Pinter Publishers.
- Toop, David (1995) ”Rock Musicians and Film Soundtracks”. *Celluloid Jukebox. Popular Music and the Movies since the 50s*. Eds. Johathan Romney & Adrian Wootton. London: British Film Institute. Ss. 72–81.
- Topelius, Zachris (1980) *Maamme kirja. Lukukirja Suomen alimmille oppilaitoksille*. Faksimiiiteos. Stockholm: Oden.
- Toynbee, Jason (2002) ”Mainstreaming, from hegemonic centre to global networks”. *Popular Music Studies*. Eds. David Hesmondhalgh & Keith Negus. London: Arnold. Ss. 149–163.
- Tuominen, Marja (1998) ”Todellisuus muuttuu ja tulkinnat niiden mukana. Myyttinen 1960-luku”. *Suomen kansallisfilmografia 7. Vuosien 1962–1970 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto. Ss. 19–24.
- Tuuli, Markku (1979) ”Nuoruus vauhdissa. Kotimainen iskelmäkaruselli vuodelta 1961”. *Katso* 40/1979, s. 41.
- Uusitalo, Kari (1975a) *Lavean tien sankarit. Suomalainen elokuva 1931–1939*. Helsinki: Otava.
- Uusitalo, Kari (1975b) *T.J. Särkkä. Legenda jo eläessään*. Porvoo – Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Uusitalo, Kari (1977) *Ruutia, riitoja, rakkautta... Suomalaisen elokuvan sotavuodet 1940–1948*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.
- Uusitalo, Kari (1978) *Hei, rillumarei! Suomalaisen elokuvan mimmiteollisuusvuodet 1949–1955*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.
- Uusitalo, Kari (1981) *Suomen Hollywood on kuollut. Kotimaisen elokuvan ahdinkovuodet 1956–1963*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.
- Uusitalo, Kari (1984) *Umpikuja? Suomalaisen elokuvan vaikeat vuodet 1964–1969*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.
- Uusitalo, Kari (2002) ”Suomalainen elokuvatuotanto 1962–1970. Taustaa ja tosiasioita”. *Suomen kansallisfilmografia 7. Vuosien 1962–1970 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Toim. Kari Uusitalo et al. 2. painos. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto. Ss. 25–40.

- Vahtola, Jouko (1987) ”Keskiaika”. *Suomen historian Pikkujättiläinen*. Päätoim. Seppo Zetterberg. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY. Ss. 40–125.
- Valtonen, Sanna (2004) ”Tiedon ja vallan kaivauksilla: Michel Foucault ja mediatutkimuksen mahdollisuudet”. *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. Toim. Tuomo Mörä, Inka Salovaara-Moring & Sanna Valtonen. Helsinki: Gaudeamus. Ss. 206–229.
- Vernallis, Carol (1998) ”The aesthetics of music video: an analysis of Madonna’s ’Cherish’”. *Popular Music* 17/2, ss. 153–185.
- Vernallis, Carol (2004) *Experiencing Music Video. Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia University Press.
- Vesterinen, Ilmari (2003) ”Tieteen ja uskon matkamiehiä”. *Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma*. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Helsinki: Tammi. Ss. 428–437.
- Vihavainen, Timo (1987) ”Hyvinvointi-Suomi”. *Suomen historian Pikkujättiläinen*. Päätoim. Seppo Zetterberg. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY. Ss. 847–915.
- Virrankoski, Pentti (2001) *Suomen historia. Toinen osa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 846.
- Walser, Robert (1993) *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal*. Hanover & London: Wesleyan University Press & University Press of New England.
- Walser, Robert (2001) ”Rock and roll”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. Vol. 21, Recitative–Russian Federation. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan. Ss. 486–487.
- Walser, Robert (2003) ”Popular music analysis: ten apothegms and four instances”. *Analysing Popular Music*. Ed. Allan F. Moore. Cambridge: Cambridge University Press. Ss. 16–38.
- Wiley, Roland John (2001) ”Tchaikovsky, Pyotr Il’yich”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. Vol. 25, Taiwan–Twelve Apostles. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan. Ss. 144–183.
- Wilson, G.B.L. (1957) *A Dictionary of Ballet*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Ylänen, Helena (2004) ”Suomalaisen Suomen elokuvaaja”. *Helsingin Sanomat* 27.12.2004, s. C14.
- Zuberi, Nabeel (2001) *Sounds English. Transnational Popular Music*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Åberg, Kai (2002) ”Näa laulut kato kertoo meidän elämästä”. *Tutkimus romanien laulukulttuurista Itä-Suomessa 1990-luvulla*. Helsinki: Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 8.

