

**Anna Vilhula**

**”Sä luulit ei tällaista paikkaa olekaan”**

**Paikan kuvaukset suomalaisissa rocklyriikoissa  
1970-luvulta uuden vuosituhannen alkuun**

Aluetieteen pro gradu -tutkielma  
Tampereen yliopisto  
Kauppa- ja hallintotieteiden  
tiedekunta  
Yhdyskuntatieteiden laitos  
Elokuu 2004

Tampereen yliopisto

Yhdyskuntatieteiden laitos

VILHULA ANNA: ”Sä luulit ei tällaista paikkaa olekaan”. Paikan kuvaukset suomalaisissa rocklyriikoissa 1970-luvulta uuden vuosituhannen alkuun.

Pro gradu -tutkielma, 139 s., 2 liites.

Aluetiede

Elokuu 2004

Avainsanat: kollektiivinen identiteetti, paikka, rocklyriikat, Suomi

---

Tutkimus käsittelee suomalaisten suomeksi laulettujen rocklyriikoiden paikkakuvauksia vuosina 1970-2003. Paikalla tarkoitetaan tutkimuksessa esimerkiksi ravintolaa, puistoa, kaupunkia, valtiota, maanosaa tai maailmaa. Tarkastelussa olivat mukana myös paikkaan kuulumisen ilmaukset, kuten kansallisuussanat. Lyriikat ovat muistijälkiä ajasta, jolloin ne ovat syntyneet. Kulttuuriset tuotteet paitsi heijastavat yhteiskuntaa ja kulttuuria, myös luovat ja ylläpitävät mielikuvia paikoista. Tutkimuksen tavoitteena oli selvittää, millaisia mielikuvia paikoista syntyy suomalaisten laulujen perusteella, ja miten laulunsanojen paikkakuvaukset ovat reilun kolmenkymmenen vuoden aikana muuttuneet. Keskeinen kysymys oli, miten globalisaatiokehitys on vaikuttanut paikan kuvauksiin eli oliko laulujen ulkomaailma ennen eksoottinen ja näyttäytykö se globalisaation myötä uudemmissa lyriikoissa arkisena tai unohdettuna.

Tutkimuksen aineisto koostuu 34 suomalaisesta rocklevystä, jotka on poimittu Suomen Ääni- ja kuvatalennetuottajat ÄKT ry:n ”Top 500 Suomessa kautta aikain myydyimmät kotimaiset äänitteet” -listalta. 1970-, 1980- ja 1990-luvuilta oli mukana kymmenen levyä, 2000-luvulta neljä. Laadullisessa analyysissä oli mukana 368 kappaleen sanat. Laulunsanoista etsittiin erilaisia paikan ilmauksia, jotka ryhmiteltiin seuraavasti: sanoituksista löytyi kuvauksia maailmasta, Suomesta ja ulkomaista, kaupungista ja maaseudusta, kotipaikkakunnasta ja kodista, erilaisista toiminnallisista paikoista ja epämääräisistä paikoista.

Tutkimuksessa selvisi, että suomalaisten rocklyriikoiden ulkomaiden kuvaukset ovat vähentyneet tarkasteluajanjaksolla, ja laulujen tapahtumat sijoittuvat uudemmissa lauluissa pikemminkin kotiin tai kotipaikkakunnalle. Rasistisia kuvauksia ei esiintynyt enää 1990-luvulla. Kaupungin kuvauksia oli aineistossa huomattavasti enemmän kuin maaseudun. Sanoitukset toistivat stereotyyppisiä käsityksiä paikoista ja niiden asukkaista. Eurooppalaista tai maailmankansalaisen identiteettiä ei lauluista löytynyt, paikallinen ja kansallinen löytyi. Rocklaulujen suomalaisuuskuva oli melko yksipuolinen vuodesta toiseen, vaikka suomalaisuuteen yhdistettiin sekä positiivisia että negatiivisia ominaisuuksia. Maantieteellisiä paikkoja oli lyriikoissa vähemmän kuin toiminnallisia paikkoja. Usein laulun tapahtumille luotiin toiminnallinen tila adverbeilla. Analysoiduista lauluista 11,9 prosentissa ei ollut minkäänlaisia viittauksia paikkoihin.

Globalisaatio ei aineiston perusteella vähennä paikkojen merkitystä tai aiheuta juurettomuutta, vaan pikemminkin se voi voimistaa paikkaan sitoutumisen tarvetta. Vaikka 34 levyä ei voi paljastaa kaikkea suomalaisten rocklaulujen paikkakuvauksista, sisälsivät levyt runsaasti erilaisia paikan kuvauksia. Aineisto soveltui hyvin laadulliseen tutkimusotteeseen. Tuoreemmissa levyissä oli erityisen paljon iskelmällisiä sanoituksia ja rakkauslauluja, mikä vaikuttaa tuloksiin, koska niiden paikan kuvaukset koostuvat usein epämääräisistä viittauksista kuten adverbeista ”täällä” tai ”luonasi”. Laajempi aineisto olisi voinut antaa toisenlaisia tuloksia.

University of Tampere

Department of Regional Studies

VILHULA ANNA: "You thought no place like this exists." Descriptions of places in Finnish rock lyrics from the 1970s to the early 2000s.

Master's Thesis, 139 pp., 2 app. pp.

Regional Studies

August 2004

Keywords: collective identity, places, rock lyrics, Finland

---

This Master's Thesis examines how places are portrayed in Finnish rock lyrics written in Finnish. In the thesis, the material of which consists of 368 lyrics written between 1973 and 2003, *place* is understood as referring to restaurant, park, city, town, nation, continent or world, for example. Expressions depicting the relation between a person and a place, such as nationality words, are also included in the study. Generally, lyrics can be viewed as surviving memories of the time when they were conceived. Cultural products not only reflect contemporary society and culture but they also engender and keep up impressions of places. The aim of this thesis is to study the range of impressions of places conveyed by Finnish rock songs and what changes descriptions of places in lyrics have undergone during the three decades. A key question in the thesis is what type and degree of influence globalisation has had on place descriptions; did the outside world use to appear as exotic in earlier lyrics and has it, with globalisation, become mundane or forgotten in recent lyrics.

The thesis material is collected from thirty-four Finnish rock albums, which are chosen based on their ranking on the National Top 500 in Finland list published by IFPI Finland. Ten records from the first three decades, 1970s, 1980s and 1990s, and four from the 2000s are selected into the material. The quantitative analysis covers the lyrics of a total of 368 songs. The aim of the analysis of the lyrics is to discover varied expressions of places, which are grouped as follows: the analysis revealed portrayals of the world, Finland, and foreign countries; of the city and the countryside; of home town and home; and of various functional and indeterminate places.

The thesis suggests that the number of portrayals of foreign countries in Finnish rock lyrics decreases as we move from the 1970s towards the 2000s and that lyrics describing events which take place at home or in home town are in the majority. Descriptions with a racist undertone can no longer be found in the lyrics of the 1990s. The city is depicted much more frequently than the countryside. The lyrics reproduce stereotypical conceptions of places and their inhabitants. A European or cosmopolitan identity cannot be detected whereas a local and national can be found. The picture that the rock songs paint of Finnishness is relatively narrow throughout the material, though being Finnish evokes both positive and negative associations. Geographical places are more rare than functional places. Adverbs often create the functional space for events in the songs of this study. 11.9 per cent of the songs analysed had no distinguishable references to places.

The thesis concludes that globalisation does not fade the importance of places. Neither does it bring about rootlessness but, rather, makes the need to tie oneself with places even more pressing. Though thirty-four records is too small a sample to chart everything about how places are described in Finnish rock music, the material does contain a great number of varied descriptions of places and is well suited for qualitative analysis. In the newer records, *schlager*-type lyrics and love songs are especially frequent, which affects the analysis results because place descriptions in these songs tend to be restricted to indefinite references such as to the adverbs 'here' and 'with you.' A more extensive material may lead to alternative conclusions.

## SISÄLLYS

<b>1 Intro</b> .....	<b>2</b>
<b>2 Tutkimuksen lähtökohdat</b> .....	<b>10</b>
2.1 Aineiston esittely.....	10
2.2 Tutkimuskysymykset ja aineiston käsittely.....	14
2.3 Minä ja musiikki - suhteeni tutkimusaiheeseen ja asemani tutkijana.....	18
<b>3 Tahtia työlle aihepiiriin liittyvästä tutkimuksesta</b> .....	<b>22</b>
<b>4 Agraari-Suomesta monikulttuuristuvaan ja globalisoituvaan tietoyhteiskuntaan</b> .....	<b>32</b>
4.1 Maatalousyhteiskunnasta tietoyhteiskuntaan ja kohti ”median uutta järjestystä” .....	32
4.2 Maaseudulta kaupunkeihin - väestön keskittyminen Etelä-Suomeen.....	35
4.3 Globalisaatiokehityksen voimistuminen.....	37
<b>5 Muuttuvat kollektiiviset identiteetit ja paikan muuttuvat merkitykset</b> .....	<b>41</b>
5.1 Monimerkityksellinen identiteetin käsite .....	41
5.2 Globalisaation vaikutukset paikkoihin ja paikan merkityksiin.....	43
5.3 Globalisaation vaikutukset paikkoihin sidottuihin identiteetteihin.....	48
<b>6 Musiikki - avain identiteettiin ja paikkojen merkityksiin</b> .....	<b>53</b>
<b>7 Katsaus suomalaiseen rockmusiikkiin vuosina 1970-2003</b> .....	<b>56</b>
7.1 1970-luku: suomirockin synnyn vuosikymmen.....	56
7.2 1980-luku: rockin vakiintuminen osaksi kansallista kulttuuria .....	59
7.3 1990-luvulta 2000-luvulle: populaarimusiikin kentän pirstaloituminen.....	62
<b>8 Paikkojen kuvaukset suomalaisissa rocklyriikoissa</b> .....	<b>67</b>
8.1 ”Tarkkailen maailmaa” - maailmasta sanottua .....	67
8.2 ”Suomalaiset ovat hyvin harrasta kansaa” - kotimaan ja ulkomaiden kuvaukset.....	68
8.3 ”Matkaan maalta lähden vaan” - maaseudun ja kaupungin kuvaukset.....	87
8.4 ”Mä taidan kuulua tänne” - kotipaikkakunnan ja kodin kuvaukset.....	91
8.5 ”Varjoissa jonkun diskon istun iltaisin” - toiminnalliset paikat .....	105
8.6 ”Sun luokses tuu en” - epämääräiset paikat.....	110
8.7 Paikkojen puuttuminen laulunsanoista.....	115
<b>9 Muuttuvat aiheet ja paikkoihin kiinnittyminen rocklyriikoissa vuosina 1970- 2003</b> .....	<b>119</b>
<b>10 Outro</b> .....	<b>127</b>
<b>Lähteet</b> .....	<b>130</b>
<b>Liite: Tutkimusaineiston levyt vuosikymmenittäin</b> .....	<b>140</b>

# 1 Intro

Taas mennään  
En tiedä mihin  
Mutta mä meen  
Kuin kulkuri matkaa  
Uutta laulua teen

[---]

Ei kukaan  
Ole pyytänyt lähtemään  
Silti tuskin  
Paikoilleni jään

Niin kuin tuntematon tie  
Laulu eteenpäin vie...

(J. Karjalainen ja mustat lasit: Mä meen, 1986)

Musiikki on tärkeä osa sanallista kulttuuriperintöä, jolla on pysyvä muotonsa erilaisina tallenteina. Populaarimusiikki on yli satavuotisen historiansa aikana kehittynyt osaksi suomalaisen kulttuurin arkea. Populaarikulttuurin nousu ajoitetaan Suomessa yleensä toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan, jolloin kehittyi myös erityinen nuorisokulttuuri sotavuosien jälkeen syntyneiden niin sanottujen suurten ikäluokkien parissa (Saaristo 2003a, 9). Rockmusiikki miellettiin aluksi nimenomaan nuorison musiikiksi, joka erotteli nuoret lapsista ja aikuisista. Kun nuoriso vanheni, se ei kuitenkaan hylännyt rockmusiikkia vaan saattoi innostua tangomarkkinoista ja silti kuunnella the Beatlesia. (Emt.) Siten rock ei enää ole ikäryhmäsidoista vaan siitä on tullut kaiken kansan musiikkia.

Aluetieteen pro gradu -tutkimukseni kohteena ovat suomalaisen rockmusiikin suomenkieliset sanoitukset, joista etsin kuvauksia erilaisista paikoista: kaupungeista, maaseudusta, kotimaasta, ulkomaista sekä paikkakunnista ja niiden osista. Etsin myös kuvauksia paikkojen asukkaista. Tarkastelen tutkimuksessa sanoitusten paikkakuvauksia eli sitä, mistä paikoista on kerrottu ja miten. Lisäksi tarkastelen kuvauksissa tapahtuneita muutoksia 1970-luvulta nykypäivään. Olen kiinnostunut siitä, heijastuvatko yhteiskunnalliset muutokset sanoituksiin.

Rockmusiikki jakaa paitsi kuuntelijoiden ja tekijöiden, myös tutkijoiden mielipiteitä. Muusikko Juice Leskinen on määritellyt rockin ytimekkäästi: ”Rock on taiteenlaji joka syntyi, kun suuret ikäluokat ja viihde-elektroniikka löysivät toisensa” (Bruun, Lindfors, Luoto & Salo 1998, 4). Frith (1988, 13) puolestaan vastaa kysymykseen ”mitä on rock” seuraavasti:

”[...] rock (popin eräänä osana) voidaan määritellä puhtaasti sosiologisin käsittein viittaamalla yksinkertaisesti sen tuotanto- ja kulutusprosesseihin: rock on kaupallisesti tuotettua musiikkia suurten nuorisomarkkinoiden samanaikaiseen kulutukseen. Rock voidaan määritellä myös musiikillisin käsittein eräänä popin tyyliä (1970-luvun alkupuolen ääntä). Rock on myös ideologinen liite. Laittamalla ”rock” musiikillisen määritelmän loppuun (folkrock, countryrock, punkrock) huomio kiinnittyy soundin ohella myös tarkoituksiin ja seurauksiin.”

Frithille rockin määrittelyllä on siten kolme ulottuvuutta: tuotannollinen tai kulutuksellinen, tyyllinen ja ideologinen. Täytyy huomioda, että Frithin määritelmä on noin 20 vuoden takainen, sillä alkuperäinen teos *Sound effects* on vuodelta 1983. Rockin määrittely vain nuorison musiikiksi ei enää pidä paikkaansa. Sen sijaan edelleen populaarimusiikki (ja rock sen osana) on levy-yhtiöiden näkökulmasta tehty mahdollisimman laajan yleisön kulutusta varten, jotta toiminta olisi voitollista.

Olen kokenut aina vaikeaksi kategorisoida tietyn yhtyeen tai artistin musiikkia. Siinä mielessä on lohdullista huomata, että Grossberg (1992, 131) uskoo, ettei rockia ole mahdollista määritellä ve-toamalla musiikillisiin piirteisiin. Grossbergin mukaan viime kädessä kuulija ratkaisee, mikä hänen korvaansa kuulostaa rockilta, joten periaatteessa kaikki äänet voidaan käsittää rockin osaksi. Samoilla linjoilla ovat myös Heikkilä ja Mikkola (1992, 21), jotka korostavat, että rock ”on aina määritellyt itse itsensä”. He korostavat rockin kulttuurista ja historiallisesti muuttuvaa määrittelyä sano-essaan, että ”[r]ockia on kaikki se, mikä sellaisena ja sellaiseksi tuotetaan ja sellaisena hyväksytään kulutettavaksi”. Itse käytän tutkimieni levyjen musiikista sanaa rock, vaikka aineisto sisältää musiikkia laidasta laitaan, räpistä ja iskelmäisestä konemusiikista punkkiin.

Rock etenkin muodossa ”rock ’n’ roll” viittasi alkujaan 1950-luvun nuorisomusiikkiin. 1960-luvulla uusi, moderni musiikki oli nimenomaan pop-musiikkia. Ajan kulussa pop-musiikki leimautui kuitenkin kielenkäytössä kaupalliseksi ja pinnalliseksi musiikiksi. Lopulta pop-termi korvattiin termillä rock, kun haluttiin käyttää yleistä, positiivista ilmausta. (Laari 2003, 65–66.) Usein halutaan erottaa pop ja rock toisistaan, jolloin korostetaan sitä, että pop olisi kevyempää, viihteellistä ja kaupallista musiikkia. Käytännössä erottelu on kuitenkin mahdotonta. (Jokinen 2003, 44; Saaristo 2003a, 9.) Esimerkiksi Fornäs (1998, 215) on todennut, että rockilla voidaan tarkoittaa yhtä populaarimusiikin alalajia tai se voi olla kattokäsite, joka sisältää niin rockin kuin metallimusiikin. Käytän käsitettä ”rock” jälkimmäisellä tavalla eli kuvaamaan keskenään hyvin erilaisiakin populaarimusiikin alalajeja Tiktakista Eppu Normaaliin, mutta käsitteeseen ei sisälly esimerkiksi iskelmä, jazz, kansanmusiikki tai etninen musiikki.

Rocklyriikoita on mahdollista tarkastella melodiasta irrallaan kulttuurin teksteinä, joissa sanoittaja tuo esiin persoonallisia näkemyksiään laulun kertojan kautta. Lyriikat voidaan nähdä muistijälkinä ajasta, jolloin ne ovat syntyneet. Sanoittaja on elänyt hetkessä ja kirjoittanut näkemästään ja kokemastaan, vaikkakin kaunokirjallisuuteen verrattavan fiktiivisen tarinan muodossa. Laulun sanoja tarkastelemalla on siis mahdollista tavoittaa paloja menneisyydestä ja tehdä aikamatka silloisen ajan yhteiskuntaan ja paikkoihin.

Kulttuurituotteet myös synnyttävät ja ylläpitävät mielikuvia paikoista. Esimerkiksi Kallion kaupunginosa Helsingissä on ollut runsaasti esillä kirjallisuudessa ja lauluissa (Tani 2001, 151). Sen vuoksi jotkut Kallioon liitetyt vanhat mielikuvat ovat pysyneet elossa. Rocklyriikoissa Kallio on useimmiten kuvattu työläisromantiikan, yksinäisten ihmisten ja laman leimaamaksi alueeksi (emt. 152). Populaarimusiikille keskeistä on aina ollut virittää yhteisiä ja yksityisiä muistoja sekä mahdollistaa menneen nostalgisointi (Kallioniemi & Salmi 1995a, 95). Suositut kappaleet ovat tavoittaneet suuriakin ihmismassoja, joita sanoitukset ovat puhutelleet. Kun sanoitukset puhuttelevat meitä kokemuksiemme kautta, niistä tulee osa kollektiivista muistia, muistin sosiaalista aspektia.

Suomenkielinen rock syntyi 1970-luvulla. Sitä ennen laulut olivat käännöksiä. Käsittelen työssäni suomalaisia suomeksi laulettuja kappaleita 1970-luvulta uuden vuosituhannen alkuun saakka. Aineisto koostuu tarkastelemieni vuosikymmenten kymmenestä myydyimmistä kotimaisesta suomeksi laulettusta rocklevystä ja neljästä 2000-luvun levystä eli yhteensä 34 levyn kappaleiden sanoituksista. Voidaan olettaa, että yhteiskunnalliset muutokset näkyvät rocklyriikoissa. Yhteiskunnan muuttuessa yksilön kokemusmaailma muuttuu, mikä heijastuu esimerkiksi sanoittajan tuotoksiin. Sanoituksia on mahdollista tutkia osana yhteiskuntaa, jossa ne on kirjoitettu, julkaistu ja jossa niitä kuunnellaan. Fiktiivisistä sanoituksista ei ole mahdollista vetää suoraa yhteyttä todellisuuteen, mutta niistä voi löytää aineksia hahmottaa suomalaista yhteiskuntaa. Niissä rakentuu kuva suomalaisten suhteesta kotipaikkaan ja vieraaseen, kotimaahan ja ulkomaihin. Samalla määrittyy myös (lyriikoiden) suomalaisuus, kansallinen identiteetti. Identiteetin rakentumisessa paitsi henkilöt ja historia, myös paikat, tilalliset kiinnostuskohdat ovat merkittäviä (Salmi & Kallioniemi 2000, 9). Rocklyriikoiden paikkojen kuvauksia tarkastelemalla on mahdollista pohtia myös suomalaisten kansallisessa identiteetissä tapahtuneita muutoksia. Toisaalta sanoituksissa voi olla vähän paikkojen kuvauksia, jolloin voin pohtia, mistä tämä johtuu.

Aluetieteessä paikka on usein haluttu erottaa tilasta. Abstraktista tilasta tulee henkilökohtainen paikka, kun ihminen liittyy siihen merkityksiä. Kun joukko ihmisiä liittyy samaan paikkaan merkityksiä, heillä on ajateltu olevan yhteinen alueellinen tai paikallinen identiteetti, joka sitoo heidät kyseiseen paikkaan. Paasi (1986, 29) määrittelee paikan käsitteen seuraavasti: ”Paikka on niiden merkitysten kokonaisuus, joka yksilölle muodostuu hänen jokapäiväisten rutiiniensa kautta.” Paasin (emt.) mukaan paikka on subjektiivinen käsite, kun alue on institutionaalisesti (esimerkiksi joukkotiedotuksen ja kouluopetuksen avulla) rakentunut. Paasi (1996, 207) laajentaa paikan käsitettä ajallisesti ja tilallisesti. Hänen mukaansa paikka on abstraktio, joka viittaa yksilöiden henkilökohtaisten historioiden ja kokemusten alueelliseen ulottuvuuteen ja siten sillä voidaan viitata useisiin sijainteihin yhtä aikaa yhden tietyn sijainnin asemasta. Paikalla on Harveyn (1993, 4) mukaan useita metaforisia merkityksiä, kuten paikan laatua kuvaavat käsitteet ”miljö” tai ”naapurusto”, tai tietynlaiset paikat kuten kaupunki tai kylä. Paikka on siis sosiaalinen konstruktio (emt. 5). Lisäksi tulee muistaa, etteivät paikat ole erillisiä saarekkeita maailmassa, vaan moninaisten suhteiden ja keskinäisten yhteyksien verkostoja. Paikkoihin liitetyt mielikuvat ovat historiallisesti muuntuvia ja kulttuurisesti tuotettuja (Tani 2001, 144).

Maailma muuttuu jatkuvasti, mutta muutoksen voimakkuus ja nopeus vaihtelevat. Viime vuosisataa on pidetty nopean muutoksen vuosisatana ja 2000-luvulla esimerkiksi teknologiset muutokset vain kiihtyvät. Suomi kaupungistui erittäin nopeasti 1960–70-luvuilla. Sitten maaseutu on autioitunut entisestään väestön keskittyessä Etelä-Suomen suuriin kaupunkeihin ja niiden ympäryskuntiin. Nykyään yli puolet suomalaisista asuu kaupungeissa. Väyrysen (1999, 5) mukaan eräs murroskausi Suomen taloudellisessa ja sosiaalisessa nykyhistoriassa ajoittuu 1990-luvulle, jolloin talous ja yhteiskunta kansainvälistyivät vauhdilla, Suomi liittyi Euroopan unioniin ja maasta tuli palvelu- ja tietoyhteiskunta. Kallioniemi ja Salmi (1995b, 11) puolestaan huomauttavat toisen maailmansodan jälkeen tapahtuneen useita yhteiskunnallisia, taloudellisia ja kulttuuris-ideologisia murroksia, jotka ovat lisänneet tarvetta populaarikulttuurin tutkimukselle. Näitä ovat esimerkiksi suurten ikäluokkien ja nuorisokulttuurien synty sekä viihdeteollisuuden kasvu (emt.). Murroksien nimeämisistä, ajankohdista ja syistä voidaan kiistellä, mutta selvää on, että suomalainen yhteiskunta on viimeisten 34 vuoden aikana vaihtanut kuorta useasti.

Suomalaista yhteiskuntaa on muuttanut myös kehitys, jota nimitetään globalisaatioksi<sup>1</sup>. Robertsonin (1992, 8) mukaan globalisaatiolla viitataan kahteen asiaan, maailman ”kutistumiseen” (the

---

<sup>1</sup> Globalisaatio-termistä on tullut muodikas käsite eri tutkimusaloilla ja mediassa, mutta käsitteen käyttöä on myös kritisoitu. Sanan käyttö erilaisissa asiayhteyksissä ja jopa vastakkaisiin asioihin liitettynä on tehnyt siitä epämääräisen ja



compression of the world) ja lisääntyneeseen tietoisuuteen ympäröivästä maailmasta. Hän siis uskoo, että globalisaatiota tapahtuu kulttuurien ”ulkopuolella” ja niiden sisällä. Globalisaatio eroaa kansainvälistymisestä siinä, että siinä vuorovaikutussuhteet ovat maailmanjärjestelmän tasolla, eivätkä kansallisvaltioiden välisiä (Kosonen 1999, 182). Käsitteen käyttö yleistyi nopeasti 1980-luvulta alkaen. Appadurai (1998, 33-36) kuvaa moniulotteista globalisaatiota viiden ”virtaavan maiseman” avulla. Niitä ovat etnomaisema (ethnoscape), rahamaisema (financescape), teknomaisema (technoscape), mediamaisema (mediascape) ja ideomaisema (ideoscape). Maisemat muodostavat yksilötasolla moninaisia ”kuviteltuja maailmoja”. Kolme ensimmäistä kuvaavat ihmisten, rahan ja teknologian liikettä yli kansallisvaltioiden rajojen. Kaksi viimeistä ovat vähemmän konkreettisia: uutisten ja aatteiden leviämistä maailmassa. *Ethnoscapen* muodostavat liikkeessä olevat ihmisryhmät, kuten turistit ja maahanmuuttajat, jotka ylittävät maiden rajoja sekä konkreettisesti (vaihtavat asuinpaikkaa) että unelmissaan (haaveilevat muutosta) (emt. 33-34).

Liikkeessä olevat ihmiset levittävät mukanaan uusia tapoja ja aatteita tulomaahan ja vievät puolestaan palatessaan uusia tapoja lähtömaahan. Ryhmät eivät siis ole enää tiukasti tiettyyn alueeseen sidottuja tai kulttuurisesti homogeenisia (Appadurai 1991, 191). Virtaavat maisemat horjuttavat perinteisiä paikkaan perustuvia identiteettejä. Appadurai (1998, 37) korostaa, että vaikka globalisaatio ei ole täysin uusi ilmiö, ”maisemien virtaus” on nykyään aikaisempaa nopeampaa ja voimakkaampaa sekä laajemmalle levinyttä. Salmi (1995, 74) uskoo, että 1800- ja 1900-luvun vaihteen muutoksia (lennättimen, puhelimen, junan, auton ja lentokoneen käyttöön ottoa) voidaan pitää maapallon kutistumisen kannalta yhtä mullistavina kuin viime vuosikymmenen teknologista kehitystä. Tavallaan nyt on vain siirretty astetta pidemmälle ajan ja tilan ylittämisessä. Monet rajoitukset taloudellisille, sosiaalisille ja kulttuurisille yhteyksille ovat vähentyneet, ja ihmiset ovat tulleet tästä tietoisiksi (Kosonen 1999, 183). Globalisaatiokehitys on viimeisen parin vuosikymmenen aikana voimistunut.

---

kiistanalaisen. Sen takia osa tutkijoista suhtautuu käsitteen käyttöön kriittisesti (esimerkiksi Blom 1999, 215; Hannerz 1998, 6 ; Huttunen 2002, 46 ja Robertson 1995, 40). Beck (1999, 43) erottelee toisistaan globalismin, globaalisuuden ja globalisaation. Globalismilla hän tarkoittaa yksiulotteista uusliberalistista ajattelutapaa, jossa taloudelliset seikat peittävät alleen globalisaation muut ulottuvuudet (emt.). Globaalisuudella Beck (emt. 45) viittaa siihen, että maailma on jo pitkään ollut globaali ”maailmayhteiskunta”, jossa eri puolilla asuvilla ihmisillä voi olla yhteisiä kokemuksia esimerkiksi ympäris-töliikkeen sisällä. Hän uskoo, ettei enää ole olemassa paikallisia tapahtumia, vaan että kaikella on myös globaali ulottuvuus (emt. 47). Globalisaatioksi Beck (emt. 46, 156) nimittää prosessia, jossa kansallisvaltiot joutuvat luovuttamaan valtaansa valtioiden rajat ylittävälle toimijoille, ja jossa valtioiden rajat ylittävät tapahtumat ja elämäkerrat lisääntyvät ja voimistuvat. Urry (2000, 13) huomauttaa, että globalisaatio-termin hankaluus johtuu myös siitä, että sanalla voidaan viitata sekä tiettyihin globaaleihin prosesseihin (vrt. englannin verbi ”to globalise”) että maailmanlaajuisiin lopputuloksiin (vrt. englannin substantiivi ”the globe”). Urry itse pitää ennenaikaisena viitata sanalla lopputuloksiin, koska prosessi on avoin ja yhä kesken. Ongelmallista on myös se, että termiä on käytetty esimerkiksi Suomessa ”kilpailukykyyn” yhdistettynä, perustelevaan työpaikkojen siirrot ulkomaille. Vaikka tiedostan käsitteen käyttöön liittyvät ongelmat, koen, että paikoista ja tilallisista kokemuksista sekä niissä tapahtuneista muutoksista puhuttaessa globalisaatio-termin käytöllä on puolensa.

Globalisaation vaikutukset ulottuvat ennen kaikkea talouteen, teknologiaan, politiikkaan ja kulttuuriin (Väyrynen 1998, 76). Siten se vaikuttaa myös ihmisten identiteetteihin. Esimerkiksi kansallisen identiteetin on ajateltu rapautuvan kulttuurisen yhdenmukaistumisen takia. Globalisaatiokehitys on muuttanut myös Suomea ja suomalaisia: kulttuuria, ajattelutapoja ja identiteettejä. Kehityksessä on yhtä aikaa nähtävissä kansallinen yhdenmukaistuminen ja yksilöllisyyden korostuminen. (Väyrynen 1999, 2.) Globalisaatiokehitys on esimerkiksi synnyttänyt huolen kansallisen kulttuurin hukkumisesta ylikansallisten kulttuurivirtojen alle (Suoninen 2003, 116). Samoin on pelätty maailman kulttuurien yhdenmukaistumista ja paikallisten erityispiirteiden katoamista (esim. Paasi 1984, 167; Sarmela 1989). Globalisaatiokeskusteluissa on puhuttu jopa ”maantiedon lopusta” (Koskela 2001, 186). Niissä on pohdittu paitsi identiteettien hajoamista, myös sitä, katoaako paikkojen merkitys ”maailmanlaajuistumisen” myötä ja sitä, mihin paikkaan ”maailmankansalainen” voi itsensä sijoittaa.

Globalisaatiosta on esitetty myös toisenlaisia ajatuksia. Monet tutkijat uskovat, että alueellinen identiteetti ja paikkojen merkitys päinvastoin vahvistuu, kun ihmisille syntyy tarve kiinnittää itsensä johonkin paikkaan. Tämä näkyy esimerkiksi kaupunginosien historiikkien laadinnan ja sukututkimuksen suosiona ja on mahdollista, että se näkyy myös sanoituksissa. Väyrynen (1999, 42) onkin todennut, ettei alueellistuminen ole globalisaatiolle vastakkaista vaan sen kanssa rinnakkaista kehitystä. Vastaavasti paikallinen identiteetti on globalisaation tai lisääntyneiden yhteen kytkevien ilmentymä (Voisey & O’Riordan 2001, 41). Globalisoituneessa maailmassa paikallisuus nostaa päätään, sillä globaaliin kokonaisuuteen sellaisenaan ei voi osallistua. Toimijoiden identiteetit liittyvät paikkoihin, jotka voivat myös vaihtua. Paikallisuuden korostumisen rinnalla voi kuitenkin syntyä myös ylikansallisia<sup>2</sup> identiteettejä esimerkiksi kansainvälisten ympäristöongelmien ympärille. (Väyrynen 1999, 42.) Transnationaalien identiteettien syntyä edistävät kehittyneet kom-

---

<sup>2</sup> Väyrysen käyttämästä termistä *ylikansallinen* tulee väistämättä mieleen yhteiskunnan ”McDonaldisoituminen”, ylikansallisten yritysten leviäminen ja ylivalta sekä globaalin kulttuuriteollisuuden tuotteet, kansainväliset massakulttuuri-ilmiot, kuten farkut tai poptähdet (esim. Beck 1999, 93-94; Kosonen 1999, 187). Sanan kaiku on siten negatiivinen. ”Ylikansallisen” sijaan voidaan käyttää käsitettä *transnationaali*, jolla ei ole erityisiä negatiivisia konnotaatioita. Käytän jatkossa ensisijaisesti *transnationaali*-termiä, jolla on Huttusen (2002, 44) mukaan ”viitattu valtioiden rajat ylittäviin suhteisiin ja käytäntöihin, jotka ovat epävirallisia ja perustuvat yksilöiden, perheiden ja epävirallisten ryhmien toimintaan erotuksena valtioiden tai järjestöjen kansainvälisestä toiminnasta”. Mikäli käsitteellä viitataan negatiivissävyiseen asiaan, pitäydyn sanassa ”ylikansallinen”. Ong (1999, 4) uskoo, että nykyiset taloudelliset, sosiaaliset ja kulttuuriset virrat toimivat horisontaalisesti ja suhteissa toisiinsa. Sen vuoksi hän käyttää globalisaation sijasta mieluummin käsitettä ”transnationality”. Ong purkaa käsitteen osiin selvittääkseen, mistä on kyse. Etuliite ”trans-” tarkoittaa liikkumista tilassa sekä olemuksen muutosta. Transnationaalisuudella hän viittaa globaalien prosessien kulttuuriin omaleimaisuuksiin. Ongin mukaan lisääntynyt liikkuvuus ja kommunikaatio sekä media ovat luoneet transnationaalin kiinalaisyhteisön. Nykyään kiinalaisia työskentelee esimerkiksi Yhdysvalloissa. Globalisaation seurauksena kansallisen identiteetin (esimerkiksi kiinalaisen) ja ihmisten henkilökohtaisten identiteettien välille on syntynyt jännite. (emt.)

munikaatiovälineet, kuten Internet ja sähköposti, jotka mahdollistavat yhteydenpidon eri kolkissa asuvien ihmisten välillä. Täytyy tosin muistaa, ettei maailma ole yhtä globaali kaikille, ja etenkin kehitysmaissa lukutaito on vielä harvojen etuoikeus, internetyhteydestä puhumattakaan.

Kansallista identiteettiä on tuotettu ja ylläpidetty muun muassa taiteiden avulla (Suoninen 2003, 114). Myös musiikki on valjastettu suomalaisuuden rakentamiseen. Ennen kaikkea kansallista identiteettiä on tuotettu kielen kautta. Suomalaisuus otettiin 1990-luvun nuorten parissa inspiraation lähteeksi: skinheadit ylistivät suomalaisuutta muukalaisvihamielisyydessään, hevarit kiinnostuivat suomalaisesta mytologiasta ja hip-hopissa näkyi kiinnostus murteisiin (Kallioniemi 2003, 481). Suomen kieli on saanut 2000-luvun alussa arvostusta esimerkiksi hip-hopissa, jossa yleistyi murteilla räppääminen (emt. 492). ”Paikallisuusbuumista” kertoo sekin, että viime vuosina monet suomalaiset yhtyeet ovat jopa nimenneet levynsä kotiseutunsa mukaan. Hyviä esimerkkejä tästä ovat Circlen *Pori* (1998), Radiopuhelimien *Oulu on kaupungin nimi* (2000), Egotripin *Helsinki-Hollola* (2000), Apulannan *Heinola 10* (2001) ja Anssi Kelan *Nummela* (2001). Viimeksi mainittu levy on osa tämän tutkimuksen aineistoa. Tutkimuksessa selvitetään myös, onko sanoituksista löydettävissä viitteitä globalisaation vaikutuksesta ihmisten paikkoihin kiinnittymiseen.

Populaarikulttuuria on usein vastustettu, koska se on rinnastettu kaupallisuuteen ja massakulttuuriin. Ylikansallinen populaarikulttuuri on nähty uhkaksi kansalliselle kulttuurille ja identiteetille. 1960-luvulta lähtien ilmapiiri liudentui ja populaarikulttuuri hyväksyttiin hiljalleen osaksi suomalaista kulttuuria. Esimerkiksi Eppu Normaali saavutti vankan aseman nimenomaan *suomalaisen* rockin hyväksyttynä edustajana. (Suoninen 2003, 114-115.) Rockia vastustettiin aluksi, mutta vähitellen se hyväksyttiin osaksi kulttuuria ja nimettiin jopa taiteeksi. Rockmusiikki pystyy nykyään harvoin aiheuttamaan skandaaleja tai kiihkeää vastustusta. Rockmusiikki on saavuttanut hyväksynnän myös valtiovallan tasolta ja rokkareita kutsutaan säännöllisesti itsenäisyyspäivän vastaanotolle presidentin linnaan. (Saaristo 2003a, 12.) Rockmusiikki on itsestään selvä osa kulttuurista nykypöyrinnettämme ja ihmisten arkea, mutta sen tutkimus on ollut vähäistä etenkin taidemusiikin tutkimukseen verrattuna. Aluetieteessä populaarimusiikkia ei ole tutkittu lainkaan, joten sitä käsittelevälle tutkimukselle on tarvetta, onhan populaarimusiikki alueellinen ilmiö ja hajalle levinnyt kulttuurin tuote.

Vaikka globalisoitunut kulttuuri leviää median välityksellä lähestulkoon kaikkialle, se saa paikalle ominaisen muodon yhdistyessään paikalle ominaisiin piirteisiin. Esimerkiksi rockista muotoutui suomalainen versio ”suomirock”. Tämä tutkimus kohdistuu paikalliskulttuurin tutkimiseen, Suo-

meen ja suomalaiseen yhteiskuntaan, sekä globalisaation kulttuurisen ulottuvuuden pohdintaan. Olen kiinnostunut siitä, millaisia mielikuvia paikoista saa rocklyriikoiden valossa. Sanoitukset saavat siis toimia ikkunana paikkoihin ja paikalliseen.

Työssä on kymmenen lukua tämä johdanto mukaan lukien. Luvussa kaksi esittelen tutkimusaineiston ja tutkimuskysymykset sekä kerron suhteistani suomalaiseen musiikkiin. Pohdin myös sitä, miten taustani vaikuttaa tutkimuksen suorittamiseen. Luvussa kolme käsittelen (populaari)kulttuurintutkimuksen, populaarimusiikin tutkimuksen ja identiteetti-tutkimuksen sisällä tehtyä aiheeseen liittyvää tutkimusta. Kyseiset tutkimusalat ovat monitieteellisiä ja menevät osin päällekkäin. Esimerkiksi identiteettiä on pohdittu kulttuurintutkimuksen sisällä.

Yhteiskunnalliset, taloudelliset ja poliittiset reunaehdot määrittävät kaikkia mediatekstejä, joista on löydettävissä nämä rakenteet (Fornäs 1998, 67). Myös rockmusiikin kulttuurinen paikka on vaihdellut: 1970-luvun alussa syntyi suomirock, joka vakiinnutti paikkansa vasta vuosia myöhemmin. Tämän takia esittelen luvussa neljä suomalaisessa yhteiskunnassa viimeisen reilun kolmen vuosikymmenen aikana tapahtuneita muutoksia, joita on ilmennyt muun muassa yhteiskuntarakenteessa, ihmisten asuinpaikassa ja teknologiassa. Käsittelen myös voimistunutta globalisaatiokehitystä, joka on leimallista nykyajalle. Viidennessä luvussa avaan monimutkaista identiteetin käsitettä ja pohdin, mitä vaikutusta ”maailmanlaajuistumisella” on paikkoihin ja niihin sidottuihin identiteetteihin. Kuudes luku johdattelee keskustelun identiteetistä musiikkiin.

Seitsemännessä luvussa kuvaan lyhyesti suomalaisen rockin vaiheita 1970-luvulta nykypäivään. Tarkastelu painottuu tutkimusaineiston artisteihin ja yhtyeisiin, jotka pyrin sijoittamaan suomalaisen rockmusiikin kentälle. Kahdeksannessa luvussa analysoin eri vuosikymmenten rocklyriikoiden paikkakuvauksia ja esittelen niitä lukijalle. Yhdeksännessä luvussa tarkastelen sanoituksista tekemiäni havaintoja ja vastaan tutkimuskysymyksiin. Lopuksi luvussa kymmenen vedän lankoja yhteen ja listaan työstä kummunneita jatkotutkimusaiheita.

## 2 Tutkimuksen lähtökohdat

### 2.1 Aineiston esittely

Löysin kasetin  
soimaan asetin  
ei se ollut Who  
eikä Susie Q  
eikä Velvetti  
mietin mikä helvetti

(Eppu Normaali: Kun jatsia kuunneltiin, 1986)

Pro gradu -tutkimukseni on luonteeltaan laadullinen. Se on paikallisen populaarikulttuurin tutkimista, sillä tutkimuksen aineisto (ks. liite) koostuu 34 suomalaisesta rock-äänitteestä, jotka löytyvät useasta suomalaisesta kodista ja ovat kuluneet levysoittimissa vuosien saatossa. Olen poiminut ne Suomen Ääni- ja kuvatalennetuottajat ÄKT ry:n *Top 500 Suomessa kautta aikain myydyimmät kotimaiset äänitteet* -listalta<sup>3</sup>. Valitsin kultakin tarkasteluajanjakson vuosikymmeneltä kymmenen myydyintä levyä<sup>4</sup>, mutta jätin iskelmämusiikin ja lastenmusiikin pois. Kuluvalta vuosikymmeneltä mukaan otin mukaan tutkimukseeni neljä levyä. Pohdin aineistoa kootessani, laittaisinko aineiston monipuolisuuden takaamiseksi ehdon, että yhdeltä esittäjältä mukaan saa tulla vain yksi levy. Päädyin kuitenkin siihen, että saman esittäjän eri levyt saattavat olla sanoituksiltaan erilaisia, ja vaikkei näin olisikaan, ne olisivat silti ”aikansa kuva” siinä missä mikä tahansa muu aikakauden levy.

Erilaiset listat (single- tai albumilistat, musiikkilehtien kokoamat listat, radiosoittolistat, eri kriteerein muodostetut ”hittilistat” ynnä muut) osoittautuivat hankaliksi hyödyntää aineiston valinnassa, sillä ne sisälsivät myös ulkomaalaista musiikkia ja englanniksi laulettuja suomalaisia kappaleita tai levyjä. Lisäksi en saanut käsiini 34 vuoden ajalta yhtenäistä, samoilla kriteereillä koottua listaa.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Saatavissa internetosoitteesta <http://www.ifpi.fi/tilastot/myydyimmatkotimaiset.html> (16.10.2003). ÄKT:n tietokantaan viedään kuluvana vuonna kultalevyrajan ylittäneitä levyjä ja tätä tietokantaa käytetään listojen laadinnassa. Kultalevyn raja on vuosien saatossa vaihdellut. Käytännössä uusi levy yltää listalle, kun se myy nykyisen platinallevyn verran. (Wolff 2003.) Kultalevyn rajana on nykyisin 15 000 myytyä levyä, platinallevyn 30 000 myytyä levyä (ÄKT 2003). Esimerkiksi vuonna 1994, jolloin kriteerejä löysättiin, kultalevyn raja oli 20 000 ja platinan 40 000 (Bruun ym. 1998, 469). Kriteerien löysennys johtuu osittain äänitteiden kulutuksen vaihtelusta. Myyntimäärät perustuvat varastosta lähteneiden levyjen summaan, eivätkä siten kerro todellista vähittäismyyntiä. (emt.)

<sup>4</sup> 1970-luvun aineistoon olisi kuulunut Jussi & The Boysin levy *Pojat asialla* (1974), joka on listan sijalla 401. Koska en valitettavasti onnistunut saamaan kyseistä levyä käsiini, otin sen tilalle seuraavaksi parhaiten myyneen 1970-luvun rocklevyn, Hullujussin *Bulvanian* (1975). Se edustaa aikakautta siinä missä Jussi & The Boysin levy.

<sup>5</sup> Lassila (1990, 7) toteaa, että Suomessa kiinnostus listoja kohtaan on ollut vähäistä. Hänen teoksensa kokoaa yhteen useista lähteistä Suomen hittilistat vuosilta 1954–1987. Lassila muistuttaa, että listat sisältävät useita puutteita, eivätkä

Myöskään yhtenäisiä tilastoja levymyynnistä eri vuosikymmeninä ei ole olemassa. Myynti osoitautui kuitenkin järkeväksi kriteeriksi aineiston valinnalle, koska yksittäisten levyjen myyntimäärät ovat vuodesta toiseen vertailukelpoisia. Lisäksi useita kymmeniä tuhansia myyneet levyt ovat tulleet suomalaisen kulttuurin osaksi. Toisaalta aineiston valikointi myynnin perusteella ei ole täysin ongelmatonta. Musiikkiteollisuus pyrkii mahdollisimman suuriin voittoihin ja myyntimääriin, mikä vaikuttaa siihen, millaista musiikkia ja sanoituksia julkaistaan. Periaatteessa myydyimmät levyt voisivat olla levy-yhtiöiden tehtailemia hittituotteita, joissa ajan hermolla eläminen ja uuden trendin vainuaminen olisi välttämätöntä. Silloin sanoitukset voisivat pahimmillaan olla muutamassa päivässä tekaistuja tai sensuroituja. Joissakin tapauksissa näin saattaa ollakin, mutta kuluttajien ostotapojen ohjaaminen ei ole helppoa. Fiskan (1989, 23) mukaan populaarikulttuuri on voittoa tavoittelevan teollisuuden tuottamaa ja levittämää, mutta ihmisillä on valta valita, hylkäävätkö vai ottavatko he populaarikulttuurin tuotteen omakseen. Populaarimusiikin voi nähdä edustavan kansan aitoja mielipiteitä ja arvoja, joihin levyteollisuus ei voi suoranaisesti vaikuttaa (Frith 1988, 65).

Levymyynti on vuosien saatossa kasvanut selvästi. 1970-luvun aineiston levyt sijoituivat myydyimpien listalla sijoille 55-466. Pääosa levyistä on myynyt alle 50 000 kappaletta. Eniten 1970-luvun aineistosta myynyt levy Hectorin *Hectorock I* on sijalla 55 (87 100 myytyä levyä). 1980-luvun aineisto sijoittui listalla sijoille 4-111. Kaikki vuosikymmenen levyt ovat myyneet yli 60 000 kappaletta. Eniten myytyä 1980-luvun levyä Dingon *Kerjäläisten valtakuntaa* on myyty peräti 190 894 kappaletta. 1990-luvun levyt sijoituivat sijoille 17-61 ja niistä jokaista on myyty yli 85 000 kappaletta. Eniten 1990-luvulla myynyt rocklevy Aikakoneen *Tähtikaaren taa* on käynyt kaupaksi 134 573 kappaleen verran. 2000-luvulta mukana on vain neljä levyä, niistä huonoin on hieman yllättäen vasta listan sijalla 106, mutta sitäkin on myyty yli 75 000 kappaletta. Vuosikymmenen paras levy Anssi Kelan *Nummela* on listan sijalla yksitoista (151 537 myytyä levyä). 2000-luvun levymyyntiä saattaa vähentää esimerkiksi Internetistä ladattavien mp3-tiedostojen yleistyminen. Lisäksi kuluvalla vuosikymmenellä yhä useampi kotimainen artisti tai yhtye on valinnut esittämiskielekseen englannin. Toisaalta myyntimäärien tarkastelussa tulee muistaa, että eri vuosikymmenillä hyvin myyneet iskelmälevyt on jätetty pois, mikä vääristää myyntimäärien vertailua ainakin 1970-luvun osalta. Kyseisen vuosikymmenen parhaiten myynyt Erkki Junkkarisen levy *Ruusuja hopeamalljassa* (1974), sijoittui listassa sijalle 27 (115 000 myytyä levyä).

---

ole siten ongelmattomia tarkasteltavia. Esimerkiksi telinemyyntiä ja postimyyntiä ei ole huomioitu listojen laadinnassa. Lisäksi listasijoituksiin ei voi täysin luottaa. (emt. 16.)

Koska rajasin iskelmän ja lastenmusiikin pois tutkimuksesta, jäi useita levyjä tutkimuksen ulkopuolelle. Esimerkiksi Jari Sillanpään, Kirkan ja Katri Helenan listan kärkipäähän kivunnut iskelmätuotanto ei ole mukana analyysissä, eikä Fröbelin palikoiden lastenlevy *Sutsisatsi* vuodelta 1994 (listan sijalla 15). Iskelmä on lajityyppinä vähemmän kiinni ajassa ja yhteiskunnassa, sillä iskelmissä liikutaan yleensä tunteiden haavemaassa, kaukokaipuussa ja rakkaudessa, paikoista irrallaan. Poikkeuksiakin toki löytyy, ja 1900-luvun iskelmäsanoituksissa on käsitelty esimerkiksi eksoottisia ulkomaanmatkoja (Salmi 2000, 166). Esimerkiksi Jalkanen (1992, 15) uskoo, että iskelmän tehtävä on nimenomaan johdatella kuulija arjesta irralleen, lapsuuden muistoihin tai kadotettuun maailmaan (Tani & Kopomaa 1995, 146). Sen vuoksi päätin ottaa tutkimuskohteeksi niin sanotun rockmusiikin, vaikka tiedostankin, että musiikin lajittelu on vaikeaa ja valtavirran rockmusiikki muistuttaa etenkin sanoituksiltaan hyvin paljon perinteistä iskelmää<sup>6</sup>.

Aineiston valintaperusteena oli lisäksi se, että levyyn tuli olla suomeksi laulettu ja se ei saanut olla kokoelmalevy. Tämän takia esimerkiksi Hurriganesin vuonna 1975 julkaistu *Roadrunner* (listan sijalla seitsemän) ja Eppu Normaalin kokoelmalevy *Repullinen hittejä* vuodelta 1996 (listan sijalla kaksi) jäivät tutkimuksen ulkopuolelle. Suomenkielisten levyjen sanoitukset tavoittavat suomalaisen kuulijan helposti ja tulevat vieraan kielen taidosta riippumatta ymmärretyksi, toisin kuin vieraalla kielellä laulettu levyt. Toki myönnän, että väärin kuultujakin suomenkielisiä laulunsanoja on varmasti useita. Onhan aiheesta kirjoitettu kaksi teostakin (Isokangas 1999 ja 2000). Silti uskon, että nimenomaan suomeksi laulettujen levyjen sanoma tavoittaa suurimman osan suomalaisista. Kokoelmalevyissä kappaleita olisi saattanut olla jopa eri vuosikymmeniltä, jolloin levy ei edustaisi ilmestymisaikaansa. Myös joululevyissä on mukana vanhoja kappaleita, eikä joululauluja oikein voi pitää rockmusiikkina. Sen vuoksi niitäkään ei otettu mukaan tutkimukseen.

Eri vuosikymmeniä tarkasteltaessa aineisto näyttäytyy myös mielenkiintoisena ajan kuvana. 1970-luvulla tehty rockmusiikki on oikeastaan tyylillisesti lähellä iskelmää. Esimerkiksi Irwin Goodman ja Hector ovat kuitenkin omana aikanaan esittäneet valtavirrasta poikkeavaa musiikkia ja heidän

---

<sup>6</sup> Ahon (2002, 11) mukaan suomalainen iskelmä syntyi 1920-luvulla äänilevyteollisuuden läpimurron myötä. Amerikasta liikkeelle lähtenyt rock-musiikki puolestaan saavutti Suomen 1960-luvulla, mutta kotimainen rock-musiikki yleistyi vasta 1970-luvulla ennen kaikkea Love Records -levy-yhtiön annettua artisteilleen enemmän taiteellisia vapauksia (Aho 2002, 12). Rautiaisen (2001, 95) mukaan suomalaisessa rockmusiikissa oli jo sen ensitaipaleesta eli 1960-luvulta lähtien kotimaisen iskelmän piirteitä. Tyypillistä kyseiselle vuosikymmenelle oli, että iskelmätahdet lauloivat rock-covereita ja rautalankayhtyeet esittivät myös iskelmää (emt.). Suomessa iskelmä ja rock ovat vuosien saatossa pitkälti sulautuneet yhteen ”keskitien rock-iskelmäksi”, jota voidaan pitää nykyajan suosituimpana musiikin lajina. Esimerkiksi J. Karjalaisen tuotanto edustaa tällaista rock-iskelmää. Rock-musiikki ei esimerkiksi ole enää vain nuorisomusiikkia 1960-luvulla eläneiden kasvatua aikuisiksi ja säilytettyä musiikkimakunsa. (Aho 2002, 13.) Irwin Goodman, Hector ja vaikkapa Aikakone ovat nykyajan perspektiivistä hyvinkin lähellä iskelmää. Omana aikanaan niitä ei kuitenkaan ole sellaisena pidetty.

sanoituksensa ovat käsitelleet myös vähemmän ”iskelmällisiä” aiheita kuten alkoholinkäyttöä tai Aku Ankka -sarjakuvan maailmaa. Hector oli sitä paitsi ensimmäisiä suomirockin tekijöitä (Muikku 2001, 178). 1970-luvulle leimallista oli myös huumorimusiikkia esittävien parodiyhtyeiden kuten Hullujussin sekä Pentti Oskari Kankaan ja 7 seinähullun veljeksien suosio. Huumorimusiikkia oli levytetty runsaasti jo 1960-luvun lopulla (Muikku 2001, 136). Huumori möi myös 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa, kun Pääkköset ja Raptori, ”suomiräpin pioneirit” saavuttivat hetkellistä suosiota humoristisilla, vaikkakin osaksi kantaa ottavilla sanoituksillaan. Hectorilta ja Hullujussilta on mukana kaksi levyä. Irwinin levyt ovat myyneet sen verran hyvin, että 1970-luvun aineistosta peräti neljä on hänen tuotantoaan. Vain Eppu Normaalilta on enemmän levyjä mukana tutkimuksessa, viisi levyä, joista yksi *Maximum jee & jee* on 1970-luvulta. 1970-luvulta mukana on viisi eri esittäjää.

1980-luvun tutkimusaineisto koostuu ainoastaan neljän eri esittäjän tuotannosta. Ennen kaikkea suomalaisen musiikin 1980-luku muistetaan porilaisten yhtyeiden Dingon ja Yön noususta tähteyteen sekä Dingon ja Eppu Normaalin kulta-aikana. Dingo aiheutti teinihysterian ja synnytti muun muassa muodin, joka näkyi nuorison pukeutumisessa (esimerkiksi ”Dingo-huivien” ja rannekorujen käyttönä). Eppu Normaali on yhä olemassa, tosin keikkailee harvakseltaan ja on viime aikoina julkaissut vain kokoelmalevyjä (uusin levy on *Studio etana* vuodelta 1993). Tänä keväänä ”Suomen menestynein yhtye” Eppu Normaali julkaisi huhtikuun lopussa pitkän tauon jälkeen uutta materiaalia (Mattila 2004, Niemi 2004). Yö-yhtye jatkaa uraansa edelleen ja myös J. Karjalainen tekee yhä musiikkia, vaikka Mustia laseja ei Karjalaisen taustayhtyeenä enää kuulla.

Rockmusiikin pirstaloituminen on näkyvissä aineiston 1990-luvun levyissä: kansan suosikkeja on useampi kuin muutama, joten mukana aineistossa on kahdeksan eri esittäjän tuotoksia, vaikka osa niistä edustaa samaa genreä. Aikakone ja Ressu Redford ovat ainoat esittäjät, joilta on mukana kaksi levyä. Jos 1970-luvun levyt kuulostavat iskelmältä, samoin kuulostaa suurin osa 1990-luvun levyistä (Taikapeilin, Aikakoneen, Samuli Edelmannin ja Ressu Redfordin levyt). Sanoitukset käsittelevät pitkälti iskelmän teemoja kuten rakastumista, kaipausta ja eroa, mutta itse musiikki kone-taustoineen eroaa kuitenkin iskelmästä. 1990-luvulla levyjä runsaasti myyneet yhtyeet ja artistit jäivät Ultra Brata, Samuli Edelmania, Ressu Redfordia ja Tiktakia lukuun ottamatta melko hetkelliseksi ”tähtenlennoiksi”. Ressu Redford saavutti menestystä musiikkialalla jo 1980-luvulla Bogart Co:n laulajana. Ressu jatkoi 1990-luvun alussa soolouralla yhtyeen hajottua ja on myös viime vuosina julkaissut musiikkia. 2000-lukua eletään parasta aikaa, joten sitä ei voi suoraan verrata mennei-



siin vuosikymmeniin. Mukana olevista neljästä levyistä kaikki ovat eri esittäjien tuotantoa. Tiktakilta tutkimuksessa on tosin mukana kaksi levyä, ensimmäinen vuodelta 1999 ja toinen 2001.

Kolmekymmentäneljä levyä pitävät sisällään yhteensä 386 kappaletta. Niistä osassa ei lauleta lainkaan tai ei lauleta suomeksi, joten analyysi kattaa 368 kappaleen sanat. 1970-luvun levyissä on 120 kappaletta, mutta yksi Hectorin kappaleista on instrumentaalibiisi ja kahdessatoista Hullujussin kappaleessa ei lauleta lainkaan tai lauletaan muulla kielellä kuin suomeksi. Näin ollen analyysissä on mukana 107 kappaleen sanat 1970-luvulta. 1980-luvun levyissä on 105 kappaletta, joista yksi on instrumentaalibiisi. 1990-luvun levyt sisältävät 110 kappaletta, joissa lauletaan ja neljä instrumentaalibiisiä. 2000-luvun neljä levyä sisältää yhteensä 47 kappaletta, joissa kaikissa lauletaan suomeksi. Kun asetin aineiston sanat kahdelle palstalle sivua kohden, ne veivät noin 150 sivua.

Kolmekymmentäneljä suomalaista rocklevyä muodostaa melko edustavan otoksen suosituimmista suomalaisista levyistä. Niiden sisältämät sanoitukset tarjosivat pääosin runsaasti materiaalia analyysia varten, joten muutama levy vähemmänkin olisi riittänyt aineistoksi. Aineisto olisi ollut monipuolisempi, jos siinä olisi ollut lauluja useammilta artisteilta ja yhtyeiltä. Sanoitusten hankkiminen oli yllättävän työlästä ja vei useita kuukausia. Läheskään kaikissa äänitteissä ei ollut mukana sanoja, eikä niitä yleensä löytynyt artistien virallisilta internetsivuilta, jos sellaisia ylipäätään oli. Epävirallisilla sivuilla oli jonkun verran sanoituksia, mutta niiden oikeellisuudesta ei voinut olla täysin varma. Hankin siksi levyt käsiini ja tarkistin sanoitukset kuuntelemalla levyt läpi. Jotkut sanat (Gimmelin levy, Ressu Redfordin levyt ja Dingon *Nimeni on Dingo*) kirjoitin ylös nuottijulkaisuista. Suurimman osan sanoituksista jouduin litteroimaan itse, joten muutama yksittäinen sana jäi epäselväksi. Suomen kieli ei laulettuna aina kuulosta selvältä suomen kieleltä. En usko sen kuitenkaan haittaavan analyysia, sillä kyseisissä kohdissa ei puhuttu paikoista. Otin oikeiden sanoitusten hankkimiseksi yhteyttä myös levy-yhtiöihin, mutta ainoastaan Pokolta sain apua.

## **2.2 Tutkimuskysymykset ja aineiston käsittely**

Täällä metrossa maailman  
lauluja kirjoitan  
lauluja siitä mitä mä nään  
ja mitä tunnen sisällä pään  
ja missä kuljin milloinkin  
mietin nyt silloinkin  
mietin kenelle lauluni teen  
missä oon minne meen

(Eppu Normaali: Vuonna 85, 1985)

Tekstien merkitysten tutkiminen ei ole helppoa, sillä maailmamme on Lehtosen (1998, 13) mukaan merkitysten maailma, täynnä ihmisten tuottamia merkityksiä. Niihin ei lopulta kiinnitä edes huomiota, koska ne ovat aina läsnä. Peltola (2002, 69) toteaa, että mediasta on tullut hyvin tärkeä resurssi identiteetin rakentamiselle. Musiikki on nuottien, kasettien, vinyyli- ja cd-levyjen, elokuvien ja musiikkivideoiden muodossa osa mediaa (Fornäs 1998, 192; Lehtonen 1998, 74). Näin ollen se osallistuu todellisuuden määrittelyyn ja vaikuttaa ihmisten identiteettien rakentumiseen. Sanoilla on lisäksi erityisasema ihmisten välisessä kommunikoinnissa ja laulunsanatkin toimivat viestinä. Sanoituksista voidaan löytää jälkiä maailmasta, jossa sanoittaja on elänyt.

Äänitemyyntitilastojen kärkipään levyt ovat määrässä mitattuna suomalaisten suosikkilevyjä ja ovat siten vaikuttaneet suomalaiseen yhteiskuntaan. Millaisen kuvan paikoista saa suosittujen artistien ja yhtyeiden sanoituksia tarkastelemalla? Onko 34 vuoden aikana tapahtunut muutoksia esimerkiksi kotipaikan, maaseudun ja kaupungin tai kotimaan ja ulkomaailman kuvauksissa? Oliko ulkomaailma 1970-luvulla vielä eksoottinen ja onko se nykyään globalisaatiokehityksen myötä aina läsnä ja jopa arkinen? Kerrotaanko 2000-luvun sanoituksissa pikemminkin Suomesta ja suomalaisista paikkakunnista, kun katse on kääntynyt taas kotimaahan, vai puhutaanko niissä ulkomaailmasta vain eri sävyyn kuin ennen?

Tutkimuskysymykset ovat:

- Millaisia paikan ja paikkaan kuulumisen kuvauksia suomalaisissa rocklyriikoissa esiintyy ja millaisia mielikuvia paikoista syntyy niiden perusteella?
- Millaisia ajallisia muutoksia rocklyriikoiden paikkakuvauksissa on nähtävissä?
- Heijastuvatko yhteiskunnalliset muutokset, kuten globalisaatio tai kaupungistuminen, sanoituksiin?
- Mitä sanoitukset kertovat paikkoihin sidotuista identiteeteistä, kuten suomalaisten kansallisesta identiteetistä, ja niissä tapahtuneista muutoksista?

Etsin aineistosta kuvauksia paikoista ja pyrin niitä tarkastele malla vastaamaan yllä esitettyihin kysymyksiin. Paikalla tarkoitan mitä tahansa maapallon osaa, kuten kotia, ravintolaa, Kaivopuistoa, kylää, kaupunkia, valtiota, kokonaista maanosaa tai maailmaa. Tarkastelen myös paikkaan kuulu-

mista ilmaisevia adjektiiveja, kuten ulkomaalainen, suomalainen tai helsinkiläinen, sekä paikkaan viittaavia adverbeja ja substantiiveja.

Kong (1995, 193) huomauttaa, että musiikin merkitysten tutkiminen edellyttää tutkimusmenetelmien huolellista harkintaa. Esimerkiksi Denisoffin ja Levinen (1971) tutkimusten perusteella lyriikoiden sisällön analyysi saattaa ilmaista sanoittajan tunteita ja levy-yhtiön edustajien makuja, mutta heidän mukaan tulee muistaa, etteivät kuuntelijat välttämättä samaistu sanoituksiin. Myös Robinson ja Hirsch (1969) ovat saaneet selville kyselytutkimuksessaan, että suurin osa kyselyyn osallistuneista lukiolaisista piti ääntä sanoituksia tärkeämpänä. (Kong 1995, 193.)

Tässä työssä en kuitenkaan etsi musiikin merkityksiä kuulijoille, vaan sanoitusten välittämiä paikan kuvauksia. Varsinkin silloin kun kuulee omaa äidinkieltä, väistämättä ymmärtää jotain sanoituksista, vaikkei niihin erityistä huomiota kiinnittäisikään. Musiikkia kuullaan paikoissa (esimerkiksi ravintoloissa ja muissa julkisissa tiloissa), joissa siihen ei edes aina tietoisesti kiinnitä huomiota. Kong (1995, 195) muistuttaa, että musiikki muovaa ”salakavalasti” ymmärrystämme maailmasta. Sanoituksilla on nähdäkseni merkitystä, sillä ne synnyttävät kuulijoissa ajatuksia ja mielikuvia. Tannin ja Kopomaan (1995, 143) mukaan ”[s]anoitusten paikat muuttuvat musiikin kuuntelijan mielenmaisemiksi, joissa kohtaavat kuuntelijan tiedot kyseisistä paikoista, hänen omat kokemuksensa ja tekstien luomat mielikuvat, usein stereotypiat.”

Tämän tutkimuksen lähtökohtana on konstruktivismi, todellisuuden sosiaalinen rakentuminen kielen käytössä (Berger & Luckmann 1994/1966). Olen kiinnostunut siitä, miten paikoista lauletaessa rakennetaan samalla kuvaa näistä paikoista. En ole kiinnostunut siitä, miten hyvin lyriikoiden kuvaukset vastaavat ”oikeaa” todellisuutta, vaan millaista todellisuuden kuvaa niissä rakennetaan. Karvonen (1999, 314) toteaa osuvasti, että ”[j]okainen mediateksti on periaatteessa valintoja tekemällä tuotettu konstruktio, näkemys maailmasta”. Hän muistuttaa kuitenkin, etteivät kaikki valinnat tapahdu tietoisesti ja että valintoihin vaikuttaa myös ympäröivä kulttuuri. Siten laulunsanatkin toimivat niiden kirjoittajien näkemyksinä ympäröivästä todellisuudesta, vaikka näkemyksiin vaikuttaa kyseinen todellisuus. Myös Fornäs (1998, 76) muistuttaa, että kulttuurin tuotteissa ei kopioida todellisuutta, vaan luodaan uusia todellisuuksia. Lisäksi tulee muistaa, että kuulijat liittävät sanoihin omat merkityksensä, joten tekstien merkitykset syntyvät myös vastaanotossa.

Ahosen (2003, 42-43) mukaan etenkin esittämänsä musiikin itse säveltäneiden ja sanoittaneiden laulaja-lauluntekijöiden musiikkia kuunnellaan monesti kertomuksena heidän todellisesta elämästä

ja ajatuksista. Kuitenkin tarinat voivat aivan yhtä hyvin olla kuvitteellisia (emt.). Lyriikat eivät ole pelkästään sanoittajan mielikuvituksen tuotteita, jotka edustaisivat vain sanoittajan keksittyjä tai todellisia näkemyksiä. Suomalaisten laulunsanojen paikkakuvauksista on mahdollista vetää johtopäätöksiä suomalaisten käsityksistä paikoista. Sanoitukset vaikuttavat kuulijoihin ja suositut laulut ovat osa suomalaista kollektiivista muistia, suomalaisen kulttuurin osana. Sanoituksilla luodaan esimerkiksi suomalaista identiteettiä sekä synnytetään mielikuvia Suomesta ja muista paikoista.

Eri vuosikymmenten laulunsanoja tarkastelemalla on mahdollista tutkia, korostetaanko niissä kiinnostumista paikkoihin vai ihmisten juurettomuutta, ja löytää ajallisia muutoksia ihmisten paikkakokemuksissa. Hypoteesina voi esittää oletuksen, että sanoituksista on löydettävissä havainto siitä, kuinka ulkomaailma on ennen näyttäytynyt eksoottisena, kun se nykyään on globalisaation myötä osa arkipäivää ja aina läsnä. Oletettavasti kuvaukset kaupungeista ja maaseuduista, kotipaikoista ja ulkomaailmasta, ovat muuttuneet vuosien varrella, ja yhteiskunnalliset muutokset, kuten globalisaatio tai kaupungistuminen, ovat sanoituksissa nähtävissä. Tätä oletusta tukee Tanin ja Kopomaan (1995, 150) havainto siitä, että 1970- ja 1980-lukujen vaihteen ”punk-kauden” lyriikoissa ja niiden sisältämissä Helsinki-kuvauksissa esiintyy voimakasta yhteiskuntakritiikkiä, mikä erottaa sanoitukset esimerkiksi 1980-luvun lopun lyriikoista.

Eräs mahdollinen tutkimustulos on, että sanoituksista löytyy ylipäätään hyvin vähän kuvauksia paikoista. Mikäli näin käy, on syytä pohtia, mistä tämä johtuu. Kyse voi tällöin olla siitä, että lauluissa liikutaan pikemminkin ”mentaalisisissa paikoissa” kuin todellisissa. Voi olla, että myös rock-laulut, niin kuin iskelmämusiikki, pyrkivät luomaan kuulijalle ensisijaisesti tunnetiloja tai arjesta pakene- misen mahdollisuuksia. Tällöin niissä ei pyritä kuvaamaan tarkasti tiettyä fyysistä paikkaa, joka muistuttaisi arjesta. Toisaalta voidaan ajatella, että hitit ja myydyimmät levyt eivät voisi olla liiaksi tiettyyn paikkaan sidottuja, jotta ne pystyisivät koskettamaan eri puolilla asuvia ihmisiä. Tätä ajatusta ei tosin tue esimerkiksi Anssi Kelan *Nummelan* (2001) huimat myyntiluvut. Kenties levyn Nummela voitiin samaistaa mihin tahansa suomalaiseen pikkukaupunkiin.

Laulunsanojen analyysi oli melkoinen urakka, mutta myös hauskaa puuhaa. Luin ensin parin päivän aikana kaikki sanoitukset läpi kahteen kertaan huolellisesti ja tein tulosteisiin merkintöjä. Merkitsin kohdat, joissa mainittiin paikkoja tai paikkoihin liittyviä sanoja (esimerkiksi *Suomi - suomalainen, länsi – länsimainen* tai *länsimaalainen, ravintola, tuolla, luonasi*) ja ryhmittelin ne paikan tyyppin (kotimaa/ulkomaa, maaseutu/kaupunki, kotiseutu/koti, muut paikat) mukaan. Samalla jouduin hie- man muuttamaan luokittelua, kun huomasin, että lauluissa oli paljon esimerkiksi paikan adverbeja,

kuten *siellä* tai *tänne*. Pysin yhdistelemään samaa paikkaa käsittelevät sanoitukset samaan kohtaan ja tarkastelemaan niitä peräkkäin. Analyysiprosessia on vaikea selittää täsmällisesti tai purkaa selkeisiin osiin, koska se ”eli omaa elämäänsä”. Pikku hiljaa, työn edetessä analyysi täsmentyi ja löysi muotonsa. Otin esimerkiksi muita tutkimuksia tai tietolähteitä päätelmiäni tueksi. Pysin käyttämään runsaasti suoria lainauksia, jotta lauluista tekemäni päätelmät olisivat helposti tarkistettavissa. Työn pituutta karsiakseni en kuitenkaan yleensä lainannut koko laulun sanoja, vaan valitsin analyysin kannalta sopivat kohdat.

Analyysin edetessä huomasin, että aineisto oli riittävän laaja pro gradu -työtä varten ja etenkin laadulliseen tutkimukseen, jossa tutkijan on perehdyttävä aineistoonsa huolella. Uskoakseni jopa muutama levy vähemmänkin olisi riittänyt, mutta toisaalta runsas materiaali kuvastaa paremmin suomalaisen musiikin kentän laajuutta ja lyriikoiden paikkakuvausten monipuolisuutta. Nyt en joutunut analysoimaan esimerkiksi vain muutaman sanoittajan tekstejä. Toisaalta aineistossa oli samoilta tekijöiltä useitakin levyjä, mitä voi pitää puutteena. Tämä johtuu siitä, etten poiminut aineistoa satunnaisesti. Jotkut yhtyeet ja artistit ovat säilyttäneet suosionsa usean vuoden ja julkaisun ajan. Naissanoittajia oli joukossa valitettavan vähän, mutta se lienee vain osoitus rockin kentän miesvaltaisuudesta. Onneksi joitakin naislaulajille tehtyjä kappaleita oli mukana. Paljon hyvää materiaalia jäi aineiston ulkopuolelle, joten aihe tarjoaa mahdollisuuksia jatkotutkimuksille.

### ***2.3 Minä ja musiikki - suhteeni tutkimusaiheeseen ja asemani tutkijana***

Suru soittaa mielen mustin koskettimin  
Vahingossa vaikka valkoista koskettikin  
Markalla ostan maailman, levyautomaatista kitaran  
Kuulen äänen, kuulen äänen sen sen sen  
Enää sure en

Kun kitara soi, ei itkeä saa  
Kun kitara soi, ei itkeä saa

[---]

Siis älä itke pieni tyttö  
baarin nurkassa tuo  
sointi kitaran sinulle lohtunsa suo  
Se täyttää välin korvien  
siellä soittaa Juha Torvinen  
Soittaa näppäilemällä osin  
automaatista käsin tosin

(Eppu Normaali: Kitara, taivas ja tähdet, 1985)

Lehtoselle (1998, 33) merkitykset ovat maailmallisia eli historiallisia ja sosiaalisia: Ihmisten väliset merkitykset ovat tiettyyn aikaan ja paikkaan sidoksissa ja muuttuvat. Voinko siis tulkita esimerkiksi 1970-luvun lyriikoiden merkityksiä oikein, kun synnyin vasta kyseisen luvun lopussa? Tulkintahorisonttini on väistämättä nykyaikaan sidoksissa, mutta uskon silti, että pystyn tarkastelemaan myös vanhempia merkityksiä ainakin sen ajan kuvina ja jäänteinä, yleissivistykseen tukeutuen. Tulkintojen teko saattaisi helpottua, jos olisin syntynyt aikaisemmin, mutta toisaalta en voi väittää muistavani esimerkiksi 1990-luvun tapahtumia ja tunnelmia muuten kuin henkilökohtaisten ja värittyneiden muistojeni kautta. Yli kahdenkymmenen vuoden takaiset asiat ovat tuskin kenelläkään tuoreessa muistissa.

Lehtosen (1998, 108) mukaan tekstien merkitykset ovat tuotettuja, eivätkä esimerkiksi laulunsanat voi toimia ”ikkunana maailmaan” vaan ne tuottavat maailman ja todellisuuden tekstuaalisesti. Siten esimerkiksi sanoitusten teemat tai henkilöhahmot eivät ole sen todellisempia kuin muutkaan tekstin elementit. Usein laulun ”minä” on keksitty henkilö, eikä lyriikoiden taakse välttämättä kätkeydy sanoittajan tai laulajan ajattelutapaa (Halme 1994, 26). On totta, että erilaisissa kulttuurin teksteissä tuotetaan todellisuutta, eikä vain kuvata sitä. Silti myös kuvauksia voidaan tarkastella, kun muistetaan, että kuvauksien taakse kätkeytyy myös maailmankuvaa osaltaan rakentava koneisto. Nähdäkseni sanoitusten maailma ei todellakaan ole neutraali kuvaus todellisuudesta, vaan kertomus, jota voi tutkia sellaisenaan.

Lehtonen (1998, 114) muistuttaa, ettei tekstejä voida lukea ja ymmärtää vain yhdellä tavalla. Päinvastoin, tekstit tarjoavat lukijalle aukkoja ja mahdollisuuden lukea niitä tietoisesti poikkeavalla tavalla (vastakarvaan). Merkitykset syntyvät lopulta vasta tekstejä luettaessa, lukijan kulttuurisen taustan ja kontekstien vaikuttaessa lukemiseen. Siten tekstit tulee nähdä merkityspotentiaaleina, kanssakäymisenä tekstien kanssa niitä luettaessa (emt. 126, 167). Myös Fornäs (1998, 270-271) korostaa, että kulttuuriset tekstit sekä niitä tulkitsevat ja synnyttävät yksilöt vaikuttavat toinen toisiinsa. Yksilöt tuottavat tekstejä ja muuttuvat erilaisia tekstejä käyttämällä.

Laulunsanoista ei ole olemassa yhtä oikeaa tulkintaa. Omat tulkintani sanoituksista tarjoavat vain yhden näkökulman aineiston sisältämiin kertomuksiin ja paikan kuvauksiin. Suomalaisena luen suomalaisia laulunsanoja eri tavalla, kuin esimerkiksi ruotsalaisen yhteiskunnan jäsen. Lisäksi näkemyksiini vaikuttavat esimerkiksi aiemmin kuulemani laulut sekä mielikuvani artisteista ja yhtyeistä. Näkemyksiini vaikuttaa myös tutkimuksen aihe eli se, mitä lyriikoista etsin ja se tosiasia, että tarkastelen sanoituksia laulusta irrallaan, jolloin tunnelmat, äänneet, huokaukset, huudot ynnä muut

seikat eivät ole vaikuttamassa. Olen kuitenkin pyrkinyt tarkastelemaan lyriikoita mahdollisimman monipuolisesti ja huomioimaan tarkastelussa myös hypoteesia horjuttavat seikat.

Lehtonen (1998, 220) kirjoittaa tutkijoiden osallisuudesta tutkimuskohteeseen seuraavasti:

”Osallisuus merkitsee sen oivaltamista, että kulttuuriset tuotteet eivät itse asiassa ole ’koh-teita’ lainkaan siinä mielessä, että ne olisivat passiivisia objekteja, joille vasta tutkijoiden saapuminen paikalle antaisi niiden merkityksen, vaan että tutkimuksen kohteena olevat kulttuuriset tuotteet ovat toimijoita, aktiivisia subjekteja, jotka kaiken aikaa vaikuttavat muun muassa siihen, keitä tutkijat itse ovat.”

Olen kuullut suomalaista musiikkia radiosta, televisiosta ja kuunnellut sitä levyiltä ja kaseteilta. Li-säksi olen lukenut lehdistä levyarvosteluja ja artistihaastatteluja sekä nähnyt niissä laulajien kuvia. Musiikki on osa minua, minun elämääni. Väistämättä laulut ovat osaltaan vaikuttaneet siihen, millainen olen ja miten koen maailman.

Ennen yläastetta en juuri kuunnellut musiikkia (vaikka sitä toki kuulin) tai suhtautunut siihen into-himoisesti. Yläasteen lopussa kuulin amerikkalaisen R.E.M.-yhtyeen kappaleen *Losing My Religion*, joka herätti minut huomaamaan, että maailma on täynnä musiikkia, joka voi itkettää, naurattaa, tehdä vihaiseksi tai iloiseksi. Suomalaista musiikkia olen jostain syystä kuunnellut vähemmän kuin ulkomaalaista. Suomalaisista yhtyeistä minuun ovat tehneet vaikutuksen monet vähemmän tunnetut yhtyeet, kuten Sister Flo, The Rollstons ja Kuusumun profeetta. Lisäksi olen kuunnellut muun muassa Zen Cafén, Liekin, Karkkiautomaatin ja Lemonatorin musiikkia. Keikoilla ja rockfestivaaleilla käymisestä on tullut mieluisa harrastus tai jopa elämäntapa. Seuraan myös jon-kin verran musiikkimaailman tapahtumia esimerkiksi alan lehtiä lukemalla.

Aineiston 34 levystä minulla ei ollut yhtäkään omassa levyhyllyssäni, mikä ehkä kertoo siitä, että olen ensinnäkin kuunnellut enemmän ulkomaalaista musiikkia kuin suomalaista ja toisaalta olen kuunnellut suomalaisesta valtavirrasta poikkeavaa musiikkia. Uskon, että tämän tutkimuksen kan-nalta on hyvä, etten suhtaudu liian intohimoisesti aineiston yhtyeisiin tai heidän musiikkiinsa. Pys-tytyn kenties katsomaan sanoituksia ”objektiivisemmin”, kun en ole niitä aikanaan opetellut ulkoa tai laulanut mukana. Toki olen joskus kuullut joitakin lauluja suurimmalta osalta aineiston yhtyeistä ja osa niistä on väistämättä hyvinkin tuttuja. Koska analysoimani laulunsanat ovat myyntilistojen kär-kipäästä, ovat ne ainakin osittain tuttuja suomalaisille. Siten tulkintojeni pätevyys on tarkistetta-vissa. Myös suorien lainausten käytöllä olen pyrkinyt siihen, että lukijan on mahdollista arvioida tehtyjä tulkintoja.

Suomen mittakaavassa valtavia määriä myyneet yhtyeet eivät ole saaneet minua niin koukkuun, että olisin ostanut heidän levynsä. 1970-luvun yhtyeet Hullujussi ja Pentti Oskari Kankaan 7 seinähullua veljestä olivat minulle täysin uusi tuttavuus, mutta Irwinin, Hectorin tai Eppu Normaalin musiikilta ei suomalaisessa yhteiskunnassa kasvaessa ole voinut vältyä. Nuoruuteni elin 1980- ja 1990-luvun vaihteessa (olen syntynyt vuonna 1978), joten muistan Dingon aiheuttaman hysterian. Eppu Normaalia, J. Karjalaista ja Yötä olen kuullut esimerkiksi radiossa. Raptori puolestaan oli ”kova sana” aikoinaan ala-asteen diskossa ja Ressu Redfordia kuuntelivat 1990-luvun alussa monet kaverini. Muistan myös Aikakoneen, Taikapeilin ja Movetronin suosion hetket, vaikken silloinkaan ymmärtänyt, mikä heistä teki niin suosittuja. Siskoni tykkäsivät Samuli Edelmannista ja kävivät hänen keikoillaankin. Sen takia olen kuullut aikoinaan *Peggy – Pienestä kii* -levyä. Jotkut kaverini puolestaan innostuivat Ultra Brasta, minä en. Viime vuosien kansan suosikit Anssi Kela, Tiktak tai Gimmel eivät myöskään houkuttaneet minua levyhankintaan, vaikka olen toki kuulut heidän tuotantoon.

Aineiston analysoimisessa minua auttaa teoria, jota muodostan etenkin paikkoihin sidottuihin identiteetteihin ja globalisaatiokehitykseen liittyvästä pohdinnasta. Koska vertailen rocklyriikoita kolmenkymmenen vuoden ajalta, tarkastelen myös sitä, miten suomalainen yhteiskunta on vuosien varrella muuttunut. Seuraavassa luvussa esittelen, millaista tutkimusta populaarikulttuurista ja populaarimusiikista sekä identiteeteistä on tehty ja millä tavoin kyseisiä käsitteitä on määritelty. Se auttaa sekä lukijaa että minua hahmottamaan, millaisella tutkimuskentällä jatkossa liikun.



### 3 Tahtia työlle aihepiiriin liittyvästä tutkimuksesta

#### Kulttuurintutkimus ja populaarikulttuurin tutkimus

Humanistisissa ja yhteiskuntatieteissä on osoitettu 1980- ja 1990-lukujen ”tilallisen käänteeseen” myötä kasvavaa kiinnostusta tilallisuuden merkityksiä kohtaan. Samaan aikaan maantieteessä on otettu kulttuurin ja tilan käsitteet tutkimuksen keskiöön, joten on puhuttu ”kulttuurisesta käänteestä”. (Tani 2001, 144.) Kulttuurintutkimus tuli 1980- ja 1990-luvuilla valtavan suosituksi eri tieteenaloilla ja yhdisti niitä (Liikkanen 1998, 142). Kulttuurintutkimus tarkastelee ihmisten tuottamaa ja uusintamaa todellisuutta, yhteiskuntia, kulttuuria ja elämäntapoja (Karvonen 1999, 301). Siinä nähdään, että kieli sekä heijastaa että tuottaa todellisuutta (emt. 302). Se teoretisoi lähinnä populaarikulttuuria, siihen liittyviä merkityksenantoja ja käytäntöjä (Liikkanen 1998, 142). Myös maantieteessä kiinnostuttiin populaarikulttuurin tutkimisesta, kuten elokuvan, television, kirjallisuuden ja musiikin vaikutuksista ympäröivän maailman kokemiseen. Musiikin tutkimus on ollut maantieteessä muiden medioiden tutkimista vähäisempää. (Häkli 1999, 88-89.)

Kulttuuri on Barkerin (2002, 84) mukaan nähty tutkimuskirjallisuudessa esimerkiksi kielen kaltaisena, elämäntapana, käytäntöinä, välineenä tai merkitysten verkoston yhtenä solmuna. Lisäksi kirjallisuudessa on erotettu korkeakulttuuri, populaarikulttuuri ja alakulttuuri. Kulttuurin käsite on siten muuntuva ja poliittinen. (Emt.) Fornäs (1998, 167-168) erottaa kaksi usein kulttuurista käytettyä perusmerkitystä. Ensimmäisen kapeamman määritelmän mukaan kulttuuri käsittää instituutio-naalistuneet taideteokset, korkeakulttuurin. Silloin esimerkiksi populaarikulttuuri jää kulttuurin ulkopuolelle. Toisen laajan määritelmän mukaan kulttuuri on elämänmuoto tai -tapa, joka on tietylle paikalle ominainen. Tällöin käsitteellä kuitenkin ymmärretään lähes samaa kuin yhteiskunnalla tai yhteisöllä, joten on kehitetty kolmaskin määritelmä. Sen mukaan kulttuuri on symbolista viestintää, mutta se ei käsitä kaikkea sosiaalista elämää.

Fornäs (1998, 11) itse käyttää kolmatta määritelmää. Hän määrittää kulttuurin erilaisten ja moniäänisten risteävien virtojen verkoksi, joka on kaikkialla läsnä ja alati muuttuvaa. Kulttuuri on vuorovaikutusta, jossa tuotetaan merkityksiä erilaisin symbolein (emt. 167). Lähden työssäni liikkeelle tästä määritelmästä. Populaarimusiikki ja sen alalaji rockmusiikki ovat kulttuurin osana vuorovaikutusta, joka on jatkuvassa muutoksen tilassa ja saa uusia muotoja eri aikoina ja eri paikoissa. Barker (2002, 76) uskoo, ettei kulttuuria saisi globalisaation aikakaudella pitää kansallisvaltioihin ja

muihin paikkoihin sidottuna yksikkönä, vaan hybridisoituneena ja kreolisoituneena ”kaoskulttuurina”. Silti paikalliset kulttuurit voivat mielestäni olla omaleimaisia ja niiden kulttuuriset tuotteet olla sidoksissa paikkoihin. Esimerkiksi suomirock on ilmiönä sidoksissa Suomeen.

Grossberg (1995, 59) on löytänyt viisi tapaa määritellä populaarikulttuuria: formaalinen (populaarikulttuurin määrittely kaavamaisena), esteettinen (vastakohtana korkeakulttuurille), kvantitatiivinen (massakulttuurina), sosiologinen (”kansan” arkisena kulttuurina) ja poliittinen (alistettujen ryhmien ja luokkien kulttuurina). Hän itse korostaa, että populaarin rajat ovat vaihtelevia ja siksi hankalia määrittää. Laajemmin populaarikulttuuria ovat määritelleet esimerkiksi Kallioniemi ja Salmi (1995b, 12–23), jotka esittelevät kahdeksan näkökulmaa populaarikulttuuriin. Ensinnäkin se voidaan mieltää enemmistön kulttuuriksi, kulttuurituotteiksi, joita eniten kulutetaan. Toiseksi sitä voidaan pitää tajunnantäyttäjänä, tajuntateollisuutena, joka levittää huonoja vaikutteita puolustuskyttömiin massoihin. Tämä kriittinen ajattelutapa oli esillä etenkin Frankfurtin koulukunnan 1900-luvun alkupuoliskon tutkimuksissa. Siinä kuitenkin unohdetaan, että myös populaarikulttuuri voi olla luovaa ja niin sanottu korkeakulttuuri kaavamaisista. Kolmanneksi populaarikulttuuria voidaan pitää mediakulttuurina, jota on muokannut etenkin sähköisten tiedotusvälineiden kehitys.

Neljäs näkökulma on, että populaarikulttuuri on vain viihdettä eikä taidetta lainkaan, vaikka toisaalta monia populaarikulttuurin tähtiä kutsutaan artisteiksi ja samalla heidät korotetaan mediakulttuurin arvokkaiksi henkilöiksi. Viides näkökulma esittää, että populaarikulttuuri on vastakulttuuria ja tarjoaa kielen ja välineet vastarinnalle. Näin oli esimerkiksi toisen maailmansodan jälkeen, kun populaarimusiikki tarjosi nuorisolle keinon kommunikoida toisten nuorten kanssa ja erottautua aikuisista. Kuudentena voidaan ajatella, että populaarikulttuuri on modernia kaupunkikulttuuria, uutta ja ihmeellistä. Sittemmin kaupungistumisen edettyä pidemmälle myös maaseutu palasi idyllimäisenä haavekuvana populaarikulttuurin tuotteisiin, esimerkiksi elokuviin. Populaarikulttuuria on pidetty myös kansanperinteen jatkeena ja työväenkulttuurina. Lisäksi se on nähty katsomistapana ja ideologiana, jolloin korostuu populaarikulttuurin tuotteiden vastaanottotapa. (Kallioniemi & Salmi 1995b, 24–29.)

Kallioniemen (1995, 32) mukaan populaarikulttuurin ja korkeakulttuurin vastakkainasettelu on peräisin jo 1800-luvulta. Vain korkeakulttuuri on yleensä nähty tutkimisen arvoisena. Canclini (1995, 273) muistuttaa, että ”kansallinen” ja ”ulkomainen” samoin kuin ”hienostunut” (cultured) ja ”kansanomainen” (popular) ovat kaikki kulttuurisia konstruktioita, eivätkä luonnollisia tai synnynnäisiä rakennelmia. Populaarikulttuuria voidaan määritellä hyvin monella tapaa ja on mahdotonta

sanoa, mikä niistä on ”oikea”. Kulttuurintutkimuksessa on haluttu käyttää massakulttuurin sijasta käsitettä populaarikulttuuri (Barker 2002, 170). Näin korostetaan populaarikulttuurin luovuutta sekä muistutetaan, että populaarikulttuurilla on arvonsa ja myös populaarikulttuurin tuotteita tulee tutkia.