Hakemisto

- Aaltoila, Heikki 164
 Aaltonen, Kosti 184, 185, 276, 277, 297
Aamiainen Tiffanylla 141
Aca ou 150
 Adorno, Theodor 355, 356
 Agricola, Mikael 78
 Aho, Kalevi 90, 91
 Ahonen, Leo 184
 Ahonen, Olavi 309
 Ahmed, Sara 353, 356
Aina ei päivää paistaa voi 125, 200
Ain't That a Shame 299
 Alanen, Antti 17, 21, 362
 Alanen, Asko 17, 20, 21, 158, 203, 223, 291
 Alasuutari, Pertti 12, 51, 85, 188, 243, 345
 Alatalo, Pirkko 121
Alla venäläisen kuun 125, 181, 182
 Altman, Rick 68, 135–137, 139
American Bandstand 118
Andalusian neidot 247
 Anderson, Benedict 74–77, 169
 Anderson, Lauren 344
 Angerkoski, Siiri 261
Anna pois! 256
 Ann-Christine 321
 Anttonen, Pertti 187, 188
 Apo, Satu 364
 Armstrong, Louis 299, 300
 Arwidsson, A. I. 238
 Asafjev, Boris 96–98, 210
 Asplund, Anneli 89, 224, 241, 242
 Asumaniemi, Tatu 274, 275
A Sunnanbula 246
 Aulos, Matti 321
Aurinkoinen 247
Aurinko, tähdet ja kuu 219, 221
 Auvinen, Vili 227
 Avalon, Frankie 117
 Avola, Pertti 160

Baby I Need You 197, 239, 256, 257
 Bacon, Henry 25, 64, 137, 139, 149
Badding 147
 Bagh, Peter von 17–19, 23, 26, 27, 69, 158, 160–162, 164, 195, 210, 285, 304
Balladi kanuunasta 242
Balladi Olavinlinnasta 124
Banana 247
 Barry, John 141
 Beatles, The 11, 21, 205, 206
Be-Bob-A-Lula 294
 Beethoven, Ludvig van 178, 198, 199
 Berger, Arthur Asa 66
 Berry, Chuck 118
 Billig, Michael 77
Billy Boy 120, 256, 260, 336
Blackboard Jungle 116
 Blomster, Risto 174
Blueberry Hill 299
 ”Blues” 256
Blues in the Motion 145, 256
 Bohlman, Philip V. 114
 Boone, Pat 32, 117
 Bordwell, David 21, 22, 50, 53
 Boris 122, 290, 291
 Born, Georgina 87, 88, 100
 Brandt, Erkki 274

- Brolinson, Per-Erik 32, 36, 205, 206, 249
- Brusila, Johannes 111, 366
- Bruun, Seppo (*et al.*) 17, 18, 23, 26, 31, 36, 41, 42, 117, 119, 120, 121, 133, 160, 162, 176–178, 190, 205, 210, 245, 253, 256, 257, 259, 260, 266, 268–270, 272–274, 283, 285, 291, 295, 298, 303, 305, 313, 320, 321, 329, 333
- Brännare, Jouni 121
- Buhler, James 57
- Buona sera, signorina* 124, 247
- Bush, George W. 364
- Carina* 246–248
- Carmichael, Hoagy 127
- Carola 130
- Castrén, Matias Aleksanteri 216
- Checker, Chubby 320, 321
- Chydenius, Kalle 147
- Ciribom-ciribom* 246
- Clarida, Bob 45, 70, 71, 207
- Cloonan, Martin 205, 207
- Cooder, Ry 140, 141
- Corrine, Corrina* 122
- Covach, John 60, 61
- Crawford, Traverse 254
- Creatures, The 130, 197, 239, 256, 257
- Csak egy kis-leány* 180
- Cumana* 246
- Curtis, Jim 21, 32, 36
- DeKnigh, Rene 254
- Delta Rhythm Boys, The 239, 252–255
- Desafinado* 246
- Domino, Fats 299, 320
- Donner, Jörn 25, 28, 133, 327
- Donner, Otto 321
- Don't Knock the Rock* 116
- Do You Want to Dance* 201
- Duelund, Peter 234, 236, 238
- Dyer, Richard 350, 351
- Easy Rider* 147
- Eemeli 120, 124–126, 204, 242, 267, 268, 273, 281–284, 311, 313, 314
- Eemelin eepee* 124, 242
- Ehrnroot, Jari 188, 364
- Eirto, Juha 124, 125, 201
- Ei se mitään, sanoi Eemeli* 268
- Elefantti teloitetaan sähköllä* 334
- Elstelä, Ossi 266
- Emma* 207, 306, 308
- Englund, Einar 164, 221, 222
- Englund, Ingmar 124, 181, 182
- Enne, Vesa 120, 121, 157, 268, 278, 279, 281, 282, 284, 289, 292, 311
- Entäs sitten* 241
- Erkki-Mikael (Salmi) 267
- Ervasti, Ernest 271
- ”Espanjalainen tanssi” 178
- Esquires, The 207, 208
- Eteläpää, Heikki 158, 159, 161
- Evans, Ernest ks. Checker, Chubby
- Expresso Bongo* 116
- Fabbri, Franco 62, 65, 66
- Fabian 117
- Fairclough, Norman 50
- Fenton, Steve 74
- Finn-rock* 142, 239, 276, 286, 293, 336
- Fiske, John 189
- Fogelberg, Ola 262
- Fogelholm, Kaj 120
- Fornäs, Johan 52, 65, 82
- Foucault, Michel 49, 51–53
- Friedlander, Paul 32, 36, 118, 249
- Frith, Simon 45, 58, 62, 66–68
- Für Ellise* 143, 178, 198, 199
- Förars, Pärre 124, 125, 193
- Gaines, Lee 254
- Garofalo, Reebee 21, 32, 33, 40, 116, 118, 272, 320, 359
- Gayaneh* 183
- Geber, Erik 236
- Gideon, Onni 120, 157, 175–178, 260, 272
- Gillett, Charlie 40, 249
- Gilroy, Paul 103, 250