Populaarikulttuurin tutkiminen ei ole ollut suosittua tai arvostettua akateemisten tutkijoiden keskuudessa, sillä esimerkiksi aineiston keruuta on pidetty liian helppona, kun populaarikulttuurin tuotteet, elokuvat, musiikki, mainokset ynnä muut ovat ”valmiina” maailmassamme<sup>7</sup> (Suoranta 2001, 188). Esimerkiksi populaarikulttuurin historiaa on tutkittu varsin vähän ja tutkimus on kohdistunut lähinnä osa-alueisiin, joita on tarkasteltu erillisinä ilmiöinä (Kallioniemi & Salmi 1995b, 11). Suoranta (2001, 191) puolustaa populaarikulttuurin tutkimista sillä, että populaarikulttuuriset aineistot (laulunsanat, televisio-ohjelmat, elokuvakäsikirjoitukset ynnä muut) ovat ”nykyisyyden kansanperinnettä” ja tarjoavat siten aineistoa aikalaiskritiikille analyysille. Populaarikulttuuria ovat tutkineet esimerkiksi Lawrence Grossberg, Stuart Hall, Mikko Lehtonen ja Kari Kallioniemi.

### Populaarimusiikin tutkimus

Voit mennä juosten Tornioon  
ja huutaa kuinka korni oon!  
Mä tunnen puuttees vanhastaan:  
et diggaa rokkii ollenkaan!

(Hector: Takataan Roos, 1974)

Populaarimusiikin tutkimusta voidaan pitää populaarikulttuurin tutkimuksen alalajina. Se ei ole itsenäinen tieteenala, vaan se tarjoaa mahdollisuuden monen tyyppiseen tutkimukseen. Populaarimusiikkia on tutkittu useilla tieteenaloilla, esimerkiksi sosiologiassa, kulttuurihistoriassa, musiikkitieteessä, kirjallisuustieteessä, humanistisessa maantieteessä ja monialaisen nuorisotutkimuksen sisällä. Tutkimus on kohdistunut esimerkiksi populaarimusiikin merkityksiin, vastaanottoon, historiaan tai musiikin sisältöön ja rakenteeseen.

Populaarimusiikin (etenkin rockin) tutkimuksen aloittivat amerikkalaiset ja länsieurooppalaiset sosiologit, jotka kiinnostuivat nuorison parissa havaittavista massailmiöistä, vastakulttuureista ja nuorten kulutustavoista (Jalkanen & Kurkela 2003, 11; Tolvanen 1987, 1). Suomessa tutkimuksen uranuurtajia ovat olleet Pekka Gronow ja Ilpo Saunio 1960- ja 1970-luvun kirjoituksillaan (emt.).

---

<sup>7</sup> Itse kuitenkin huomauttaisin, että esimerkiksi laulunsanojen hankinta tutkimusmateriaaliksi voi olla yllättävän työläs ja aikaa vievä prosessi. Vaikka laulut ja levyt ovat sellaisenaan olemassa, niiden kuuntelu ja sanojen ylös kirjoittaminen vastannee haastattelunauhan purkua.

Muikun (2001, 29) mukaan kotimainen populaarimusiikin tutkimus käynnistyi toden teolla vasta 1980-luvulla. Selitys tälle saattaa löytyä kommentista, jonka populaarimusiikista kiinnostunut musiikkitieteen opiskelija sai 1970-luvulla: ”Huonosta musiikista syntyy vain huonoja tutkimuksia” (Jalkanen & Kurkela 2003, 11).

Frith (1988, 16-17) kritisoi populaarimusiikkia tutkineita sosiologeja siitä, että he ovat liian usein keskittyneet helpommin tulkittaviin sanoituksiin ja unohtaneet äänen. Hän uskoo, että rockin merkitys ei selity sanoituksiin keskittymällä, sillä sanoitukset ”imetään, huomataan vasta kun musiikki on jättänyt jälkensä”. Tiedostan, ettei rocklyriikoita ole tehty runoudeksi, vaan musiikin elimelliseksi osaksi. Siksi sanoitusten analysoiminen ilman musiikkia on vastoin musiikin olemusta. Kun tarkastelee pelkkiä laulunsanoja, jää huomioimatta äänensävy ja intensiteetti, jolla laulaja laulaa. Muun muassa ironian tai raivon havaitseminen voi olla mahdotonta, mikäli sanat ovat neutraalit. Tässä tutkimuksessa ei kuitenkaan tutkita rockmusiikin merkityksiä sinänsä, vaan nimenomaan sanoitusten muodostamaa kuvaa paikoista, Suomesta ja ulkomaista sekä lyriikoiden välittämää suomalaisuutta. Olkoonkin niin, että tarttuva melodia usein synnyttää hitin, mutta kun laulusta tulee ”koko kansan laulu” ja osa kulttuurin kollektiivista muistia, myös sanoitukset muuttuvat osaksi suomalaisuutta.

Suomessa populaarimusiikin ja etenkin rockmusiikin tutkimus on jäänyt vähäiseksi. Monissa kotimaisissa teoksissa (esim. Kukkonen 1997 ja Rautiainen 2001) käsitellään suomalaista populaarimusiikkia 1960-luvulle saakka, mutta musiikki 1970-luvulta eteenpäin on jäänyt vähemmälle huomiolle, 1990- tai 2000-luvuista puhumattakaan. 1990-luvun ja 2000-luvun tutkimuksen vähyys voi johtua siitä, ettei lähellä nykyaikaa olevasta osasta tai uskalleta vielä sanoa jotain yleispätevää. Lisäksi populaarimusiikista iskelmä ja tango ovat saaneet akateemisissa piireissä ainakin viime vuosina enemmän huomiota kuin rock, mikä saattaa selittyä sekä kyseisten musiikkilajien suurella suosiolla että suomalaisen rockin iskelmällisyydellä<sup>8</sup>. Esimerkiksi Ahon (2002) tuore väitöskirja keskittyy iskelmään. Toisaalta esimerkiksi Niemelä (1999, 29) toteaa, ettei iskelmää arvostettu musiikkina eikä tutkimuskohteena vielä kymmenisen vuotta sitten.

Suomessa rockia on tutkittu etenkin opinnäytetöissä, joita on valmistunut 1970-luvulta lähtien (Jalkanen & Kurkela 2003, 11). Yksi tuoreista lyriikkaan painottuvista opinnäytteistä on Oksasen (2002) pro gradu -työ *Murheen laakso. Mies ja Kuolema raskaassa suomenkielisessä rockissa*.

---

<sup>8</sup> Suomalaisen rockin iskelmällisyyttä käsitellään myöhemmin luvussa seitsemän.

Rocktutkimusta on tehty myös muun muassa nuorisotutkimuksessa [Heiskanen & Mitchell 1985; *Nuorisotutkimus* 14 (2) 1996], sosiologiassa [edellä mainittu Saaristo 2003 (toim.)], kulttuuriantropologiassa [Söderholm (toim.) 1987], tiedotusopissa (Heikkilä & Mikkola 1992) ja musiikkitee-  
teessä [Heinonen, Niemelä & Savolainen (toim.) 1999]. Hittilistoja on tutkinut Lassila (1990) ja suomalaisen populaarimusiikin äänitetuotantoa vuosina 1945-1990 Muikku (2001). Suomalaisen populaarimusiikin historiaa 1800-luvulta vuoteen 1990 saakka käsittelee Jalkasen ja Kurkelan tuore teos *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki* (2003). Suomalaisen rockin historian ovat puolestaan kansiin kirjoittaneet Bruun, Lindfors, Luoto ja Salo (1998) ja suomalaisen naisrockin historian Aho ja Taskinen (2003). Lisäksi suomalaisista artisteista ja yhtyeistä on kirjoitettu historiikkeja ja muistelmateoksia (esimerkiksi Luoto 2000). Kukkonen (1997, 99) mukaan arki ja arjen erilaiset tekstit on otettu vasta viime vuosina tutkimuskohteeksi. Populaarimusiikin (iskelmän, tangon ja rockin) merkitys kulttuurin osana ja ajan peilinä on ymmärretty vasta hiljattain (emt.). Tosin yllä luetelluista tutkimuksista osa on jo lähes parinkymmenen vuoden takaisia eli jonkin verran kiinnostusta ”arkiseen rockiin” on ollut aiemminkin.

Kukkonen (1997) tutkimus käsittelee suomalaista populaarimusiikkia (kansanlauluja, iskelmiä ja tangoja) 1600-luvulta 1960-luvun loppuun saakka. Tarkastelu keskittyy laulujen sanoituksiin ja niiden kertomiin tarinoihin, arkeen ja juhlaan, iloon ja suruun. On helppo havaita, että sanoitukset peilaavat aikaansa, sillä yhteiskuntaa on kuvattu lauluissa runsaasti. Myös paikkaan liittyviä kuvauksia löytyy. Esimerkiksi sotavuodet synnyttivät paljon koti-aiheisia lauluja, mutta myös eksoottisten paikkojen kuvauksia, joiden avulla arki pyrittiin unohtamaan (emt. 239-240).

Myös suomalaisen tangon sanoituksissa on käsitelty rakkaus- ja kaipuu-tematiikan alla kotia, koti-seutua ja konkreettisia tai abstrakteja paikkoja, joista esimerkkejä ovat tangot *Satumaa*, *Lapin tango* ja *Karjala-tango* (Kukkonen 1997, 285). Tangosanoituksissa on käsitelty myös eksoottisia paikkoja (esimerkiksi *Yö Rioissa*) ja muita paikkoja (esimerkiksi *Kuutamoyö Frederikinkadulla* ja *Tallinnan laulu*) (emt. 286). Kukkonen (emt. 309) niputtaa silti suomalaisen tangon peruspiirteiltään ”Satumaan kaipuiksi”, lauluiksi, joissa haikaillaan nostalgiseen menneeseen. Tässä mielessä tangojen enemmistö on kuin iskelmät, todellisesta ajasta ja paikasta irrallaan.

Laulunsanojen paikkakuvauksia ei ole aikaisemmin tutkittu aluetieteessä, joten tämä tutkimus toimii humanistisen maantieteen perinteen jatkajana, jossa musiikkia on vuosien varrella tutkittu jonkin verran. Suomessa Tani ja Kopomaa (1995) ovat tutkineet suomalaisten pop- ja rocklyriikoiden Helsinki-kuvauksia. He löysivät neljä erilaista Helsinkiä: kodin, muistojen paikan, idyllin ja vaaral-

lisen viidakon. Helsinki oli joissakin sanoituksissa basaarityyppinen mahdollisuuksien tori, joissakin kone, jonka osasina ihmiset harhailivat ilman kosketusta toisiinsa. Aikojen saatossa Helsinki-kuvaukset ovat saaneet uusia muotoja. Välillä kuvaus on ollut idyllistä, toisinaan väkivaltaa korostavaa ja joskus arkista. (emt. 154-155.)

Kong (1995) on selvittänyt maantieteessä harjoitetun musiikin tutkimuksen tilaa. Kongin (1995, 183) mukaan populaarimusiikkia ei ole juurikaan tutkittu maantieteessä, ja populaarikulttuurin tutkimus ylipäättään on jäänyt korkeakulttuurin tutkimuksen varjoon. Populaarikulttuuri on nähty vain turhanpäiväisenä viihteenä, joka ei ole kelvannut ”kiinnostuksiltaan elitististen maantieteilijöiden” tutkimuskohteeksi. Maantieteessä tehty populaarikulttuurin tutkimus on keskittynyt visuaaliseen puoleen (kuten maalaustaiteeseen tai mainoksiin) eli esimerkiksi äänet ovat jääneet vähemmälle huomiolle.

Kong (1995, 184) listaa useita syitä sille, miksi populaarimusiikkia tulisi tutkia myös maantieteessä. Ensinnäkin musiikin asema yhteiskunnissa on merkittävä, eikä tunneta sellaista yhteiskuntaa, jossa musiikkia ei olisi. Toiseksi tietyn alueen musiikki heijastaa jotain kyseisen paikan olemuksesta ja imagosta. Musiikin avulla voidaan ymmärtää paikan identiteettiä ja luonnetta. Lisäksi musiikin avulla ihmiset voivat välittää kokemuksiaan ympäristöstään ja muusikot voivat vaikuttaa yleiseen mielipiteeseen esimerkiksi ympäristön tilasta. Tähän voidaan nähdäkseni lisätä myös se, että rock-musiikki on tärkeä osa nykykulttuuria, eikä vain nuorten musiikkia. Siitä kirjoitetaan lehdissä ja sitä kuullaan radiossa, televisiossa ja kotistereoissa. Arjessa rockilta ei voi vältyä. Samoja perusteluja voidaan käyttää myös puolustettaessa populaarimusiikin tutkimisen tärkeyttä aluetieteessä.

Kong (1995, 185–186) nimeää viisi suuntausta populaarimusiikkia tarkastelevassa maantieteellisessä tutkimuksessa. Ensimmäinen suuntaus on tarkastellut musiikillisten muotojen, toimintojen ja esiintyjien alueellista jakautumista. Toisessa suuntauksessa on tarkasteltu musiikin leviämistä ja levinneisyyttä. Kolmas suuntaus koostuu sellaisten globaalien tai paikallisten alueiden tarkastelusta, joissa on havaittavissa samoja musiikillisia ominaispiirteitä. Neljäs suuntaus nojaa perinteeseen, jossa paikkojen luonteet ja identiteetit poimitaan sanoituksista, melodioista ja musiikista välittyvästä tunteesta. Viimeisessä suuntauksessa on tarkasteltu sanoitusten ympäristöön liittyvää tematiikkaa. Esimerkiksi Jarvis (1985) on löytänyt rocklyriikoista kaupunkien imagon, ”matkalla olon” ja luvattujen maiden kuvauksia. Tutkimatta on Kongin (1995, 186) mukaan jäänyt muun muassa musiikin merkitys identiteettien rakentajana ja paikkojen sosiaalisessa konstruoinnissa. Tämä työ tuo uutta tietoa jälkimmäisestä temasta.

Kong (1995, 186, 191) esittelee erilaisia näkökulmia, joista maantieteilijä voi lähestyä musiikkia. Voidaan tutkia musiikin sisältämiä symbolisia arvoja ja merkityksiä tai merkitysten tuottamista ja muokkaamista. On myös mahdollista pohtia musiikkia osana kulttuuripolitiikkaa sekä siihen sisältyviä voimasuhteita. Lisäksi voidaan tutkia musiikkiteollisuutta ja sen vaikutuksia alueisiin. Tämä tutkimus keskittyy ensimmäiseen näkökulmaan eli pohtimaan rockmusiikin sanoitusten sisältöjä ja merkityksiä.

### Identiteetin tutkimus

Identiteetti oli alkujaan psykologian ja sosiaalipsykologian käsite ja liittyi ennen kaikkea yksilön tai yhteisön minäkäsitykseen eli yksilön tai yhteisön kokemukseen itsestä. Kivikurun (2000, 17) mukaan käsitteen juuret voidaan psykologian lisäksi löytää valtio-opista, historiasta, uskontotieteestä, sosiologiasta ja antropologiasta tai kielitieteestä. 1900-luvun loppua kohden identiteetistä tuli niin suosittu tutkimuskohde muun muassa kulttuurintutkimuksessa ja yhteiskuntatieteissä, että voidaan puhua muotitermistä. Myös mediassa on useaan kertaan pohdittu identiteettien nykytilaa.

Identiteetille voidaan määrittää ”alalajeja” ja voidaan puhua esimerkiksi sukupuoli-identiteetistä, seksuaali-identiteetistä, etnisestä identiteetistä tai luokkaidentiteetistä<sup>9</sup>. Usein identiteetti on kytetty nimenomaan kysymykseen ”mikä tai kuka minä olen?” eli sillä on viitattu yksilöön (Kaunismaa 1997, 220). On myös mahdollista jakaa identiteetit kahtia yksilön tai ryhmän identiteetteihin. Niiden sijasta voidaan käyttää käsitteitä subjektiivinen eli henkilökohtainen identiteetti tai sosiaalinen eli kollektiivinen identiteetti. Ihmisillä tai ryhmillä voi olla myös kulttuurinen identiteetti, joka syntyy merkityksellisistä symboleista ja teksteistä (Fornäs 1998, 278).<sup>10</sup>

Kollektiiviset identiteetit ovat pro gradu -työni kannalta oleellisia. Kollektiivisesta identiteetistä on Kaunismaan (1997, 220, 222) mukaan kyse, kun etsitään vastausta kysymykseen: ”Keitä me olemme?” Tällöin tuotetaan ryhmälle tiettyjä ominaisuuksia, joiden avulla se erotetaan muista. Kollektiivinen identiteetti voi olla vähintään kahdella ihmisellä, jotka kokevat jonkinlaista ”me-hen-

---

<sup>9</sup> Sosiologiassa luokka, etnisyys ja sukupuoli on nähty yksilön identiteetin perusmääritteinä (Harris 1996, 185). Myöhäismodernina aikana niiden on nähty murentuneen (emt. 186).

<sup>10</sup> Belay (1996; Chernin 2001, 70 mukaan) puolestaan on esittänyt kulttuurisen identiteetin muodostuvan kuudesta kategoriasta, joita ovat sosiologinen identiteetti (sukupuoleen, ikään, uskuntoon liittyvä), ammatillinen identiteetti, maantieteellisiin alueisiin perustuva identiteetti, kansallinen identiteetti, etninen identiteetti sekä eri maantieteellisiin alueisiin ja niiden kulttuuriin yhteisöihin kuulumisen tunne saman kansallisvaltion sisällä (co-cultural identity). Tapoja määritellä ja jaotella identiteettejä on siis useita.

keä”, mutta laajimmillaan sillä viitataan kokonaisuun kansakuntiin. (Emt.) Kollektiivinen identiteetti on useimmiten liitetty kansalaisuuteen ja kansallisvaltioiden syntyyn, joten sitä on usein pidetty vanhanaikaisena ja jäykkänä (Kivikuru 2000, 18, 32). Sitä se ei kuitenkaan ole, sillä niin kuin kaikki identiteetit, myös kollektiiviset identiteetit muuntuvat ja saavat uusia sisältöjä ajan kuluessa.

Paikkaan sidotut (paikalliset, alueelliset<sup>11</sup>, kansalliset ja globaalit) identiteetit ovat esimerkkejä kollektiivisista identiteeteistä. Ihminen voi yhtä aikaa sitoutua eri aluetasoihin eli tuntea itsensä esimerkiksi hervantalaiseksi, tamperelaiseksi, suomalaiseksi, eurooppalaiseksi tai jopa maailmankansalaiseksi. Kaikista abstraktein kuulumisen taso on globaali taso ja kaikista konkreettisista ja henkilökohtaisista on paikallinen taso. Kuulumisen ja identiteetin tiloja on siten useita (Morley 2003, 155). Lisäksi esimerkiksi kansallisen identiteetin (esimerkiksi suomalaisuuden) sisällä voi olla useita kulttuuri-identiteettejä, kuten suomenkieliset, ruotsinkieliset, saamelaiset tai romanit (Kivikuru 2000, 24). Paikkaan sidottu identiteetti voi periaatteessa olla sekä kollektiivinen että henkilökohtainen. Suomalaisuus, suomalaisten kansallinen identiteetti, on jotain muuta kuin oma suomalaisuuteni, samoin kuin tamperelaisuus voi erota huomattavasti omasta tamperelaisuudestani. Kollektiivisen identiteetistä tekee se, että tunnen yhteenkuuluvuutta muihin suomalaisiin ja tamperelaisiin, sekä kuuluvani Suomeen ja Tampereelle.

Alueellisen ja paikallisen identiteetin kysymyksiä alettiin pohtia humanistisessa maantieteessä 1970-luvulla. Eräs merkittävä paikallista identiteettiä ja paikkatunteita pohtinut teos oli Edward Relphin *Place and placelessness* vuodelta 1976. (Häkli 1999, 83; Paasi 1986, 23.) Relph (1976, 1, 34) korostaa paikkojen yksilöllisiä merkityksiä ihmisille ja ihmisten tärkeyttä paikoille (Paasi 1984, 151). Hän (1976, 49) uskoo, että paikallisen identiteetin synty edellyttää sitä, että ihmiset tuntevat voimakkaasti olevansa osallisia (inside) kyseisessä paikassa ja kuuluvansa sinne (Paasi 1984, 156). Relph uskoo, että modernissa yhteiskunnassa paikattomuuden, juurettomuuden ja ulkopuolisuuden tuntemukset ovat yleisiä, koska rationaalinen yhdyskuntasuunnittelu synnytti liian yksipuolista ja samankaltaista ympäristöä. Sellaiseen ei voi samaistua, eikä tuntea kuuluvansa. (Häkli 1999, 83.)

---

<sup>11</sup> Esimerkiksi Paasi (1996, 35) käyttää käsitettä alueellinen identiteetti (regional identity) alueellisesta tietoisuudesta, joka alueen asukkailla on. Lisäksi hän (emt.) erottaa alueellisen identiteetin alueen identiteetistä (the identity of the region). Aiemmassa tuotannossa Paasi (1986, 35-36) määrittää alueellisen identiteetin koostuvan kahdesta osasta, alueen identiteetistä ja alueen asukkaiden identiteetistä eli aluetietoisuudesta. Hän (emt. 295) mainitsee kuitenkin, että parempi ilmaus alueelliselle identiteetille eli oman elinympäristön piirteiden tiedostamiselle voisi olla paikallinen identiteetti. Päädyn tässä työssä käyttämään käsitettä ”paikkaan sidottu identiteetti”, koska sillä voi viitata kaikkiin aluetasoihin sitoutuneisiin identiteetteihin.



Kivikuru (2000, 31) huomauttaa, että kahden viimeisen vuosikymmenen aikana identiteettejä on pidetty enemmän aikaan kuin paikkaan sitoutuneina ja on käytetty käsitteitä kuten ”kulttuurinen nomadismi” tai ”kuvitellut yhteisöt”. Hänen mukaansa paikattomuuden korostamisesta on kuitenkin siirrytty kohti paikkaan sitoutumisen korostamista. Kansallisen identiteetin synnyttämisessä paikoilla on suuri merkitys. Mitä abstraktimmasta kuulumisen tasosta on kyse, sitä suurempi merkitys medialla on yhteenkuuluvuuden tunteen muodostamisessa. Myös musiikin avulla voidaan luoda esimerkiksi suomalaisille me-henkeä.

Nykyään useat tutkijat korostavat, että identiteetit ovat moniulotteisia ja muuntuvia. Lisäksi on yleisesti tunnustettu, että kaikki identiteetit perustuvat eron tekemiseen tai samaistumiseen muihin. Identiteettiä käsittelevässä nykykirjallisuudessa korostetaan, että identiteetti on konstruoitu ja prosessimainen. Esimerkiksi Fornäs (1998, 294) uskoo, että myöhäismodernina aikana myös monille varttuneille jatkuva identiteetin kehittäminen ja rakennus on välttämätöntä, sillä identiteetit ovat entistä avoimempia ja epävarmempia. Lehtonen (1998, 17) näkee merkitysten kriisiytymisessä syitä 1980- ja 1990-lukujen vilkkaalle identiteetti-keskustelulle. Suhteellisen vakiintuneita ja pitkäikäisiä merkityksiä (joita edustavat Suomessa esimerkiksi ”koti, uskonto ja isänmaa”) ei enää ole, vaan niiden tilalle ovat tulleet moninaistuneet merkitykset. Joku löytää mielekkyyden elämälleen ympäristöliikkeistä, joku toinen jonkun yhtyeen tai urheilujoukkueen faniudesta. Tapper (2000, 5) näkee henkilökohtaisten identiteettien voimistuneen, mutta kollektiivisten identiteettien on uskottu hänen mukaansa murentuneen.

Populaarikulttuuri on vuosituhannen loppuun tultaessa hyväksytty osaksi suomalaisuutta. Esimerkiksi Eppu Normaalin tuotantoa pidetään osana suomalaisuuden tulkintaa siinä missä Kalle Päätalon. Viime vuosina Suomessa tehdyn kansallisen identiteetin tutkimuksessa populaarikulttuuri on kuitenkin usein unohdettu. (Kallioniemi 2003, 481.) Vaikka identiteettiä sen eri muodoissa on tutkittu viime vuosina paljon, musiikin yhteyttä identiteettiin on tutkittu kuitenkin toistaiseksi vähän. Populaarikulttuuria ei juurikaan käsitellä suomalaisuutta käsittelevässä Löytösen ja Kolben toimittamassa teoksessa *Suomi. Maa, kansa, kulttuurit* (1999). Myöskään Lehtosen toimittamassa teoksessa *Suomi - outo pohjoinen maa? Näkökulmia Euroopan äärien historiaan ja kulttuuriin* (1999) musiikkia ei tarkastella. Sen sijaan siinä pohditaan muun muassa suomalaisen identiteetin rakentumista aatteissa, kirjallisuudessa, arkkitehtuurissa ja kuvataiteessa. Edes niin sanotun taidemusiikin vaikutuksia identiteetin rakentumiselle ei pohdita, populaarimusiikista puhumattakaan. Esimerkiksi Frith (1996) on kuitenkin pohtinut musiikin ja identiteetin yhteyttä, mutta hän on keskittynyt henkilökohtaisten, eikä kollektiivisten identiteettien pohdintaan.

Kuusela ja Saastamoinen (2002, 174-178) esittelevät joukon kulttuurisen globalisaation avoimia kysymyksiä, jotka vaatisivat tutkimista. Yksi niistä on paikallisen identiteetin rakentuminen globalisaation aikakaudella. Tällä he tarkoittavat esimerkiksi sitä, onko mahdollista, että transnationaali identiteetti (esimerkiksi eurooppalaisuus) voisi muodostua kansallista identiteettiä vastaavaksi. Identiteetin muodostumisen tutkimus on Kuuselan (2002, 29-30) mukaan vasta alussa. Hän (emt. 47) näkee, että kansalaisuuden ja identiteetin muutoksen tarkastelu tarvitsisi tuekseen empiiristä tutkimusta. Tässä tutkimuksessa aineistona toimivat suomalaiset rocklyriikat, joista haetaan merkkejä muutoksista. Etsin laulunsanojen paikkakuvauksia tutkimalla vastausta myös siihen, millaisia paikkaan sidottujen identiteetin kokemukset ovat 1970-2000-luvuilla.

Reilun kolmen vuosikymmenen aikana suomalaisen yhteiskunnan rakenne on vaihdellut. Maatalousvaltaisesta Suomesta on kehittynyt palveluihin ja etenkin tietoammatteihin perustuva yhteiskunta. Yksilötasolla muutoksia on tapahtunut paitsi ammateissa myös asuinpaikassa sekä kokemusmaailmassa muun muassa teknologian kehittymisen seurauksena. Seuraavaksi käsittelem yhteiskunnallisia muutoksia tutkimusajankohtana eli vuosina 1970-2003.

## 4 Agraari-Suomesta monikulttuuristuvaan ja globalisoituvaan tietoyhteiskuntaan

### 4.1 Maatalousyhteiskunnasta tietoyhteiskuntaan ja kohti ”median uutta järjestystä”

Kun radion avaat, voit olla varma  
ei siellä soi kuin Bowie ja Karma  
taikka jotain muuta niitten suosikeista  
joista joka ainoa tietenkin on skeida

kun ne kelaa läpi levytykset uudet  
ne löytää sieltä kaikki keskinkertaisuudet  
liika-annos Eaglesia, Eloa ja Abbaa  
tällaisen rahvaan miehenkin jo tappaa

jee jee jee kun radion aukaisee  
jee jee jee niin kohta raukaisee  
äh äh radio

(Eppu Normaali: Radio, 1979)

Yhteiskunnallisesta muutoksesta on Melinin (1999, 14) mukaan puhuttu esimerkiksi sosiologiassa aina, mutta teemat ja painotukset ovat vuosien varrella vaihdelleet. 1980-luvulla keskustelua hallitsi puhe postmodernista ja suurten kertomusten kuolemasta, ja 1990-luvulla pinnalla olivat esimerkiksi riskiyhteiskunnan ja tietoyhteiskunnan käsitteet (emt.). Karvonen (1999, 17) huomauttaa, että nykyajan yhteiskunnista on käytetty useita nimityksiä, jotka eivät sulje toisiaan pois. Hän itse puhuu mielikuvayhteiskunnasta, mutta myöntää, että tietoyhteiskunta, verkostoyhteiskunta, mediayhteiskunta ja postmoderni yhteiskunta kertovat kukin omalla tavallaan nyky-yhteiskunnan luonteesta. Joka tapauksessa tutkittaessa muutosta on myös lähtötilanne tunnettava tarkkaan. Viimeisten vuosikymmenten aikana suomalainen yhteiskunta on kokenut suuren muutoksen, kun tarkastellaan esimerkiksi elinkeinorakennetta ja ihmisten asuinpaikkaa.

Suomen elinkeinorakenne säilyi melko samankaltaisena vuosisadan alusta toiseen maailmansotaan asti, ja enemmistö sai toimeentulon maataloudesta vuoteen 1950 saakka, vaikka teollistuminen oli käynnistynyt 1920-luvulla (Myrskylä 2000, 109). Suomi teollistui verrattain myöhään ja 1960- ja 1970-lukujen vaihe oli voimakkaan rakennemuutoksen aikaa, jolloin entisestä maatalousyhteiskunnasta tuli palveluyhteiskunta (Alestalo 1985, 103). Värysen (1999, 12) mukaan Suomen talous kasvoi voimakkaasti vuosina 1950–1974. 1960-luvun alussa alkutuotanto, teollisuus ja palvelut työllistivät suunnilleen saman verran suomalaisia, mutta alkutuotannon osuus laski voimakkaasti ja

myöhemmin 1970-luvulla myös teollisuuden työpaikkojen osuus väheni, kun etenkin julkisen palvelusektorin osuus kasvoi. Selittävä tekijänä olivat sodan jälkeiset suuret ikäluokat, joille oli järjestettävä koulutus ja terveydenhuolto (Myrskylä 2000, 109). Tämä johti myös siihen, että naiset marssivat työelämään, etenkin julkisen työnantajan palvelukseen. Kunnat työllistivät maaseudun naisia, etelän suuret kaupungit korkeasti koulutettua väestöä. (Emt. 110.)

Suomessa koettiin tasaisen kasvun kausi 1970- ja 1980-luvuilla, mutta 1990-luvun alussa lähes viiden vuoden pituinen lamajakso vähensi työpaikkoja jopa puolella miljoonalla. Elinkeinorakenteen muutos on yhä käynnissä syrjäseuduilla, joissa maatalous työllistää muuta maata enemmän. Maatalouden työpaikat ovatkin vähentyneet viime vuosina. Suurin osa työpaikoista sijaitsee kaupunkimaisissa kunnissa. (Myrskylä 2000, 111.) Tietoyhteiskunnan käsite otettiin käyttöön 1940-luvulla taloustieteissä. Nykymaailman yhteiskunnallista tilannetta kuvaavaksi käsitteeksi se muodostui 1990-luvulla, jolloin se otettiin Suomessa myös yhteiskuntapolitiikan tavoitteeksi. Suomesta tulikin 1990-luvulla malliesimerkki yhteiskunnasta, jossa kännykät ja tietokoneet yleistyivät nopeasti. (Mäenpää 2004, 517.)

Televisiolla ja radiolla on ollut menneisyydessä kaksinainen rooli: ne ovat edistäneet kansakunnan poliittista ja julkista elämää sekä avustaneet kansakunnan yhtenäisyyden (tunteen) rakentamisessa (Morley & Robins 1995, 10). Tiedon ja viihteen kontrolli on mahdollistanut valtioille kansalaisten mielipiteiden ja mielikuvien kontrollin. 1980-luvun alkuun asti suurin osa maailman televisiotoiminnasta oli valtiojohtoista, joten julkiseen mielipiteeseen vaikuttaminen oli suhteellisen helppoa. (Castells 1997, 254.) Erityisesti joukkotiedotus vaikutti siihen, että suomalaisille muodostui joiltakin osin yhtenäinen kokemusmaailma esimerkiksi kulttuurituotteiden (kirjojen, elokuvien ja musiikkikappaleiden ynnä muiden) tuntemisessa (Alasuutari & Ruuska 1999a, 232).

Suomen Yleisradio perustettiin vuonna 1926 lähettämään kansallista radiolähetystä. Se muutettiin vuonna 1936 valtionyhtiöksi. (Kallioniemi & Salmi 1995a, 90.) Suomi on muiden valtioiden tapaan pyrkinyt kontrolloimaan joukkoviestintää ja kulttuurituotteita. Esimerkiksi radioiden soittama musiikki ja television näyttämät ohjelmat on linjattu niin, että ihanteen mukaiset ”korkeakulttuurin” tuotteet ovat päässeet esille ja ”matalan kulttuurin” esittämistä on rajoitettu. (Alasuutari 1999, 143.) Pitkään Yleisradio ei hyväksynyt populaarimusiikin esittämistä kanavillaan (emt. 98). Jo vuodesta 1963 alkaen Yleisradion Sävelradion lähetyksissä esitettiin kuitenkin toisinaan myös populaarimusiikkia, iskelmää ja popmusiikkia, mutta selvä enemmistö musiikista oli klassista tai arvostettua orkesterimusiikkia (Jalkanen & Kurkela 2003, 466).

Teknologian kehittyminen sai aikaan nopean muutoksen yhdessä vuosikymmenessä (Castells 1997, 254). 1980-luvulla valtioiden monopoliasema murtui taloudellisten ja teknologisten muutosten sekä sääntelyn vähenemisen seurauksena. Myös Suomessa 1980-luvun lopulla videoiden ja kaapelikanavien yleistyttyä sähköisen viestinnän valtiollinen kontrolli tuli tehottomaksi. Vuonna 1985 lakasi radiotoiminnan valtiollinen monopoli, ja vuonna 1993 aloitti toimintansa ensimmäinen suomalainen kaupallinen tv-kanava MTV3. (Alasuutari 1999, 143; Morley & Robins 1995, 11.)

Teknologiset muutokset synnyttivät median uuden järjestyksen ("new media order"), jossa Robinsin ja Websterin (1990) mukaan katsojaa/kuuntelijaa ei nähdä enää poliittisena yksilönä ja kansalaisena, vaan ensisijaisesti kuluttajana. Uudessa järjestyksessä kaupan esteet pyritään poistamaan ja ihanteena on kansainvälinen televisio ilman rajoja, mikä edistää kansainvälisten lähetysten syntyä. Mediatyhtiöt eivät ole enää vastuussa muusta kuin kuluttajien vaatimusten täyttämisestä. (Morley & Robins 1995, 11.) Niiltä ei enää vaadita kansakunnan yhtenäisyyden ylläpitämistä. Myös monet media-yritykset globalisoituivat ja monikansallistuivat 1980-luvulla alkaneiden muutosten seurauksena (Castells 1997, 255).

Katsojille medioiden uusi järjestys tuli parhaiten näkyväksi kaupallisten kanavien (esimerkiksi Music Televisionin tai CNN:n) myötä. Nämä kanavat eivät yleensä tarjoa sekalaista ohjelmaa, vaan keskittyvät esimerkiksi musiikkiin tai uutisiin. (Morley & Robins 1995, 13.) Uutta mediajärjestystä dominoi amerikkalainen kulttuuri (emt. 15). Lisääntynyt tarjonta aiheutti kansalaisten kokemusmaailmojen moninaistumista. Nykyään ei esimerkiksi suurin osa suomalaisista enää kokoonnukaan iltautisten aikaan ruudun ääreen. (Alasuutari & Ruuska 1999a, 234.) Vastaavasti musiikkitarjonta on hajonnut eri lailla profiloituneille radiokanaville ja Yleisradiokin joutuu kilpailemaan kuulijoista lukuisten kaupallisten radiokanavien kanssa. Kilpailussa pärjätäkseen Yleisradio toteutti mittavan kanavauudistuksen vuonna 2003.

Nykyään media on muodostanut miljardien ihmisten yhteisön, jossa kukaan ei voi omakohtaisesti kokea kaikkea sitä, mitä maailmassa tapahtuu (Karvonen 1999, 21). Tiedotusvälineet hyödyntävät ihmisten tiedontarvetta ja liittävät heidät toisiinsa (emt. 21-22). Lehtonen (1998, 21) toteaa, että "[m]erkitysten maailman järjestäytyminen jäsentää tärkeällä tavalla kokonaisten yhteisöjen päivittäistä elämää ja käsitystä identiteetistään." Viestinnän kehittyminen vaikuttaa kulttuureihin ja myös identiteettien kiinnittymiseen paikkoihin. Suulliseen viestintään perustuvissa kulttuureissa paikallisuus ja traditionaalisuus ovat tärkeitä, mutta kun viestintää tapahtuu myös painetussa muodossa,

kansallisuus kohoaa paikallisuuden rinnalle. Sähköinen viestintä nostaa lisäksi globaalin maailman kiinnittämisen kohteeksi, mutta lisää myös erilaisten alakulttuurien merkitystä. (Lehtonen 1998, 21-22.) Beck (1999, 161) väittää, että nykyiset yhteiskunnat ovat muodostuneet globaaleiksi katselijayhteiskunniksi, joissa eri puolilla asuvat ihmiset katselevat samoja ulkomaan uutislähettyksiä ja joutuvat muodostamaan kantoja esimerkiksi kaukana riehuviin sotiin.

Heiskasen (2002, 160) mukaan musiikkiteollisuus ja etenkin äänitteiden tuottaminen ovat erityisen alttiita globalisaation ja uuden viestintä- ja informaatioteknologian vaikutuksille, koska musiikin kieli on ”universaalia” ja musiikki on digitalisoitavissa. Hän (emt. 161) viittaa vaikutuksilla esimerkiksi piratismiin ja musiikin välittämiseen Internetissä. Internetin yleistymisen on Suomessakin tapahtunut suhteellisen äskettäin. Keväällä 1994 Suomessa oli vasta noin 100 000 Internetin käyttäjää (Kallioniemi & Salmi 1995c, 185). Tilastokeskuksen (2004a) mukaan vuonna 1996 vain seitsemällä prosentilla kotitalouksista oli internetyhteys. Yhteyksien määrä on kasvanut tasaisesti, ja vuonna 2001 jo 37 prosentilla kotitalouksista oli pääsy Internetiin (emt.). Muistan itse opetelleeni sähköpostin ja Internetin käytön aloittaessani yliopisto-opinnot vuonna 1997. Nykyään laajakais- tayhteyden tai modeemiyhteyden voi halutessaan hankkia lähes joka kotiin, ja Internet on osa useiden suomalaisten arkea.

## **4.2 Maaseudulta kaupunkiin - väestön keskittyminen Etelä-Suomeen**

Toiset lähtee kuuhun ja toiset Ruotsiin  
Toisilla vaan pienempi palkka on  
Isä lähti viis vuotta sitten Ruotsiin  
äiti oli silloin jo onneton  
Minä panin ikkunaan pahvisuojan  
että edes jossakin lämmin ois  
Radiossa laulettiin: Kiitos Luojan  
sunnuntaina äitikin nukkui pois

Ja isä meni Ruotsiin  
äiti lensi taivaaseen  
ja pappi sai taas kahvia juodakseen  
Ja veli oli kännissä  
näin sen itkeneen  
Lumi teki enkelin eteiseen

(Hector: Lumi teki enkelin eteiseen, 1973)

1960- ja 1970-lukujen vaihteessa Suomessa koettiin suuri muuttoliike ja rakennemuutos, joka oli poikkeuksellisen nopea ja voimakas. Noina vuosina luotiin suomalainen hyvinvointivaltio ja maalta

muutettiin kaupunkeihin, kun siirryttiin maanviljelystä tehdastyöhön. (Soine-Rajanummi & Saastamoinen 2002, 123.) Rakennemuutoksen seurauksena väestö keskittyi jo 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa Uudellemaalle (Valkonen 1985, 223). 1970-luvun puolivälissä väestön keskittyminen etelään hidastui, muttei lakannut kokonaan (emt. 224). Väestö ei ainoastaan muuttanut etelään, vaan siirtyi kaupunkeihin ja niiden ympäriskuntiin. Kaupungistuminen oli voimakasta etenkin ennen vuotta 1975, jolloin kasvu hidastui (emt. 230-231). 1970-luvun lopusta lähtien teollisuustuotannon uudelleenorganisointi ja kansainvälistyminen vähensi työvoiman tarvetta. Tämä johti vanhojen teollisuusalueiden taantumaan ja informaatioammattien lisääntymiseen etenkin pääkaupunkiseudulla. (Korkiasaari & Söderling 1994, 244.) 1980-luvulla Uudenmaa sai jälleen muuttovoittoa ja ylipäätään ihmisiä siirtyi ”kehittyneimmille alueille” (emt. 239). Enemmistö suomalaisista asuu nykyään kaupungeissa.

1960-luvulla suomalaisessa yhteiskunnassa kuohui. Jkisen (2003, 47-49) mukaan 1960-luvun kulttuurisen murroksen voi havaita Suomessa The Beatlesin läpimurrossa. The Beatlesista tuli ennen kaikkea nuorison musiikkia ja uudenlainen fanikulttuuri kukoisti. Ilmonen (2003, 193) korostaa, että Suomessa ei vanhempien ja nuorison vastakkainasettelu muodostunut niin suureksi kuin esimerkiksi Yhdysvalloissa. Täällä sen sijaan asuinpaikka yhdistyi musiikkimakuun eli maaseudulla kiinnostuttiin tangosta ja kaupungissa rockista (emt.). 1960-luvun alussa koettiin suomalaisen tangon buumi, jota Ammondin (1999, 12) mukaan selittää tuolloin alkanut maaltamuutto. Etenkin maaseudulla ja maalta kaupunkiin siirtyneiden parissa The Beatlesien edustama ylikansallinen nuorisomusiikki ei tuntunut omalta, joten kotoisa tango toimi lohduttajana (emt.). Jalkanen ja Kurkela (2003, 482) näkevätkin tangon kuuluneen maaseudun arkeen, tanssilavoille. Maalta kaupunkiin muuttaneille tango tarjosi 1960-luvulla tavan palata nostalgiseen menneisyyteen, kun outosointinen ja usein englanniksi laulettu popmusiikki tuntui vieraalta. (Emt.)

Toivaisen (1970, 47-49) mukaan 1960-luvun ja 1970-luvun vaihteessa suomalaisten musiikkimaut olivat eriytyneet. Maaseudun aikuisväestö kuunteli tangoa ja kotimaista iskelmää, nuoret kaupunkilaiset popmusiikkia ja kaupunkien korkeasti koulutetut orkesteriviihdettä ja operettia. (Jalkanen & Kurkela 2003, 530.) Ilmonen (2003, 193) uskoo, että raja kaupungin ja maaseudun musiikkimakujen välillä on yhä nähtävissä Suomessa, jossa etenkin maaseudun vanhempi väestö haaveilee ”kaukaisista haavemaista ja menetetyistä onnelasta” ja kuuntelee siis tangoiskelmää. Myös Lassilan (1990, 46) mukaan rock on Suomessa kuulunut keskiluokalle ja keskittynyt Helsinkiin, kun iskelmä ja tango ovat yhdistyneet työväenkulttuuriin.

Soine-Rajanummi ja Saastamoinen (2002, 129) toteavat, että suomalaisessa identiteetti-keskustelussa on korostettu alueellisuuden ja paikallisuuden merkitystä identiteetin lähteenä, mutta maan sisäinen muuttoliike on muuttanut tilannetta. Jos kotipaikkakunnalla ei riitä töitä, on sieltä lähdettävä, vaikka siellä muuten viihtyisikin. Esimerkiksi 1960-luvun alussa maaseutu ei enää työllistänyt kaikkia halukkaita, joten ihmisten oli lähdettävä työnhakuun teollisuuskeskuksiin ja kaupunkiin, eteläiseen Suomeen (Löytönen 1999, 63-64). Osa lähti ulkomaille, pääasiassa Ruotsiin. Ennätyksellisinä vuosina 1969-1970 Suomesta muutti Ruotsiin peräti 80 000 ihmistä, mikä näkyi maan väkiluvun vähenemisenä. (Korkiasaari & Söderling 1994, 249; Löytönen 1999, 60.) ”Maaltapako” lakkasi 1970-luvulla (Löytönen 1999, 60). 1980- ja 1990-luvuilla Suomesta ulkomaille muuttaneet eivät enää lähteneet pelkästään työn perässä, vaan opiskelun, elämäkokemusten ja kansainvälistymisen toivossa ja eivät yleensä pysyvästi (Korkiasaari & Söderling 1994, 254). 1990-luvulla maan sisäinen muuttoliike lisääntyi jälleen, mutta se suuntautui aiemmasta poiketen etelän suuriin kaupunkiin, etenkin pääkaupunkiseudulle (Löytönen 1999, 64).

Nykyisessä palvelu- ja tietoyhteiskunnassa suuri osa suomalaisista asuu kaupungeissa tai kaupunkimaisessa ympäristössä. Maaseutu puolestaan tarjoaa toimeentulon ja asuinpaikan yhä harvemmalle suomalaiselle. Suomessa kaupungistuminen oli poikkeuksellisen nopeaa ja 1980-luvulla esille tuotiin huoli ihmisten juurettomuudesta (Paasi 1984, 163). Tällöin oltiin huolissaan siitä, ettei kaupunki tuntuisi kotoisalta ympäristöltä maaseudulta muuttaneen silmin. Esimerkiksi 1970-luvulla upouusiin lähiöihin pakkautuneet maaseudulta muuttaneet ovat kohdanneet hyvin erilaisen todellisuuden. Nopean muutoksen seurauksia, kuten juurettomuutta, on sittemmin käsitelty esimerkiksi suomalaisissa romaaneissa ja elokuvissa (Soine-Rajanummi & Saastamoinen 2002, 123). Eräs nykyajan murroksen aiheuttaja on väestön keskittyminen Etelä-Suomen isoihin taajamiin ja jopa pienten aluekeskusten tyhjeneminen (emt. 123-124). Myöhäisempi juurettomuus-keskustelu liittyy myös globalisaatioon.

### **4.3 Globalisaatiokehityksen voimistuminen**

Jos mut sitten kaikki maailman tytöt kuolis pois  
niin John Fogertyn musiikki ainoa lohtuni ois  
unohtaa voin kaiken muun  
kun nousee bad moon

Nyt murhe väistyy mielen sopukoista  
en ole enää niin bad mood  
John soitti juuri äsken Valloista  
sanoi mulle että Eppu is good



(Eppu Normaali: John Fogerty, 1979)

Etenkin kansainvälinen muuttoliike liittyy keskeisesti globalisaatioon ja maailman epätasa-arvoistumiseen (King 1995, 7). Muuttotappioalueet saattavat autioitua ja ränsistyä massamuuton seurauksena, joten muuttoliike muovaa sekä tulo- että lähtömaan kulttuuria (emt. 28, 32). Täytyy muistaa, etteivät muuttoliike tai kulttuurivaikutteiden leviäminen ole uusia ilmiöitä, vaan ihmiset ovat vaihtaneet asuinpaikkaa ja saaneet vaikutteita muista kulttuureista kautta aikain. Globalisaatiokehityksen esimerkkeinä voidaan pitää jo kolonialismin aikaista orjakauppaa. (King 1995, 18; Huttunen 2002, 46.) Suomesta puolestaan lähti esimerkiksi 1950- ja 1960-luvuilla ihmisiä työn perässä ulkomaille (King 1995, 19).

Viime vuosikymmenten kehitys on kuitenkin ollut nopeampaa ja intensiivisempää, joten on perusteltua puhua globalisaatiokehityksen voimistumisesta. Suomi liittyi Euroopan Unionin jäseneksi vuonna 1995, 1980-1990-luvuilla Suomen talous avautui selkeämmin ulkomaisille rahavirroille, ja 1990-luvulla maahanmuuttajien määrä kasvoi huomattavasti. Suomen globalisaatiokehityksessä nämä vuosikymmenet olivat siten voimakkaan muutoksen aikaa. (Alasuutari & Ruuska 1999b, 17.)

Pitkään kansainvälistyminen matkustamisen muodossa oli vain eliitille oma valinta: tavalliset kansalaiset liikkuvat yli maiden rajojen käytännön pakon sanelemana siirtolaisina tai pakolaisina, työn perässä tai poliittisten kriisien tieltä (Väyrynen 1999, 41). Ulkomaalaisia oli Suomessa 1900-luvun tilastojen valossa kaikista vähiten 1950-luvulla, vain noin 10 000 henkeä. Seuraavalla vuosikymmenellä määrä lähti vähitellen kasvuun, mutta lähinnä avioitumisen kautta. Pakolaisia ei maahan haluttu puolueettomuuteen vedoten. 1990-luvulla Neuvostoliitto hajosi ja Suomi saattoi kumartaa länteen, millä oli vaikutusta maahanmuuttopolitiikkaan. 1980-luvun lopussa Suomessa asui noin 20 000 ulkomaalaista. 1990-luvulta lähtien ulkomaalaisten määrä kasvoi voimakkaasti. (Lepola 2004, 499.)

Ulkomailla syntyneiden ja toisen maan kansalaisten määrä pysyi pitkään pienenä (Löytönen 1999, 68). Suomessa asuvien ulkomaalaisten määrä lähti nousuun vasta 1990-luvun alussa ja määrä nelinkertaistui 1990-luvun loppuun mennessä lähialueilta (Venäjältä, Virosta ja Ruotsista) tapahtuneen maahanmuuton seurauksena (Löytönen 1999, 68; Väyrynen 1999, 235). 1990-luvulla Suomessa vallitsi massatyöttömyys ja monia muita yhteiskunnallisia ongelmia tuli näkyviin. Samaan aikaan maahanmuuttajien määrä lisääntyi, joten monet yhdistivät esimerkiksi työttömyyden maahanmuut-

tajien määrän kasvuun. Siksi asenteet maahanmuuttajia kohtaan olivat melko kielteisiä. (Tani 2001, 154.)

Suomalaisessa keskustelussa ”monikulttuuristuvasta yhteiskunnasta” on unohdettu, että Suomessa on ennenkin ollut ”kulttuurisia vähemmistöjä” ja että itse asiassa kaikki kulttuurit ovat sekoituksia eri kulttuurien vaikutteista (Lehtonen & Löytty 2003, 7). Yleinen harhaluulo on, että Suomi olisi yksi Euroopan etnisesti homogeenisimmistä maista. Suomen ”etnistyminen” ei toki ole tapahtunut vain 1990-luvulla, sillä Suomessa on ollut aina etnisiä vähemmistöjä. Näistä näkyvimpiä ovat saamelaiset ja romanit, jotka ovat asuneet Suomessa jo vuosisatojen ajan. Ajatus Suomesta maana, jossa asuu vain alkuperäisiä suomalaisia, on nähtävissä ulkomaalaispolitiikan ankaruudessa. Vaikka 1990-luvulla tilanne muuttui, on Suomessa esimerkiksi Ruotsiin verrattuna yhä vähän maahanmuuttajia. (Pulkinen 1999, 133, 136.) Monikulttuurisuus otettiin yhteiskuntapolitiikan tavoitteeksi 1990-luvulla. Käydyissä keskusteluissa huomattiin, että Suomi on aina ollut monikulttuurinen. Samalla perinteisten etnisten vähemmistöjen kuten saamelaisten asema koheni. (Lepola 2004, 501.)

Maailmanlaajuiset ihmis-, tavara-, tieto- ja kulttuurivirrat ovat aiheuttaneet sen, etteivät fyysiset rajat tai maantieteelliset etäisyydet enää nykyään määritä kansan tai alueen ”luonnollisia rajoja”. Nykyajan rajat syntyvät pikemminkin kommunikaatio- ja liikenneverkostoissa sekä kielen ja kulttuurin muodostamisessa ”symbolisissa rajoissa”. (Morley & Robins 1995, 1.) Maailman ”rajattomuus” on havaittavissa myös esimerkiksi globaaleissa ympäristöongelmissa, kuten ilmansaasteiden leviämisessä, otsonikerroksen ohentumisessa ja ilmastonmuutoksessa. Beck (1999, 136) väittää, että nykyään ”me kaikki elämme globaalisti”. Tällä hän tarkoittaa, että ihmisten paikalliseen arkeen tunkeutuvat globaalit ilmiöt, kuten hullun lehmän tauti. Mikään paikka ei ole muusta maailmasta erillään oleva saareke. Lisäksi Beck huomauttaa, että ihmisten arki on nykyään liikkeessä tai ”matkalla” olemista. Internetissä, lentokoneessa tai puhelimesta ylitetään etäisyyksiä, eikä yhdessä eläminen merkitse enää välttämättä samassa paikassa olemista. Nykyajan ihminen ”elää” yhtä aikaa monessa paikassa (emt. 140).

Globalisaatiokehityksen synnyttämien pääoma-, teknologia-, informaatio- ja kommunikaatiovirtojen myötä valtio on menettänyt kontrollin ajasta ja tilasta. Valtio ei pysty vastaamaan kansalaistensa moninaisiin vaatimuksiin yhtä aikaa, mikä on johtanut Habermasin (1973) käyttämään käsitteeseen ”legitimaatiokriisi”. Kansallisen identiteetin haastajina toimivat ihmisten moninaiset identiteetit (”plural identities”). (Castells 1997, 243, 271.) Beck (1999, 36) uskoo, että on syntynyt erilaisista verkostoista koostuva ”maailmanyhteiskunta”. Samalla kansallisvaltiot ovat menettäneet arvoval-

taansa ja vaikutusvaltaansa. Westwood (2002, 103) huomauttaa, että kansallisvaltioiden muuttunut asema ei tarkoita suinkaan sitä, että kansallisvaltioiden aika olisi ohitse. Esimerkiksi pakolaisille ja turvapaikanhakijoille valtioiden rajat ovat todellisia esteitä.

Nykyajalle tyypillisenä voidaan pitää myös globaalin kulttuurin syntyä, joka on seurausta informaatio- ja kommunikaatioteknologian kehittymisestä, kuluttajayhteiskunnan noususta ja transnationaalien muodin ja arkkitehtuurin synnystä. Vaikutteet ylittävät kansallisia rajoja ja muodostavat ”maailmankulttuurin”. (Cvetkovich & Kellner 1997, 7.) Cvetkovich ja Kellner (emt. 8) uskovat, että itse kulttuurin määrittely on muuttunut. Ennen paikallinen kulttuuri erotti yhteiskunnat ja ihmiset toisistaan sekä synnytti paikallisia käytäntöjä ja identiteettejä. Nykyään kulttuurin käsite on monimutkaistunut, kun globaalit kulttuurit tunkeutuvat paikallisiin. Seurauksena voi tapahtua globaalia yhdenmukaistumista tai syntyä uusia hybridejä paikallisia muotoja ja identiteettejä.

Voimistuneen globalisaation aikakaudella paikan merkitystä ei voida pyyhkiä pois. Nykyajalle on sen sijaan tyypillistä jatkuva jännite ”globaalin ja paikallisen” välillä sekä se, että paikallinen ja globaali rakentuvat molemminpuolisessa vuorovaikutuksessa. Paikoilla eroineen ja ominaispiirteineen on yhä merkitystä ihmisille paikkaan kuulumisen ja identifioitumisen kannalta. (Massey & Jess 1995, 4.) Suomessakin on Peltolan (2002, 61) mukaan havaittavissa reaktioita kulttuurien globalisoitumiseen: paikallishistoriaa kirjataan kansiin, ja murteet ovat voimissaan. Globaalissa ajassa-kin omat juuret ovat yhä tärkeitä.

## 5 Muuttuvat kollektiiviset identiteetit ja paikan muuttuvat merkitykset

### 5.1 Monimerkityksellinen identiteetin käsite

Maailmassa on polkuja teitäkin  
ja paljon ihmeitäkin  
jos lähdet länteen  
päädyt itään  
siis älä ihmettele mitään

[Eppu Normaali: Mutta ihmeistä suurin (joka jäi näkemättä), 1986]

Identiteetissä on kyse erojen ja yhtäläisyyksien tuottamisesta. Hallin (1999, 13) mukaan identiteetti rakentuu eron kautta ja on fiktiivistä ja narratiivista. Olen kansalliselta identiteetiltäni suomalainen. Suomalaisena tunnen yhteenkuuluvuutta muihin suomalaisiin ja tiedostan, että muualla kuin Suomessa asuvat eivät ainakaan yleensä ole suomalaisia. Toisaalta Suomen rajojen sisällä asuu muiden etnisten ryhmien edustajia. Hyväksynkö heidät suomalaisiksi, jos he eivät esimerkiksi osaa suomea? Kieli on usein tärkeä tekijä kansallisen identiteetin muodostumiselle, kun kieltä puhuu suhteellisen pieni joukko. Esimerkiksi englantia puhuvat äidinkielenään ihmiset ympäri maapalloa, joten se ei ole tarpeeksi erottava tekijä yhdistääkseen ihmisiä.

Nykyään uskotaan yleisesti (esim. Hall 1999, 39), että identiteetti ei ole valmiina syntyvässä tietoisuudessa, vaan se kehittyy ajan kuluessa tiedostamattomissa prosesseissa. Vastaavasti identifikaatio on prosessi, joka ei valmistu koskaan. Yhteiskuntatieteissä on väitelty viime vuosina identiteetistä ja sen rappeutumisesta jälkimodernissa ajassa niin sanotun ”identiteetikriisin” myötä (Hall 1999, 19). Identiteettien murtumista on perusteltu sillä, että aiemmin sosiaalista järjestystä ylläpitäneistä luokasta, sukupuolesta, seksuaalisuudesta, etnisyydestä ja rodusta on tullut 1900-luvun lopussa pirstoutuneita (emt. 20). Jos modernin ajan identiteettiin liittyvä ongelma oli, miten luoda identiteetti ja pitää se vakaana, postmodernina aikana yksilön identiteettiin liittyvä ongelma on se, miten välttää pysyvyyttä ja olla avoinna vaihtoehdoille (Bauman 1996, 18). Ennen vakaiksi ja yhtenäiseksi koetut identiteetit ovat muuttumassa pirstoutuneiksi, useista ristiriitaisista identiteeteistä koostuviksi. Näin syntyy postmoderni subjekti, jolta puuttuu kiinteä ja pysyvä identiteetti. Subjekti voi ottaa erilaisia tilapäisiä identiteettejä eri aikoina, eikä identiteetti tule koskaan ”valmiiksi”. (Hall 1999, 22–23.)

Identiteettien pohdinnasta on tullut Cvetkovichin ja Kellnerin (1997, 9) mukaan keskeinen osa nykyaikaa. Puolustusreaktiot kulttuureja yhdenmukaistavia globaaleja voimia vastaan ovat aiheuttaneet kansallisten ja henkilökohtaisten identiteettien tärkeyden korostamista. Toisaalta globalisaatio voi tuottaa uudenlaisia kansallisten, paikallisten ja henkilökohtaisten identiteettien määrittelyjä (emt. 10). Kun identiteetti nähdään sosiaalisena konstruktiona eikä annettuna, ihmisille tarjoutuu mahdollisuus synnyttää oma yksilöllinen minä. Globaalin ja lokaalin tarkastelu voi tarjota uusia näkökulmia identiteetin rakentumiselle ja osoittaa nykyajan identiteettien monimutkaisuuden. Tulee muistaa, että vielä nykyään myös perinteet, uskonto ja nationalismi ovat voimissaan. (Emt. 12.)

Identiteetit rakentuvat muun muassa historian, maantieteen, biologian, kollektiivisen muistin ja henkilökohtaisten kuvitelmien tarjoaman materiaalin varassa. Yksilöt, yhteisöt ja yhteiskunnat hyödyntävät näitä materiaaleja eri tavoin, oman kulttuurinsa sosiaalisten reunaehtojen sekä historiallisen tilanteen määrittäminä. Aho (2002, 221) huomauttaa, että suomalaisen yhteiskunnan historiassa 1960- ja 1970-lukujen vaihde sekä vuosituhannen vaihde voidaan nähdä suomalaista identiteettiä pirstoviksi ajanjaksoiksi. Hyppy maatalousvaltaisesta yhteiskunnasta teolliseen ja nykyinen globaaliin talouteen sopeutuminen ovat muuttaneet ihmisten kokemusmaailmaa nopeasti, mikä on tukenut nostalgian kaipuuta. Kansalliset identiteetit on havaittu yllättävän voimakkaiksi vielä jälkiteollisella aikakaudellakin. (Emt.)

Identiteettipuheet syntyvät paitsi meidän, myös toisten (te ja he) merkityksellistämisestä (Kaunismaa 1997, 221). Identiteeteistä puhuttaessa myös rajan käsite on oleellinen. Rajalla Paasi (1996, 300) tarkoittaa muutakin kuin konkreettista viivaa kahden erillisen yksikön välissä. Hänelle (emt. 301) rajat ovat ilmiöitä, jotka ”sijaitsevat” alueen asukkaiden sosio-spatiaalisessa tietoisuudessa ja kollektiivisessa muistissa. Ihmiset synnyttävät näkyviä tai näkymättömiä rajoja arjessa jatkuvasti, samalla kun heidän yksilölliset ja kollektiiviset identiteettinsä muuntuvat (emt. 206). Paasi (1998, 223) huomauttaa, että alueet tai tilallisuus ovat osa sosiaalisten ja kulttuuristen luokittelujen syntyä ja niiden sisältöjä. Tämä on todettavissa esimerkiksi identiteetin yhteydessä rajoihin ja rajojen yhteydessä valtaan. Valtion rajat erottavat toisistaan eri kansallisuudet ja rajoja valvotaan, etteivät ”Toiset” pääse tulemaan ”meidän” puolelle. Rajan toisella puolella kansallinen identiteettikin on toisenlainen. (Emt.) Meidän ja Toisten erottelu hyödyntää stereotyyppisiä määrittelyjä, vaikka se perustuukin esimerkiksi kielenkäyttöön tai kulttuuriin, jonka ajatellaan oleva erilainen ”muiden puolella” (Paasi 1996, 13).

Etenkin läntisessä kulttuuripiirissä käydyissä identiteettikeskusteluissa kysymys ”Toisesta” on ollut suosittu aihe. On myös esitetty, että jokaisella kulttuurilla olisi omat ”Toisensa”. (Paasi 1998, 224.) Morley (2003, 175) huomauttaa, että ”Toiset” saatetaan nykyään kohdata myös virtuaalitilassa, esimerkiksi televisiossa. Paasi (1996, 307) puolestaan uskoo, että suomalaisille Toinen tulee tulevaisuudessa olemaan lisääntyvässä määrin pakolaiset, jotka on nähty uhkana ”perinteiselle” suomalaiskansalliselle identiteetille. Näin voi käydä siitakin huolimatta, että sekä kategoria ”me” että ”Toiset” sisältävät valtavasti eroja, joten oikeastaan me kaikki olemme erilaisia (Lehtonen & Löytty 2003, 12-13).

Paasin (1998, 244) mukaan kansallisia stereotyyppioita esiintyi suomalaisissa maantiedon oppikirjoissa aina 1960-luvulle saakka. Etenkin Länsi-Euroopan ulkopuolisten kulttuurien edustama Toinen oli koulukirjoissa vähemmän hyväksytty kuin Länsi-Euroopan Toinen (emt. 245). 1960-luvulla suomalaisten ajatusmaailma kansainvälistyi television ja muiden medioiden yleistyttyä, millä oli vaikutusta esimerkiksi maantiedon oppikirjojen sisältöön ja etenkin rasististen kansankuvausten vähene miseen (emt. 240). Toiseuden representointi muun muassa mediassa ja kouluopetuksessa on alueellisen identiteetin muodostumiselle ja muokkaantumislle oleellista (Paasi 1996, 301).

## **5.2 Globalisaation vaikutukset paikkoihin ja paikan merkityksiin**

Laulussa kulkurikin palaa kotipihaan,  
lauluissa naiset odottaa.  
Lauluissa miehet ei koskaan kuole vihaan,  
kun laulussa on helppo rakastaa.

(Ressu Redford: Laulussa on helppo rakastaa, 1991)

Globalisaatiokeskustelussa on usein esiintynyt huoli kulttuurien yhdenmukaistumisesta ja paikkojen samankaltaistumisesta globalisaation seurauksena, ja 1900-luvulla on povattu jopa paikan kuolemaa. Tällöin globalisaatiolla on tarkoitettu lähinnä amerikkalaisperäisen massakulttuurin leviämistä kaikkialle. Samalla on pelätty omaleimaisten paikalliskulttuurien katoamista.<sup>12</sup> Kulttuuri-imperialismin kriitikot ovat nähneet globalisaation pahana, jota vastaan tulee taistella.

---

<sup>12</sup> 1960-luvulla puhe ”massakulttuurin” huonosta vaikutuksesta oli Rautiaisen (2001, 130) mukaan yleistä Suomessa käydyssä musiikkikeskustelussa. Kansallisen kulttuurin pelättiin hukkuvan ylikansallisen alle. Rautiaisen (emt. 50) mukaan populaarimusiikin tutkimuksessa on viime vuosina tuotu esille, ettei populaarimusiikki ole ”ylikansallisesta massakulttuuria”, vaan joukko omaleimaisia, paikalle ominaisia tyyliä. Nuo alueelliset tai kansalliset erityispiirteet muodostuvat, kun ”vieras” ja ”oma” aines yhdistyvät (emt.).

Frankfurtin koulukunnan jäsenet Horkheimer ja Adorno (1946, 123) olivat jo 1940-luvulla huolestuneita massakulttuuri-ilmiöstä eli kulttuuriteollisuuden laajalle levinneistä tuotteista. Vaikka näiden tuotteiden väitettiin olevan demokraattisia, yksilöllisiä ja monipuolisia, todellisuudessa ne olivat Horkheimerin ja Adornon mielestä autoritaarisia, mukautuvia sekä pitkälti standardisoituja ja normitettuja. (Barker 2002, 164.) Siten paikallisille kulttuureille jäisi vähän tilaa säilyä omaleimaisina.

Suomessa Sarmela (1989) esitti 1980-luvulla, että kulttuurinen omaleimaisuus katoaisi globalisaation seurauksena, kun länsimainen teollinen massakulttuuri levittäytyisi kaikkialle tehden maailmasta yhtenäiskulttuurin. Hän näki uhkakuvan, jossa Suomi siirtyisi keskitetystä valtiojohtoisesta kulttuurista paikattomaan, postlokaaliseen kulttuuriin. Siinä ”globaalit teknokoneistot hävittävät myös valtiolliset kulttuurirajat”. (Emt. 9-10.) 1950-luvulta lähtien keskitetty yhteiskunta oli Sarmelan (emt. 24, 59) mukaan tuhonnut paikallisuuden kokemuksen ja synnyttänyt ihmisen, joka ei kiinnittyisi paikkaan vaan sitoutuisi intressi-, ammatti- tai aateryhmään. Hän ennusti, että siirtymä postlokaaliseen tapahtuisi vuosituhannen vaihteessa, kun maailmanlaajuiset tietoverkot, universaali tajuntateollisuus ja audiovisuaalinen maailmankulttuuri johtaisivat siihen, että yksilöt eläisivät globaalissa informaatiotulvassa (emt. 59, 61).

Postlokaalissa maailmassa kulttuurin rakenteet toimisivat kansallisten kulttuurien yläpuolella, tietokoneiden kontrollissa. Maailman kulttuurit ja ihmiset olisivat samanlaisia kaikkialla ja ihmisille kehittyisi ”maailmanihmisen identiteetti”. (Emt. 120, 123.) Sarmela (emt. 171-172) näki, että nuorisokulttuuri oli jo 1980-luvun lopussa postlokaalia, koska rockmusiikki ja televisio olivat levittäneet samanlaisen nuorisomuodin ja viihteen kaikkialle. Sarmelan (emt. 172) mukaan ”[g]lobaali viihde on paikattoman ihmisen todellisuutta”. Hän oli huolissaan malleista, joita suomalainen nuoriso kansainvälistyneessä kasvuympäristössä saisi ja pelkäsi, että suomalainen kulttuuri katoaisi ja suomen kieli muuttuisi merkityksettömäksi (emt. 194-195, 197). Sarmelan ajattelussa on nähtävissä jopa tieteiskirjallisuudessa esiintyneitä uhkakuvia, kuten pelko maailmanlaajuisesta kontrollista ja tietokoneiden vallasta tekoälyn myötä. Toistaiseksi kehitys ei ainakaan ole johtanut näin synkkiin tapahtumiin, vaikka Internet onkin merkinnyt nopeaa kommunikointi- ja tiedonsiirtomahdollisuutta yli kansallisten rajojen, ja vaikka yritysmaailma on globalisoitunut.

Uudehkossa tutkimuskirjallisuudessa korostetaan, etteivät paikat suinkaan kadota merkitystään tai samankaltaistu globalisaation myötä. Päinvastoin on nähty, että kulttuurituotteiden tarjonta monipuolistuu tai syntyy uudenlaisia kulttuurin muotoja hybridisaation (kulttuurivaikutteiden sekoittu-

misen) ja glocalisaation (globalisaation ja paikallistumisen yhtäaikaisen ilmenemisen) myötä. Toisaalta esimerkiksi Hannerz (1998, 18) muistuttaa, etteivät kulttuurit koskaan ole olleet toisistaan täysin erillisiä, vaan aatteet, tavat ja tavarat ovat levinneet kulttuureista toisiin jo vuosituhansien ajan. Tietenkin vaikutteita saadaan nyt nopeammin ja enemmän. Silti huoli vaikkapa suomalaisen kulttuurin häviämisestä ja amerikkalaistumisesta ei tunnu kovinkaan perustellulta. Kulttuurien amerikkalaistumista vastaan puhuu sekin, että populaarikulttuurissa esimerkiksi jamaikalaisen musiikin ja intialaisen elokuvan kansainvälinen vaikutus on ollut merkittävä (Kosonen 1999, 187). Lisäksi Appadurai (1998, 32) muistuttaa, että on väärin liittää kulttuurien yhdenmukaistumiseen ainoastaan huoli yhteiskunnan tavarastumisesta (commoditization) tai amerikkalaistumisesta. Hänen mukaansa amerikkalaistuminen ei ole kaikissa kulttuureissa huolenaiheena. Hän uskoo, että esimerkiksi korealaisille maan ”japanisoituminen” (Japanization) ja Baltian maille venäläistyminen voivat olla paljon suurempi huolenaihe.

Globalisaation on väitetty johtavan kulttuurien yhdenmukaistumiseen, jota ylikansallisten yhtiöiden on nähty luotsaavan, ja jossa länsimaiset arvot, tavarat ja elämäntavat valloittavat muun maailman. Barker (2002, 132) esittää kolme vastaväitettä sille, että globalisaatio merkitsisi länsimaista kulttuuri-imperialismia. Ensinnäkin globaalit virrat eivät ole yksisuuntaisia. Toiseksi, vaikka valtaosa kulttuurisista vaikutteista leviää lännestä itään ja pohjoisesta etelään, se ei välttämättä merkitse lännen ja pohjoisen ylivaltaa. Kolmanneksi globalisaatio aiheuttaa myös kulttuurien pirstoutumista ja hybridisyyttä eli edistää erilaisten kulttuuristen muotojen säilymistä. (Emt.) Lisäksi kulttuurituotteiden vastaanotossa ja merkityksen annossa on eroja eri kulttuurien välillä ja sisällä muun muassa etnisyyden, sukupuolen ja sosiaalisen luokan mukaan (emt. 142). Väite kulttuurien yhdenmukaistumisesta jättää sitä paitsi huomioimatta sen, että nykyajan yhteiskunnat ovat usein monikulttuurisia (Voisey & O’Riordan 2001, 33-34).

Robertson (1995, 25, 27) uskoo, että on harhaanjohtavaa ajatella globalisaation johtavan joko kulttuurien yhdenmukaistumiseen tai monipuolistumiseen, sillä molemmat ilmiöt voivat tapahtua yhtä aikaa, toisiaan täydentäen. Yhdenmukaistuminen ja erilaistuminen vaikuttavat toinen toisiinsa (emt. 40). Robertsonin (emt. 26) mukaan myöskään paikallinen ja globaali eivät sulje toisiaan pois. Hän korostaa, että paikallisuus on eräs globalisaation puoli (emt. 30). Siksi hän käyttää monitulkintaisen globalisaatio-termin sijasta käsitettä glocalisaatio (emt. 40). Glocalisaatiolla Robertson (emt. 26) viittaa globalisaation ja paikallistumisen yhdistelmään. Ajatus glocalisaatiosta viittaa siihen, etteivät transnationaalit vaikutteet johda kulttuurien samankaltaistumiseen. Vaikka esimerkiksi rockia



kuunnellaan lähes kaikkialla maapallolla, on suomirockissa jotain hyvin suomalaista, joka erottaa sen muiden maiden rockmusiikista.

Usein globalisaation on ajateltu merkitsevän joko kulttuurien yhdenmukaistumista (homogenisaatiota) tai niiden risteytymistä ja sekoittumista (hybridisaatiota) (Albrow 1996, 149). Kuitenkin kummankinlaista kehitystä voi tapahtua yhtä aikaa, mutta eri tasoilla. Vaikkapa kommunikatiokanavat samanlaistuvat, mutta viestinnän sisältö vaihtelee. (Emt. 92.) Albrow (emt. 149) korostaa, että termit ”homogenisaatio” ja ”hybridisaatio” eivät tuo esiin niitä moninaisia tapoja, joilla globaalisuus voi vaikuttaa kulttuuriin. Hän uskoo, että sanoilla ”moninkertaistuminen” (multiplication) ja ”erilaistuminen” (diversification) voidaan paremmin tavoittaa ne moninaiset ja muuttuvat vaihtoehdot, joita globaalisuuskehitys mahdollistaa. Itse uskon myös, ettei ole mahdollista synnyttää yhtä ainoaa globaalia kulttuuria, vaan globalisaation vaikutukset säilyttävät eri kulttuureille omaleimaisia piirteitä. Näin siitäkin huolimatta, että kulttuurien väliset kontaktit ovat lisääntyneet.

Beck (1999, 98) muistuttaa, että esimerkiksi taloudellinen toiminta tapahtuu aina paikoissa ja paikalliset olot huomioiden. Kulttuuriteollisuudessakin joudutaan huomioimaan paikalliset erityispiirteet, kun tuotteita suunnitellaan ja markkinoidaan. Näin paikalliset piirteet sulautuvat globaaleihin vaikutteisiin. Robertson (1992, 173) uskoo, että globaali talous tukee ja tarvitsee sekä kulttuurien samankaltaisuutta että niiden välisiä eroja. Tuotteet ”glokalisoidaan”, jotta ne kävisivät kaupaksi eri puolilla maailmaa. Robertson korostaa, että globalisaatio tarkoittaa lokalisatiota, paikallistumista, eikä kulttuurien ja paikkojen samankaltaistumista.

Kulttuurit ovat Ruuskan (1999a, 66) mukaan globalisoituneet siinä mielessä, että informaatio leviää ympäri maapallon. Toisaalta kuitenkin viesti otetaan eri tavalla vastaan eri kulttuureissa eli vaikutteiden vastaanotto ei ole globalisoitunutta. Myöskään Billig (1995, 132) ei usko yhtenäisen maailmankulttuurin muodostumiseen. Vaikka maiden väliset erot saattavat vähentyä, voivat maiden sisäiset erot kasvaa esimerkiksi kulutustottumusten ja elämäntapojen suhteen (emt.). Fornäsin (1998, 77) mukaan globalisoituminen lisää ihmisten liikkuvuutta sekä valittavissa olevia elämäntapoja, eikä se siten johda maailmanlaajuiseen yhdenmukaistumiseen. Tietenkään kaikki ihmiset eivät voi valita asuinpaikkaansa tai elämäntapaansa, vaan se on usein mahdollista vain rikkaan länsimaan kansalaiselle. Toisaalta edes kaikkien länsimaisten ihmisten elinpiiri ei välttämättä ylety kauas, eivätkä kaukaisten paikkojen uutiset kiinnosta aina niin paljon kuin paikallisuutiset (Morley 2003, 161). Vain pieni osa ihmisistä on alati liikkeessä olevia ”nomadeja” (emt. 162).

Kansainvälinen muuttoliike kytkeytyy paikan luonteen muuttumiseen, sillä kohdealueet etnistyvät massamuuton seurauksena ja toisaalta maahanmuuttajien kokemukset uusista kotipaikoistaan saattavat aiheuttaa heille paikattomuuden tunteen (King 1995, 7; Rose 1995, 96). Toisaalta Ignatieffin (1994, 213) tutkimuksessa kävi ilmi, että vuosien saatossa etnistynyt kotikaupunki saattaa tuntua muutoksen nähneen asukkaan silmissä vieraalta ja kannustaa muuttamaan sieltä pois (Morley 2003, 166). Tunne paikkaan kuulumattomuudesta voi siten kehittyä sekä maahanmuuttajalle että paikassa pitkään asuneelle. Paikkaan identifioituminen voi tuntua vaikealta myös, jos se on liian abstrakti. Kaikki suomalaiset eivät esimerkiksi koe itseään erityisen eurooppalaisiksi, vaan identifioituvat voimakkaasti nimenomaan suomalaisiksi.

Huttunen (2002, 30) korostaa, että maahanmuuttajat ovat aina suhteessa useaan paikkaan, menneeseen ja nykyiseen. Lisäksi Huttunen (emt.) uskoo, että maahanmuuttajan menneelle antama merkitys ja menneisyyden paikat vaikuttavat siihen, miten hän suhtautuu nykyiseen asuinpaikkaan. King (1995, 29) huomauttaa, että maahanmuuttajien elämä on usein kahtaalla. Kun he ovat poissa kotimaastaan, he yrittävät identifioitua kotimaahan esimerkiksi lavastamalla ympäristönsä kotipaikan kaltaiseksi. Toisaalta palatessaan kotimaahan he saattavat identifioitua ulkomaan kanssa. (Emt.) Maahanmuuttotutkimuksessa on todettu, että maahanmuuttajat synnyttävät tulomaassaan uudenlaisen kulttuurin, joka eroaa lähtömaan ja tulomaan kulttuureista (Huttunen 2002, 44).

On väitetty, että henkilökohtaiset identiteetit olisivat nykyään jatkuvasti muutoksessa ja moninaisia. Massey (1994, 7) laajentaa tämän väitteen koskemaan myös paikkojen identiteettejä. Paikkojen identiteetit muodostuvat vuorovaikutuksessa. Globaali sisältyy paikalliseen, sillä paikallinen muodostuu vuorovaikutuksessa ympäröivän maailman kanssa. (Emt. 120.) Siten paikat ovat avoimia, sosiaalisten suhteiden muodostamia verkostoja, ja paikkojen identiteetteihin vaikuttavat niiden vuorovaikutussuhteet muihin paikkoihin (emt. 121). Paikkojen identiteetteihin liittyvät keskeisesti niihin liitetyt mielikuvat ja maine (Tani 2001, 145). Paikkojen identiteetit ovat moninaisia, ja vallitsevat mielikuvat paikkojen olemuksesta vaihtelevat ajan kuluessa (Massey 1994, 121).

1980-luvun puolivälissä esiintyi uskomus, jonka mukaan globalisaation seurauksena maailma yhdyntäisi ja samankaltaistuisi (Robertson 1992, 6). Vielä 1990-luvulla oli havaittavissa romanttinen ajatus siirtymisestä alueiden väliseen rauhaisaan rinnakkaiseloon ja maailman yhdyntymiseen. Se on Robertsonin mukaan kuitenkin harhaanjohtava, koska käytännössä globalisaatiolla on myös ikäviä seurauksia. Esimerkiksi alueiden riippuvuus toisistaan ei välttämättä ole kaikille alueille positiiv-

vinen asia. (Emt.) Globaalissakin maailmassa paikallisuus on silti yhä voimissaan, koska ensinnäkin globaalisuus voi itsessään olla paikallista (esimerkiksi yhteisöt voivat tukea globaaleja arvoja) ja toiseksi globaalisuuden vastustaminen voi muodostaa paikallistoimintaa (Albrow 1996, 110).

Miten käsityksemme paikallisuudesta on muuttunut kulttuurisen globalisaation sekä ajan ja tilan kutistumisen myötä? Jotkut väittävät, että ihmiset kaipaavat pysyvyyttä ja ongelmatonta identiteettiä kaiken kaotisuuden keskellä, ja että sitä voi tarjota vahva tunne paikkaan kuulumisesta. He siis yhdistävät paikkaan tai tilaan liikkumattomuuden ja vastustamisen, kun aikaan yhdistetään liike ja edistys. (Massey 1994, 151.) Massey (emt. 152) muistuttaa, että tällainen käsitys paikoista on ongelmallinen useasta syystä. Ensinnäkin se olettaa, että paikoilla on vain yksi, pysyvä identiteetti. Toiseksi se olettaa, että paikkojen identiteetit ovat rakentuneet sisäänpäin kääntyneestä, ympäröivän maailman unohtavasta historiasta. Lisäksi tällainen paikan käsitteellistäminen pakottaa vetämään rajoja, joilla todellisuudessa on hyvin vähän merkitystä, koska paikat ovat yhteydessä toisiinsa ja vaikuttavat toisiinsa.

Cvetkovich ja Kellner (1997, 15) huomauttavat, että sekä globaali että paikallinen ovat kulttuurisia konstruktioita, joista voidaan kiistellä ja joita voidaan määrittää uudelleen. ”Paikallinen” on heidän mukaansa hybridi rakennelma, joka muodostuu alueellisten, kansallisten ja globaalien vaikutteiden yhdistelmästä (emt). Fornäs (1998, 84) uskoo, että paikkojen ja erilaisten virtojen vuorovaikutus synnyttää nykyisen maailmanyhteisön, ei virrat tai kiinteät yksiköt yksinään. Siten paikat ovat yhä globalisaation aikakaudellakin omaleimaisia ja tarjoavat kiinnittymisen lähteen ihmisille.

### ***5.3 Globalisaation vaikutukset paikkoihin sidottuihin identiteetteihin***

Jou! Mä olen Jufo3  
Räppään aina epäbiittiin  
Siitä huolimatta kuulun Suomen räp-eliittiin  
Mutta onneksi on ryhmä aina takanain'  
Koska ilman ryhmää olisin mä kotipoika vain

(Raptori: Minä ja ryhmä, 1990)

Globalisaatio muuttaa perustavanlaatuisesti ymmärrystämme maailmasta: se herättää erilaisen kokemuksen paikasta ja paikattomuudesta sekä uudenlaisen paikkaan sidotun ja paikattoman identiteetin tunteen. Näin se siis vaikuttaa yksilölliseen ja kollektiiviseen identiteettiin. (Morley & Robins 1995, 121.) Paikkaan sitoutumisessa voidaan erottaa eri tasot: paikallinen, alueellinen, kansallinen

ja globaali (identiteetti). Globaali identiteetti on tullut mahdolliseksi osalle maapallon asukkaista etenkin kehittyneen tietotekniikan ja viestinnän avulla. Siitä huolimatta globaalissa maailmassa paikallisuus on muodostunut keskeiseksi identifioitumisen kohteeksi (Westwood 2002, 105).

Morley (2003, 158) muistuttaa, että nykyaikana on havaittavissa ”reterritorialisoitumista” ja vahvojen paikallisten identiteettien muodostumista. Se ei ole pelkästään hyvä asia, vaan voi aiheuttaa ongelmia. Myös Soine-Rajanummi ja Saastamoinen (2002, 121) muistuttavat globalisaatiokehityksen vastareaktiosta eli viimeisen kymmenen vuoden aikana lisääntyneestä paikallisuuden korostamisesta ja ihmisten tarpeesta kuulua johonkin. Heidän (emt. 122) mukaansa elämme ”yhteisöjen ja paikallisten identiteettien aikaa”. Tämä näkyy esimerkiksi paikallisen identiteetin esille tuomisena murrearjakuvakirjojen avulla, jotka ovat suosiossa paitsi Suomessa, myös esimerkiksi Saksassa ja Ranskassa (emt. 125).

Vaikka valtioiden rajat ovat nykyään ihmisten, tavaroiden ja tiedon ylitettävissä, ei alueellisuus tai nationalismi ole kadonnut (Paasi 1996, 301-302). Castells (1997, 27) uskoo, että globalisaation myötä kansallisuusaate voimistuu, mikä näkyy identiteetin (uudelleen)rakentamisessa kansallisuuden varaan. Etenkin kieli on Castellsin (emt. 52) mukaan tärkeä identiteetin rakentumiselle ja synnyttää näkymättömän rajan, joka tuntuu todellisemmalta kuin alue ja on vähemmän pois sulkeva kuin etnisuus. Hobsbawm (1994, 13-14) korostaa, ettei kansalaisuutta tulisi liittää kieleen, uskontoon, synnyinmaahan tai ”rotuun”, koska kyseiset käsitteet ovat muuntuvia ja moniselitteisiä. Sen sijaan kansakunta koostuu hänen (emt. 16) mukaansa tietoisuudesta tai tunteesta ryhmään kuulumisesta. Tuo tietoisuus on ollut vahvana voimakkaiden yhteiskunnallisten murrosten takia 1900-luvun lopullakin, mistä kertovat nationalistiset puolustusreaktiot eri puolilla maailmaa (emt. 179, 187).

Myös Hall (1999, 45) uskoo, että kansalliset kulttuurit ovat modernissa maailmassa yksi keskeisistä kulttuurisen identiteetin lähteistä. Kansalliseen kulttuuriin synnyttään ja ihmiset pitävät kansallisuuttaan osana heidän luontoaan (vaikkei se sitä ole) sekä määrittelevät itsensä usein kansallisuuteen perustuen, esimerkiksi suomalaisiksi. Toisaalta voimme tietää, mitä ”suomalaisuus” on vain representaation perusteella: miten suomalaisuus on meille kansallisessa kulttuurissa esitetty (Hall 1999, 46). Myös Heiskanen (1994, 7) määrittelee kansallisen kulttuurin ja identiteetin suhteen niin, että minuutta määritetään kansallisen kulttuurin kautta. Musiikki osallistuu suomalaisuuden rakentamiseen osana kansallista kulttuuria. Alueiden, valtioiden ja kansakuntien representaatiot muuntuvat ajan kuluksa ja samoin käy kansallisen identiteetin sisällölle (Paasi 1996, 302).

Billig (1995, 128-129) kritisoi väitettä, jonka mukaan postmodernina aikana modernin ajan tuote kansallisvaltio menettäisi merkityksensä. Sen sijaan hän uskoo, että kansalliset ja kansainväliset ajattelutavat ovat toisiinsa kietoutuneita, eivätkä ne sulje toisiaan pois. Hän (emt. 147) antaa esimerkin monikulttuurisista Yhdysvalloista, jossa erilaiset ihmisen tai hänen sukunsa alkuperää ilmaisevat ”hyphen”<sup>13</sup> -identiteetit on otettu käyttöön. Tällainen ”yhdysviivallinen identiteetti” viittaa esimerkiksi afrikkalais-amerikkalaiseen tai aasialais-amerikkalaiseen. Billig (emt.) muistuttaa, että tällaisia nimityksiä itsestään käyttävät korostavat kuitenkin myös olevansa amerikkalaisia eli kansallinen identiteetti ei ole katoamassa. Joka tapauksessa nämä ”yhdysviivalliset identiteetit” ovat osoitus siitä, että ennen vakaaksi mielletty kansallinen identiteetti on saanut globalisaation ja diasporassa<sup>14</sup> eli poissa kotimaastaan elävien ihmisten myötä uusia merkityksiä (Westwood 2002, 103). Huttunen (2002, 101) kysyy väitöskirjassaan, joka tutkii suomalaisia maahanmuuttajia, tarvittaisiinko Suomessakin ”yhdysviivallisia identiteettejä” kuten suomen-vietnamilainen. Hän toteaa, etteivät nimitykset koskaan ole viattomia, vaan ne kertovat maahanmuuttajien ja Suomessa asuneiden välisestä suhteesta.

Hall (1999, 58) esittelee kolme vaihtoehtoa sille, mitä globalisaatio aiheuttaa kulttuurisille identiteeteille.

- Ensinnäkin voidaan ajatella, että kansalliset identiteetit rapautuvat kulttuurien yhdenmukaistuessa globalisaation myötä.
- Toiseksi on mahdollista, että tapahtuu päinvastoin: kansalliset ja muut ”paikalliset” identiteetit vahvistuvat vastauksena globalisaatioon.
- Kolmas vaihtoehto liittyy läheisesti ensimmäiseen vaihtoehtoon: rappeutuneiden kansallisten identiteettien tilalle saattaa tulla uusia, hybridejä identiteettejä.

Ensimmäiselle vaihtoehdolle Hall (1999, 63) esittää kolme vastatendenssiä. Hän muistuttaa, että Kevin Robinsin (1991) havaintojen mukaan globalisaatio hyödyntää paikallista eriytymistä. Globaalien ja paikallisten välille syntyy uudenlainen kytkös, ja syntyy uudenlaisia globaaleja ja paikallisia mahdollisuuksia identiteetin rakentamiselle. Toiseksi globalisaatio ei vaikuta kaikkialla tai kaikkiin samalla tavalla, vaan alueiden sisällä olevat alueet ja ihmisryhmät ovat eriarvoisissa asemissa. Kolmanneksi Hall tuo esiin, että globalisaatio on luonteeltaan länsimainen, sillä kulttuurinen yhdenmukaistuminen tarkoittaa lähinnä muun maailman länsimaalaistumista. Läntisissä maissa ihmisille

---

<sup>13</sup> *Hyphen* tarkoittaa suomeksi väliviivaa, tavuviivaa tai yhdysviivaa.