- Ginzburg, Carlo 37, 38
Girls, Girls, Girls 201
Glitter 201
Granada 247
 Granholm, Åke 251
Greenback Dollar 201
 Gronow, Pekka 17, 18, 20, 22, 123, 124,
 130, 158–161
 Grossberg, Lawrence 19, 33–36, 47–49,
 53, 59, 65, 71, 82, 110, 350
 Grön, Eino 124, 130, 328, 329
 Goodman, Irwin 130, 219–221, 247
 Gunning, Tom 333–335
- Haahdenmaa, Anja 129
 Hakasalo, Ilpo 17–19, 23, 26, 27, 69,
 160–162, 164, 195, 210
 Haley, Bill 116, 272, 282
 Hall, Stuart 47, 48, 52, 57, 73, 75, 76,
 81–83, 87, 169, 170, 189, 345, 349,
 350
 Halonen, Tuija 266, 321
Haltin häät 232
 Hammarberg, Antti ks. Goodman, Irwin
 Harle, Vilho 77, 79, 80, 85, 171, 173,
 174, 187, 217, 247, 357
 Hatch, David 33
 Hatsaturjan, Aram 183
 Hawkins, Stan 206
 Hayward, Philip 359
Heili Karjalasta 208, 243
 Heiniö, Mikko 90, 93, 96, 97, 99
 Heino, Heikki 261
Heinäbankotwist 321, 323–326
 Helander, Niina 251
 Helismaa, Reino 125, 128, 262, 269,
 273, 304, 311
Helmiä ja sikoja 147
 Henning, Carl 161
 Henriksson, Juha 95, 99
 Herala, Helge 227, 309
 Herkman, Juha 44, 57, 63, 66, 69, 169,
 333–335, 359
 Hesmondhalgh, David 58, 87, 88, 100
Hey, Hey Good Lookin' 122
Hey Little Schoolgirl 201
- Hietala, Veijo 63, 64, 66, 68, 283
 Hilamaa, Heikki 68, 250, 251
 Hobsbawm, Eric 75, 77, 78, 208, 209,
 342
 Holly, Buddy 118
 Honka-Hallila, Ari
 Huhtamo, Erkki 38, 137
Hula hula hula hoop 42, 124, 145,
 201–203
 Humppeveikot 123, 204, 243
Hurjapäät 116
 Huttunen, Matti 90
Häijyt 147
Hämä-hämähäkki 279, 280
 Hämäläinen, Jyrki 30
 Hänninen, Kalevi 176
 Härmä, Leena 305
 Häyrinen, Hannes 126, 196, 267, 292
- Idström, Cay 244, 246
Ikivibreä soi 243
 Ikonen, Ansa 20
Illan viimeinen tango 247
Iloinen Amsterdam 124
 Irjala, Pentti 184, 276
Isaskar Keturin ihmeelliset seikkailut 120,
 143, 247, 248, 267, 272, 278–281,
 293, 336
Iskelmäkaruselli pyörii 120–123, 126,
 129, 130, 142, 146, 158, 159, 179,
 181, 190, 197, 200, 239–242, 246,
 247, 280, 290, 304, 312, 336
Iskelmäketju 120, 123, 126, 130, 131,
 142, 144–146, 157, 165, 175–178,
 182, 190, 195, 196, 200, 239, 241,
 247, 252–254, 256, 260, 272, 276,
 286, 292, 304, 336
Isoisän olkihattu 125, 242
 Itkonen, Jussi 133, 161
 Itkonen, Veikko 129, 131, 132, 164, 273
- Jaantila, Kirsti 161, 165
 Jalkanen, Pekka 18, 20–22, 26–28,
 33, 40, 41, 71, 94, 95, 97–99, 140,
 141, 148, 149, 175, 181, 195, 204,
 205, 208–211, 220, 226, 232, 240,