<sup>14</sup> Diasporan käsite on Huttusen (2002, 45) mukaan saanut kahdenlaisia sisältöjä. Ensinnäkin sillä on ”viitattu transnationaalien suhteiden erityiseen tyyppiin”, johon liittyy ajatus lähtömaasta ja toiveesta palata sinne. Toiseksi diaspora on toiminut metaforana maailmalle voimistuneen globalisoitumisen aikana.

on tarjolla lisäksi suurempi identiteettien kirjo: esimerkiksi ”etnistä ruokaa” on saatavilla lännen suurkaupungeissa paikallisten ruokien joukossa, kun muun maailman ”periferia” voi tarjota vain paikallista ruokaa (Hall 1999, 63–64). Edempänä mainitun Castellsin (1997, 27) lisäksi ensimmäistä vaihtoehtoa horjuttaa myös Hannula (1997, 16), joka ei usko, että kansallisuus menettäisi merkitystään kansainvälistymiskehityksen takia. Päinvastoin hän tukee toista vaihtoehtoa ja näkee, että kansallisen identiteetin merkitys vain korostuu.

Toista vaihtoehtoa eli paikallisten identiteettien vahvistumista tukee muun muassa se, että hallitsevat etniset ryhmät ovat kulttuurien kohdatessa päätyneet puolustusreaktioihin, jotka ovat kulttuurista rasismia. (Hall 1999, 68–69.) Myös Harvey (1989), joka on tutkinut globalisoitumista ja ajan ja tilan tiivistymistä, uskoo paikallisten identiteettien voimistumiseen. Hänen mukaansa lisääntynyt liikkuvuus ja kansainvälistyminen, sekä tunne epävakaasta maailmasta, kyseenalaistavat vakiintuneen käsityksen paikasta. Ihmisille syntyy kaipaus tuttua ja turvallista kohtaan ja siksi paikalliset identiteetit voimistuvat. (Emt. 87, 302, 306.)

Kolmas vaihtoehto eli uudenlaisten identiteettien syntyminen näkyi Hallin (1999, 69) mielestä esimerkiksi Isossa-Britanniassa 1970-luvulla: afrokaribialaiset ja aasialaiset yhteisöt joutuivat tuolloin kokemansa valtakulttuurin rasismin ilmausten myötä identifioimaan itsensä ”mustiksi” eli ”ei-valkoisiksi” tai ”toisiksi”. Hall uskookin nimenomaan, että globalisaatio vahvistaa paikallisia (vaikka uudenlaisia) identiteettejä ja synnyttää uusia identiteettejä.

Kaikki alueelliset identiteetit ovat Hassnerin (1993) mukaan tietyssä mielessä fiktiivisiä identiteettejä (Paasi 1996, 12). Esimerkiksi kansallista identiteettiä ylläpidetään kertomuksin, jotka muuttuvat jatkuvasti. Eri sukupolvet ottavat perinteistä osan ja lisäävät siihen omat vaikutteensa. Samanaikaisesti Suomessa elää ihmisiä, joille on kerrottu, että rasismi tai syrjintä ei ole oikein, tai joille on koulussa opetettu, että eri kansat ovat eri älyllisellä tasolla. (Paasi 1998, 243.) Ei siis ihme, jos Suomessa ilmenee rasismia. Lisäksi etnisten vähemmistöjen edustajat on helppo syyllistää ”ulkopuolisina”. Eriksen (1997, 111) muistuttaa, että kansakuntien virallinen historia voi osoittautua ajan kuluessa myytiksi, jonka avulla on pidetty yllä tietynlaista kuvaa maasta ja sen asukkaista. Kansakunnan historia on tulkintaa, joka voidaan myös kirjoittaa uudelleen. Tällöin esimerkiksi suomalaisten kollektiivinen identiteetti voi muuttua. Massey (1995, 67) korostaa, että vaikka kaikki identiteetit perustuvat eron tekemiseen ”meidän ja muiden” välille, ei identiteettien välisen rajan tarvitse olla jyrkkä ja automaattisesti ”muut” ulos sulkeva. Paikat ovat globalisaation myötä avoimia ja hybridejä, saaneet vaikutteita ympäröivästä maailmasta.

Huoli kansallisen kulttuurin katoamisesta maailmanlaajuistumisen myötä on esiintynyt niin valtaapitävien kuin kansalaisten puheissa. Monista muutoksista huolimatta kansallisuutta tuotetaan yhä arjessa, eikä suomalaisista ole tullut siinä mielessä maailmankansalaisia. (Väyrynen 1999, 243.) Kun kansallinen identiteetti ymmärretään jälkimodernilla tavalla, hyväksytään suomalaisuuden monet kasvot ja moniselitteisyys. Perinteisen korkeakulttuurin lisäksi myös populaarikulttuuri voi edustaa suomalaisuutta. (Kallioniemi 2003, 483.) Siten myös populaarimusiikista voidaan etsiä suomalaisuuden merkkejä. Samoin rockmusiikin sanat voivat heijastaa moninaisia paikan kuvauksia.

## 6 Musiikki - avain identiteettiin ja paikkojen merkityksiin

”Laulu on aikamme peili, jossa ihminen tarkastelee aikaansa - mennyttä, nykyhetkeä ja tulevaa - ja jäsentää sen kautta niin myyttistä kuin lineaaristakin aikaa.”  
(Kukkonen 1997, 309.)

Frithin (1996, 121) mukaan musiikillinen kokemus on myös identiteetin kokemista. Reagoidessamme lauluun koemme yhteyttä sen esittäjään ja muihin kuuntelijoihin. Tunnistamme tietynlaiset äänet musiikiksi, koska ne noudattavat kulttuurillemme tuttua logiikkaa, jonka olemme sisäistäneet tietyssä yhteisössä kasvaessamme. Lisäksi pidämme vain tietynlaisista musiikeista, vaikkamme pystyisi selittämään, miksi näin on. Selitys musiikkimaaillemme löytyy Frithin mielestä ympäröivästä sosiaalisesta todellisuudesta. Siinä mielessä musiikki on kollektiivista. Yksilöllistä musiikin kokeminen on puolestaan siksi, koska laulut kiinnittyvät elämäämme, ja rytmit kulkevat kehomme läpi. (Emt.) Tämä korostuu esimerkiksi tanssimisessä, jossa tanssija saattaa kokea sulautuvansa musiikkiin ja saavansa mahdollisuuden elää uudelleen vanhoja muistoja (Nykyri 1996, 10).

Populaarimusiikki vetoaa ihmisiin, koska he voivat identifioitua laulujen sanomaan (Harris 1996, 199). Grossberg (1995, 47) korostaa, että rockia kulutetaan mielihyvän aikaan saamiseksi. Usein musiikki liitetään voimakkaasti muistoihin ja kullakin sukupolvella on omat kappaleet, jotka tuntuvat merkityksellisiltä vielä vuosien päästä. Ilmonen (2003, 210-211) uskoo, että rockiskelmät samoin kuin muut iskelmät voivat toimia aikakoneina, joiden avulla yksilö voi siirtyä ajassa taaksepäin ja elää tärkeäksi koettuja muistoja uudelleen. Niinpä mikäli yksilö menettäisi hänelle merkitykselliset rocklevyt, hän potisi ”henkilökohtaista muistinmenetystä” (emt. 214). Jokisen (2003, 41) mukaan laajalle levinnyt kulttuurituote rock ”on päätynyt niiden kertomusten joukkoon, joka on osa kollektiivista muistiamme ja joka tuottaa meille ymmärrystä siitä, millaista elämä on.” Hän (emt. 41-42) uskoo, että toisen maailmansodan jälkeen syntyneille sukupolville rock on mahdollistanut henkilökohtaisten kokemusten käsittelyn ja jäsentämisen.

Median kenttä on nähty eriytyneen viime vuosina, niin myös musiikin. Nopeasti muuttuva, eriytynyt musiikki ei pysty tarjoamaan enää ”ajan henkeä kiteyttävää kollektiivista muistoa”. (Jokinen 2003, 57.) Lisäksi rock on individualismia korostavan kulttuurin osa, eikä se nykyään välttämättä tarjoa kollektiivisia kokemuksia ja niistä kehittyviä yhteisiä muistoja niin kuin se teki vielä aiemmin (emt. 59). Toki musiikkityylien pirstaloituminen ja tarjonnan lisääntyminen on vaikuttanut siihen,



ettei täysin yhtenäistä sukupolvikokemusta ole. Silti esimerkiksi 1990-luvulla nuoruutensa eläneet varmasti tunnistavat useita kyseisen aikakauden yhtyeitä ja hittejä.

Sanotaan myös, että ihmisen levyhylly kertoo hänen persoonastaan. Musiikin avulla ihmisen voi luokitella esimerkiksi hoppariksi, poppariksi tai rokkariksi, vaikkei kaikkia näihin suhteellisen yksinkertaistaviin ja kankeisiin kaavoihin ole mahdollista asettaa. Usein myös pukeutumisella viestitetään omasta musiikkimausta ja esimerkiksi hevarin tunnistaa toisinaan pitkistä hiuksista, tummista vaatteista, nahasta ja tatuoinneista. Tietyn musiikkityylin tai yhtyeen fanit erottavat itsensä muista korostamalla tiettyjä eroavaisuuksia ja luovat itselleen ”fanin identiteetin” (Grossberg 1995, 43). Toisaalta ihmiset määrittelevät identiteettiään uudelleen erilaisten erojen suhdeverkostossa, sillä jokaista eroa muokkaavat muut erot (emt.). Grossberg (emt. 49) uskoo, että länsimaisessa kultusyhteiskunnassa identiteetin rakennus perustuu usein populaarikulttuurin tuotteiden kulutukseen. Barker (1999, 169) puolestaan muistuttaa, että identiteetti on läpikotaisen sosiaalista ja kulttuurista, joten se ei voi sijaita kulttuuristen representaatioiden (esimerkiksi populaarimusiikin) ulkopuolella.

Musiikki on Frithin (1996, 110) mielestä avain identiteettiin, koska se tarjoaa yksilölle mahdollisuuden tunnistaa itsensä ja muut sekä muodostaa tunteen subjektiviteetista osana joukkoa. Musiikki voi olla henkilökohtaisten kokemusten ja mieltymysten ilmaus. Lisäksi sen avulla voidaan ilmaista vastarintaa tai synnyttää tunne kansallisesta yhteenkuuluvuudesta. (Kong 1995, 188-189.) Esimerkiksi suomalainen kansanmusiikki ”aitona ja alkuperäisenä” traditiona synnytettiin 1800-luvulla, kun sivistyneistö keräsi kansan keskuudessa lauluja, joita toisinaan jopa muokattiin aitouden saavuttamiseksi (Kallioniemi 1995, 47). Yksilön on siis musiikin avulla mahdollista erottautua muista, mutta myös liittyä osaksi joukkoa, kollektiivista kulttuuria ja historiaa (Jokinen 2003, 42). Musiikki on kulttuurisen kommunikaation muoto, joten sen avulla on mahdollista tuottaa ja muokata kansallisia, etnisiä ynnä muita identiteettejä (Kong 1995, 192). Identiteettien rakentaminen ja muokaus mahdollistuu musiikin tekstien (rytmin, lyriikoiden, eri tyylien), kontekstien (paikallisen toiminnan kuten musiikkikilpailuiden) ja intertekstien (fanituotteiden ja tietynlaisen pukeutumistyylin) avulla (emt. 192-193). Kaunismaan (1997, 222) sanoin ”[i]dentiteetit rakentuvat mielikuvituksen varaan rakentuville ilmaisuille.” Siten myös laulut osallistuvat identiteettien rakentamiseen.

Musiikkia tuotetaan ja kulutetaan aina jossakin paikassa. Paikat puolestaan ovat yhteydessä toisiinsa. Musiikin avulla kuuntelija voi liikkua ajassa: tietty laulu voi tuoda muistoja mieleen menneisyydestä (Schade-Poulsen 1997, 61). Tietty kappale voi myös kytkeä ajatukset paikkaan, jossa laulua kuunteli. Schade-Poulsen (emt. 59) on havainnut, että paikallisen ja globaalin suhdetta pohti-

neessa akateemisessa keskustelussa musiikki on eräs pääaihe. Musiikin sanotaan virtaavan, muuttuvan heterogeenisemmäksi ja kreolisoituneemmaksi eli monikulttuuristuvan. Siten musiikin voidaan sanoa olevan myös avain paikkojen merkityksiin voimistuneen globalisaation aikakaudella.

Suomalaisia ympäröi musiikki, joka poikkeaa jossain määrin muiden maiden musiikeista. Vaikka kansainväliset hitit soivat myös Suomen radioaalloilla, on kotimaisen musiikin osuus merkittävä. Suomalainen musiikki on osa suomalaisuutta, kollektiivista muistia ja kansallista identiteettiä. Se käsittelee aiheita, joita ei käsitellä missään muualla. Kukkonen (1997, 166-167) nimittää Jukka Kuoppamäen laulua *Sininen ja valkoinen* (1972) ”toiseksi kansallislauluksemme”. Ajattoman laulun aiheina ovat suomalainen luonto ja historia. Se on sävyltään kansallisromanttinen ja suomalaista identiteettiä tukeva. (Emt.)

Musiikilla on siis yhteys sekä henkilökohtaisiin että kollektiivisiin identiteetteihin, kuten paikkoihin sidottuihin identiteetteihin. Suomalaiset rocklyriikat ovat avain paikkoihin, suomalaisuuteen ja suomalaisten paikkakäsityksiin. Voi olla, että 1990-luvulla ja 2000-luvulla tapahtunut musiikkityylien pirstaloituminen on laimentanut musiikin kollektiivisuutta, mutta ainakin kansallisella tasolla musiikki koetaan yhä ryhmähengen nostattajaksi. Esimerkiksi suomalaisten artistien vienti ulkomaille puhututtaa, ja ulkomailla menestyneitä yhtyeitä pidetään jopa jonkinlaisina ”kansallissankareina”, joiden menestystä uutisoidaan mielellään.

Suomeksi lauletuissa kappaleissa sanoituksia on helppo kuunnella ja halutessaan laulaa mukana. Millaista suomalaista musiikkia Suomessa on kuunneltu eri vuosikymmeninä 1970-luvulta nykypäivään? Mitä suomalaisessa rockissa on vuosien varrella tapahtunut? Seuraavassa luvussa sukellan suomalaisen rockmusiikin vaiheisiin 1970-luvulta nykypäivään. Tarkastelen tapahtunutta etenkin aineiston yhtyeiden ja artistien kautta, mutta kerron myös yleisemmin suomirockin vaiheista.

## 7 Katsaus suomalaiseen rockmusiikkiin vuosina 1970- 2003

### 7.1 1970-luku: suomirockin synnyn vuosikymmen

Laarin (2003, 62) mukaan 1950-luvulla nuoruutensa elänyt sukupolvi muutti pukeutumistaan ja alkoi kuunnella vanhempaa tanssimusiikkia aikuistuttuaan. Seuraavat ikäpolvet toimivat näin yhä harvemmin. Siten nuorisokulttuuri integroitui vähitellen yleiskulttuuriin. Tätä vaihetta Laari (emt.) kutsuu rockmodernisaatioksi, jolle oli olennaista 1960- ja 1970-lukujen vaihde ja tuon ajan yhteiskunnalliset muutokset, esimerkiksi kaupungistuminen, teollistuminen ja yleisen elintason nousu. 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa yhteiskuntaa kuohuttivat muun muassa hippiliike, protestilaululiike, opiskelijaradikalismi, rockfestarit, erilaisten alakulttuurien synty ja vakiintuminen (Heiskanen & Mitchell 1985, 111). Turun Ruissalossa järjestettiin ensimmäinen Ruisrock vuonna 1970 (Kallioniemi 2003, 489). Kyseinen tapahtuma oli Suomen ensimmäinen rockfestivaali.

Suomalaiseksi tunnistettava omaleimainen rockmusiikki syntyi 1970-luvulla. Kehitykseen vaikuttivat 1960-luvun uudistukset: Bob Dylanin folksanoitukset, The Beatlesin uudenlainen musiikki ja taitavat instrumentalistit kuten Jimi Hendrix. Suomen kieli on alusta lähtien ollut tärkeä osa suomalaista rockmusiikkia. (Laine 2004, 413.) 1970-luvun uutuus oli suomenkielinen lyriikka ja artistit, jotka tekivät ja sanoittivat itse kappaleensa ja esiintyivät rokkibändin kanssa (Jalkanen & Kurkela 2003, 580). Suomenkieliset lyriikat kasvattivat rockin suosiota (emt. 581). Vuosikymmenen suosituin rockyhtye Hurriganes lauloi kuitenkin englanniksi (Muikku 2001, 216). 1970-luvun rockin sanoituksissa kuuluivat aikaisemmista poiketen ajankohtaiset tapahtumat ja kanta-aottavuus (Jokinen 2003, 56). 1970-luvulla maamme siirtyi suomirockin aikaan (Bruun ym. 1998, 171). Vuosikymmenen lopussa koettiin puolestaan punk-aalto (emt. 247).

Love Records -levy-yhtiö oli merkittävä rockin julkaisija 1970-luvulla (Jalkanen & Kurkela 2003, 584). Suomirockin ensimmäisiä tekijöitä olivat Juice Leskinen, Dave Lindholm ja Hector, joiden sanoituksista otettiin vaikutteita myös kotimaiseen iskelmään (Muikku 2001, 178). Toisaalta Muikku (emt. 220-221) huomauttaa, että suomirock sai vaikutteita kotimaisen iskelmän melodiosta ja sanoituksista, vaikka sointi oli erilainen. Toisaalta suomirockin iskelmällisyyttä ei pidä liioitella, sillä se oli soundiltaan ja asenteeltaan rokkia (Bruun ym. 1998, 355). Epe Heleniuksen mukaan suomirock alalajeineen syntyi, kun iskelmästä vaikutteita saanut suomalainen punk yhdistyi

Juicen kaltaisten artistien tuotantoon (emt. 360). Punkilla oli siis keskeinen sija iskelmän valta-ase-  
man kukistamisessa (emt.).

1970-luvulla rockista tuli kaupallisesti merkittävä musiikkilaji iskelmän rinnalle (Muikku 2001, 215). Vuosikymmenen alussa ilmestyivät ensimmäiset varsinaiset rocklehdet *Musa* ja *Soundi*, ja 1970-luvun aikana aloittivat toimintansa ensimmäiset rocklevyihin keskittyneet musiikkiliikkeet ja rockartistien ohjelmatoimistot (Jalkanen & Kurkela 2003, 529, 554). Muikku (2001, 323) nimeää 1970-luvun merkittävimmäksi sotavuosien jälkeiseksi ajanjaksoksi kotimaisen ääniteteollisuuden historiassa. Suomenkielinen rock saavutti valtavan suosion, mikä kasvatti kotimaisten levyjen myyntiä (Jalkanen & Kurkela 2003, 537). Tuolloin myös populaarimusiikin opetukseen ja tutkimukseen lisättiin voimavaroja. Vuonna 1972 perustettiin esimerkiksi Oulunkylän pop-jazz-opisto. Populaarimusiikista käyty keskustelu vaikutti lisäksi etnomusikologian opetukseen Tampereen ja Helsingin yliopistoissa. (Rautiainen 2001, 160, 162, 164.)

Saariston (2003b, 91–93) mukaan 1970- ja 1980-lukujen vaihde oli etenkin suomalaisessa nuorisokulttuurissa kuohunnan aikaa. Murros oli merkittävä myös suomalaiselle kulttuurille: Suomessa siirryttiin vähitellen yhtenäiskulttuurista kohti monimuotoista kulttuuria. Tuolloin punkrockista tuli suosittua myös Suomessa, lukuisat kantaa ottavat pienlehdet aloittivat toimintansa ja ympäristöliike pääsi parrasvaloihin muun muassa Kojjärvi-liikkeen myötä. Vuonna 1973 maailmaa koetteli energiakriisi, mistä seurasi lama ja korkea työttömyys (Kallioniemi 2003, 489). Vuosikymmenten vaihteessa myös nuorisotyöttömyys oli poikkeuksellisen suurta, mikä osaltaan edisti punkin nousua (Saaristo 2003b, 98). Rocklaulujen suosituimpana aiheena säilyi rakkaus 1970-luvun punkmusiikin nousuun asti (Frith 1988, 252). Nopeatempoisen punk toi rockmusiikkiin kantaaottavat sanoitukset ja yhteiskuntakritiikin sekä eräänlaisen ”tee se itse” -asenteen. Suomessa punkilla uransa aloitti muun muassa **Eppu Normaali**<sup>15</sup>, jonka levyllä *Maximum jee & jee* (1979) on vielä kuultavissa punkin rosoisuus, vaikka yhtyeen oma ”Eppu-soundi” on jo kuultavissa (Bruun ym. 1998, 282).

**Irwin Goodman** eli Antti Hammarberg (1943-1991) aloitti muusikkouransa folk-laulajana, mutta synnytti uudenlaisen lauluperinteen, ”rahvaan uuden laulun” tai ”rentun kaupunkilaisen hulivililaulun”. (Kukkonen 1997, 140-141; Rautiainen 2001, 21). Hänen 1960-luvun tuotantonsa kuvasi Suomea tilanteessa, jossa maaseutu tyhjeni ja kaupungit kasvoivat. Sanoittaja ”Emil von Retee” eli Veikko ”Vexi” Salmi onnistui sisällyttämään laulunsanoihin suomalaisten kokemukset ironisessa

---

<sup>15</sup> Jatkossa olen lihavoanut kunkin vuosikymmenen aineiston yhtyeet ja artistit kohdassa, jossa kerron heistä tarkemmin.

sävyssä. Irwinin ura jatkui vielä 1980-luvullakin esimerkiksi levyillä *Tahdon lättähattujen vanhainkotiin* ja *Rentun ruusu*. (Kukkonen 1997, 140-141.) Irwinin uraan mahtuu useita hittejä, joita tuli vähintään yksi vuodessa vuosina 1965-1978, poikkeuksena vuodet 1969 ja 1975 (Jalkanen & Kurkela 2003, 505).

Irwinin laulussa käsiteltiin usein epäsovinnaisia aiheita, kuten suomalaisten alkoholin käyttöä (Kukkonen 1997, 143). Alkoholin käytöstä laulaminen yleistyi ylipäätään 1960-luvun lopulla, koska alkoholin nauttimista koskevat säännökset olivat lieventyneet (Jalkanen & Kurkela 2003, 491). Toisaalta Irwinillä oli runsaasta alkoholinkäytöstä omakohtaisia kokemuksia ja esimerkiksi vuonna 1975 hän piti taukoa musiikinteosta ryyppyputken takia. Suuri osa sanoituksista käsitteli Irwinin todellista elämää. Esimerkiksi laulu *Ryysyranta meni* kertoo Irwinin vuonna 1969 valmistuneen Ryysyranta-nimisen loistolukaalin pakkohuutokaupasta vuonna 1970. (Emt. 467, 505.) Omakohtaisuus toimi myös syynä laulujen suurelle suosiolle, sillä ”Irwin eli niin kuin lauloi”, mikä tuli selväksi myös useiden juorulehtien palstoilta (emt. 506).

Myös matkustamisesta kertovia lauluja Irwinillä on useita (Kukkonen 1997, 143). *St. Pauli ja Reeperbahn* (1970) perustui omakohtaisiin matkakokemuksiin ja *Las Palmas* (1972) ylisti etelään suuntautuvaa matkailua (Jalkanen & Kurkela 2003, 507). Irwin voitti Syksyn sävel -kilpailun kahdena peräkkäisenä vuonna lauluilla *St. Pauli ja Reeperbahn* (1970) ja *Poing poing poing* (1971). 1970-luvun sanoituksissa käsiteltiin aiempaa enemmän iskelmällisiä aiheita, kuten rakkautta ja parisuhdeasioita, ja yhteiskunnallinen protesti väheni. Poikkeus säännöstä on vuonna 1976 levytetty kappale *Haistakaa paska koko valtiolta*, joka heijastaa elämän katkeruutta. (Emt.)

**Hector** eli Heikki Harma (s. 1947) aloitti Irwinin tapaan uransa folk-liikkeen parissa ja hänen 1960-luvulla levyttämänsä kappale *Palkkasoturi* muodostui suomalaisen folk-liikkeen tunnuslauluksi. 1960-luvulla Hector levytti vähän, mutta esiintyi paljon. Hectorin suomeksi laulamien kappaleet edistivät suomeksi tehdyn lyriikan arvostusta ja muodostivat perustan Hectorin 1970-luvun rocktuotannolle. (Rautiainen 2001, 251-252.) Hectorin läpimurtolevyt olivat *Herra Mirandos* (1973) ja *Hectorock I* (1974) (Jalkanen & Kurkela 2003, 584). *Herra Mirandos* mystiikkaa henkivissä sanoituksissa on nähtävissä muun muassa Tolkienin teosten ja Narnia-teoksen vaikutteita (Bruun ym. 1998, 184).

Lassila (1990, 49) yhdistää kotimaisen rockin läpimurron 1970-luvulle ja etenkin vuoteen 1974, jolloin Hectorin *Hectorock I* oli menestynein kotimainen albumi. Levyn a-puoli sisältää Hectorin

sanoin ”laskelmoitua rock-nostalgialla ratsastusta” (Bruun ym. 1998, 205). Kyseiseltä levyltä löytyy käännösiskelmä *Laura*, joka parodioi amerikkalaista teini-iskelmää. *Sarjakuva-rockissa* on nähtävissä yhteiskunta- ja kulttuurikritiikkiä. Kappale *Ake, Make, Pera ja mä* puolestaan kertoo Hectorin rocknuoruudesta 1950-luvun jengien Helsingissä. (Jalkanen & Kurkela 2003, 578.)

Vuonna 1974 menestyi myös huumoriyhtye **Hullujussin** ensilevy *Hullujussi*, joka oli konserttitaltiointi yhtyeen keikalta Alibi-ravintolasta Helsingistä. Heidän ensimmäisellä levyllä soivat englanninkielisten iskelmien joukossa muun muassa vanhat suomeksi laulettu iskelmät *Suklaasydän*, *Harva meistä on rautaa* ja *Syyspihlajan alla*. Hullujussi olikin ensimmäinen yhtye, joka keksi ”rock-kierrättää” vanhoja iskelmiä (Bruun ym. 1998, 204). Yhtyeelle leimallista oli myös erilaisten hahmojen esittäminen ja sanoitukset, joissa toisinaan käytettiin silkkaa siansaksaa. Esimerkiksi kitaristi Eeki Mantere tulkitsi iskelmää Viktor Kalborrek -hahmona, joka antoi kuulijoilensa kiitoksia ”italiaksi” tai lauloi ”hoonoa soomea”. (Emt. 206, 208.) Holopaisen (2000, 207) mukaan Hullujussi-yhtye kelpasi kaikenikäisille, sillä lapset nauttivat yhtyeen esiintymisasuista ja nuoret rock’n’rollista. Hullujussi saavutti 1970-luvun puolivälissä suuren, mutta hetkellisen suosion (Muikku 2001, 189). Yhtyeen suosio hiipui ja keikat vähenivät kahden menestyslevyn *Hullujussin* (1974) ja *Bulvanian* (1975) jälkeen, ja kolmas levy *Olympia* (1976) myi enää noin 3000 kappaletta. Viimeisen virallisen keikan yhtye soitti syyskuussa 1976. (Holopainen 2000, 256-259.)

Yhtye **Pentti Oskari Kangas ja 7 seinähullua veljestä** tunnetaan myös nimellä Seitsemän seinähullua veljestä. Yhtye perustettiin vuonna 1966 ja sai aikaiseksi viisi albumia, joista kaksi on myynyt kultaa (Seitsemän seinähullua veljestä 2004). Bruun ym. (1998, 208, 240) luokittelevat yhtyeen huumoriryhmäksi, joka teki myös versioita ”käännösdiscosta”. Heidän lauluissaan voidaan havaita myös iskelmämaisyttä. Pentti Oskari Kankaan lisäksi yhtyeeseen kuuluivat 1970-luvulla Seppo Korjus, Rauli Virta, Pekka Seppä, Reijo Ylinen, Raimo Smedberg sekä Juha Pentti (Viihdemusiikin Ystävien Seura 2004).

## **7.2 1980-luku: rockin vakiintuminen osaksi kansallista kulttuuria**

Vuonna 1980 aloitti Yleisradiossa toimintansa erityisesti nuorille suunnattu Rockradio, joka kokosi ennen siellä täällä olleet rock-aiheiset ohjelmapätkät säännöllisesti ilmestyvään ohjelmaan (Bruun ym. 1998, 311). Tämä edisti Bruunin ym. (emt.) mukaan suomirockin vakiintumista osaksi suomalaista kulttuuria. Näin siitäkkin huolimatta, että vanhemmat kuulijat eivät soitetusta musiikista tai toimittajien kielenkäytöstä pitäneet (Salokangas 1999, 50). ”Kevyen” musiikin osuus soitetusta mu-

siikista oli kuitenkin lisääntynyt 1960-luvun lopusta 1980-luvun puoliväliin, ja vuonna 1984 jo 62 prosenttia soitetusta musiikista luokiteltiin kevyeksi (emt.).

1980-luvulla Suomella ja suomalaisilla meni kohtalaisen hyvin, sillä elettiin voimakasta nousukautta ja ”kulutusjuhlaa”. Rockista ja musiikkimausta ylipäättään tuli 1970- ja 80-luvuilla Puurosen (2003, 385) mukaan entistä merkittävämpi nuorisoryhmiä erottava tekijä. 1980-luvulla ja sen jälkeen nuorisokulttuureja ja tyylejä alkoi olla valtavasti skeittaajista goottirokkareihin. (Kallioniemi 2003, 482) Rock vakiinnutti 1980-luvulle tultaessa asemansa myydyimpänä kotimaisena musiikkinä muun muassa Eppu Normaalin, Hassisen koneen ja Pelle Miljoonan siivittäminä (Lassila 1990, 53).

Paikallisradiot saivat toimiluvan vuonna 1985 (Salokangas 1999, 51). Yleisradio sai paikallisradiosta varteenotettavan kilpailijan ja 1980-luvun loppua kohden Yleisradio muuttui kilpailussa pärjätäkseen ”musiikkiautomaatiksi”, joka soittamalla keskitien iskelmää ja rockia pyrki miellyttämään kaikkia (Jalkanen & Kurkela 2003, 534). 1980-luvun loppupuolella kävi entistä vaikeammaksi erottaa rock ja iskelmä toisistaan, koska rockista oli tullut yhtä kaupallista. Tilannetta mutkisti sekin, että kaupalliset paikallisradiot alkoivat soittaa muun muassa Eppu Normaalia ja J. Karjalaista lähetyksissään, mikä teki rocknimet kaikelle kansalle tutuiksi. (Bruun ym. 1998, 386.) Suomirockin suosion kasvu helpotti rockin pääsyä radioalloille ja etenkin rockiskelmä J. Karjalaisen tapaan kelpasi laajalle kuulijajoukolle (Jalkanen & Kurkela 2003, 617). Suomirockin pioneerit Hector ja Juice tekivät lauluja iskelmätahdille ja jotkut iskelmätahdet ilmoittivat esikuvakseen Madonnan, mikä myös vaikeutti rockin ja iskelmän erottamista toisistaan (Bruun ym. 1998, 454.) 1980-luvulla levy-yhtiöt onnistuivat suuntaamaan rocklevyjään entistä nuoremmalle yleisölle (Lassila 1990, 56). Suomirockista tuli vuosikymmenen aikana listat vallannutta hittimusiikkia ja sitä alettiin tuottaa iskelmämusiikin tapaan (Jalkanen & Kurkela 2003, 599, 602).

**Eppu Normaali** julkaisi 1980-luvulla menestysalbumin lähes joka vuonna. Sellaiset hittisinglet kuin *Murheellisten laulujen maa* (1982), *Vuonna ’85* (1985) ja *Joka päivä ja joka ikinen yö* (1987) lienevät suurelle osalle suomalaisista tuttuja. (Jalkanen & Kurkela 2003, 598.) Kappaleessa *Nyt repuni jupiset riimisi rupiset* (1984) voidaan nähdä maalaismiljöön kuvausta (Bruun ym. 1998, 356). Eppu Normaalista on vuosien varrella tullut suomirockin symboli. Single *Suolaista sadetta* (2004) katkaisee 11 vuoden tauon Eppu Normaalin tuotannossa ja ennakoi tulevaa albumijulkaisua kuluvan vuoden aikana (emt.). Ilmeisesti yhtyeen paluuta on kaivattu, sillä esimerkiksi Tampereen Ratinan stadionilla 14.8.2004 järjestettävä keikka myytiin loppuun jo keväällä 2004, vaikka lippuja oli

myynnissä peräti 28 000 kappaletta (Aamulehti 2004, Tamperelainen 2004). Eppujen lisäksi myös J. Karjalainen ja Yö levyttivät tamperelaiselle Poko Recordsille, joka etupäässä vastasi 1980-luvun suomirockin julkaisusta (Jalkanen & Kurkela 2003, 597).

1980-luvun taitteessa bluesista ja soulista vaikutteita ammentava lauluntekijä **Jukka Karjalainen** ilmestyi suomirockin näyttämölle. Hänen lauluissaan kerrotaan usein mielikuvia synnyttäviä tarinoita, joissa on kaikesta harmittomuudesta huolimatta särmää. J. Karjalaisen ura lähti nousuun 1980-luvun loppupuolella, kun iskelmällinen rock oli vallannut radiokanavat ja listat. Hänen musiikkinsa onkin yhdistelmä rockia ja iskelmää. (Jalkanen & Kurkela 2003, 587, 589.)

Vuosi 1984 oli suomalaisessa rockmusiikissa ennen kaikkea porilaisten yhtyeiden menestystä. Tuolloin Yön *Varietee* (1984) ja Dington *Nimeni on Dingo* (1984) saavuttivat suuren suosion. Yön kohdalla menestys hiipui jo seuraavana vuonna, mutta Dingo julkaisi seuraavinakin vuosina useita menestyslevyjä. (Lassila 1990, 55.) Yö kuitenkin on jatkanut uraansa ja levyttää edelleen. **Yö** soitti melodista suomirockia, jossa näkyivät iskelmämusiikin vaikutukset. Yön *Varietee*-levy vetosi melankoliallaan etenkin tyttöihin. Levy sisältää yhden cover-biisin, Tapio Rautavaaran laulun *Päivän-säde ja menninkäinen*. (Bruun ym. 1998, 364-365.) Yölle myönnettiin vuonna 1983 Vuoden yhtye -Emma<sup>16</sup> (Popp 2002, 53).

**Dington** oli vuoro saada Vuoden yhtye -Emma kahtena peräkkäisenä vuotena 1984 ja 1985 (emt). Heidän ensilevyään *Nimeni on Dingo* myytiin yli 100 000 kappaletta. Dingosta tuli ensimmäinen rockyhtye, joka ylsi niin valtavaan myyntiin Suomessa. (Bruun ym. 1998, 371.) Toinen albumi *Kerjäläisten valtakunta* (1985) kävi kaupaksi jo lähes 200 000 fanille, mutta kolmatta levyä *Pyhää klaania* (1986) myytiin Dington mittakaavassa vähän, ”vain” noin 70 000 kappaletta. Samana vuonna yhtye hajosi ja ensimmäistä kertaa rockyhtyeen hajoamisesta uutisoitiin valtakunnallisesti sekä Yleisradiossa että MTV3:n uutisissa. (Emt. 377.) Yhtyeen keulakuva Pertti Nieminen, taiteilijanimeltään Neuman on esiintynyt silloin tällöin keikoilla Dington materiaalia soittaen. Tänä keväänä julkaistiin Dington 20-vuotisjuhlan kunniaksi jälleen uusi kokoelmalevy *Dingomania* (Nordlund 2004).

”Dingo-ilmion” kaltaista ei maassamme ollut nähty, sillä yhtyeen saavuttama yleisöpohja oli valtaavan laaja (Muikku 2001, 325). Ensimmäistä kertaa rockyhtye sai faneja, jotka olivat vasta 10-vuoti-

---

<sup>16</sup> Emma-palkinnot jaetaan ÄKT ry:n vuosittain järjestämässä Emma-gaalassa suosituille, musiikillisesti kiinnostaville ja kaupallisesti menestyneille taiteilijoille ja alan ammattilaisille (ÄKT 2004).



aita ja joiden äidit seurasivat mukana keikoille (Bruun ym. 1998, 374). Muikku (emt.) selittää sitä osaksi Dingon musiikilla, jossa yhdistyivät iskelmä ja rock. Gronow ja Saunio (1990, 516) puolestaan uskovat, että tuottaja Pave Maijasen ammattitaito vaikutti yhtyeen menestykseen. Oli miten oli, glamrockista vaikutteita ottanut Dingo vetosi yhtä lailla ala-asteikäisiin lapsiin kuin heidän äiteihinsä.

### **7.3 1990-luvulta 2000-luvulle: populaarimusiikin kentän pirstaloituminen**

1990-luvulla maassamme vallitsi lama ja suurtyöttömyys. Pahin tilanne oli vuonna 1993, jolloin työttömiä oli yli puoli miljoonaa ja bruttokansantuote oli laskenut kolmantena vuonna peräkkäin (Melin 1999, 16). Kun työttömyysaste oli 1980-luvun lopussa ollut alle viisi prosenttia, nousi se vuonna 1993 peräti 18 prosenttiin. Vuosikymmenen loppupuolella talous tokeni ja talouskasvun merkit olivat selvät, mutta korkeaa työttömyyttä ei saatu kuriin. (Emt.) 2000-luvulla työttömyysaste on pysytellyt yli yhdeksässä prosentissa. Esimerkiksi vuonna 2003 työttömiä oli yli 230 000. (Tilastokeskus 2004b.) Samanaikaisesti suomalaiset yritykset ovat kansainvälistyneet, investoineet ulkomaille ja siirtäneet työpaikkoja pois Suomesta (Blom 1999, 215). Toisaalta myös Suomi ”kansainvälistyi” 1990-luvulla, jolloin maahanmuuttajien määrä kasvoi huomattavasti. Tuolloin Neuvostoliitto hajosi ja Suomesta tuli Euroopan unionin jäsen.

Vuonna 1990 Yleisradiossa toteutettiin suuri kanavaudistus, jossa kanavoille luotiin oma ilme nimenaan niiden soittamalla musiikilla. Perinteinen ohjelma ja klassinen musiikki sijoitettiin ykköskanavalle ja iskelmä ”kaiken kansan” Radio Suomelle. Radiomafiasta tehtiin ”nuorekkaasti ajattele vien ihmisten” kanava, joka pyrki kilpailemaan Radio Cityn tapaisten nuorisolle suunnattujen popkanavien kanssa. (Bruun ym. 1998, 462; Salokangas 1999, 51.) Suurin muutos oli soittolistojen käyttöönotto, mikä korosti radion roolia hittien tekijänä (Bruun ym. 1998, 463). Vasta Radiomafian perustaminen tarkoitti Kallioniemen ja Salmen (1995a, 99) ja Salokankaan (1999, 51) mukaan sitä, että populaarimusiikki hyväksyttiin viimein klassisen musiikin rinnalle osaksi kansallista kulttuuria.

1990-luvulle tultaessa voitiin sanoa, että populaarimusiikin kenttä oli äärimmäisen pirstoutunut (Kallioniemi & Salmi 1995c, 187). Se näkyy myös 1990-luvun aineistossa, jossa on iskelmää muistuttavia levyjä, rap-levy, konepoppia, ”sekakuorolaulantaa” vasemmistoaatteen hengessä ja tyttöbändin tuotos. Kun vielä 1980-luvun alussa oli puhuttu ”iskelmän kuolemasta”, alkoi 1980-luvun ja 1990-luvun vaihteessa puhe ”rockin kuolemasta”. Rock oli 1980-luvulla siirtynyt olohuonei-

siin, mutta oli lakannut samalla olemasta marginaalinen elämäntapa. Rockin yleisö oli vanhentunut ja tarjonta oli sen mukaista, vanhojen suosikkien uudelleenjulkaisuja ja comeback-keikkoja. (Bruun ym. 1998, 436-437.) 1990-luvulla iskelmä teki paluun. Usea uusi iskelmätahti oli aloittanut uransa rockin parissa, esimerkiksi entinen hevemies Sauli Lehtonen ja englanniksi rockia esittäneen Bogart Co:n solisti **Ressu Redford**. Viimeksi mainittu sai kappaleensa *Kuka on se oikea?* suklaamainokseen ja sen siivittämänä soololevy *Ressu* (1990) myi lähes 100 000 kappaletta. (Bruun ym. 1998, 454.) Seuraavana vuonna ilmestynyt *Laulussa on helppo rakastaa* on löytänyt tien lähes 90 000 kotiin.

Iskelmäillisyyttä on kuultavissa myös näyttelijä **Samuli Edelmannin** tuotannossa. Hän osallistui Suomen euroviisukarsintoihin Hectorin sanoittamalla kappaleella *Peggy* (Bruun ym. 1998, 457). Kappaleen saama suosio näkyi myös esikoisalbumin *Peggy - Pienestä kii* myynnissä: levy möi heti platinaa. Melodinen poprock kelpasi nuoremmille ja vanhemmillekin. Edelmannin ura jatkui pitkän 1990-lukua julkaistujen menestyslevyjen parissa, vaikka ne jäivät myynniltään hieman esikoislevyn suosiosta. (Emt.)

1990-luku on nimetty teoksessa *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia* (1998) konepopin ajaksi. Konepop-käsite kattaa tässä tapauksessa teknon, rap-musiikin ja ylipäätään konetaustaisen musiikin. 1990-luvulla koettiin myös rave-kulttuurin tuleminen (Bruun ym. 1998, 444). Teknolevyt eivät myyntilistoilla juhlineet, sillä niitä myytiin yleensä pieniä määriä lähinnä levyjä soittaneille deejille (emt. 449). Siten niitä ei ole tutkimuksen aineistossakaan. Rap ja ennen kaikkea koneistettu tanssi-pop sen sijaan myi 1990-luvulla valtavia määriä. Menestystä haettiin entistä tietoisemmin ja avuksi otettiin managerit ja imagonrakennus (emt. 471).

Ensimmäiset kotimaiset listoille yltäneet ”rap-artistit” Bat & Ryyd, MC Nikke T ja Pääkköset luottivat absurdiin huumoriin. Hyvinkääläinen **Raptori** kohosi myynnillään yli edellä mainittujen yrittäjien. *Moe!* (1990) möi yli 80 000 kappaletta ja oli kauden ostetuin äänite. Raptori yhdisti tuotannossaan tarttuvan kertosaäkeen, tanssittavuuden, huumorin ja kanta-aottavuuden. Sanoituksissa huomioitiin muun muassa kansanedustaja Sulo Aittoniemen vihamieliset pakokislausunnot ja Kristillisen Liiton puheenjohtaja Esko Almgren. Vaikka yhtye itse kielsi tekevänsä ”suomalaista räppiä”, näkivät monet yhtyeen ainakin yrittävän tosissaan. Esimerkiksi musiikkilehdet *Rumba* ja *Soundi* nimesivät yhtyeen vuonna 1990 ”toiseksi parhaaksi tulokkaaksi” ja ”vuoden kyvyksi”. Raptorin *Tulevat tänne sotkemaan meidän ajopuuteorian* (1991) möi yli 50 000 kappaletta, mutta yhtye hajoosi liiallisten paineiden alla. (Bruun ym. 1998, 442-443.)

Suomenkielistä konepoppia tekivät omalla tyyllillään 1990-luvulla Taikapeili, Movetron ja Aikakone. **Taikapeilin** ura lähti nousuun ensi-singlen *Jos sulla on toinen* runsaan radiosoiton ansiosta ja albumi *Suuri Salaisuus* (1994) oli vuoden ostetuin levy (Bruun ym. 1998, 459). Taikapeili sai Emma-palkinnon vuoden yhtyetulokas-sarjassa (Aho & Taskinen 2003, 212). Hanna-Riikka Siitosen ja Nina Tapion muodostama duo esitteli suomalaisille ”eurohumpaa”, koneistettua tanssipoppia, jossa iskelmä kohtasi konemusiikin (emt.). Kyse oli tarkkaan harkitusta tuotteesta, joka syntyi, kun tuoteidealle etsittiin sopivat toteuttajat (emt. 471). Taikapeili keikkaili ahkerasti vuosina 1994-1995 ja kaksikielisesti laulettu konemusiikki kelpasi aikuisten lisäksi myös lapsille (Aho & Taskinen 2003, 213). Yhtye on edelleen olemassa ja sen uusin levy *Nukahda, jos uskallat* ilmestyi vuonna 1999 (emt.).