- 244–246, 249, 251, 270, 277, 283,
296, 304, 313, 317, 320, 330, 352,
358, 360
- Jengi* 321, 327–329, 337
- Jokela, Leo 120, 260, 267, 271, 285, 321
- Jokio, Armas 265
- Jones, Carl 254
- Joshua Fit the Battle of Jericho* 252
- Jouste, Marko 218, 222, 225
- Joutsela, Teijo 243
- Jowett, Garth S. 65
- Juha* 147
- Juna saapuu asemalle* 334
- Juntunen, Max 41, 115
- Juokse sinä humma* 207, 219, 220
- Jurkka, Jussi 120, 285
- Justeeri ks. Käyhkö, Kauko
- Juva, Anu 17, 18, 20, 27, 28, 57, 70, 123,
133, 135, 140, 149, 152, 158, 160,
161, 213, 221, 222, 231
- Jämsen, Timo 204
- Jänis istui maassa* 279
- Jöröjukkanrock* 120, 121, 143, 278–280,
292, 336
- Kaartinen, Marjo 103
- Kahle kuningas* 147
- Kaikki alkoi sinun kanssasi* 124
- Kaikki pelissä* 281
- Kaikki saavat toisensa* 241
- Kaipuun kukka* 178, 179
- Kaksi kitaraa* 125, 181, 204
- Kaksi suudelmaa* 144, 186, 277
- Kaksi vanhaa tukkijätkeä* 304
- Kaks' tavallista Labtista* 281, 310, 312,
314, 316–318, 335, 336
- Kalastaja-Eemelin valssi* 124, 241
- Kalle Kustaa Korkin seikkailut* (elokuva)
249
- Kalle Kustaa Korkin seikkailut* (radio) 252
- Kallioniemi, Kari 45, 117, 206, 355, 363
- Kalteritango* 219–221, 247
- Kandolin, Uljas 306
- Kangas, Anita 238
- Kankekulan kaivolla* 243
- Kantelinen, Tuomas 147
- Karhi, Maija 261, 271, 285, 310
- Karjalainen, Jussi 29
- Karpiomaa, Seija 124, 243
- Karppinen, Tuula & Paula 120, 266, 322
- Katajakoski, Leni 273, 310
- Kassabian, Anahid 56, 69, 70, 140, 146,
343–345
- Kassila, Matti 157, 284, 300
- Katinka* 125, 181, 183
- Katri Helena 130, 219, 242, 247, 301
- Katz, Herbert 175
- Kaunis satu vain* 243
- Kaunis Veera* 127
- Kaurismäki, Aki & Mika 21, 259
- ”Kazbek, kaukaasialainen tanssi” 182,
358
- Keightley, Keir 295
- Kemiläinen, Aira 76
- Kekkonen, Vieno 125, 127
- Kellä kulta, sillä onni* 125, 200
- Kermode, Mark 147
- Kerro, kuliainen kuu* 124
- Keränen, Jorma 238
- Ketola, Einari 282
- Ketterer, Witaly 253
- Kilpiö, Kaarina 17, 20
- Kinks, The 205–207
- Kinnunen, Laila 124, 125, 127, 129, 181
- Kipparikvartetti 125, 128, 130, 242
- Kiroan* 362
- Kivitie, Valma 41, 153, 219, 252
- Kjærstad, Jan 238, 239
- Kristian II (Tanskan kuningas) 238
- Klinge, Matti 86
- Koivunen, Brita 124, 125, 197, 241
- Kokemäen Uuno 274
- Kolehmainen, Seppo 271
- Kolme kitaraa* 181, 204, 208
- Koskela, Kari 278
- Krohn, Ilmari 222
- Krupa, Gene 176
- Kugler, Irina 184, 185, 276, 277, 297
- Kuinka rakkaus alkoi* 200
- Kukkonen, Risto 95, 99
- Kulkuri ja joutsen* 147
- Kulkurin valssi* (elokuva) 127

- Kulkurin valssi* (laulu) 128
Kullervo 92
Kultainen ruusu 241
Kuokkavieraat 125
Kuriton sukupolvi (1937) 284, 285
Kuriton sukupolvi (1957) 42, 120, 142, 143, 157, 197, 198, 271, 276, 284, 288, 292, 293, 297–299, 311, 312, 336
 Kurkela, Vesa 18, 20–23, 26, 27, 30, 33, 40, 41, 71, 95, 100, 107, 174, 175, 180, 181, 195, 204, 205, 208–211, 220, 232, 240, 244–246, 249, 270, 277, 283, 296, 304, 313, 320, 330, 352, 358, 360, 362, 363
 Kurkvaara, Maunu 130, 165
 Kurvinen, Pietari 666
 Kuusla, Matti 273
Kuutamotango 124, 247
Kuutamouintia 125, 200
 Kylänpojat 182
 Kärki, Toivo 95, 96, 99, 128, 186, 204, 261, 269, 287, 297, 304, 311
 Käyhkö, Kauko 124, 241

 Laine, Kimmo 20, 63, 64, 152, 261, 357
 Laitinen, Heikki 94
 Lampila, Seija 196
 Landén, Lars-Olof 252
 Larin Paraske 92
 Larsen, Holger 32, 36, 205, 206, 249
Lauantai 201
Lauantaileikit 123, 129, 130, 145, 146, 158, 165, 180, 181, 200, 204, 239, 241, 246, 256, 304, 320, 320, 321
 Lauerma, Petri 78, 171, 172
Laulavat sadepisarat 200
 Lehesmaa, Arvo 267
 Lehtola, Veli-Pekka 216–218
 Lehtonen, Kirsti 203, 306
 Lehtonen, Mikko 39, 46, 47, 49, 51, 56, 69, 76, 81, 103, 170, 203, 209, 216, 295, 306, 325, 339, 352, 353
 Lehtelä, Helena 125
 Leila & Invenius 315, 335
 Lemmon, Jack 263

 Leningrad Cowboys 120
 Lennon, John 46
Lennä mun lempeä laulu 243
 Lepistö, Heimo 203, 306
 Leppänen, Taru 14, 54–56, 101, 102
 Leskinen, Juice 96, 259
Letkis 241
Let's Twist Again 320
Levottomat 147
Levyraati 21, 362
 Lewis, Jerry Lee 118
 Liana Kaarina (Leskinen) 321, 329
 Liemola, Lasse 123, 128, 129, 196, 197, 247, 256, 292
Liian paljon rahaa 124
Limbo Rock 320
 Lind, Kai 120, 256, 257, 260
 Lindman, Åke 227
 Lindroos, Katja 178, 342
 Lindström, Tommy ks. Rock-Tomppa
 Linna, Väinö 49
 Linnoila, Annikki 313, 314
Little Emil rock 120, 281–283
 Little Richard (Penniman) 32, 255, 292, 294
 Lohikoski, Armand 262, 265
Long Tall Sally 32, 120, 121, 291
Long Tall Shorty 201
 Louhivuori, Matti 125
 Loukiala, Jukka & Pekka 120, 266, 322
Lui 247
 Lumière, Auguste & Louis 38, 136, 334
 Luther, Bo 120
 Lyytinen, Jorma 124
 Länsiö, Maikki 120, 286
 Lähti, Into 183
 Lönnrot, Elias 80, 89, 172

 Magnus, Olaus 77
Malagueña 178
 Malmberg, Tarmo 29
 Malmstén, Georg 20, 243
Mamman lellipoika 242
Mamma, tuo mies mua tuijottaa 124
 Mancini, Henry 141
 Manni, Tarmo 125, 322