Taikapeili-duon haastoi **Aikakone**-kvartetti albumillaan *Tähtikaaren taa* (1995). Iskelmäallinen ja teknoonkin vivahtava levy upposi niin nuoriin kuin vanhoihinkin ja on yli 130 000 kappaleen myyntimäärällä 1990-luvun myydyin levy. (Bruun ym. 1998, 460-461.) Laulut *Alla Vaahterapuun* ja *Odota* saivat runsaasti radiosoittoa, ja televisioesiintymiset ja keikkailut kasvattivat levymyyntiä (Aho & Taskinen 2003, 218). Seuraavana vuonna ilmestyi toinen levy *Toiseen maailmaan* (1996), joka myi singlejen *Keltainen* ja *Neiti Groove* avulla yli 90 000 kappaletta. Bruun ym. (1998, 461) nimittävätkin yhtyettä ”90-luvun Dingoksi”. Yhtye julkaisi albumin vielä vuonna 1998 ja englanninkielisen levyn vuonna 2000. Aikakone teki uransa viimeisen keikan keväällä 2003 (Aho & Taskinen 2003, 219).

Samana vuonna julkisuuteen tulleen **Movetron**-yhtyeen taustalla vaikuttivat kaksi rokkaria Timo Löyvä ja Jukka Tanttari, joten keikoilla soitettiin oikeasti ja taustanauhoilta tuli vain osa kompista. (Bruun ym. 1998, 460.) Yhtyeen keulakuva, laulaja Päivi Lepistö oli yhtyeen syntyhetkellä vuonna 1994 juuri päässyt lukiosta (Aho & Taskinen 2003, 215). Movetronin hitti levyltä *Romeo ja Julia* (1995) oli samanniminen single, joka nousi ilmestyttyään Suomen singlelistan ykköseksi (emt.). Suomenkielinen tanssipop oli melodista ja usein mollissa. Kaihoiset sanat käsittelivät etenkin ihmissuhteita ja levyillä oli hitaitakin kappaleita. (Bruun ym. 1998, 460.) Yhtye hajosi vuonna 2000 (Aho & Taskinen 2003, 216).

**Ultra Bra** puolestaan edusti 70-lukulaista kertaustyyliä Kom-tyylisellä esiintymistavallaan ja chydeniusmaisilla sävellyksillään (Bruun ym. 1998, 498). Kyse oli yli kahdentoista kaveruksen muodostamasta sekakuorosta ja bändistä, joka teki ensimmäisen keikkansa vuonna 1995 Maailma

kylässä -festareilla (Aho & Taskinen 2003, 220, 225). Toinen levy *Kroketti* (1997) möi yli 95 000 kappaletta. Yhtyeen suosio kohosi huippuunsa vuonna 1998, jolloin Ultra Bra palkittiin myös vuoden yhtyeen Emma-patsaalla (emt. 222). Syksyllä 2002 Ultra Bra heitti viimeisen keikkansa ja lopetti toimintansa (emt.). Laulaja Vuokko Hovatan mukaan bändin musiikki oli alussa vasemmalle kallellaan, mutta aatteellisuus väheni vuosien kuluessa, ja musiikki alkoi muistuttaa keskietien rockia (emt. 224).

Helsinkiläisestä bändikoulusta ponnistanut kuusijäseninen tyttöbändi **Tiktak** aloitti uransa vuonna 1997. Monista tyttöbändeistä poiketen Tiktakin tytöt paitsi laulavat, myös soittavat itse. Esikoislevy *Frendit* (1999) keräsi *Lopeta*-singlen siivittämänä suosiota eri ikäisten joukossa ja myi platinaa. Sitä kuvattiin Rumban arvostelussa ”iloiseksi ja vauhdikkaaksi”. Levystä tehtiin englanninkielinen versio *Friends* ja Tiktak kävi esiintymässä ja antamassa haastatteluja eri puolilla Eurooppaa ja Yhdysvalloissa, vaikka kansainvälinen suosio ei valtaviin mittoihin paisunutkaan. (Aho & Taskinen 2003, 246-247.)

Laineen (2004, 416) mukaan 1990- ja 2000-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa on havaittavissa postmoderneja piirteitä, sillä se on sekoitus eri tyylejä vuosikymmenten varsilta. Iskelmän ja popin rajat ovat hämärtyneet, kun suuri osa musiikista on sekoitus molempia, popiskelmää (emt.). 2000-luvulla uusi suomalainen populaarimusiikki elää ajan hermoilla, uusia virtauksia soveltaen (Laine 2004, 416). Musiikkimaailman globalisoituminen näkyy Laineen (2004, 416) mukaan musiikin sisällössä ja jakelukanavissa eli ylikansallisissa levy-yhtiöissä. 2000-luvulle tullessa populaarimusiikin pirstaleisuus on yhä havaittavissa ja lisäksi populaarimusiikki on entistä tiiviimmin osa muuta kulttuuria (Kallioniemi 2003, 482).

Kolmen nuoren naisen muodostama **Gimmel** syntyi televisiosarjan Popstars-formaatin avulla. Yhtyeeseen valittiin kolme kaunista tanssitaitoista tyttöä, ja tuote myi hyvin etenkin ala-asteikäisille tytöille. Gimmelin esikoislevy *Lentoon* (2002) myytiin noin 90 000 kappaletta. **Tiktakin** toinen levy *Jotain muuta* ilmestyi vuonna 2001. Levylle tekivät lauluja muun muassa Edu Kettunen, Pauli Hanhinen ja Ville Pusa. (Aho & Taskinen 2003, 247). Vaikka Tiktakilla on yhä myös nuoria faneja, yhtyeen jäsenet ovat täysi-ikäistyneet, ja heidän musiikkinsa on muuttunut aiempaa rockimaksi. Tästä on osoituksena vuonna 2003 ilmestynyt kolmas levy *Ympyrää* (emt. 248).

Aikuistunut ja keskietien löytänyt **Yö** jatkoi jo lähes kaksi vuosikymmentä kestänyttä uraansa, ja julkaisi uutta materiaalia vuonna 2003. Single *Rakkaus on lumivalkoinen* soi ahkerasti radioissa ja

samanniminen albumi myi lähes 80 000 kappaletta. Paikallisuuden voimalla suomalaisten suosioon kohosi 2000-luvun alussa **Anssi Kela**. Hänen esikoisalbuminsa *Nummela* ilmestyi helmikuussa 2001 (Alanko 2001, 49). Sitä on myyty Suomen oloissa valtava määrä, yli 150 000 kappaletta. Kelan sanoin ”kotikutoinen” levy oli hyvin henkilökohtainen ja se nousi Suomen albumilistan ykköseksi viidennellätoista listaviikollaan kesäkuussa 2001 (emt.). Anssi Kela äänitti albumin omaan kotiinsa rakennetussa studiossa Nummelassa. Massiivinen radiosoiitto vauhditti levymyyntiä ja teki Anssi Kela tunnetuksi. Hänestä on povattu mediassa uutta J. Karjalaista. (Silas 2003, 36.) Kelan ensimmäinen hitti oli *Mikan faijan BMW* (Alanko 2001, 48). Anssi Kela ei ilmestynyt rocktähdiksi täysin tyhjästä, vaan hän soitti aiemmin Pekka ja Susi -yhtyeessä, joka voitti rockin SM-kisat vuonna 1993 (emt. 51).

Suomalainen rockmusiikki on kulkenut pitkän matkan synnyinvuosistaan 1970-luvun alusta 2000-luvulle. Seuraavassa luvussa paneudun aineiston sanoitusten paikkakuvauksiin. Millaisia paikkoja aineistossa esiintyy? Entä millainen on laulujen toiminnallinen tila ja millaisille näyttämöille laulujen tapahtumat sijoittuvat? Laulut ovat kulttuurituotteita ja ne syntyvät tiettyssä kulttuurissa tiettyä aikana. Kulttuurinen tilanne vaikuttaa siihen, millaisia lauluja kulloinkin syntyy, ja niinpä laulun tekijyys on paljon vaikeammin määriteltävissä kuin vaikkapa runoudessa. Populaarimusiikin tekijyyttä pohtinut Ahonen (2003, 40) korostaa, että tekijyys muodostuu muusikkouden monista muodoista koostuvista verkostoista. Artistin lisäksi lopputulokseen vaikuttavat muun muassa säveltäjät, sanoittajat, tuottajat ja teknikot. Kuitenkin usein tekijyys yhdistetään vain esittäjään (emt. 41). Näin varmasti on myös suomalaisen rockmusiikin kohdalla, jossa esimerkiksi Tiktakin tai Samuli Edelmannin kaltaiset artistit yhdistetään tiettyihin lauluihin, joita he eivät itse ole säveltäneet tai sanoittaneet. Merkitsin analyysissä suorien lainausten lähdetiedoiksi kappaleen esittäjän ja nimen, sekä sen levyn julkaisuvuoden, jolta kappale löytyy. Sanoittajaa en merkinnyt.

## 8 Paikkojen kuvaukset suomalaisissa rocklyriikoissa

### 8.1 ”Tarkkailen maailmaa” - maailmasta sanottua

Jaa jaa - lehti putoaa,  
postiluukku sylkee maailmantuskaa  
Hui hai - uusi maanantai  
vapaus on toisille tunturoiden ruskaa

(Hector: Coctail-sukupolven Satyricon, 1974)

En pelkää tulevaisuutta  
koska luen tieteiskirjallisuutta  
ja tiedän että jossakin tähtimies odottaa  
vain saadakseen maailman pelastaa

(Eppu Normaali: Science Fiction, 1979)

Luet ja luulet, että sympatiat riittää  
Runoja laadit, niihin uskot voivas  
liittää yhteen rikkilyödyn maailman

(Hector: Imet piipustasi taivaat, 1974)

Eihän syntisen maailman  
syntinen lapsi pysty koskaan  
rakastamaan  
eikä koskaan ketään kaipaamaan

(Yö: Älä odota minua silloin, 1983)

Maailma mainittiin useissa lauluissa. Lähes joka levyltä löytyi yksi tai useampi kappale, jossa maailma oli eräs laulun näyttämö. Laulujen maailma kuvattiin usein negatiivisessa valossa, tuskaisena, rikkilyötynä, syntisenä tai pelastettavana. Maailma myös tuntui niin suurelta, että siellä voi tuntea itsensä pieneksi (Yö: *Pieni ihminen suuressa maailmassa*, 1983). Etenkin 1970- ja 1980-lukujen lauluissa negatiiviset kuvaukset olivat yleisiä, kun 1990- ja 2000-luvuilla maailma kuvattiin usein rakastuneen silmin tai mysteerinä. Tätä selittää osaltaan lähivuosien aineiston iskelmällisyys. Globalisaation vaikutukset eivät näy aineiston maailma-kuvauksissa.

Eppu Normaalin (*Tähdennon tiellä*, 1984) sanoin ”[m]aailma hukkuu hätään ja paskaan / eikä pelkoa torju ase paraskaan”. Toisaalta hulluksi kuvattu maailmakin voi unohtua, ainakin J. Karjalainen ja mustien lasien laulussa *Sekaisin* (1986): ”Sinä sekoitat minut / Paremmin kuin mikään muu / Tämä hullu maailma / Hetkeksi unohtuu”. Maailman voi unohtaa myös, koska se pärjää omillaan ja jatkaa pyörimistään.

Mua ilman maailma pyörii radallaan.  
Voin maata ja huilia hetken aikaa,  
pauskikoon muut tosissaan.

(Irwin Goodman: A-a-aa-aaa, 1976)

On aika sen nyt mennyt  
minkä muistoihini paan  
maailmamme pyörii  
antaa pyöriä sen vaan

(Eppu Normaali: Elämän tarkoitus, 1985)

Maailma oli Aikakoneen laulussa *Opettelen salaa* (1996) mysteeri: ”tarkkailen maailmaa / mietin mitä rataa se kulkee / kuvittelen merkityksen / ehkä joskus ymmärrän”. Laulujen maailma oli toi-

saalta mahdollisuuksia täynnä. Maailma kuvattiin kauniiksi, koska se on täynnä ihmisiä ja teitä. Tiktak laulaa kappaleessa *Jotain muuta* (2001): ”on teitä täynnä maailma ja täynnä ihmisiä tiet / kuin lehtiä tuulessa uneksijan kerätä”. Siellä riitti nähtävää ja koettavaa, kunhan vain lähti tien päälle palloa kiertämään. Maailman myrskyt ja siellä reissaaminen houkuttelevat.

Elon myrskyissä kulkenut oon  
ja kaipuu vieläkin vie  
mun maailman myrskyihin vaan  
kulkemaan.

(Irwin Goodman: Elon myrskyissä, 1970)

Työ on aina ollut mulle pelkkää apulantaa  
mä otan irti kaiken minkä elämä vain antaa  
kierrän tämän pallon aina Lapista etelään

(Irwin Goodman: Kehdosta hautaan, 1972)

Lisäksi rakkauden voima pystyy lauluissa paitsi sekoittamaan, myös avartamaan maailmaa ainakin kuvainnollisesti. Toisaalta yksin voi olla vaikea ottaa maailman tarjoamia mahdollisuuksia käyttöön, eikä maailman kauneuskaan lohduta, jos on yksin.

Sä sekoitat mun maailman, tän  
planeetan viet pois radaltaan  
sekoitat mun maailman, en sydäntä  
rauhottumaan saa

(Tiktak: Sekoitat mun maailman, 1999)

Sä olet siinä, sanot niin  
ja rakastat mut kyyneliin.  
Meet katseellas mun  
sielun syvyyksiin.  
Saat maailmani avartaa.

(Gimmel: Harhaa, 2002)

Maailma on kaunis  
vaikka tiedä en  
Tiedätkö sinä  
mitä tarvitsen

Maailmassani  
minne meen  
Mitä siellä  
ilman sinua teen

[--]

(Eppu Normaali: Joka päivä ja joka ikinen yö, 1986)

## **8.2 ”Suomalaiset ovat hyvin harrasta kansaa” - kotimaan ja ulkomaiden kuvaukset**

### **Suomesta ja suomalaisista sanottua**

No, mä paiskasin sen korvaan luurin  
ja irrotin faijan viulusta muutaman duurin,  
tiätsä jotain 'Kotimaani ompi Suomi'  
niin et mutsilta kastui heti luami."

[Hector: Prologi (Löysät ajat), 1974]

Suomi ja suomalaiset mainittiin useissa lauluissa, vaikka ilmaisumuotoja oli useita. Toisinaan suomalaiset olivat kansaa, kansakunta tai ”härmäländian asukkaita”. Suomi oli välillä valtio, välillä

isänmaa tai ”Härmälandia”. Kotimaaksi Suomi mainittiin vain yllä olevassa Hectorin laulussa ja siinäkin hieman ironisesti.

Irwin Goodmanin lauluissa käsitellään usein Suomen kansaa ja valtiota. Kappaleessa *Häirikkö* (1976) yhden suomalaisen runsas alkoholinkäyttö rinnastetaan maan maineeseen: ”Häiris änkee, tunkee, mahtailee, kuin sika käyttäytyy / Häiris siellä, missä juhlietaan, myös aina näyttäytyy / Häiris käytöksellään kerää kaiken huomion / ja siitä kovan ryyppymaineen saanut Suomi on.” Valtio on Irwinin levyttämässä lauluissa yleensä roistomainen tuhlari, joka verottaa kansalaisiaan ja juhlii itse linnanjuhlissa tai nostaa palkkojaan. Tällöin valtio rinnastetaan johtaviin poliitikkoihin. Suomen kansa puolestaan on sitkeä ja työteliäs, nöyrä ja tyytyväinen, kunhan saa ruokaa ja alkoholia.

On siinä meillä omituinen sakk,  
kaikki sitä johtohommiin pääseekin!  
On nyt jo tyhjä joka jätkän takki,  
mutta verotus vain jatkuu hurjemmin.  
On aivan turhaa enää tehdä työtä,  
verot vievät koko palkan kuitenkin!  
Saat viettää monta unetonta yötä,  
herrat teki elämästä helvetin.

[---]

On herrain helppo lakejansa lyödä,  
sillä ei ne niitä koske kuitenkaan.  
On hauska edustaa ja lounaat syödä,  
kansaa lystin kustantaa kun hummaillaan.  
Ja kun on verorahat kaikki juotu  
kansaa kyllä pikkuvipin järjestää.  
Vain päätös niin on lisävero luotu  
sillä lailla kassahuolet selviää.

(Irwin Goodman: Haistakaa paska koko valtiolta, 1976)

Pitäiskö tässä nyt nauraa vai itkee,  
hullummin ei enää olla voisi.  
Onneks tää kansa on saamarin sitkee,  
eihän se kestänyt muuten ois.  
Nyt se vain kiroo ja hankia rämpiä,  
hammasta purren käy työhön vaan.  
Sillä tää kansa niin hitaasti lämpiä  
ennen kuin suuttuu se tosissaan.

[---]

Silloin kun riittää vain leipää ja viinaa,  
kansaa ei huolista piittaakaan.  
Vaikkakin valtio veroilla piinaa,  
selviää juomalla huolistaan.  
Nukkuvan karhun jos hereille kiskoo,  
silloin on touhusta oksat pois.  
Hallitus salkkuja varmaan se viskoo,  
muuttaa systeemit silloin voisi.

(Irwin Goodman: Eletään vaan, 1976)

Useiden laulujen näkökulma oli miehinen ja laulajatkin olivat enimmäkseen miehiä. Lauluissa korostui ”paheellinen mieskuva”, johon liittyivät naisseikkailut ja runsas alkoholinkäyttö. Suomalaisien miesten naisseikkailuja ja naismakua käsitellään useissa sanoituksissa. Suomalaiselle miehelle kelpaa niin suomalainen kuin ulkomaalainen nainenkin, ainakin Irwinin laulussa.

Joka päivä löytyy aina uutta naista,  
ulkolaista sekä myöskin kotimaista.  
Olen kato tyylikäs  
olen kato sharmikas  
ja vastuun työstäni kannan myös.

(Irwin Goodman: Maailman paras, 1970)



Eppu Normaalin ravintola-aiheinen laulu *Hyi meitä* (1984) kuvailee miesseuruetta, jotka päätyvät iloisina tuttuun ravintolaan juopumaan. Suomalaisen viinapää vie rahat taskuista, mutta tuo tuloja valtiolle. Lauluissa viinanjuonti kuvataan monesti hyvin positiivisessa valossa, jonakin, josta voi olla ylpeä. Viinaa juotiin lauluissa korostetun usein ehkä siksi, että laulun tapahtumapaikkana toimi monesti ravintola.

Olen iloinen kuin käki  
nyt kutsuu viinamäki  
nyt mennään ravintolaan tuttuun  
ei riitä keskikaljakiskat  
aiomme me sikaniskat  
ottaa lärvit ruttuun

[---]

hyi hyi hyi hyi meitä veikkoja  
jotka viinalle olemme heikkoja  
ei vahingossa juopua  
osaa meistä selvinkään  
palkkamme, se näkyy laskussa  
meillä on reikä taskussa  
ilman meitä ei viinaa valtio  
saisi myydyksi ensinkään

Hieman alakuloisempi tunnelma vallitsee Eppujen laulussa *Valkoinen kupla* (1986), jossa mies upottaa ravintolassa murheensa olueen. Suomalainen mies uskaltaa myös itkeä, ainakin kännissä:

Kellon viisarit siirtyvät  
hiljaa seinällä tuon  
ravintolan jossa juon  
jossa hiljaa kuohuvaa  
kaljaani litkin  
Päälle muutaman napakan  
kuivin silmin itkin

Koska vieläkin rakastan sua  
etkä vieläkään rakasta mua  
enkä osaa luovuttaa  
tahdon itseni juovuttaa  
[---]

Myös Eppu Normaalin suomalaiskuva on (samoin kuin Irwinin laulujen) viinaan menevä, mitä maan johdon katsotaan hyödyntävän. Yhtyeen punk-kauden sanoituksissa puututaan suomalaiseen alkoholikulttuuriin ja kritisoidaan valtaapitäviä. Punkrockille yhteiskuntakritiikki ja epäkohtien esille tuominen on tyypillistä, eikä Eppujen levy *Maximum jee & jee* tee tästä poikkeusta, vaikka kritiikki on usein verhottu huumoriin. Yhtyeen basistin Mikko Saarelan (1981, 67) mukaan 1970-luvun lopulla Ruotsissa toteutettiin oluen laimennushanke, jollaista harkittiin myös Suomessa ”rait-tiusintoilun alalla”. Tästä syntyi aihe laululle:

Älkää kaljaa lantatko  
tai pommin laukaisette  
jos kaljan tuloon tulee lakko  
ruumisarkkunne aukaisette  
jos kaljahuuruista herätätte maan  
kansan päät voi alkaa vaikka toimimaan

Jos kansa selviää  
menee viralta joka maan isä  
sillä sen joka teitä äänestää  
täytyy olla kännissä  
jos haluatte pitää vallan kahvasta  
hei älkää herättäkö rahvasta  
[---]

(Eppu Normaali: Kaljanlanttauslaulu, 1979)



mitä keskustapuolue haluaa  
[---]  
Eikä osteta paperikoneita

Yhteiskunnalliset muutokset paistavat läpi joistakin lauluista. 1990-luvun aineistossa on uudenlaisia aiheita, kuten rasismi ja pakolaispolitiikka tai turkistarhaus ja eläinsuojelu. Raptorin *Tuhansien Sulojen maa* (1990) on rasisminvastainen kannanotto. Laulussa kritisoidaan Suomen tiukkaa pakolaispolitiikkaa ja syytetään ”rikospoliisissa toimivaa” kansanedustaja Sulo Aittoniemeä. Siinä todetaan, että ”Asemastaan korkeasta Sulo näkee viisi pientä neekerilasta / pyrkimässä Suomeen turvaan, / jos se on Sulosta kiinni niin turhaan”. Laulu jatkuu seuraavasti:

Meillä on niin paljon työttömyyttä  
ettei meidän tarvi tuntea syyllisyyttä  
jos nyt jossain päin vähän ihmisiä tapetaan  
menköön se piikkiin isänmaan  
valitaan Sulo taas eduskuntaan  
takaamme ettei markka vaihdu puntaan  
Sulon suonissa suhisee arjalainen veri  
hei pojat, aseistakaa tuo luotikutteri

[---]  
Jos eri maan kieltä yrität monkua  
turhaan tänne on pääsyä vonkua  
Rajalla sinua vastassa on Sulo  
jos on väärä ihonväri ei käy tänne tulo  
Sulolle pitäs antaa kaikki valta  
kyllä siinä lähtis mutiksilta jalat alta  
Sulo ei tykkää saappaista  
koska ne ovat mustia

Laulussa tuodaan esille maahanmuuttoa rajoittavien puolustuksia, kuten se, että Suomessa on korkea työttömyys. Useinhan maahanmuuttoa vastustavat vetoavat siihen, että ensin pitää hoitaa Suomen ongelmat kuntoon, ennen kuin aletaan auttaa muiden maiden kansalaisia. Raptori otti lauluisaan kantaa myös muun muassa rattijuoppoutteen laulussa *Rattijuoppo* (1990) ja suomalaisen armeija-instituutioon kappaleessaan *Armeija* (1990). Siinä suomalaiset puolustusvoimat ja perinteiset arvot (koti, uskonto ja isänmaa) sekä maamme korkea verotus saavat kyytiä. Laulussa esimerkiksi irvailaan käsitystä, jonka mukaan armeija tekisi pojista miehiä ja jonka takia armeija olisi väärä paikka homoseksuaaleille. Laulussa leikitellään myös stereotyyppisillä suomalaisuuden ilmauksilla (esimerkiksi ”tuhansien järvien maa” on Raptorin käsittelyssä saanut muodon ”tuhansien sulojen maa”).

"Moi, mä oon hippi."  
Turpa kii, tukka pois, älä ajattele  
mene armeijaan. Tottele!  
Toteltava on vaikka tyhmit komentaa  
ja kaverit vieressä katuun oksentaa.  
Yksi mokaa ja kaikkia rangaistaan  
sitä kai fasismiksi kutsutaan.  
Siin ei tarvi järkee, eikä terävää nuppia  
kun suomalainen tekee vihollisesta ketsuppia.

Kotonen on homo, ei mene armeijaan.  
Minä menen sieltä naisen saan.  
Tule armeijaan me teemme susta miehen.  
Älyllinen puoli taitaa jäädä puolitiehen.  
Se suomalaisen vie vaikka läpi kiven harmaan.  
Ainakin tykistöissä aivan varmaan.  
Yksi suomalainen vastaa kymmentä ryssää.  
Ei tahdo riittää, johonkin se tyssää.

Koti uskonto ja isänmaa (x2)  
Siinä kolme asiaa (x2)  
Joiden nimissä ihmisen tappaa saa (x2)  
Tätä paskaa ne sinulle jauhaa (x2)

Isompi voi aina nappulaa painaa.  
Silloin meistä jokainen on mutantti tai vainaa.  
Siitä huolimatta täällä tarvii armeijaa  
ja meistä jokainen sen maksaa saa.  
Mutta verothan on täällä jo muutenkin kevyet.  
Tyhmä olet jos sitä tajua et.  
Seuraa siis isääsi armeijaan  
sehän parantaa tuhansien sulojen maan

Kannattaako puolustaa sellaista maata,  
joka ei sano mihinkään juuta eikä jaata.  
Eduskunnassa on liian monta kusipäätä,  
josta kukaan ei mitään uutta päätä.  
Jos puolesta tällaisen isänmaan olet valmis tappamaan,  
siitä vaan, mutta päätän räppini sanaan harkittuun:  
Muiden armeija voi painua vittuun.

Aineistossa oli myös saduksi verhoiltuja kuvauksia Suomesta. J. Karjalaisen ja mustien lasien laulussa *Kun kuninkaat lähtee kulkemaan* (1988) laulun päähenkilö kuningas vaihtaa korean asunsa kulkurin asuun, ruudulliseen paitaan, joka ”tekee kuninkaasta jätkän” ja ”kääräisee huuleen kunnon sätkän”. Hän saa kuningattarelta evääksi viiniä ”vanhaan Alkon pulloon” ja vaatii lenkkimakkaraa hanhenmaksan sijaan. Yhdistän laulun Suomeen, koska siinä puhutaan Alkosta ja lenkkimakkarasta, vaikka maassamme ei kuningasta olekaan. Lenkkimakkara (kuten HK:n sininen) on usein yhdistetty suomalaisuuteen, vaikka se ei kenties viralliseen Suomi-kuvaan kelpaakaan. Salmi ja Kallioniemi (2000, 11) pohtivat, että populaarikulttuurissa on kenties tuotettu osin tietoisesti korkeakulttuurista poikkeavia suomalaisuuden symboleja, kuten koskenkorva, lenkkimakkara ja verkkahousut. Laulun voi nähdä suomalaisen ”perusjätkän” ylistyksenä vähän Uuno Turhapuro -elokuvien tyyliin.

Irwin Goodmanin *Pieni iltasatu* (1970) kertoo selvästi Suomesta, vaikka myös tässä sadussa maata hallitsee kuningas. Kansan rakastama kuningas Urhea viittaa Urho Kekkoseen, Pohjolan perukoiden Härmälandia puolestaan Suomeen. Irwinin Suomessa, ”demokratian esikuvassa” työttömyys on suurta, mutta ruokaa on kansalaisille riittänyt. Valtaa pitävät tosin nauttivat herkuista samalla kun kansa tyytyy silakkaan ja koskenkorvaan. Suomea verrataan ironisesti paratiisiin, jonka ovat hylänneet jotkut ”luopiot”, jotka ”ovat häpäisseet koko valtakunnan maineen / muuttamalla naapurimaihin töihin, / kuuntelematta lainkaan johtajien suurta viisautta”.

Kaukana kaukana Pohjolan perukoilla  
sijaitsee pieni ja karu Härmälandin valtakunta  
jota tunnollisesti ja tasapuolisesti hallitsee  
koko kansan rakastama kuningas Urhea

Härmälandin kansa viettää onnellista elämäänsä  
vaikka maassa ei olekaan työtä,  
on kuningas Urhea järjestänyt lukuisia  
työttömyyskortistoja ja työnvälitystoimistoja,  
joissa onnelliset isät viettävät päivänsä  
kilvan viisasta kuningasta kiitellen.

Kaikilla kansalaisilla on sentään yllin kyllin leipää.  
Jos leipä on joskus loppunutkin  
on silloin hovissakin ollut viina tiukalla.

Näin onnellista kansaa ei löydy päältä maan.  
On nurkumatta tyytynyt se aivan mihin vaan.  
Se hurraten on purrut vain pelkkää silakkaa.  
Kun hovissa on juhlistettu ja juotu samppanjaa.

Jo vuosikymmeniä on härmlandilaisten suurimpana huvina  
ollut kuninkaan itsenäisyysjuhlien katseleminen

Sankoin joukoin on onnellinen kansa  
taapertanut linnan ympärille hurraamaan,  
kun heidän työnsä tulokset on rakettien räiskyessä  
kumottu maan johtavien henkilöiden kurkkuihin.  
Kun kuningas linnan salissa  
on kohottanut samppanjamaljansa  
ovat härmlandilaiset korkanneet  
taskulämpimät koskenkorvapullonsa  
ja yhtyneet hurraten maan suurimpaan ilojuhlaan.  
[---]

Kuningas Urhea on luonut Härmälandista  
todellisen demokratian esikuvan.  
Jokainen saa sanoa mitä haluaa  
syömättä kuitenkaan sanojaan.  
Sillä mihinkään toimiin on turha ryhtyä.  
Kuningas kyllä pitää niistä huolen.  
Kun kansa ei omista mitään  
ei heillä myöskään ole huolta omaisuudestaan.  
[---]

Suomesta lähtivät monet työn perässä Ruotsiin 1960-luvulla. Ennätyksellisinä vuosina 1969-1970 Suomesta muutti Ruotsiin peräti 80 000 ihmistä, mikä näkyi maan väkiluvun vähenemisenä. (Korkiasaari & Söderling 1994, 249; Löytönen 1999, 60). Ei olekaan yllättävää, että aiheesta on myös laulettu. Hectorin klassikoksi kohonnut *Lumi teki enkelin eteiseen* (1973) kertoo tarinan Suomeen jääneestä köyhissä oloissa kasvavasta työstä, jonka isä jätti perheensä ja lähti Ruotsiin, ja jonka äiti menehtyi myöhemmin.

Toiset lähtee kuuhun ja toiset Ruotsiin  
Toisilla vaan pienempi palkka on  
Isä lähti viis vuotta sitten Ruotsiin  
äiti oli silloin jo onneton  
Minä panin ikkunaan pahvisuojan  
että edes jossakin lämmin ois  
Radiossa laulettiin: Kiitos Luojan  
sunnuntaina äitikin nukkui pois

Ja isä meni Ruotsiin  
äiti lensi taivaaseen  
ja pappi sai taas kahvia juodakseen  
Ja veli oli kännissä  
näin sen itkeneen  
Lumi teki enkelin eteiseen

Perinteisesti valtiota on ajateltu uhkaavan esimerkiksi sota toista maata vastaan. Irwin Goodmanin kappaleessa *Balladi voivuoesta* (1970) ”uhka” Suomelle nähtiin tulevan kotimaasta: ”on kaikkialla rasvaa / kun lypsykarja maat ja metsät valloittaa” ja ”kirnu ja pelot kasvaa apilaa”. Viimeisessä säkeessä uhkaksi paljastuu suomalainen voi:

Ei Kiina uhkaa meitä  
ei sodat maailmaa peitä  
nyt meijeristä pursuu vaara keltaisin  
soita kirnu soita  
voi on aina voita  
säilykkeeksi lehmät  
kun se maitonsa kaiken meille antanut on.

Myös Pentti Oskari Kankaan seitsemällä seinähullulla on viittaus Suomen maataloustuotantoon tai pikemminkin sen ylituotantoon ja suomalaisten ylipaino-ongelmaan:

Ellei meitä lainkaan ois saattais kaupat kaatua  
Suomen viljavuoret vois taas kerran maatua  
mehän sentään ollaan vaan aika suuret ostajat

yhdessä siis hurrataan, me painon nostajat

(Pentti Oskari Kangas ja 7 seinähullua veljestä: Lihavat on leppoisia, 1973)

### Ulkomaista ja ulkomaalaisista sanottua

Kapteeni Tuppurainen miehistöineen toivottaa  
kaikki matkustajat tervetulleiksi  
Amerikan lennollemme  
Lähtöaikamme oli 10.30  
ja laskeudumme New Yorkiin  
noin kahdentoista ja puolen tunnin kuluttua.

Taivaalla kiilsi pilviä viisi  
Paavo Nurmi – lentävä suomalainen  
Kirkkaana hohti jenkkejä kohti  
Paavo Nurmi – lentävä suomalainen

Kotimaassaan moni markkansa tuhlaa  
kapakoissa juhlii ja juo  
ilmassa mä mietin juhlien juhlaa  
emännät sen kaikille suo  
On vatsalle ja silmälle ruokaa  
Tarpeeksensa kummatkin sai.  
Vatsa sekä silmät kumpikin huokaa  
lentomatkan onnesta kai.

Olemme saapuneet Atlantin ylle  
korkeutemme meren pinnasta on noin 9000 m  
ja ulkoilman lämpötila miinus kaksikymmentä astetta  
[---]

Emännät ne piti kaikesta huolen  
matkustajat nauttivat vain  
ruoan sekä myöskin tarjoilupuolen  
varmaan toistakymmentä sain  
Jenkkeihin kun kerran tehnyt on matkan  
yksi lause päässä vain soi.  
Ensi vuonna jälleen Nurmella jatkan  
kukaan sitä estää ei voi.

Saavumme New Yorkiin noin  
viiden minuutin kuluttua  
pyydämme matkustajia  
sammuttamaan savukkeensa  
ja kiinnittämään istuinvyönsä.  
[---]

(Irwin Goodman: Lentävä suomalainen, 1970)

Lentokoneessa matkustaminen on Irwinin laulussa yhtä juhlaa, vaikka matkustusaika kaksitoista ja puoli tuntia kuulostaa pitkältä, kun nykyään New Yorkiin lentää Suomesta noin kahdeksassa tunnissa. Kansallissankari Paavo Nurmen mukaan nimetyssä koneessa lentoemännät pitävät huolen matkustajista, ja reissun jälkeen matkaaja alkaa suunnitella jo seuraavaa reissua. Aineistossa oli kaksi muutakin lentokonekuvausta 1970-luvulta, ensimmäinen Seitsemän seinähullun kappaleessa vuodelta 1973 nimeltään *Carmen (Karmee)* ja toinen Hullujussin laulussa *Bulvandia* (1975), joten aihe on tuolloin ollut suosittu. Syynä lienee se, että lentokoneella matkustamisesta tuli lähes kaiken kansan huvia 1960-70-luvuilla. Hirnin ja Markkasen (1987, 369) mukaan ulkomaanmatkailu yleistyti muoti-ilmiöksi Suomessa 1970-luvulla, jolloin kohdemaat olivat useimmiten etelässä. Suomalaiset kansoittivat ympäri vuoden Espanjaa, Kreikkaa ja Italiaa. Myös Keski-Eurooppa kiinnosti suomalaisia matkaajia, mutta sinne matkustettiin useimmiten vain kesäisin. Ulkomaanmatkabuumi kesti vuoteen 1977 saakka, jonka jälkeen kasvu laantui ja kohosi uuteen nousuun vasta 1980-luvulla. (emt.)

Paitsi lentokonematkailua, aineistossa kuvattiin myös ulkomaita tai ulkomaalaisia paikkakuntia useissa lauluissa. Matkalla käytiin muun muassa Euroopan kaupungeissa Amsterdamissa, Hampurissa, Kölnissä, Kööpenhaminassa, Pariisissa, Roomassa sekä rantalomakohteissa Kanarian saarten

Las Palmasissa ja Yhdysvalloissa Hawaijilla. Salmi (2000) on tutkinut suomalaisia 1960- ja 1970-lukujen turismia kuvaavia iskelmiä, joiden joukossa oli myös Irwin Goodmanin lauluja. Hänen mukaansa niissä rakennettiin suomalaista turistia kuvaamalla samalla stereotyyppistä kuvaa suomalaisuudesta, jossa alkoholin käytöllä ja seksuaalisuudella oli merkittävä rooli (emt. 166, 168). Hän arvelee, että eräs syy turismin kuvaamiselle humalahakuiseksi voi olla se, etteivät 1970-luvun alkupuolella yhteydet ulkomaille olleet arkipäiväisiä, vaan matkailu oli juhlaa. Toisaalta Salmi esittää, että humalalla olisi peitelty kulttuurishokkia tai että suomalaisella alkoholipolitiikalla (kalliilla hinnoilla ja rajoituksilla) olisi ollut vaikutusta ulkomailta ”kännäämiseen”. (emt. 169-170.) Salmi uskoo lisäksi, että iskelmät toimivat matkojen markkinoijina nimenomaan ”rahvaalle”, jolloin oli luonnollista välttää kulttuurimatkailun korostamista. (emt. 187). Alkoholinkäytön korostaminen Irwin Goodmanin lauluissa voi johtua myös Irwinille osin tietoisesti rakennetusta ”hulivili-imagosta”, jossa Irwin eli niin kuin lauloi. Muikun (2001, 136-137) mukaan Irwin Goodman oli ensimmäisiä artisteja, jolle rakennettiin tietoisesti imagoa hänen elämäntyyliänsä korostamalla.

Aineistoni matkakuvaukset muistuttavat yllättävän paljon toisiaan. Suomalaisten (lähinnä miesten) matkustamiseen yhdistettiin usein ”paheelliset” asiat: seksi sekä alkoholi tai huumeet. Lauluissa suomalainen miesturisti lähtee lomalle rentoutumaan, ”ryyppäämään ja rellestämään”, eikä nauttimaan paikallisesta kulttuurista ja nähtävyyksistä paitsi korkeintaan paikallisten naisten muodossa. Salmi (2000, 179) havaitsi, että Espanjaan sijoittuvissa iskelmissä ei yleensä kuvattu paikallista arkkitehtuuria tai tapoja, ja mikäli näin tehtiin, viittaukset olivat korostuneen stereotyyppisiä. Salmi (emt. 168) korostaa, etteivät iskelmät ole ”dokumenteja”, vaan niissä otetaan kantaa ja luodaan karikatyyrejä sekä myyttejä. Samoin on nähdäkseni rockmusiikin kohdalla. Niissä voi silti olla jotain perääkin, ovathan nykyään esimerkiksi lomaromanssit ja seksimatkailu yleisiä.

Oi jospa oisin mä varaani  
 Meksikossa kivellä  
 pienen kylätien varressa  
 Aamuauringon lämmössä  
 Korkealta mä katselin  
 kun neitokset tulee vedenhakuun  
 puiset sangot käsissään  
 kirjavissa hameissaan  
 ja ovat niin kauniita  
 [---]

Ja kaikki on niin rauhallista  
 kun maailmaa katselen  
 korkealta kiveiltä

pienen kylätien varressa  
 aamuauringon lämmössä  
 Keskipäivällä aurinko  
 niin kuumasti porottaa  
 ja ihmiset viettää siestaa  
 sombrerojensa varjossa  
 [---]

Hetkeks' kuuntelemaan jään  
 kaukaa kuuluu kitara  
 sekä iloista laulua  
 Cantinassa taas juhliitaan  
 [---]

(J. Karjalainen ja mustat lasit: Varaani, 1986)

Ulkomaihin yhdistettiin sanoituksissa usein kauniit naiset. Hall (1999, 113) toteaa, että jo löytöretkistä alkaen avoin seksuaalisuus ja naisten kauneus on Euroopassa usein liitetty ”muihin” ”meistä ja muista” puhuttaessa. Hän (emt. 114) uskoo, että nykyajan mielikuvat paratiisimatkoista ja eksoottisista paikoista juontavat juurensa vuosisatojen takaisista kuvitelmista. Rocklyriikoissa esiintyy yhä nykyäänkin utooppisia kuvauksia vieraista paikoista, joissa ollaan kuin paratiisissa. J. Karjalaisen ja mustien lasien laulussa *Varaani* (1986) meksikolaiskylä näyttäytyy ihanana onnelana. Siellä on kauniita neitoja, ja ihmiset osaavat ottaa päivällä rennosti sekä juhlia öisin.

St. Pauli ja Reeperbahn  
sinne veri vetää uudestaan  
naisiin, öihin mannermaisiin vie  
tie suureen maailmaan  
St. Pauli ja Reeperbahn  
sinne veri vetää uudestaan.  
Sumuun, Kolibriin ja humuun vie  
tie suureen maailmaan.

Kauan etsin, kauan kuljin,  
viimein saavuin Hampuriin.  
Muistoihini sinut suljin.  
Kaipaen Elben kaupunkiin.  
[---]

(Irwin Goodman: St. Pauli ja Reeperbahn, 1970)

Irwinin lauluissa kierretään ”suuressa maailmassa”, ympäri Eurooppaa ja käväistään Yhdysvalloisakin. Kuvaukset ovat usein ylistäviä. Sanoituksissa keskitytään naisseikkailuihin ja viinanjuontiin. Suomalainen mies kelpaa ulkomailla ja saa kauniita naisia, minne ikinä matkaakin. Jos perinteisesti suomalaista miestä on pidetty ujona, lauluissa suomalaisturisti on estoton ja jopa viettelevä. Hampurissa kiinnostavat ilotalot ja vilkas yöelämä, vaikka joskus Hampurin sijaan mieli halajaa kauniiden naisten ja viinin perässä vaikkapa Pariisiin, Roomaan tai Kölniin:

Jos matkani johtaakin Hampuriin  
on juhlat taas kurjimmat kai  
vaan mieluummin kuljenkin Pariisiin  
kun naiset mun syömmeni sai.  
[---]

Mut Roomassa, Kölnissä tunnetaan  
jos sinne vain kulkuni vie  
Mä kauniita naisia seuraani saan  
kun tuttu on jokainen tie.

(Irwin Goodman: Elon myrskyissä, 1970)

Niin kauan mä kuljen  
kun jaksan vaan  
ja viinikin virrata saa  
mä tuoppini noston vaan uudestaan  
kun maisemat vaihtuu ja maat

Myös Kööpenhaminassa saa olla estottomampi kuin kotimaassa ja vierailta vaikka seksiklubissa, mikä suomalaismatkaajaa miellyttää:



Kööpenhaminassa vain  
voi olla estoton.  
Siellä vain  
niin luonnollista on  
seksikkyys,  
sen vetävyys.  
Mä kaiken omin silmin nähdä sain.  
Kun seksiklubin hämärään  
mä satuin eksymään  
niin nurkkapöytään istuin häpeillen.  
Sun esitykses huumat kai  
mun lämpöiseksi sai.  
Mä istuin hiljaa sydän sykkien.

[---]

Mä tekopyhiin ihmisiin ja turhaan moraaliin  
jo kyllästyin, nyt tiedän parempaa.  
Mä kaipaan Kööpenhaminaa,  
sun luokses uudestaan.  
Nyt vapaasti mä tahdon rakastaa.

(Irwin Goodman, Kööpenhaminassa vain, 1971)

Kaupunkikuvausten lisäksi aineistossa oli rantalomakohteiden kuvauksia. Salmi (2000, 166-167) havaitsi, että etenkin Espanjan-matkailua oli kuvattu useissa lauluissa, vaikka todellisuudessa Italia oli yhtä tärkeä lomamaa suomalaisille 1960-luvun lopulla. Hän selittää havaintoa sillä, että Espanjaa pidettiin rahvaanomaisempänä matkakohteena. Omassa aineistossani ei myöskään ollut Italian-matkojen kuvauksia. Espanjassa sen sijaan käytiin kahdessa laulussa.

Suomalaiselle seksinnälkäiselle miesturistille kelpaavat Espanjan kaunottaret, mutta Seitsemän seinähullun veljeksien laulussa on opetus: espanjattareen ei voi luottaa, sillä hän voi vaikka viedä lom-pakkosi.