- Mannola, Pirkko 127, 128, 191, 197,
260, 267, 269, 292, 310
Mantsburian kukkuloilla 181
Marcato, Umberto 247, 248
Margareeta (Tanskan kuningatar) 237
Marttinen, Tauno 315
Massey, Doreen 76
McClary, Susan 54, 55, 59
McIver, Joel 30
Meidän poikamme merellä 19
Mennään tanssimaan 201, 321
Meriläinen, Usko 164
Merriam, Alan 47, 305
Metro-tytöt 125, 182
Metsärinne, Pertti 321
Middleton, Richard 55, 58–61, 107, 114,
222, 231, 255, 354, 355
Miehuuskoe 147
Miekkatanssi ks. *Sapeliteanssi*
Mies vältä tähdeltä 131
Miettinen, Martti ks. Rinne, Ilkka
Mikki Hiiri merihädässä 278
Millward, Stephen 33
Minä ja Morrison 147
Minä soitan sinulle.. illalla... 304
Mitchell, Tony 351, 354, 359
Moisala, Pirkko 54–57
Moisio, Sami 77, 79, 80, 85, 171, 173,
174, 187, 217, 247, 357
Molskis, sanoi Eemeli, molskis 268, 281
Monkees, The 117
Mononen, Unto 98
Moore, Allan F. 59–61, 111, 112, 256,
299,
Moore-Gilbert, Bart 43, 84, 102, 104
Morley, David 64, 342, 348
Morricone, Ennio 141
Morrissety 365
Mozart, W. A. 363
MTV (Music Television) 15
Mua lemmitkö vielä, Kustaa? 240, 241
Muistathan 196
Muistelo 243
Mullin mallin 121, 142, 272, 273, 275,
300, 337
Mundy, John 16, 17, 116, 117, 119, 142,
191
Muntons ks. Öy!
Mustalainen 180, 181, 208
Mustat silmät 120, 142, 175–178, 260,
272, 336
Mäkelä, Janne 26, 46, 69
Mäkelä, Mauno I. 126
”Nahkatakkiritari” 42, 191–194
Negus, Keith 21, 35, 58, 59, 88, 355
Niemi, Masa 249, 261
Nieminen, Olavi & Eeva 292
Niiniluoto, Maarit 19, 20, 96, 242, 243
Nuori kapinallinen 116
Nuoruuden pyörre 328, 329
Nuoruus vauhdissa 123, 128–130, 146,
159, 167, 239, 241, 243, 247, 304
Nurmi, Tarja 327
Nyberg, Hannu 18, 19, 23, 27, 36, 121,
133
Nyman, Henrik 176
Oho, sanoi Eemeli 120, 121, 142, 268,
281, 283, 336
Oinonen, Paavo 46, 249, 252
Olaus Magnus 77
Olen rakastunut 200
On lautalla pienoinen kahvila 304
Onnellinen sydämeni 128
Orko, Risto 240
Orvomaa, Harry 130
Ota minut nuorena 321
Paasi, Anssi 243
Pahat pojat 147
Pakarinen, Esa 20, 204, 249, 261, 273
Palo, Pertti 308
Palo, Tauno 20, 128, 242, 284
Pantti, Mervi 12, 18, 20, 25, 28, 29, 117,
123, 124, 132, 152, 156, 162, 164,
327, 343, 347, 352, 357
Paris, Texas 140, 141
Pasanen, Pertti ”Spede” 20, 28, 36, 273,
321, 323, 325
Paulin, Scott D. 150

- Pedersen, Gitte 234, 236
Pekka ja Pätkä ketjukularissa 249
Pekka ja Pätkä neekereinä 249, 318, 319
Pekka ja Pätkä sammakkomiehinä 120, 142, 143, 245, 262–265, 270, 297, 336
Pekka ja Pätkä Suez’illa 262, 263
Pelikaanimies 147
 Pellinen, Eila 124, 125, 269
 Peltonen, Matti 12, 20, 37, 189, 190
 Peltonen, Pirkko 150
Penni 201
 Per-Elvis 122, 290, 291
 Pertola, Osmo ks. Kokemäen Uno
 Pharr, Kelsey 254
 Pihlajamaa, Lasse 243
 Pikkuoravat ks. Saukki
Pikku Pietarin piha 164
Pikku pikku bikinissä 200
Pikku posteljooni 199, 288
Piukat paikat 263
 Pohjola, Taisto 158
Polkkis 242
 Presley, Elvis 21, 118, 119, 256, 337
Priki Eufrosyenen kannella 125
 Puhtila, Sauvo ks. Saukki
Punaisten lyhtyjien varjossa 128
Pustan sävel 125, 180
Pyhäjärvi 204
 Pyykkö, Anna-Liisa 124
 Pälli, Erkki 244, 246
Pää pää pässikulta 241
 Pöysti, Lasse 271
 Pöysä, Jyrki 299
- Radwan, Jon 119
 Raiskio, Teuvo 85–87
 Raittinen, Eero & Jussi 120, 219, 242, 255, 266
 Ranin, Matti 157, 284, 285, 287
 Ranin, Saara 203, 306
Ranskalaiset korot 145
 Rantanen, Päivi 18, 52, 78–81, 339, 362
Rattaaanpyörä 125, 180
 Rautavaara, Tapio 123, 125, 130, 197, 204, 219, 223, 242, 262
- Rautiainen(-Keskustalo), Tarja 12, 23, 47, 59, 169, 220, 242, 355
Rebel Without a Cause 116
 Reijonen, Tuuli 131
 Relander, Jukka 188
 Renegades, The 197, 201, 239
Rentun ruusu 147
 Richard, Cliff 205, 206
 Rinne, Ilkka 125, 180
 Rinne, Tommi 126, 247, 248, 268, 310, 316
 Robertson, Roland 345
 Robins, Kevin 342, 348
Rock Around the Clock (laulu) 116, 282, 283
Rock Around the Clock (elokuva) 116, 117
 ”Rock-fantasia” 42, 120, 143, 157, 197–200, 287–289, 294, 298, 299
 Rock-Finn 122, 290, 291
 Rock-Jerry 120, 121, 123, 157, 255, 290–292
 Rock-Tomppa 120, 266, 322
 Roisko, Pertti 203, 306
 ”Rokkaustaito kymppi” 282
 Rolling Stones, The 205
Rovaniemen markkinoilla 29
Rukajärven tie 147, 156
 Runne, Ossi 125, 244, 246
 Ruoska 362
 Ruoska, Petri 85, 188, 209, 243, 345
 Ryytänen, R. R. 267
Ryöstö Seraljista 363
Röllö ja metsänhenki 147
- Saarikangas, Kirsi 172
 Said, Edward 84, 85, 87, 105, 172, 179, 216, 253
Saimaan valssi 128
Saku Sammakko 266
 Salmenhaara, Erkki 80, 90–93
 Salmi, Erkki-Mikael ks. Erkki-Mikael
 Salmi, Hannu 18, 20, 21, 28, 36, 39, 46, 64, 140, 220–222, 228, 230, 249, 363
 Salmi, Veikko ”Vexi” 300
 Salminen, Esko 127, 128, 327

- Salminen, Ville 127, 262
 Salminen, Ville-Veikko 273, 310, 327
 Salo, Jaakko 28, 125, 126
 Salokangas, Raimo 232, 233
Samba Mexicana 125, 247
 Sand, Sacy 120, 143, 245, 264, 265, 294
 Sandqvist, Rainer ks. Sand, Sacy
Sano se suomeksi 19
Sapelitanssi 183, 184, 197, 199
 Sarmasto, Rami 128
Satunmaa 98, 204
Saturday 201
 Saukki (ja Pikkuoravat) 121, 280
 Savo, Martti 157, 158, 165
 Savolainen, Heikki 261
 Scott, Derek B. 55, 106, 107
Se alkoi omenasta 265, 266
 Seikkula, Irma 152, 289
 Seitajärvi, Juha 17
SF-paraati 20, 64
 Shadows, The 162, 205–207, 210
 ”Sheikki Ben Ahmed” 316–318, 337
 Shore, Michael 17, 119
 Shuker, Roy 59, 61
 Sibelius, Jean 80, 91, 92, 101, 103, 147, 164
 Sihvo, Hannes 172, 173
 Siikala, Anna-Leena 81, 362
 Siikala, Kaija 284
 Siimes, Pentti 125
 Siltala, Helena 145, 196
Sing Sing Sing 200
Sininen fantasia 315, 316
 Siponius, Tuula 124, 125
Sitbin kosto 365
 Slioor, Tabe 265
 Smith, Jeff 141, 147,
 Smiths, The 206, 366
 Sohlberg, Kari 362
Some Like It Hot 263
 Sounds, The 207
 Sousa, Philip 199, 200
 Spivak, Gayatri Charkravorty 83, 87
Sputnik polkka 182
Stardust 127
 Steele, Tommy 116, 206, 207
 Strangers, The 133, 150, 161, 162, 164, 197, 204, 208, 342
 Straw, Will 277
 Strings, The 208
 Stuessy, Joe 33
 Suojärvi, Teuvo 175
Surullinen sunnuntai 124
Suuret setelit 201
Suuri sävelparaati (elokuva) 123–126, 129–131, 145, 146, 159, 160, 180–182, 190, 193, 195, 200–202, 239, 241, 246, 267, 273
Suuri sävelparaati (kappale) 125
Suutarit syysmyrskyssä 300, 301
Szep a rozsám 180
Säkkijärven polkka 241, 243
 Särkkä, T(oivo) J(almari) 20, 128, 240, 262

Taape tähtenä 120, 142, 265, 266, 305, 321–323, 337
 Tagg, Philip 45, 70, 71, 139, 207
Taikayö (laulu) 181
Taikayö (elokuva) 304
 Tainio, Oiva 301
 Taipale, Reijo 204
 Taiska 232
 Talaskivi, Paula 159, 161
 Tanner, J. Alfred 242
Tapiola 91
 Tarasti, Eero 101–104
 Tarkas, Aarne 262, 267
 Tawaststjerna, Erik 80, 92
 Taylor, Timothy D. 358
The Girl Can't Help It 116
The Stars and Stripes for Ever 199, 200
The Twist 320
The Wild One 116
 Thiam, Riitta 101, 105–107, 359
 Tiainen, Milla 110
Tiikerihai 124, 201
Tippavaaran öitä 243
Toivelauluja 121, 123, 127, 128, 130, 142, 144, 146, 178, 181, 184, 185, 190, 197, 239, 241, 247, 256, 272, 277, 296, 297, 305, 315, 337