Turistiseurueen mukana on oopperamme sankari Jussi  
Kärsämäeltä  
hän on huoleton, velaton ja estoton veikko, siis oikea Don  
Jussi  
hän törmää heti paikallisen baarin tiskille ja tilaa  
rommipommin  
Jussin tekee mieli vierasta  
minä sanoin vierasta  
paikalle ilmestyy kuin tilauksesta Karmee

[---]  
ja jälleen kerran on todistettu, että suomalainen sisu vie  
vastustajan  
läpi vaikka harmaan kapakan seinän  
ja että matkailu lähentää vieraita kansoja toisiinsa

[---]

Espanjaan kun poika härmän maan on tullut vieraisiin  
on fyrkkaa taskussaan  
laukut vain hotelliin, paukut ja panet niin  
oven suusta katse Karmeisiin odottaviin  
valinnan hän tekee varmimman ja donnan tulisen  
hän iskee rintavan  
vaksin vain lahjoen, kaksin he kadoten  
kämpään ryntää, mitä puuhaa he, tiedä mä en

härkä se hyökkää häntä suorana  
onnistuukohan, onnistuukohan,  
pelti kiinni, pappa tuhertaa,  
signorita myöskin kuhertaa  
herätys kun viimein on  
mies kiroilee,  
vei senkin vee, lompakon

(Pentti Oskari Kangas ja 7 seinähullua veljestä:  
Lihavat on leppoisia, 1973)

Irwin Goodmanin laulussa *Las Palmas* (1972) Espanjan Kanariansaarilla sijaitseva rantalomakohde Las Palmas tarjoaa kylmyyteen ja pimeään tottuneelle suomalaisturistille hiekkarantaa, aurinkoa sekä kauniita tyttöjä. Lämpö vie lopulta voiton kotimaasta, ja laulun kertoja päättää jäädä

paratiisimaiseen Las Palmasiin, josta hän löysi rakkauden. Rakkauden kohde lienee paikallinen kaunotar, koska laulussa mainitaan tämän tummat, lumoavat silmät.

Tein vuosia työtä kovin  
säästin, ahkeroin  
sain viihtyisän bungalowin Las Palmasissa  
niin kauas kuin silmä kantaa  
merta nähdä voin  
käyn päivisin hiekkarantaa Las Palmasissa

Oo, Las Palmas, oo, Las Palmas,  
sun helmaasi aina jään  
Oo, Las Palmas, oo, Las Palmas,  
sun luoksesi lämpimään  
Kun sun tyttösi kauneimmat kai  
minut hetkessä heikoksi sai  
Oo, Las Palmas, oo, Las Palmas,  
sun luoksesi lämpimään

Näin talvisin pelkkää lunta,  
paukkui pakkaneen  
nyt vietän kuin toiveunta Las Palmasissa  
vain aurinko lämmin loistaa  
rantaan hehkuen  
ja mainingit hehkun toistaa Las Palmasissa  
Oo, Las Palmas, oo, Las Palmas...

Kun onneni vihdoin löysin  
täältä lähde en  
oon kiinni kuin vahvoin köysin Las Palmasissa  
vei silmien tumma hohde miehen hiljaisen  
on tunteiden kuumain kohde Las Palmasissa  
Oo, Las Palmas, oo, Las Palmas...

Läheskään aina laulujen päähenkilöt eivät kuitenkaan jääneet ulkomaille. Usein laulussa muisteltiin kaiholla mennyttä matkaa. Näin on myös Hullujussin laulussa *Impon banjo* (1975), jonka tapahtumat sijoittuvat menneeseen Hawaijin matkaan. Myös sieltä löytyy kauniita naisia, musiikkia, aurinkoa ja lämpöä, joten se voidaan julistaa ”maista ihanimmaksi”:

muisto ja tie minut Hawaijiin vie  
ken tunne ei maata  
ei ymmärtää saata  
mitä Hawaiji tarjoaa  
siel' elo on huoleton  
siellä hempeimmät immet on  
siellä tunneta talven tuiskua tuulta  
lämpöä auringon

yössä siellä vienosti ain' banjot soi  
Hawaijin immet kauniisti ne karkeloi  
kaikki kilvan rientää vaan  
sinne kun he tietää saa  
et maista ihanin on Hawaiji

Dingon sanoituksissa oli runsaasti kaukokaipuromantiikkaa (Laine 2004, 416). Dingon sanoittajalaulajalla Pertti Niemisellä on merimiestausta, mikä näkyy sanoituksissa. Niissä seikkaillaan tuntemattomilla vesillä, kaukana Suomesta. Hitissä *Autiotalo* (1985) saatetaan olla Suomessa, jossa ”Eput laulaa älä mene njet njet”, mutta silti rakastetun silmissä on Espanjassa sijaitsevan ”Andalusian yöt”. *Kirjoitan*-nimisessä laulussa (1985) tapahtumat sijoittuvat aavikolle, jossa tuuli lyö ”saluunan ovet kii” ja jossa sammunut uneksii ”intiaanista, joka mua opettaa, että ihmisillä on siivet ja rakastavaisilla luvattu maa”. Kappaleessa *Pistoolisankari* (1984) laulun kertoja kulkee ”saateen piiskaamaa merenrantaa” autiosaarella ja kertoo, että ”tämä rannikko on ollut paratiisi, tuhansien rakkauslaulujen kotimaa”. Laulussa *Rio ohoi* (1985) ollaan puolestaan Cobacaban rannalla Rio de Janeirossa, Brasiliassa. Sinne laulun kertoja on tullut banaaneja kuljettavalla laivalla lämmöstä ja paikallisista naisista nauttimaan.

Niin mä kaadaan hiekkaa varpasiin  
Ja tuuli tarttuu musiikkiin  
On Cobacabanen ranta kiihkeä niin  
Nyt on Maria minut jättänyt  
On Rio hampaansa näyttänyt  
Ja valkoisen miehen kohtuunsa kätkenyt  
Kuuma hiekka varpaita kutittaa

Rio ohoi  
Mä lähdin banaanilaivalla pois  
Sinua katsomaan  
Sinun naisiisi rakastumaan  
Rio ohoi  
Mä lähdin banaanilaivalla pois

Saat minut kukkaan puhkeamaan  
Yhtymään öiseen nirvanaan  
Ja myskin tuoksussa sinuun lankeamaan  
Ohoi rokki Rion rannoilla soi  
Ja poika tytöistään unelmoi  
Ja kädet merimiesten lanteilla karkeloi  
Kuuma hiekka varpaita kutittaa  
[---]

Dingon *Kiinanmeri* (1986) kuvaa myös merimieselämää, jossa laivat saapuvat maihin idässä. Merimiehiä odottavat paikalliset tytöt riisiviuhkoineen ja alkoholin sävyttämät rakkauden hetket.

Portit auki kun saapuu  
vene matalaan satamaan  
Tytöt viime hetkellä notkuu  
lyhtypylväisiin nojaamaan  
Joku pirkottaa kaulalle tuoksun  
joku suoristaa hamettaan  
Lähtee uhkapelurit juoksuun  
silmät saalistaa

Suuret on kapteenin sanat  
vaan vielä suurempi kiihko on  
Tänä yönä nuo piruparat  
kokevat taivaan tai tuomion  
Niin sukkanauhastaan ottaa  
riisiviuhkan ja hymyilee  
Kasvot kapteenin hintoja nostaa  
ja meren rinnoilla kuu säteilee

Näin veneen matalan saapuvan  
Nyt Kiinanmerellä lipuvan  
Join korkokengästä humalan  
Taas Kiinanmerellä ratsastan

On portit auki ja katson  
Kuinka suurta elämäni on  
Joku rakastaa jotain niin paljon  
Ja olut kuohuaa yli kolpakon  
On hetken täällä, se riittää  
Ja kaulan kaaria kuu hyväilee  
Vene matala kiittää  
Käsi silkkiä tapailee

Aineiston perusteella vaikuttaa siltä, että 1990-luvulta lähtien matkakuvaukset eivät olleet kovin suosittuja laulunaiheita. Pikemminkin uudemmissa sanoituksissa korostui, että matkustaminen on kaikille mahdollista, joten se ei ole ylistämisen arvoista. Aikakone laulaa kappaleessa *Jos tahdot* (1996): ”Sä voit tulla ja mennä taas / tehdä mitä mielesi vaan haluaa / kiertää kanssani kaukomaat / tai omaa planeettaasi rakentaa / sinne en sua pysty seuraamaan”. Ressu Redfordin laulussa *Ikävä mun on sua* (1990) laulun kertoja ikävöi rakasta ihmistä, joka on ”jossain maailmalla”. On tarpeetonta yksilöidä maata, jossa kaivattu henkilö on, koska hän on poissa kertojan luota. Ehkä kertoja ei edes tiedä, missä kaivattu on. Aikakoneen laulussa *Matkustanut oon* (1995) laulun kertoja toteaa, että vaikka hän on kiertänyt maailmaa, hänen paikkansa on oman rakkaan luona – missä se sitten lieneekin.

Matkustanut oon joka puolelle  
ja kokenut sen minkä voin  
mutta tiedän sen  
että paikkani luonas on

Joitakin matkakuvauksia toki oli tuoreimmista levyissäkkin. Ultra Bran kappaleessa *Minä suojelen sinua kaikelta* (1997) on runsaasti paikannimiä. Laulussa on jotain samaa kuin Aikakoneen *Matkustanut oon* -kappaleessa. Molemmista mainitaan matkustaminen, mutta silti kerrotaan (koti)paikasta, johon laulun kertoja kokee kuuluvansa. Ultra Bran laulussa kuvaillaan tarkemmin paikkoja ja mainitaan esimerkiksi nimeltä matkakohteet Köln ja Latvia: Kölnin tuomiokirkko on tullut nähtyä ja Latviassa on eksytty. Kertoja ei ole näin ollen vain tyytynyt ”kuuntelemaan laiturilla kaukaisten laivojen ääniä”. Laulun kertoja on kuitenkin Helsingissä, jossa hän on esimerkiksi ”hihtänyt jään yli Seurasaareen”. Sinne hän myös kokee kuuluvansa, sillä siellä hänet ”tunnetaan kahviloissa”. Myös tässä sanoituksessa on nähtävissä se, että vaikka tila ja aika ovat kutistuneet ja voimme matkustaa vaikkapa Keski-Eurooppaan muutamassa tunnissa, ovat kotimaa ja kotipaikkakunta silti tärkeitä.

Olen hihtänyt jään yli seurasareen  
olen ajanut hiomavaunulla sumuisena aamuna  
olen seissyt laiturilla kolmeen  
ja nähnyt Kölnin tuomiokirkon

Olen kahlannut rantaveteen  
soutanut soutuveneellä sumuisena aamuna  
olen seissyt laiturilla hiljaa  
ja kuullut äänet kaukaisten laivojen

Olen eksynyt latviassa  
kävellyt kaupungin reunan yli  
luulin katoavani  
mutta pääsin kuitenkin takaisin

ensin vieraiden ihmisten juhliin  
ja lopulta kaupunkiin  
jossa minut tunnetaan kahviloissa  
[---]

Eurooppa mainittiin nimeltä vain yhdessä laulussa. Samuli Edelmannin hitissä *Peggy* (1991) Euroopan yhdentymisen on käsin kosketeltavaa. Laulun kertoja, suomalainen rekkamies ajaa ympäri Eurooppaa, mutta kaipaa silti vain Peggyä, eikä tunne oloaan kotoisaksi Euroopan suurkaupungeissa. Niiden juomatkin maistuvat katkerilta. Toisaalta Peggy ei nimenä kuulosta erityisen suomalaiselta. Ehkä kertojan rakas ei olekaan suomalainen, onhan Peggy ilmaissut rakkautensa englanniksi. Kuvaan sopisi hyvin se, että maailmoja kiertävällä rekkakuskilla olisi ulkomaalainen kumppani.

Maistui laimealta  
viini vieraitten  
liian katkeralta  
kuohut kaljojen  
Tulen Euroopasta  
Pohjolasta päin  
kainalossa vasta  
sauna- nimittäin

Oon mä juonut viinii Wienissä  
monta pitkää kylmää Lyypekissä  
Niiden juomiseenkin vain on syy Peggyssä

Saksan Hampurissa  
pieniä lohtuu sain  
vuokraseslongissa  
ulvoin kaipuutain  
Peggy tuntui siltä  
että ei ne muut  
tunnu siltä miltä  
Peggyn I love you  
[---]

Minä rekkaa Eurooppaan kun kuskaan  
integroidun miehen tunnen tuskaa

Matkailua virolaisessa kylpyläkaupungissa Pärnussa kuvaillaan Ultra Bran laulussa *Pärnu* (1997).  
Laulun perusteella Pärnu on syksyisin hiljainen ja sateinen, mutta tarjoaa mahdollisuuden turistin  
kotiutumiseen. Laulun päähenkilöt saavat oman kantapöydän kantakahvilaansa. Näin ulkomaillakin  
voi tuntea olonsa kotoisaksi.

Tämä on kylpyläkaupunki syksyllä,  
kastamme aina kun kävelemme keskustaan  
nähtävyyksiä ei ole mutta  
taloista katsoo pyöreät ikkunat

Ihmiset kantavat leivoslaatikoita  
kahviloita on paljon, tuollakin uusi kahvik  
muutaman päivän kuluttua myös meillä  
on kantakahvik ja siellä kantapöytä

Hotellissa puiston laidalla asuu vanhoja ihmisiä  
leskimummoja ja -vaareja  
jotka etsivät toisistaan seuraa  
mitä ne meistä ajattelevat -  
eivät nuo varmaan käy  
edes hoidoissa

Sade kastelee tenniskentän ikkunan takana  
hotellihuoneessa luen sinulle ääneen.  
purjehduskerhon hiljainen satama  
rannalla tietenkään ei ole ketään

Hieman hämmentävä ulkomaiden kuvaus on löydettävissä Ultra Bran laulusta *Lähetystyö* (1997).  
Siinä lauletaan: ”Panama Panama ihana maa / siellä saa palvella jumalaa / oi loordi, saanko mennä  
juoksemaan / kohti kaukana siintävää Amerikkaa”. Vaikka Panama kuvataan laulussa ihanaksi  
maaksi, laulun kertoja haluaa Amerikkaan, ilmeisesti Yhdysvaltoihin. Yhdysvaltoja kuvataan ironi-  
sesti ”valtakunnaksi, jossa taivaan valtakunta kajastaa”. Oletan, että myös viimeinen säkeistö sisäl-  
tää ironiaa – kenties Amerikassa voi todella paisua eli lihoa, mutta ehkä kertoja ei aivan tosissaan  
haluaisi asua siellä:

Haluan asua Ameriikassa  
haluan kastua Ameriikassa  
haluan paisua Ameriikassa  
haluan vaipua Ameriikassa

## Lännessä ja idästä sanottua

Oi jatkuvuus!  
Veri virtaa alla pyhän auringon -  
siinä länsimainen kulttuurimme on.  
Surun verkot yöhön heitetty jo on.

(Hector: Jatkuvuus, 1974)

Etnistä toiseutta on tuotettu länsimaisissa yhteiskunnissa kahden diskurssin sisällä. Ensimmäinen on niin sanottu orientalismi, jossa itä ja länsi on asetettu vastakkain ja itä on nähty kiehtovana tai pelottavana. Samalla itä on niputettu yhdeksi, vaikka maantieteellisen alueen sisällä on moninaisia kulttuureja Pohjois-Afrikasta Intiaan. Toista nimitetään afrikanismiksi ja siinä kyse on pohjoisen ja etelän sekä valkoisen ”euro-amerikkalaisen” ja mustan ”afro-amerikkalaisen” rasistisesta vastakkainasettelusta. Näiden diskurssien avulla on jaettu ihmiset meihin ja muihin. Diskurssit ovat nähtävissä myös populaarikulttuurissa. (Fornäs 1998, 308-309.) Myös Hall (1999, 139) huomauttaa, että populaarikulttuurissa kuvataan usein ”toiseutta”, mistä esimerkkinä on tummaihoisten mallien käyttö mainonnassa. Ei siis ihme, että myös aineistostani löytyi mainintoja ”meistä ja muista” nimenomaan ”länsimaalaisten” ja ”ei-länsimaalaisten” erotteluna. Kaikki lännen ja idän kuvaukset ovat peräisin joko 1970- tai 1980-luvuilta. Ehkä suomalainen kulttuuri on vähitellen avautumassa ja muuttumassa vähemmän rasistiseksi.

Kuljen autiosaarta pistoolisankarina  
Sivistynyt länsi mua symbolikseen haluaa  
Olen hommissa autiosaarella lautturina  
Tiedän jotain joka sankariroolit romuttaa

(Dingo: Pistoolisankari, 1984)

Hall (1999, 78) korostaa, että ”länsi” on historiallinen idea, eikä maantieteellinen tosiasia. Tätä tukee se, että esimerkiksi koko Eurooppaa (esimerkiksi Itä-Eurooppaa) ei pidetä läntenä ja länteen kuuluvaksi on sisällytetty Euroopan ulkopuolisiakin alueita, esimerkiksi Yhdysvallat. Käsitys lännestä perustuu suhteeseen toiseen, erilaiseen (emt. 81). Yleensä ”läntiseen” on yhdistetty sellaiset hyvinä ja toivottavina pidetyt ominaisuudet kuin ”moderni”, ”kaupungistunut” ja ”teollistunut”. Silloin ”ei-läntinen” on tulkittu huonoksi ja ei-toivotuksi, ”alikehittyneeksi” ja ”maalaiseksi”. (emt. 78-80.) Myös Dingon laulussa *Pistoolisankari* (1984) länteen on yhdistetty hyvä ominaisuus, sivistyneisyys. Hall (emt. 83) muistuttaa, että puhe ”lännessä” yksinkertaistaa totuutta, sillä se unohtaa monet erot, joita länsimaiksi luokiteltavien maiden ja kulttuurien välillä on. Samoin se unohtaa

sen, että myös lännen sisällä on kohdeltu joitakin ihmisryhmiä, kuten juutalaisia tai naisia huonosti (emt.).

Länneestä ja länsimaista oli useita mainintoja aineistossa, samoin idästä. Hyvä esimerkki idän ja lännen, suomalaisen ja venäläisen miehen vastakkainasettelusta on Irwin Goodmanin laulu *Rasputin* (1976), jossa suomalainen mies kokee, ettei hänellä ole samanlaista tehoa katseessaan, mikä kuuluisalla naisten miehellä Rasputinilla oli.

Rasputin oli todellinen naisten mies  
kun hän milloin vaan katseellaan  
naisen kuin naisen vei  
Rasputin oli todellinen naisten mies  
nainen siveinkään kieltämään  
pystynyt hältä ei

Vaikka silmiisi mä kulta kuinka katsoisin,  
kaikki lähentelyt multa kiellät kuitenkin.  
Oonhan komea ja tumma,  
ei se auta vain,  
sillä joku teho kumma puuttuu katseestain.  
[---]

Afrikanismia voidaan havaita puolestaan Hullujussin laulussa *Bingo, bango, bongo* (1975). Vaikka laulu on varmasti tehty pilke silmäkulmassa ja vaikka ”neekeri”-sanon käyttö saattoi olla 1970-luvulla vielä korrektaa, voi laulusta lukea myös tummaihoisten ihmisten halveksuntaa. Vaikka laulun alussa kehutaan ilmastoltaan ihanaa Kongoa, jossa suomalainen pärjää vaatteetta, suomalaisen rooli on viedä Afrikkaan kehitysapua (lakritsaa). Afrikan ”neekerit” puhuvat kummia, eivätkä ymmärrä suomea, joten kommunikaatiokatkos on täydellinen. Toisaalta Hullujussin ”hitti” *Friduna skikuna* on kiirinyt kuvitteellisessa tarinassa Masai-miestenkin suuhun, joten kontakteja maiden välillä on.

Hei bingo bango bongo  
aina rakas ompii Kongo  
täällä niin hyvä vaan  
muiden riemun tähden  
täältä lähde en mä pois koskaan milloinkaan  
en tarvi paitaa sukkaa kenkää tukkaa  
varma se on  
hei bingo bango bongo  
mä tänne jään

Olin tänä vuonna katsomassa neekereitä Afrikan  
oli ihme kumma musta tumma puhui umma gumma,  
en ymmärrä lain  
siel oli apina ja gorilla ne kävelivät torilla  
oli Tarzan siellä katutöissä neekereiden orjavöissä juu  
[---]  
Mä joku päivä lähden vielä sinne Afrikkaan  
tervetulemasta tänne  
muista ottaa mukaan kolme kiloo lakritsaa  
siel kaikki Masai-miehet laulaa Friduna skikunaa  
eikä mustat miehet koskaan tajuu mitä tämä tarkoittaa.

Salmen (2000, 180-181) mukaan Kenia-aiheisessa iskelmässä *Kenia-ralli* (1974) käytettiin hyvin stereotyyppisiä ja tuttuja symboleja. Laulussa mainittiin muun muassa sarvikuono, keihäs, masainainen ja savanni. Lisäksi Salmi havaitsi kolonialistisen sävyn laulussa, jossa suomalainen turisti asui luksushotellissa ja ”mustat” rinnastettiin lähes mölyäviin eläimiin. Vastaavanlainen kolonialistinen sävy on myös yllä olevassa Hullujussin laulussa. Stereotyyppisiä symboleja (sarvikuono, savanni, kaivos) esiintyy myös Eppujen laulussa. Eppu Normaali on tehnyt laulun Afrikasta, joka

heille näyttäytyy sarvikuonojen maanosana. Mielenkiintoista kyllä, laulun nimessä Afrikka on maa, mikä toki voi johtua riittelystä, mutta kertoo myös siitä, miten Afrikka nähdään virheellisesti yhdeksi ja samaksi kulttuurialueeksi. *Afrikka, sarvikuonojen maa* (1988) kuvaa maanosan tilannetta onnettomaksi, ja asukkaita köyhiksi ja nälkää näkeviksi. Nairobissa harjoitetaan salametsästystä ja Etelä-Afrikassa rikkaat kaivoksen omistajat sortavat köyhiä.

Afrikka tuo manner alla julman  
auringon  
tällä kertaa laulun aiheena on  
sieltä tulee nimittäin ihmisiä  
tummia  
nälissänsä kyselemään aivan  
kummia

Luuletko että kitaraa  
soittamalla voi parantaa maailmaa  
En tiedä onko näin  
mutta ainakin soitan sitä  
oikein päin

Mussa on vielä massa  
Etelä-Afrikassa  
pitää kaivostrustia  
ja kusee silmään mustia  
jossain syödään lapsia  
ja neekerikin toteaa  
voi Afrikkaa, tää on  
sarvikuonojen maa

[---]

Lisää vielä uutisia Afrikasta huonoja  
ei sielläkään ole kohta enää  
sarvikuonoja  
niitä savannilla ensin  
salaamutaan  
Sitten sarvi kainalossa  
Nairobissa sammutaan

Said kuvaa kirjassaan *Orientalism* (1987/1978) eurooppalaisten tuottamaa ja levittämää tietoa Lähi-Idästä ja Pohjois-Afrikasta eli ”Orientista”. Orientalismilla on Euroopassa pitkät juuret (emt. 1). Käsitettä on Saidin (emt. 2-3) mukaan käytetty tarkoittamaan joko akateemista itämaiden tutkimusta tai itä- ja länsimaiden välille tehtyä olemista ja tietoa koskevaa erontekoa. Said käyttää sanaa kuvaamaan lännen itään kohdistuvaa ylivallan muotoa (emt. 4). Eurooppalaiset loivat maalauksien, valokuvien ja erilaisten tekstien avulla mystifoidun kuvan ”idästä”. Said (emt. 21) korostaa, ettei ”idän” kuvauksissa ollut kyse ”totuuksista” vaan representaatioista: luotu kuva ei ollut objektiivinen vaan synnytti myyttejä paikasta. Länsi toisaalta romantisoi Idän, toisaalta loi siitä sivistymättömän, irrationaalisen, lapsen kaltaisen ja erilaisen ”Toisen”, ja samalla lännestä tehtiin idälle vastakkainen eli sivistynyt, rationaalinen, kypsä ja ”normaali” (emt. 40, 42). Saidin (emt. 6, 59) mukaan orientalismi kertoo enemmän Lännen peloista esimerkiksi islamia kohtaan kuin Idästä. Koska Itä oli länsimaalaiselle eksoottinen, sitä piti kuvata ja tulkita, tehdä se ymmärrettäväksi.

Myös laulun sanat voivat myyttittää paikkoja, seuraavassa tapauksessa Itää. Arabiassa sheikki-miehillä on usean vaimon haaremi, joista vain yksi on ylitse muiden. Kun lempivaimo katoaa, ei shei-



kille kelpaa kukaan muu, joten muut vaimot kääntyvät Allahin puoleen, jotta he pääsisivät tyydyttämään halunsa. Itään yhdistyy laulussa moniavioisuus, naisten seksuaalisuus ja islaminusko.

Tää viesti kulkee yli Arabian maan,  
kun suuri sheikki itkee lempivaimoaan.  
On koko maassa suuri suru,  
kun tuo pieni kullannurmi  
hukkui niin kuin pieru Saharaan.

Nyt vaimot vuoroin lohduttelee sheikkiään  
vaan häntä auttaa ei voi heistä yksikään.  
Ei edes kulta eikä koru.  
Kauas kiirii sheikin poru,  
kun hän illat viettää yksinään.

[--]  
On myös sheikin toiset vaimot allapäin.  
He Mekkaan kumartavat kaikki vierekkäin.  
Oi auta Allah halut kovat  
meillä kaikilla myös omat  
miksi juuri meille kävi näin?

(Irwin Goodman: Jäi sentään valokuva, 1971)

Huumorin varjolla voidaan välittää kuvaa erilaisesta Toisesta, köyhyydestä, petollisuudesta ja  
viekkaudesta:

”Ja sitten musiikkipitoinen kuvaelma Persiinalaisella torilla  
kahdeksassa kohtauksessa ja yhdessä hermokohtauksessa.  
Köyhä mies istuu Persiinalaisella torilla ja katselee torin hyöriä.  
Mies on kovasti köyhä, niin köyhä ettei Persiinalaisen torin  
ja miehen välillä ole vaatekappaleen vaatekappaletta,  
toisin sanoen, köyhä mies istuu Persiinalaisella torilla munasillaan.  
Mutta ei se mitään, meillä on totuttu siihen  
ja toisaalta miehellä on istuinta vaikka millä mitalla.  
Samaan aikaan lähestyy Persiinalaista toria karavaani.  
Karavaania johtaa varakaani, sillä kaani itse ei päässyt tulemaan.  
Hänen lisäksi karavaanissa  
on tunnettu uistinliikemyyntimies Abu Hassah,  
koska varsinainen Hassan pölli kassan ja suksi Sudaniin...”

[Pentti Oskari Kangas ja 7 seinähullua veljestä: Persialaisella torilla (Persiinalaisella torilla), 1973]

Orientalismi vaikuttaa Rosen (1995, 95) mukaan nykyäänkin. Se näkyy esimerkiksi Euroopan ja Yhdysvaltojen suhtautumisessa islamilaiseen fundamentalismiin. Nykypäivän orientalismia on myös se, että Länsi-Eurooppa ottaa vastaan maahanmuuttajia Itä-Euroopasta, muttei tahtoisi algerialaisten, marokkolaisten, tunisialaisten tai turkkilaisten saapuvan Länteen. (emt.) Toisaalta Hannerz (1998, 103) uskoo nykyajan olevan myös kosmopoliittien aikakautta. Kosmopoliitilla hän tarkoittaa ihmistä, joka suhtautuu tietyllä tavalla kulttuuriseen erilaisuuteen ja jolla on halu kohdata ”Toinen”. Nykyajan transnationaaleissa kulttuureissa ihmiset kohtaavat eri kulttuureista tulevia ihmisiä ja transnationaalisuus mahdollistaa sisäänpääsyn myös paikallisiin kulttuureihin (emt. 106–108). Aineistossa voidaan havaita joitakin merkkejä tästä. Ulkomaanmatkoista ja kontakteista paikallisiin asukkaisiin kerrottiin ja joskus jopa haluttiin jäädä vieraaseen maahan asumaan, kuten Irwin Goodmanin *Las Palmas*-kappaleessa, joka tosin on 1970-luvulta. Ultra Bran *Pärnu* (1997)

puolestaan kuvaa tilannetta, jossa matkailija tuntee olonsa kotoisaksi vieraassa maassakin ja saa jopa oman ”kantakohvikin” vierailukaupunkiin. Tämän voisi nähdä merkkinä sisäänpääsystä paikalliseen kulttuuriin. Lauluissa ei sen sijaan kerrottu Suomessa tapahtuneista suomalaisten ja ulkomaalaisten kohtaamisista, vaikka pakolaiset lauluissa mainittiinkin.

### **8.3 ”Matkaan maalta lähden vaan” - maaseudun ja kaupungin kuvaukset**

Tanin ja Kopomaan (1995, 143) mukaan rockmusiikki on usein yhdistetty kaupunkimaiseen elämään, kaupunkeihin ja maaseutua risteäviin väyliin. Sanoituksista on löydettävissä merkkejä paikoista, niiden ihmisistä ja paikan hengestä (emt.). Myös oma aineistoni tukee heidän havaintoja, vaikka kaupungin kuvaukset eivät nousseet ehdottomaksi enemmistöksi. Joukossa oli runsaasti myös sellaisia paikkoja, joita ei voi suoraan sijoittaa maalle tai kaupunkiin, ja jonkin verran maaseudun kuvausta.

Pienistä ma huoli en  
kunhan vaan mä kiertää saan.  
Markkani ja maallisen  
hauskuus meille säästy ei

Milloin ja missä vaan  
laulattaa, naurattaa  
Ei murheet paina milloinkaan  
kiertää kun mä saan.

Pienistä ma huoli en  
matkaan maalta lähden vaan  
Varmaankin taas huominen  
uutta tuo, jos luoja suo.  
Milloin ja missä vaan...

Pienistä ma huoli en  
jälleen tie mun matkaan vie  
taakse jäi jo eilinen  
jääköön vaan kun kiertää saan.  
Milloin ja missä vaan...

(Irwin Goodman: Milloin ja missä vaan, 1970)

Maalta on toisinaan lähdeittävä kiertämään maailmaa, vaikka Irwinin laulusta ei käy ilmi, miksi kertoja lähti. Ainoa selitys, mikä laulusta välittyy, on kertojan kulkuriluonne. Hänelle matkaaminen on luonnollinen olotila, joten häntä voitaneen nimittää nomadiksi. Toisessa Irwin Goodmanin laulussa *Kulta ei syytä huoleen* (1971) lähdetään myös maalta, koska on kyllästytty maataloustöihin, lannan levitykseen.

Sä kirkonkylän kioskille kyynelsilmin jäit,  
kun pikitietä maailmalle lähtevän mun näit.  
Mä halikkoni pystyyn pistin lantatunkioon  
ja tuumin, sitä tarpeeksi mä levitellyt oon.

Aho (2002, 154) esittää, että ”tosi-suomalaisuutta” määritellään nykyään pitkälti agraariseen tanssilavakulttuuriin nojaten tavalla, jota esiintyy mustavalkoisissa Suomi-filmeissä. Tämä idyllinen

kuva maatalousyhteiskunnasta tarjoaa kaupunkilaistuneille suomalaisille mahdollisuuden romantiiseen kuvitelmaan (emt.). Omasta aineistostani löytyi yksi maaseudun kuvaus, jota voidaan pitää idyllisenä, mutta joka ei silti ole kuin suoraan Suomi-filmeistä. Maaseudulla vietetään kesiä Anssi Kelan laulussa *Kissanpäivät* (2001). Kaupunkilaislapsi saa käydä maalla soutamassa ja hoitamassa kissoja. Eräs kesä päättää kuitenkin nuoruuden ja kun kertoja vuoden päästä tulee taas maalle, ei hän tunne oloaan kotoisaksi siellä, vaan kaipaa Helsinkiin.

Vuoden päästä viimeisen  
Kesän vietin soudellen  
Kuulunut en enää maisemiin  
Kyllästynyt olin kissoihin  
Helsinkiä kaipasin

Kaupunkimainen ympäristö ei aina ole pelkästään miellyttävä asuinympäristö. Autoilijalle ruuhkat saattavat olla osa arkipäivää ja voivat tehdä olon aggressiiviseksi.

Matka ruuhkassa katkeaa  
suoni kiukusta ratkeaa  
jos nappi olisi sen painajaksi  
ryhtyisin ja köyhän vainajaksi  
tieltä edestäni muuttaisin  
torvea näin tuuttaisin

(Eppu Normaali: Peto minusssa, 1984)

Kaupungin paheellisuus tulee esiin Irwinin laulussa *Kadun kasvatti* (1971). Kaupunki ei välttämättä ole hyvä kasvupaikka laiminlyödyille lapselle, joka saattaa päätyä koulukotiin, vankilaan ja lopulta kodittomaksi puiston asukiksi, jonka kodin muodostavat maailman kadut.

Mulle kerrottu ei illoin satuja  
sain kuulla faijan kiroiluja vain.  
Yksin kiersin illat laitakatuja  
ja oppirahat siitä maksaa sain.

Monta kertaa vaihdoin koulukotia  
ja joka kerta luonto kasvoi vain.  
Tappelin ja kävin kivisotia,  
niin raudanlujan maineen minä sain.

Kadun kasvatiksi syntyä mä sain.  
Nyt torilla syön, olen kadulla yön.  
Näillä kulmilla on kotini vain.  
Näillä kulmilla on kotini vain.

Silloin tällöin tein mä pikkukeikkoja  
ja joskus niistä tuomionkin sain.  
Luonto varjele ei turhaan heikkoja  
niin vaivuin aina syvemmälle vain.

Muovikassin kanssa kierrän puistoja.  
Ei tältä tieltä palata kai voi.  
Kannan mielessäni lapsuusmuistoja.  
Kai Luoja minut tällaiseksi loi.

Kadun kasvatiksi syntyä mä sain...

(Irwin Goodman: Kadun kasvatti, 1971)

Myös Anssi Kelan laulussa *Puistossa* (2001) entinen luokan priimus, vanhempiensa hylkäämä kuu-  
sitoistavuotias Pete palelee puistossa. Hän on sortunut koviin huumeisiin ja odottaa kaveriaan, joka  
on luvannut ”helpot massit” eli rahaa. Tarina etenee lopulta siihen, että Pete osallistuu toisen  
päähenkilön, ylivelkaantuneen Lauran vanhempien talon ryöstöön. Poliisit saapuvat ja nuoret  
menehtyvät takaa-ajossa. Anssi Kelan kaupunki on täynnä onnettomia ihmiskohtaloita.

Puistossa ilta viilenee  
Pete lämpimikseen hyppelee  
Kelloaan katsoo kiroillen  
Sytyttää röökin viimeisen  
Luokan priimus oli koulussa  
Nyt kuudentoista  
Koniin koukussa  
Eikä mutsi jaksaa välittää  
Faijaansa ei oo nähnytään  
Pete pitää huolen itsestään  
Eilen sai viestin frendiltään:  
"Nyt ois helpot massit tiedossa  
Jos tuut mukaan, nähdään puistossa"  
[---]  
Laura saapuu prätkällään  
Sen puiston laitaa pysäyttää  
Pete nousee taakse istumaan  
Kumpikaan ei sano sanaakaan

Ja he ajavat pihaan huvilan  
Laura avaimensa ojentaa  
Ja Peteä vielä muistuttaa  
Missä mutsi pitää korujaan

He luulivat jo selvinneensä  
Kun Laura näkee peileistänsä  
Kuinka valot siniset välähtää  
Vaalien pysähtymään  
Laura kääntää kahvaa huutaen:  
"Pidä kiinni, Petri Ruusunen!"  
[---]  
Maailma matkaa radallaan  
Päivä nousee uudestaan  
[---]  
Ja kaikki kaunis katoaa  
Kaikki kuolee aikanaan

Kaupungin paheellisuudesta ja yön vaaroista varoitellaan lapsia Yön laulussa *Vain varjot häntä seu-  
raa* (1983). Laulun hulluksi leimattu, yhteiskunnasta syrjäytynyt päähenkilö kulkee kaupungin  
laitakatuja öiseen aikaan. Kaupungin muut asukkaat toivoisivat, että hänet korjattaisiin talteen, pois  
kaduilta.

Mutta hän vain hiljaa katoaa laitakaupungin yöhön  
kun saapuu estradille katulampun kumartaa  
ei päivisin kukaan häntä koskaan nää  
hän katseita pelkää ja odottaa vain pimeää  
  
joku sanoo hänen aina vaan juoksevan pakoon elämää  
aina päivisin kaupungilla kerrotaan:  
joku yöllä sen hullun nähnyt taas on liikkuvan  
miksi sellaisten vapaudessa vielä kulkea annetaan

[---]  
  
äidit hänellä lapsiansa pelottaa:  
jos et ole kiltti hän nousee piilostaan  
ja kaikki tuhat lapset vie hän mukanaan

Vieraassa kaupungissa laitakatut voidaan kokea myös kauniiksi, kun seura on oikeanlaista. Mai-  
nosvalot loistavat ja saavat paikan tuntumaan epätodelliselta, kunnes ”taika raukeaa”, ja kaupunki  
vaikuttaa enää kulissilta.

sä veit mut läpi vieraan kaupungin  
sen valot sai mut eetteriin  
ilman viiniä humaltumaan  
ne kaikki tyhjät kauniit laitakadut  
pimeyden sytyttämät mainosvalot  
sai vanhan maailmani unohtamaan

[--]

mun täytyi kääntyä takaisin  
mä vaan seisoin ja tuijotin  
kun sä kuljit pois  
ja pian en nähnyt enää muuta  
kuin vain pelkän kulissin  
sen vieraan kaupungin

(Yö: Yhden illan varietee, 1983)

Laulujen kaupunki voi vaikuttaa vaaralliselta, mutta usein se on paikka, josta etsitään seuraa. Ressu Redfordin laulun *Kuka on se oikea?* (1990) kertosaäkeessä todetaan: ”kadut kaupungin ovat pitkiä ja suorina / niin moni tarjoaa vain pelkkiä kuoria / niin moni tulee vastaan, / kuka on se oikea?” Aikakoneen kappaleessa *Toiseen maailmaan* (1996) on kohta, jossa lauletaan: ”kaupungeissa sudet nälkäisinä saalistaa”. Susi tuskin tarkoittaa oikeaa sutta, pikemminkin se viittaa ihmisiin, jotka muuttuvat suden kaltaisiksi saalistajiksi seuraa etsiessään.

Öinen kaupunki voi kutsua kaduilleen, kapakoiden ja ilotalojen hämyyn. Eppu Normaalin *Pimeyden tango* (1984) on kuvaus ihmisten kaupungista, pimeydestä ja valoista, äänistä ja musiikista. Joukosakin voi tuntea itsensä yksinäiseksi, tuntea hukkuvansa pimeään.

Kun vaihtuu päivä yöksi kaupungin  
Sen tumman huudon, kutsuhuudon  
kuulen minäkin  
tahdissa tuon sävelen  
ovestani ulos kävelen  
  
Vaan ei pimeys jää yksin rappukäytävään  
se tarttuu takinliepeeseen  
kuin vanhaan ystävään  
se mua seuraa valoihin  
ulos kapakoihin, ilotaloihin

Kuulin kauniin soiton  
valojen luota etsin sua  
Kuljin valoja päin  
mutta ne väistivät mua  
Soitto hiljeni  
ihmisten luotani lähtevän näin  
Yksin pimeyden tangoa  
tanssimaan jäin

Kaupunki voi myös lumota. Aikakoneen kappaleessa *Ihan hiljaa* (1996) on säe, jossa lauletaan: ”tanssimme iltaan tuoksuihin tummiin / kaupungin lumo meidät mukana vei” ja ”Kadut paljaat alain tunsin / ajatuksiini sinut mukana vein”. Lumoava syksyinen kaupunki kuvaillaan Samuli Edelmannin laulussa *Me rakkaudesta lauletaan* (1991). Rakastuneena hämävät ja usvaisetkin kadut voivat hurmata.

Varjoina syksyn sään  
me kuljemme usvaan ja hämärään  
liitymme harmauteen  
ja tunteemme nauramme sateeseen

On muistot kaupungin  
vain meidän kummankin

Me onnelliset rakkaudesta lauletaan  
ja laulelkoot toiset surujaan  
on joka hetki kaunis ainutkertainen  
kun oikein elää sen  
Me onnelliset rakkaudesta lauletaan  
ja laulelkoot toiset surujaan  
kun tyhjät kadut, syksyn tumma hiljaisuus  
on meille ihanuus

Kaupungin kadut perjantai-iltana voivat lapsen tai nuoren silmin nähtynä olla vain heitä varten.

Tiktakin *Kaupungin lapset* (2001) kertoo juuri tästä.

kadun äänet vaatien kutsuu valokeilat autojen tekevät  
elämää ja kaupungin lapset se herättää  
perjantai on meille kuin huume - ilta ottaa haltuunsa  
meistä jokais en - nyt huoneessain yksin mä viihdy en  
ei, sinne jäädä en malta - sut etsin vaikka maan alta

Katu kaupungin lapsien (woo)  
katu kaupungin lapsien (woo)  
katu meidän maailma kokonaan on

[---]

on yö ja kanssasi kuljen - me käymme reittiä pimeiden  
kujien ja väistämme kulmia jengien  
me vielä hetkeksi jäädään ja porttikäytävän nurkassa  
lymytään - kun yö meidät häivyttää hämärään

kaupungin äänet mä kuulen  
tiedämme valvovan nyt sen  
[---]

#### **8.4 ”Mä taidan kuulua tänne” - kotipaikkakunnan ja kodin kuvaukset**

##### **Kotipaikkakunnan kuvaukset**

Tanin ja Kopomaan (1995, 145) mukaan vanhoissa maakunta- ja kotiseutulauluissa kotipaikkakunnan kuvaukset olivat hyvin yksipuolisia ja ylistäviä. Niitä hyödynnettiin kotiseutuhengen luomisessa vähän samaan tapaan kuin kansallislauluja. Rocklyriikassa esiintyy sen sijaan harvoin ylistystä ja useammin kritiikkiä kotipaikkaa kohtaan (emt.). Tämä on näkyvissä joissakin sanoituksissa. Kotipaikkakuntaa saatetaan haukkua tai sieltä kaivataan pois. Toisaalta aineistossa oli paljon kuvia kotiinpaluusta, sekä muutama kotipaikkakunnan ”ylistyslaulu”. Lauluissa mainittiin nimeltä suomalaiset paikkakunnat Helsinki, Hyvinkää, Konnusuo, Kuopio, Lievestuore, Nummela ja Tampere.

Hui hai - onko maanantai?  
Mannerheimintiellä on automiesten aivot jäässä.  
Hei hei - tosi taikka ei,  
Vänrikki Stool syöpi munkkeja Tarvaspäässä

(Hector: Coctail-sukupolven Satyricon, 1974)

Hector on varttunut Helsingissä ja sijoittaa monien laulujensa tapahtumat kotikaupunkiinsa. Läheskään aina niissä ei kuitenkaan sen enempää kuvailla Helsingin paikkoja, vaan paikannimet (esimerkiksi Mannerheimintie tai Kaivopuisto) mainitaan ohimennen ja ne muodostavat ikään kuin kulissit tarinalle ja laulun päähenkilöiden arjelle.

Loppuu aiheet laulujen,  
loppuu raamit taulujen  
Istut cherrylasin kanssa oottaen,  
että Kaivopuiston, Lehtisaaren,  
Munkkiniemen kundit sinut  
huomais viimeinkin, viimeinkin

(Hector: Jatkuvuus, 1974)

Myös Hectorin kappaleessa *Asfalttiprinssi* (1973) on useita viittauksia Helsinkiin. Lapsi seuraa laulussa, kuinka hänen kotikulmansa muuttuvat. 1960-luvulla Helsingistä purettiin useita vanhoja taloja betoniuutuuksien tieltä. Sipoonkirkko ei ole kirkko, vaan sillä tarkoitetaan Töölössä sijainnutta kaupunkisuunnittelun kiistakohdetta. Hullujussi puolestaan ei ole samanniminen yhtye, vaan rakentajien käyttämä purkukone. (Hector-keskustelufoorumi 2004.) Holopaisen (2000, 188) mukaan Hullujussi-yhtye otti nimensä kaivinkoneesta.

Mitä nyt  
Salkkumiehet nurkissamme häärii,  
pankit meidän leivän rahaan käärii,  
Asfalttiprinssi mä oon  
Asfalttiprinssi mä oon

Tottakai  
Tosta pannaan puisto muovipussiin,  
lapset rakastuvat Hullujussiin  
Oi mikä hullu mä oon  
Voi kuinka pieni mä oon

Luona Sipoonkirkon seison ja katsomaan jään  
siinä Laineen Pirkon itkevän myöskin mä nään  
Batman, ethän auttaa vois  
Kun meidän linnat myydään pois

Mitä nyt  
Miks kehtoani laajennetaan jälleen  
Niin virkkoi poika sydänystävälleen  
Asfalttiprinssi mä oon  
Asfalttiprinssi mä oon

Piru vie  
Taas hirviöitä nousee meidän nurkkiin  
kuin lentohiekkaa pantais kukkapurkkiin  
Oi mikä hullu mä oon  
Voi kuinka pieni mä oon

Luona Sipoonkirkon seison ja katsomaan jään  
siinä Laineen Pirkon itkevän myöskin mä nään  
Batman, ethän auttaa vois  
Kun meidän linnat myydään pois

Pentti Oskari Kankaan ja 7 seinähullun veljeksensä laulussa *Perspirantti-Antti* (1973) tapahtumapaikana toimii Helsinki, minkä paljastavat sanat Yrjönkulma ja Vanha (Vanha ylioppilastalo). Soukka puolestaan viitanee Espooseen, jonne Ulla miehineen asettuu. Paikat mainitaan laulussa ilman, että niitä kuvattaisiin tarkemmin. Vanhan edessä tosin on kertojan mukaan paljon ihmisiä seuraa etsimässä.