- Toiviainen, Sakari 25, 29, 221
 Toivonen, Esko ks. Eemeli
Tommy Steele Story 116
 Toop, David 141, 142
 Topelius, Zachris 80, 81, 89, 94, 170, 216
Topralli 123, 129–131, 146, 158, 183, 184, 190, 197, 200, 204, 219, 221, 239, 241, 242, 247, 255–257, 300, 301, 335
 Toynbee, Jason 353, 354, 356
 Treial, Herman 131, 132
 Tšaikovski, Pjotr 186
Tukkipojan rock 121, 157, 282, 283
Tuliharja 125, 180
Tunnista toiseen 117
Tuntematon sotilas 24
 Tuohimaa, Merja 184, 278
 Tuomi, Veikko 125
 Tuominen, Marja 27, 332
Turn Me Loose 122
Tutti Frutti 32, 294
 Tuukkanen, Kalervo 163, 164
Twist, Twist All We Gotta Like 266
Työmiehen lauantai 242
 Tähtelä, Yrjö 131, 183, 219, 239, 300, 301
 Tähti, Annikki 124, 125, 130, 197, 243,
Tähtien sota -elokuvat 57, 365
Tähtisumua 42, 120, 121, 123, 127, 128, 130, 142, 144, 146, 153, 157, 158, 165, 178, 182, 190, 191, 200, 219, 239, 242, 247, 255, 256, 260, 336, 337, 358

Unissakävelijä 124
Unohtumaton ilta 181
Uuno Turhapuro armeijan leivissä 261
 Uusitalo, Kari 18, 19, 24–26, 122, 123, 132, 158, 161, 162, 240, 262, 328

Vaaleanpunainen pantteri 141
Vaara 150, 211, 212, 344
Vaarallista vapautta 13, 37, 131–133, 135, 146–148, 150, 151, 154, 161, 163, 164, 211–213, 303, 320, 337, 346
 Valkama, Reino 129
 Valkama, Ritva 306
Valkoinen peura 57, 221, 231
 Valpio, Wallu 362
Vanha mustalainen 124, 181
Vanhan veräjän luona 144
Vares – yksityisetsivä 147, 156
 Varjus, Seppo 68, 250, 251
Venezuela 125
 Ventures, The 205, 206
 Vesterinen, Ilmari 86
Vie hänelle viestini 125, 246
Viittelysten vaunu 140
Viisi viimeistä minuuttia 246
 ”Villi Pohjola reipas ja rento” 42
Villi Pohjola (elokuva) 222–227, 229, 231
Villi Pohjola (laulu) 225, 226
Villin Pohjolan kulta 42, 222, 225–227, 229, 230
Villin Pohjolan salattu laakso 222, 223, 226, 228, 231
 Viljanen, Pentti 247
 Vincent, Gene 294
 Virta, Olavi 30, 42, 124, 130, 145, 197, 201, 203, 243, 262
 Virtanen, Eino 124, 242, 257, 260
Virtaset ja Lahtiset 203, 305, 307, 310, 336
 Vuorio, Anelma 265
Vääpelin kauhu 120, 143, 156, 259, 260, 261, 270, 294, 313, 314, 336

 Wager, Leif 178, 310, 314, 316
 Wagner, Richard 149, 150
 Waller, Thomas ”Fats” 300
 Walser, Robert 40, 52, 59, 68
 Waltari, Mika 157, 284
 Warg, Bengt-Åke 270
 Wenders, Wim 140
What You’ve Done to Me 120, 266
When the Saints Go Marchin’ In 121, 255, 337
 Who, The 206

Wilson, G. B. L. 185

Wiola Talvikki (Nikkanen) 130, 195,
196, 239, 254

Witikka, Jack 125

X-paroni 321, 323, 324, 326, 328, 337

Yks' tavallinen Virtanen 121, 142, 166,
267, 269, 271, 276, 286, 292, 294,
304, 310, 332, 336

Ylänen, Helena 362

You Go to My Head 196, 200

Yyterin twist 204

Yö on pitkä 140

Yö preerialla 125, 193, 195

Yö vai päivä 163

Zuberi, Nabeel 206, 366

Åberg, Kai 175

Äidin porsaat 241

Älä käännä heille selkäsi 116