Lämpörulla-Ulla tunki tukan sisään valkin  
teki keveen kenttämeikin, sirotteli talkin  
kynsiin veti utexin  
maskaraa myös ripsiin  
Yrjönkulmaa kohti lähti hipsiin  
siellä Ulla nykyisin on iskukykyisin

Porschella vain porhaltelee Perspirantti-Antti  
Weckströmiltä pulisongit, aina elegantti  
kuntokoulun kantakundi, todellinen He-man  
luottaa tehoon munien ja piimän  
Antti haisee hyvältä ja menestyvältä

[---]

Vanhan eessä patsastelee kamalasti väkee  
Pepsodentti-Pentti sinä Rulla-Ullan näkee  
ensi tapaaminen päättyy pieneen ehdotukseen  
Pentti saakin yllättävän sukseen  
mua vähän nälättää, alko Ulla pälättää

[---]

Sivutiellä seisotetaan, Antti katsoo kultaan  
kumi puhkee vauhdissa, kun se ei ole Sultan  
kuukauden tai parin päästä pappi heidät vihkas  
jippiihuudon Rulla-Ulla hihkas  
kämpä löytyy Soukasta, tuli tyttö toukasta  
[---]

Helsinki toimii näyttämönä myös Samuli Edelmannin laulussa *Hillitön sunnuntai* (1991). Vaikka kaupunkia ei mainita nimeltä, viittaa siihen sana ”stadi”. Laulun kertoja ajaa ilmeisesti taksia ja hänen rakkaansa siivoaa laivaa, kenties Ruotsinlaivaa. Vapaapäivänä he lähtevät ”stadista”, jättävät kotipaikkakunnan taakseen ja löytävät jostain nurmikon, jossa rentoutua.

Hei missä mennään  
mä matkaa teen sinne  
tuulet juoruja tuo  
vaikka oot mielessä mun  
on jotain pielessä kun  
en yhteyttä mä saa

Mä ajan öisin  
sä aamuvuoroa teet  
en tiedä missä sä meet  
ja ootko kotonakaan  
kun yössä ajelen vaan  
ja mittari raksuttaa

Mä tiedän vain sunnuntain  
saan kanssasi olla  
mä sinut vien tästä stadista pois ja  
me lounasta nurmikolla  
syödään sormin ja rakastellaan  
ollaan vapaalla vaan  
Viikon palkitsee kai  
hillitön sunnuntai

Sä siivoat laivaa  
ne hytit saat kiiltämään  
mä sinut aamuisin nään  
kun juuri käyn nukkumaan  
[---]  
Mä painan keikkaa  
juopuneet kotiin vien  
mä tunnen jokaisen tien  
ja kadun uusimmankin  
nyt ajan ympyrää vaan  
on duuni tää lopuillaan

Kuopio mainitaan ohimennen Samuli Edelmannin kappaleessa *Pienestä kii* (1991): ”Mun tyttöystävä on niin kuin Madonna / mut Kuopiosta ja nyttemmin kadonna”.

Irwinillä on joitakin lauluja, joiden nimissä on paikkakunnan ja naisen nimi. Lievestuoreen tehdas-kaupungissa rakkaus Liisaan syttyy likaojan varrella, toimeentulon antavan tehtaan varjossa:



Lievestuoreen Liisa  
tyttö tehtaan varjoista  
Lievestuoreen Liisa  
sievin Suomen marjoista.

Kun tehdas avas porttinsa  
mä liksaa jälleen sain  
ja Kisapurren lavalta sua Liisa tanssiin hain  
Sä kuuluisin ja kaunein olit varmaan näillä main  
Me tanssin jälkeen haaveilimme kauan rinnakkain

ja katsoimme likaojan juoksuu  
sen kuohuissa rakkaus soi  
sun hurmaavan hajuvetes tuoksu  
se varmuuden leivästä toi.

[---]  
Kun Liisan saatoin kotiin  
portilla mä suikon sain  
hän kuiskas hiljaa:  
”tehdas haiskoon,  
leipää tuo se vain”.  
Kun syksy riipoi lehdet puusta  
Liisan vihdoin nain  
ja viemärille astelimme usein rinnakkain.

(Irwin Goodman: Lievestuoreen Liisa, 1971)

Konnusuon Kaisalla puolestaan on ongelma: hän ei löydä kotipaikkakunnaltaan ”kunnon miestä”. Eikä ihme, sillä Joutsenon kunnassa Etelä-Karjalassa sijaitsevalla Konnunsuolla on oikeasti vankila (Vankeinhoitolaitos 2004). Ehkä aihe laululle syntyi tosielämästä.

Konnusuon pikku Kaisa  
ilman miestä on  
Konnusuon pikku Kaisa  
on niin onneton  
Konnusuon pikku Kaisa  
toivoo vielä vaan  
vaikka onkin toivo mennyt kokonaan.

Monta kertaa hehkui lemmenliekki suurin  
moneen mieheen Kaisa rakastui.  
Vaan nuo miehet vietiin taakse jylhän muurin  
Kaisan tunteet jälleen lakastui.  
Nuorta miestä etsi Kaisa ihan turhaan.  
Konnunsuolta niitä löydy ei.  
Yksi varas, toinen syyllistynyt murhaan.  
Heidän tiensä kaltereiden taakse vei.

Konnusuon pikku Kaisa...

Monta sievää poikaa Konnunsuolle tuotiin.  
Kaisa hetken toivoi, totta kai.  
Mutta pieni katse tuskin hänelle suotiin.  
Vartijat kun miehen huostaan sai.  
Monta kertaa muuttui Kaisan tunne hellin.  
Niin kuin roudan alle kukka maan.  
Rakastetut vietiin suoraan kätköön sellin  
miestä Konnunsuolta koskaan kai ei saa.

(Irwin Goodman: Konnusuon pikku Kaisa, 1971)

Raptori on kotoisin Hyvinkäältä, mikä käy ilmi heidän kappaleestaan *Raptori* (1990). Hyvinkää ei saa laulussa kovinkaan hyviä pisteitä, koska laulun kertojat toteavat tulevansa ”huonoista oloista” ja olevansa valmiita jättämään kotipaikkakunnan tilaisuuden tullen. Uhoaminen ja ”huonoista oloista tuleminen” voi tosin johtua myös siitä, että Raptorin musiikki luokitellaan rap-musiikiksi, jossa korostetaan usein edellä mainittuja asioita.

Olemme kotoisin huonoista oloista,  
Tulimme tänne Paavolan koloista  
Kotipaikkanamme on siis Hyvinkää,  
Mutta jos juna tulee,  
Emme sinne jää

Hyvinkää mainitaan myös Raptorin laulussa *Debi Gibson* (1990), jossa myös haaveillaan kaupungin jättämisestä ja tällä kertaa haaveiden matkakohde mainitaan nimeltä: New York.

Ryhmän kanssa keskusteltiin tässä juuri Debistä,  
minun mielestäni se on kovin, kovin epistä  
että aina kun luulen että Debin kiinni saan,  
Debi pakenee takaisin isoon omena  
Debejä on siellä ja Debejä on täällä,  
mutta Debi ei käy koskaan Hyvinkäällä,  
Jestas sentään mitkä rinnat!  
Miksi Nykin lennoilla on niin korkeat hinnat?

Raptorin kappaleessa *Rane* (1990) liikutaan selvästi Tampereella. Päähenkilö Rane toilailee ympäri Tamperetta, kävelee Tillikka-ravintolan ohitse, käy Särkänniemessä ja aikoo Ilveksen jääkiekkootteluun. Laulun Tampere ei ole järin imarteleva, kutsutaanhan Tamperetta lyriikoissa ”Suomen Saksaksi” nimenomaan natsi-Saksan rotuvainoihin viitaten. Rane ajaa hiukset pois ja ryhtyy skiniksi, ”puhdistamaan” paikallisia katuja. Aihe oli varmasti ajankohtainen 1990-luvun alun Suomessa, jossa maahanmuuttomäärät olivat voimakkaassa kasvussa. Katukuvaan ilmestyneet somali-pakolaiset herättivät keskustelua. Raptorin sanoma lienee rasisminvastainen, sillä laulun päähenkilön Ranen otsassa on tyhmän juntin leima.

Rane tuli kapakasta kauheessa kännissä	no Rane-raukka päättikin skiniksi ruveta
kasteli sukkansa Tillikan rännissä	koskapa alkoi hänen järkensä huveta
[---]	Tampere on Ranen isänmaa
Rane päätti suunnata Särkänniemeen	koska siellä tehdään neekereistä makkaraa
[---]	vielä nykyäänkin Raunolla kalju loistaa
”Älä perkele juntti huuda siellä, tää on nykyään city nääs!”	kun mutiksia Tampereelta yrittää poistaa
”Ilves!”	Tamperehan on Suomen Saksa
Rane lähti katsomaan Ilveksen matsia	ei siihen auta edes kalanmaksia
matkalla olikin poliisiratsia	–öljy, kukas siitä tykkää
[---]	Rane, Rane, ra-ra-rane
Rane päätyi putkaan ja kyttien huomaan	Rauno!
[---]	Rane, Rane, ra-ra-rane
	Pidä Tampere puhtaana

Anssi Kela nimesi vuonna 2001 levynsä kotipaikkakuntansa mukaan Nummelaksi. Se edustaa ”paikallisuusbuumia” suomalaisessa populaarimusiikissa (ks. luku 1). Albumin nimikkobiisi *Nummela* on kuvaus kotipaikkakunnasta ja siihen liittyvistä muistoista: ”Nämä kadut kaupungin, / huvilat ja puutarhat. / Kävelytän koiraa ja mieleen palaa / vuodet parhaimmat.” Myös kertosaikassa todetaan, että jotain herää kertojassa, joka kulkee pitkin Nummelaa. Lapsuusmuistot liittyvät hyvin yksityiskohtaisiin paikkoihin, kuten paikalliseen ojaan, josta pojat naarasivat polkupyöriä tai kouluun, missä pojat kiusasivat tyttöjä. Hieman vanhempina pojat ajoivat jo mopoilla, jotka ”kulki

kahtasataa” ja tiesivät ”miten koko kylän katuvalot saa sammumaan”. Kaikki muistot eivät kuitenkaan ole iloisia, sillä kertojan perhe muutti maalle ja hänen isänsä kuoli.

Nummelassa on melkein kyse ylistyslaulusta. Kotipaikka on todella jotain hienoa ja sinne voi tuntea kuuluvansa. ”Koiran kanssa joskus / myöhään harjulle me kiivetään. / Ja sieltä käsin katsellaan / nukkuvaa Nummelaa. / Ja nä kelaan että kaikki / taitaa olla kohdallaan. / Mä taidan kuulua tänne.” Anssi Kelan Nummelassa ei mainita ympäröivää maailmaa, eikä kerrota matkustelusta. Suomalainen pikkukaupunki riittää, sillä sinne voi itsensä kiinnittää. Myös Soine-Rajanummi ja Saastamoinen (2002, 126) ovat havainneet lokaalisuudesta merkkejä suomalaisessa populaarimusiikissa ja esittelevät esimerkkinä tästä Anssi Kelan kappaleen *Nummela* (2001):

”Nummela-kappale on enemmänkin nuoren miehen kehityskertomus kuin ylistyslaulu epäpaikkamaiselle taajamalle<sup>17</sup>. Paikka kuitenkin sitoo lauluntekijää. Se on konteksti, josta hän ammentaa tekstejään ja musiikkiaan. Toisaalta Nummela-kappale voidaan katsoa analyysiksi siitä, miten kaoottisemmaksi muuttuneessa maailmassa ihminen löytää hallittavan paikan itselleen - ihmisen kokoisen paikan [...]”

Kaikki Anssi Kelan laulut eivät kuitenkaan ylistä entistä kotipaikkaa. *Mikan faijan BMW* (2001) kertoo tarinan ystävyksistä, jotka kokoontuvat vuosien päästä ja yrittävät tehdä kaiken ”niin kuin ennenkin”. Ihmiset ja paikat ovat kuitenkin vuosien saatossa muuttuneet: ”Vaikka kaikki on kohdallaan / Ei mikään ole ennallaan”. Monet ”vanhat mestat” ovat kadonneet ja ystävyksiä ovat koettelleet HIV, juoppous ja loppuun palaminen. Anssi Kelan kuvaamilla suomalaisilla ei mene aina hyvin. Laurikin päättyy laulun lopussa itsemurhaan: ”Kuolleena Lauri löydettiin / Ei viestiä / Ei mitään”.

Viimeksi kun tavattiin  
Ramin kanssa kovaa tapeltiin  
Nyt se mua selkään läimäyttää  
"Nasta nähdä vanhaa ystävää"  
Mika hiljainen on edelleen  
Huhu kertoo että HIV:n  
Se olis saanut vaimoltaan  
Mutta kukaan ei kysy suoraan

Ja Lauri on nyt liikemies  
Tekee miljoonia, kukaties  
Ei ennen juonut tippaakaan  
Nyt ekana meistä sammaltaa  
Ja kiroo paskaa elämää  
Sanoo ettei jaksais yrittää  
Ja kaikki ovat hiljaa  
Harvinaisen hiljaa  
[---]  
Ja kyllähän me hauskaa pidettiin  
Kaikki vanhat mestat kierrettiin  
Monia vaan ei ole enää  
Nyt Musarikin kasvaa heinää

Tiktakin laulussa *Junat* (1999) kuvataan sitä, kuinka laulun kertoja ahdistuu pikkukaupungissa ja alkaa kaivata suurempiin ympyröihin. Tutut pihat ja tiet, sekä talvisin jäätyvä joki eivät enää tarjoa

<sup>17</sup> Anssi Kela Ajankohtaisessa kakkosessa keväällä 2001.

uutta. Vaikka ero tutusta kotipaikasta tekisikin kipeää, on kertojan lähdeittävä. Tarina on tuttu varmasti monelle suomalaiselle nuorelle, joka aikuistuttuaan kaipaa uusia haasteita ja maisemia.

Mä synnyin pieneen kaupunkiin,  
tänään sen ainakin huomaan  
Mä totuin pieniin unelmiin,  
varmuuteen toisien tuomaan

Mutta päivä päivältä  
se tuntuu vähältä  
Ne kulkutiet  
entiset  
ei mulle riitäkään

En jää katsomaan  
kun kaikki junat lähtee  
Mun täytyy nähdä enemmän  
En jää oottamaan  
vaan seuraan omaa tähtee,  
itseni löytää yritän

Mä pihat vanhat kiertelen  
ja joenkin, se talvisin jäätyi  
Ne joskus merkkas eniten  
ja rannalle maailma päättyi

Mutta päivä päivältä  
se tuntuu vähältä  
Ne kulkutiet  
entiset  
ei mulle riitäkään

[---]  
Mä tahdon kuunnella ja noudattaa  
oman sydämeni ääntä  
vaikka tekis kipeää  
Mä haluan tuntea ja koskettaa  
tuntee oikeen rakkauden  
ja maistaa elämää

Hieman vastaavanlainen kertomus välittyy Tiktakin laulusta *Matkaan* (1999). Siinä laulun kertojalla ei ole määränpäättä, mutta hän haluaa silti lähteä pois, jonnekin muualle.

Mull' ei oo sanottavaa, ei asiaa  
Mull' ei oo suunnitelmaa, ei toiveita  
En tiedä tarkoitusta sen mitä teen  
En tiedä määränpäättä mut' silti meen

Sillä  
Matkaan  
kiire minut vei  
Matkaan  
mun aika riitä e-ei-ei

En malta pysähtyä, en odottaa  
En tahdo kyllästyä, en kuunnella  
On mennyt liian kauan, en tänne jää  
Nyt saavat jalat vallan, on tyhjä pää

Tiktakin laulussa *Kesälauantait* (2001) puolestaan todetaan, että ”kaupunki tää mun mieleeni jää vaikka lähtisinkin pois / ja vaikka uutta kummaa kuinka eessä ois / mä unohda en katuja sen - niitä yössä tallailtiin / hölmöiltiinkin, mutta eipä jääty kii”.

Lähtemistä harkitaan myös Ressu Redfordin laulussa *Miks et sä pyydä* (1991). Laulun päähenkilö on ilmeisesti tien päällä oleva kulkuri, joka on kohdannut kauniin ja ihanan naisen. Naisen pyynnöstä hän olisi valmis jäämään. Kulkurin koti voi olla vaikka joka ilta eri vuode.

Silmin väsynein näen kaupungin,  
oot mun vierellä  
ja sä oot niin kaunis.

Mietin jatkanko matkaa.  
Jos oven aukaisen  
ja sä et estä mua,  
mua tie taas vie.

Miks et sä pyydä jos tahdot  
Jos tahdot niin luokses vielä jään.

Ei sanaakaan,  
voi muutenkin mulle näyttää sen.  
Tää ei jää tähän,  
ja tahdot mun jäävän.

Sänky jokainen  
jolle yöksi jään  
on mulle koti hetken.

Myös Movetronin kappaleessa *Nousin kyytiin* (1995) on kyse lähtemisestä. Tällä kertaa laulun kertoja saa kuulla, että hänen rakkaansa aikoo lähteä, ja päättää seurata mukana, ilmeisesti salaa. Laulusta ei käy ilmi, mistä tai mihin he lähtevät. Vaikuttaa siltä, että kyse on klassisesta kahden rakastuneen nuoren pakotarinarasta.

Päätöksen tein mä eilen  
kun kuulin sen  
että sua nähdä mä saisi en  
Vuotestain nousin  
aamulla aikaisin  
yksikään estämään ei mua tullut

Nousin kyytiin sun piikkiprätjän  
taakse jäävän näin sen tienpätjän  
jossa törmää keltaiseen viivaan  
- aina jouduin oottamaan  
Neljäkaistainen on tää tiemme  
rakkauden mukaamme vain viemme  
näähän mä en nyt keltaista viivaa  
- tie vain oottaa kulkijaa

Viimeinkin  
vapaa oon kanssas lähtemään  
tiedät sen  
en pystyis sua jättämään  
terveiset  
postikorttiin sä kirjailet  
yksikään  
löytämään ei pysty meitä

Aina lähteminen ei onnistu, vaikka mieli tekisinkin. Joillakin on enemmän rohkeutta lähteä ja jättää mennyt taakseen. Toiset jämähtävät paikalleen.

Moni mulle kertoo kuinka rasittaa,  
kuinka hienoo oiskaan lähteä pois  
mut paikoilleen mä huomaan heidän juuttuneen  
vaikka kaikki toisin olla vois

Saa vanha jäädä taa  
kun mä etenen näin  
huomista päin

(Yö: Se kerran kirpaisee, 2003)

Toisinaan voi kotikaupungissaankin kokea vierautta ja toivoa olevansa muualla, ainakin jos on surullinen nuori. Tämä käy ilmi Hectorin laulusta *Lumi teki enkelin eteiseen* (1973).

Tyttö näki sillalta kuinka mustaa  
vesi oli alhaalla jossakin  
Äiti kysyi: miksi tuo runoja rustaa?  
Lapsi on kai päästänsä sekaisin

Tyttö itki hetken ja katsoi taakseen  
villinä soi huokaus kaupungin  
Kuinka tämän tuntisi omaksi maakseen?  
Vesi oli mustaa kuin aikakin

Joskus on aika palata kotiseudulle takaisin. Vaikka menestyneellä business-ihmisellä olisi ulkomaan passi, hän palaa kotiseudulle. Näky ei ole kaunis, sillä pihassa nököttävät talo ja auto ovat huonokuntoisia. Kun laulun kertoja lopuksi lähtee soutamaan ja lentää kuuhun, voidaan kysyä, onko tämä vertauskuvallinen ilmaus itsemurhasta kaiken päätteeksi vai vaan huumoria.

hei huolia vailla mä tässä nyt laulelen  
olen pr-päällikkö mainostoimistojen  
olen menevä ja tuleva ja iloinen ja siloinen  
ja cooper-testin jälkeen varmaan alle satakiloinen  
on gt-rassi ja ulkomaan passi juu

kotiseutua kohti näin ajelen  
ja portin pieleen survaisen  
nään töllin harmaan vajonneen  
ja autoni armaan hajonneen  
kun katson taakse ja etehen  
ja venhon työnnän vetehen  
on järvi tyyni, rauhaton  
ja kuuhun lensin minäkin  
[---]

(Hullujussi: Paimenen huuto, 1975)

### Kodin kuvaukset

Niin tyhjä taas kun olet pois  
tää talo on  
Me ovi haassa ollaan vain  
pois valo on  
Ja me talon kanssa kuunnellaan  
kun sade lyö ikkunaan  
Voi kuinka me sinua kaivataan

Mä itkin vähän kun tiskasin  
ja lakaisin  
Mä tahdon tähän taloon  
sinut takaisin  
Ja kun yksin sänkyyn kömmin  
talo naristi nurkkiaan  
Voi kuinka me sinua kaivataan  
[---]

(Eppu Normaali: Voi kuinka me sinua kaivataan, 1985)

Koti esiintyi monissa aineiston lauluissa. Välillä kodista lähdettiin tai sinne palattiin. Mahtuipa joukkoon yksi kodin menetyskin ja kodittomuutta tai sen tunnetta. Joissakin lauluissa kuvailtiin myös kodin sisätiloja, mutta lauluissa eriteltiin harvemmin sen tarkemmin kodin ulkomuotoa tai perheenjäseniä.

Mistä mä saisin sellaisen naisen,  
joka minut huolia vois?  
Mistä mä saisin sellaisen naisen,  
joka minut korjaisi pois?  
No joskus mä pelaan ja joskus mä juon  
ja ryyppyseuraa kotiin tuon.  
Mutta mistä mä saisin sellaisen naisen,  
jonka pinna kestävä ois?

(Irwin Goodman: Sellainen nainen, 1976)

Sua siksi syytä en,  
oon yksin syyllinen.  
Kun aamuin lähdin,  
kotiin aina yksin jäit,  
ja minut vasta myöhään  
illan tullen näit.  
Ja silloinkin  
mä suoraan torkahdin,  
tai soittelin: tuun vasta myöhemmin.

(Irwin Goodman: Itken yksin, 1976)

En muista kuinka tähän punkkaan jouduin,  
vieraan naisen äsken näin, vieressäin.  
No ehkä vielä kotiin selityksen  
jonkinlaisen keksin jälkeinpäin

(Irwin Goodman: Morkkis, 1976)

Miesten esittämissä lauluissa olon turvalliseksi ja asunnon kotoiseksi tekee nainen, ”kodin hengen-  
tär”. Esimerkiksi Yön laulussa *Etkö unta saa?* (2003) todetaan: ”vierellä sun / on turvapaikka  
mun”. Eppujen laulussa *Voi kuinka me sinua kaivataan* (1985) sekä talo että mies kaipaavat pois  
lähtenytta naista. Irwinin lauluissa naisen tulisi kestää miehensä baarireissut ja kotona juomiset.  
Toisaalta ”baarikärpäsen” ja naistenmiehen kodiksi voi muodostua myös kapakka:

On kapakka mun kotini ja pirtusta totini  
ja naisia tusinan verran.  
Ja heistä joka ikistä,  
on turha vikistä,  
mä rakastan vain yhden kerran.

(Irwin Goodman: On kapakka mun kotini, 1976)

Maailmalla reissaava ja ilotaloja kiertävä mieskin kaipaa silti kotiseudulleen maalle, kultansa luo:

Sä kirkonkylän kioskille kyynelsilmin jäit,  
kun pikitietä maailmalle lähtevän mun näit.  
Mä halikkoni pystyyn pistin lantatunkioon  
ja tuumin, sitä tarpeeksi mä levitellyt oon.

Vaan kulta, ei silti syytä huoleen,  
sun luokses jään joskus kuitenkin.  
mä tään pyörivän pallon vain ympäri tallon  
ja kotipuoleen vielä kerran saavun takais in.

[---]

Mä kapakoissa kaiken maailman ilonaista näin.  
Ne maalaispoikaa hirvittivät hieman selvin päin.  
Et kasvoiltasi kaunein ole, tiedän kyllä sen,  
vaan kuoren alta löytyy sulta sydän lämpöinen.

(Irwin Goodman: Kulta ei syytä huoleen, 1971)

Hieman vastaavan tarinan kertoo neljätoista vuotta myöhemmin Eppu Normaali laulussaan *Tien  
päällä taas* (1985). Vaikka tie vie miestä, on kaippu suuri rakkaan luokse.

Luonas oli paikka jonka  
jälkeen paluuta ei  
ollutkaan  
silti tieni vain vei

eteenpäin ja kun kuvaasi  
katselen näin  
polvet pettävät nuo  
tahdon sinun luo  
[---]

Tyttöjä ja viinaa on maistellut Eppujen laulun *Nyt reppu jupiset riimisi rupiset* (1984) maailmaa  
kiertänyt päähenkilö, joka lopulta palaa kotiin.

Voi mua väsynyttä rellestäjää,  
osaanko kotiin tulla  
Maailmalle mitä musta pellestä jää  
vain karmeita tarinoita repussa mulla  
[---]

Ei ruoho kasva missä kulkenut oon  
paljon oon surua tuonut  
Tyttöä monta syliin sulkenut oon  
karhuviinaa ja kahvia juonut

Palaa mieleni menneisiin  
muistan kun uhosin  
Sinne ja takaisin  
vasta ukkona makaisin

[---]

Ei mua revi enää reppuni tuo  
taittamaan taivalta teille  
Viimein palaan kotokorjaamon luo  
viimein laulan lauluni teille  
Ratapihalla mielen  
uudestaan ja uudestaan  
Takerrun vaihteeseen  
samaa ja ruosteiseen  
Sitä kääntelen edes takas

Kotiin palataan myös Dingon laulussa *Ruusuvettä* (1986). Siinä korostuvat vastakohtat. Valkoinen hieno auto saapuu kotikulmilleen, slummiin, jossa juuri mikään ei ole muuttunut. Poika tuo viimein äidilleen ruusuvettä ja samalla toivoa ”risukasaan”.

Valkoinen auto kotkan siipineen  
lipuu slummikortteliin  
Maailman likavienäriin  
Taiteilijan baari paikoillaan  
Tehtaan naiset kulkee ruutuhameissaan

[---]

Kaikki on niinkuin ennenkin  
Pyykit kuivuu naruillaan  
Papin bändi soittaa kulumillaan  
Sinä vain et saavu vastaamaan  
Linnut muuttaneet on savupiipustaan

On sun kasvosi niin lumivalkoiset,  
kun auto kotkan siipineen  
saapuu kotikulmilleen  
Viimein päivä koittaa risukasoihin  
Ruusuvettä sulle ostin viimeinkin

Tuo mulle ruusuvettä kun palaat  
Sanoi äiti pojalleen  
Ne kyllä tietää  
Se vesi on halpaa,  
mut sen tuoksu on ihmeellinen

Yön laulussa *Lähtevät laivat* (2003) todetaan, että ”kauan sitten kun laivat saapui / miehet väsyneet rantaan kaatui / naiset juoksivat vastaan peloissaan / niin moni matkalle aina jää”. Siinäkin muistutetaan, että nykyään ei enää ole näin. 2000-luvun naislaulajien käsittelyssä tarinat saavat uusia käännteitä. Kun Irwinin, Dingon ja Eppujen sanoituksissa naisen paikka oli odottaa kotona maailmoja kiertävää miestä, Gimmelin kappaleessa *Pitäiskö mun tietää* (2002) laulun kertoja kyllästyy poikaystävänsä pettämisiin ja yöllisiin seikkailuihin, ja päättää ajaa tämän ulos kodistaan ja elämästään.

Taas kovin myöhään saan  
sua kotiin odottaa.  
Ja kun sä saavut,  
melkein aamu sarastaa.

Jälleen kuulla saan  
kuinka voit selittää.  
Pääset pakkaamaan,  
loppuu tää.



Irwin levytti kappaleen myös hänen kotihuvilansa Ryysyrannan pakkohuutokaupasta, joka on tapahtunut oikeasti. Laulun *Ryysyranta meni* (1970) aloittaa puhe, joka lienee aito nauhoitus huuto-kauppatilanteesta. ”Samalla on lääninhallitus julistanut Antti Yrjö Hammarbergin omistaman Hattulan kunnan Mierolan kylässä sijaitsevan Ryysyranta-nimisen tilan ulosmitatuksi...”. Lopuksi Irwin laulaa huliviliasenteella, ettei kodin menetys kauaa harmittanut:

Loppu vihdoinkin koitti  
paras kilvan voitti  
ja voittajalle tietenkin myös hurrattiin.  
Ryysyranta meni  
niin ja viimeiseni  
no kerranhan se riipaisi  
taas naurettiin.

Lauluissa oli myös kodin sisätilojen kuvauksia. Anssi Kelan laulun *Rva Ruusunen* (2001) tapahtumat sijoittuvat kerrostaloon. Kertoja kuuntelee yläkerran naapurien elämää katon läpi. Hän on ihastunut naapurin rouva Ruususeen ja suunnittelee työntävänsä Herra Ruususen ”sen hitlerin / jätekuiluun”. Sitten hän veisi rouvan ”etelään / johonkin lämpimään”. Voi olla, että suunnitelma jää vain haaveeksi, sillä kohdatessaan rouvan hississä, hän ei uskaltanut tunnustaa tunteitaan: ”suustain tuli vaan / et onks sulla kelloo?”

Yön *Särkynyt enkeli* (1983) on kertomus naisesta, joka on pettynyt rakkauteen ja jäänyt yksinäiseksi. Vuosia sitten hän oli ollut valmis jakamaan kotinsa, yksiön ja vuoteensa rakastettunsa kanssa, mutta tämä oli hylännyt päähenkilön ja palauttanut avaimet.

Kauan aikaa sitten annoit hälle huoneesi avaimen  
Yksinäisyyteesi päästit sisään uuden ihmisen  
Hän kanssas kantoi kaksoisvuoteen yksiösi sisään  
Kaiken annoit rakkaudelle, mutta saitko siltä mitään

Mut hän vain nousi uuteen junaan sanomatta sanaakaan  
Hän antoi sulle avaimensa ja vaihtoi uuteen paikkaan  
Et ymmärtänyt häntä, hän ei katsonut edes silmiin  
Vasta aamulla heräsit todellisuuteen, jota pelkäsit aina niin

[---]

Nyt piirrä jäljet rakkaudestas naistenhuoneen seinään  
Nyt vain elät maailmaa, jota kukaan toinen ei näe  
Nyt kukaan ei sua tajuu, et osaa enää katsoa silmiin  
Moni tahtois silti sua koskettaa, moni tahtois sut herättää henkiin

Myös Yön laulussa *Voin luopuu mistä vaan* (2003) tarinan tapahtumat sijoittuvat kotiin, ahtaaseen kaksioon, jossa kertoja aamuyöllä tajuaa perheen arvon.

Aamu valkenee, valaisee jo eteisen  
tämän ahtaan pikku kaksion, tai kotihan se on  
yhteinen

Ja musta tuntuu et'voin luopuu mistä vaan,  
kun mä heidät pitää saan  
lähelläin

Makuuhuoneen ovee raotan, on siellä hämärää  
heidän näen nukkuvan, en tahdo herättää  
vaan siihen jään

Oma huone on yleensä ihmiselle turvapaikka, oma tila, jossa saa olla rauhassa.

Kun joskus mä istun yksin  
mun huoneen turvassa  
mä tiedän  
sun hymys voi muuttaa kaiken  
sä saat mut nauramaan

(Tiktak: Sateenkaari, 1999)

Joskus laulussa saatettiin kuvailla kodin tapahtumia, vaikka siinä ei mainittu sanaa ”koti”. Esimerkiksi Ultra Bran laulussa *Savanni nukahtaa* (1996) ei oikeasti olla savannin liepeillä, vaan savanni on tullut laulun kertojan omaan kotiin. Hän vertaa itseään ja rakastaan raukeisiin leijoniin, jotka riidan jälkeen ovat päätyneet vuoteeseen ja tehneet sovinnon.

Olen usein vihannut sinua ja synkkiä päiviä jolloin  
Olen usein inhonnut sinua ja tyhmiä päiviä jolloin

Paiskotaan kamoja  
potkitaan ovia  
toisaalta rakastan sitä hetkeä  
jolloin kaksi leijonaa  
makaa sängyssä raukeina

Ultra Bran laulussa *Älä soita tänne enää koskaan* (1997) ”poltetaan erkkerissä tupakkaa / koska siitä saa auki kaksi ikkunaa” ja ”itketään erkkerissä harmittaa / koska sinä olet vailla järjen hiventä / juodaan kahvia paksupohjaisista / viiden markan kupeista”. Kertomus viittaa selvästi kotiin, jossa välillä on mukavaa ja välillä riidellään. Dingon laulussa *Hämähäkkimies* (1985) on runsaasti huoneen tai kodin kuvausta:

On ikkunassa karamelliverhot  
Ja seinätapetissa hämähäkkimies  
Sä kavereilles joka aamu kerrot  
Sua kyttää joka ilta outo mies  
Ja tuo mies ei oota näkevänsä  
Paljasta pintaa tai hiustes helinää  
Hän vain tahtoo nähdä ystävänsä,  
joka koskaan ei voi häntä käsittää

On hämähäkkimies sun ikkunassas,  
mut ei se sulle mitään pahaa tee  
Hän toivoo joka ilta nostavansa  
Mustan harson nuorille kasvoilleen  
Ja tyttö katsoo ulos ikkunasta  
Naurahtaen mielensä oikulleen  
Tuuli karkaa sisään ikkunasta  
Vieden karamelliverhot selälleen

Kaikki eivät tunne kuuluvansa johonkin paikkaan. Dingon *Nahkatakkinen tyttö* (1985) on kertomus tytöstä, joka ”tulee vastaan ei-mitään-ilmein / tulee ei-mistään ja päädy ei-mihinkään”. Anssi Kelan laulussa *Esko Riihelän painajainen* (2001) laulun tarinan molemmat päähenkilöt Matilda ja Ville jättävät kotinsa ja suuntaavat kohti pohjoista, minne he katoavat. Ville jopa polttaa omansa ennen lähtöään.

Kesken lukio jäi  
Kääntyi väärinpäin  
Maailma Matildan  
Lähti yksin liftaamaan  
Hänet nähtiin tiellä pohjoiseen  
Ville vihaamaan  
Oppi kotiaan  
Sen pisti palamaan  
Kun pakoon ajoi autollaan  
Käänsi keulan pohjoiseen

Koditon on päähenkilönä Yön laulussa *Sininen planeetta* (2003). Hän voi jättää kotikaupunkinsa vain unissaan, joten hän odottaa yötä.

Jossain on kylmä ja pimeä yö,  
yössä tähteitä koditon syö  
kylmä asfaltti pöytänä sen,  
sininen on valo katulamppujen

Hei pummi herää jo ja painu helvettiin,  
hän avaa silmänsä ja palaa kaupunkiin  
jossa hän on se sama kerjäläinen vain,  
hetkeksi uni hänet uskomaan kai sai

Ja junan viimeinen vihellys vain,  
käy läpi ilman kuin sanoen kai  
on jossain muualla parempi maa,  
sen kulkurikin kuulee kun nukahtaa  
[---]

Ikuiseen rakkauteen nuoren sydämen,  
sen tuntee meistä varmaan ihan jokainen  
Kaupungin katuja hän turhaan vaeltaa,  
mielessään päivä jo yötä odottaa

Jos muuta mahdollisuutta ei ole, kodin voi tehdä myös pahvilaatikosta, niin kuin Dingon laulussa *Paluu planeetalle* (1986): ”luulin että paratiisit meitä varten on / kodin pahvilaatikoista meille teen”. Sadunomainen koti on puolestaan Dingon laulussa *Kreivin sormus* (1986). Siinä kerrotaan tarina ilmeisesti kauan sitten eläneestä kreivistä. Tämä kirjoittaa sulkakynällä kynttilänvalossa omassa kartanossaan, jossa aavemaiseen tapaan leijailee korppeja ja jossa seiniltä tuijottaa vanhojen sukulaisten muotokuvat.

Täytän musteella pääkalloastiani  
Otan sulkakynän ja aloitan tarinani  
Kolmihaarainen kynttilänjalka mua valottaa  
Vahakynttilä kirjeen sulkee kun on aika lopettaa

Parransänki leuassani rehoittaa  
Joku tuima aatelismies seinältäni tuijottaa  
Hän ei tiedä kuinka on kipeää sisälläni  
Sen tietää jos tahtoo hän, joka saa viestini  
[---]

Kuulin koputuksen ja oven avasin  
Pronssikynttelikön valossa miehen tapasin  
Korpit kartanon minua varoitti huudoillaan  
Hovin sinetit murtuu kun toista liikaa rakastaa

Nyt tomuiseen aamutakkiini taas kietoudun  
Ja pitsipaitani suosioon sulkeudun  
Saa sulkakynä tunteitani todistaa  
Ja kipeys kreivin rintaa jälleen ahdistaa  
[---]

## **8.5 ”Varjoissa jonkun diskon istun iltaisin” - toiminnalliset paikat**

Toiminnallisia, näyttämömaisia paikkoja oli laulunsanoissa runsaasti. Ne loivat toiminnallista tilaa tarinan kerronnalle. Toisinaan laulun henkilöt olivat ”ulkona” eli juhlimassa tai matkalla töihin tai tulossa juhlista. Laulun näyttämöinä toimivat myös muun muassa (uima)ranta, satama, huoltoasema, lentoasema, junalaituri, bussipysäkki, vankiselli, puisto, huvipuisto, hevosravit, elokuva teatteri, koulu, työpaikka, kauppa, kioski, kahvila, vanhainkoti, eläintarha, (jatsi)juhlat, tanssilava, ravintola, baari tai disko ja seksiklubi. Niitä kaikkia ei voi varsinaisesti sijoittaa esimerkiksi kaupunkiin tai maaseudulle, vaikka esimerkiksi seksiklubista tulee ensin mieleen kaupunki, joka on usein leimattu ”pahuuden tyyssijaksi”. Eläintarhoja, huvipuistoja tai lentoasemia ei puolestaan ole Suomessa kuin tietyillä paikkakunnilla, joten niiden kuvaukset voisi sijoittaa helpommin tietyille alueille. Toisaalta olisi yksioikoista tulkita, että laulujen puistot tai baarit olisivat aina suomalaisia. Silti suomalaisena kuvittelen laulujen sijoittuvan automaattisesti Suomeen, mikäli sanoituksissa ei ole selvää viittausta ulkomaihin. Seuraava koulumuistelo voisi nähdäkseni koskea missä päin Suomea tahansa sijaitsevaa koulua:

Näen pihan hiljaisen,  
ei enää soi tuomion kellot koulun.  
Tupakkinurkkakin on hyvillään,  
ei kuulu perkeleet rehtori Koukun.  
Astun luokkaan hiljaiseen,  
istun urkuharmonin ääneen,  
soittaa sormet ja huudan ääneen:

on laulu koulujen kapinasta  
oppilaiden vapinasta,  
joille ei kukaan mitään voi.

Ja kouluvirsiä lapset  
hoilasi kuin humalaiset  
sana rehtorin ei painaa enää voi.  
Sait välitunnin ja taivaan  
vaan vapautta kaipaen,  
on taivas vihdoin sininen.  
Kuuluu helvettiin maallinen  
ja taivaaseen aamen.  
Laulan kapinasta koulujen.  
[---]

(Dingo: Koulukapina, 1986)

Ravintolakuvaukset olivat lauluissa hyvin yleisiä. Lavatanssikulttuuri kukoisti Suomessa vielä 1960-luvulla, mutta 1970-luvulta lähtien ravintolat alkoivat palkata soittajiksi tiskijukkaa tanssi-orkesterien tilalle (Kukkonen 1997, 144). Perinteiset iltamat eivät enää 1960- ja 70-lukujen vaihteessa saaneet nuorisoa liikkeelle. Sen sijaan nuoret tapasivat toisiaan levymusiikkia soittavissa diskoissa. (Aapola & Kaarninen 2004, 430.) Oli mielenkiintoista havaita, että 1970-luvulla laulettiin

useimmiten tanssilavoista tai ravintoloista, kun myöhemmin vastakkaisen sukupuolen iskupaikkana toimi baari tai disko. Esimerkiksi Irwin Goodman laulaa kappaleessa *Pumtsi-kaada-pum-pum* (1976):

Onkohan se lava vielä paikallaan,  
jossa ennen vietin joka lauontain.  
Siellähän me tavattiinkin aikoinaan.  
Sua mä pikkukumarassa tanssiin hain.

Myös Seitsemän seinähullun veljeksien kappaleessa on maininta lavatansseista, vaikka maininta ”Vanhasta” viittaisi Helsingin Vanhaan ylioppilastaloon, ravintolaan:

mutta lavalla on jälleen lauontaina tanssit  
heti hyökätään, kun narahtaa  
silloin Vanhalla on varmaan kaikkein parhaat chanssit  
taas kun valloitetaan kaksoiskukkulaa

(Pentti Oskari Kangas ja 7 seinähullua veljestä: Lyhyin syöksyin, 1973)

Irwin Goodmanin laulussa *Morkkis* (1976) käydään krouvissa ja todetaan ravintolan olevan oiva lääke huolien karkotukseen. Ravintoloissa pääsee huolistaan, joita maailma eteen lykkää:

Mä taidan ottaa täältä suunnan  
heti suoraan krouviin,  
huolet pois juoda vois.  
Kun täällä maailmassa joutuu  
monenlaiseen souviin,  
pienet poikaa ois!

Poikkeus vahvistaa säännön, sillä vuonna 1972 julkaistussa Irwinin laulussa *Maine kasvaa vain naisista* ja viinasta nautitaan diskossa:

Varjoissa jonkun diskon  
istun iltaisin  
paukkuja päähän kiskon  
entistä tiukemmin  
joskus mä sieltä koukkaan  
naisen myös kainaloon  
muita jos tällä loukkaan  
suolle ne painukoon.

Tosin lavatanssikulttuuri ei ole vielä kukaan ohitse, mutta uudemmissa lyriikoissa ei vain lavoista kerrottu. Ravintola sen sijaan oli usein lauluissa mukana yhtenä tapahtumapaikkana, eikä ihme, onhan

kyse musiikista, jota soitetaan (myös) ravintoloissa. Ressu Redford laulaa kappaleessa *Avain* (1990) tylsästä baari-illasta, joka saa uuden käänteen, kun ravintolaan saapuu kaunis tyttö:

Istun iltaa  
suru tulee taas  
sama paita päällään  
samaan kapakkaan.  
Ilta kulkee omaa latuaan  
en voi siltä mitään  
tänään odottaa.

Silloin saapuu tähän tylsään kapakkaan.  
Kaunein tyttö,  
joka tuulta kuljettaa  
tuulta kuljettaa.  
Hän istuu pöytään  
tuuli ohimollaan.  
[---]

Eppujen uhoamislaulussa *Kamat lujilla* (1979) tarinan yhtye soittaa ravintolassa niin kovaa, että rappaukset varisevat alas:

Silloin vasta soundi nasta  
lähtee irti joka kitarasta  
kun tarpeeks vääntää nappulasta  
Ei säästä tärykalvoja  
se volyymin palvoja  
joka meillä on äänentason valvoja  
[---]

Mutta kaljanmyyjät jee  
aina napisee  
kun rappaus ravintolan katosta rapisee  
ou jee  
noita ajatuksia  
he voivat vittuun suksia  
lausumaan häiritsemästä meitä jeesuksia

Keikkailua on kuvattu myös Eppu Normaalin laulussa *Kitara, taivas ja tähdet* (1985):

Tuhat keikkaa, jo mieltäni piristin  
Takahuoneessa kieltäni kiristin  
Yhä kireämmin soivat kuudestaan  
kielet kitarani yhä uudestaan  
Soitin yhden poikki, pian toisenkin  
Silti jatkaa sain ja ihmiset  
nauroivat ne vain

Eppu Normaalin laulussa *Tihkumme seksiä* (1985) on kuvaus nuoruudesta, jolloin laulun kertoja kävi keikalla katsomassa Popedaa ja innostui itsekin kitaran soitosta. Kyse ei välttämättä ole kappaleen sanoittajien Martti ja Mikko Syrjän omasta nuoruudesta, koska Popeda aloitteli uraansa samoihin aikoihin tai hieman myöhemmin kuin Eput. Laulun tarina etenee niin, että kertoja päätyy lavalle soittajaksi ja kokeilemaan kiertue-elämää, bussimatkailua ja tyttöfaneja. ”G:n käyttö” saattaa viitata soittamisen lisäksi huumausaineisiin.

Rock'n'roll -uneeni nukahdin silloin  
kun nuori olin, rock'n'rollia  
kuulin aamuin illoin  
kerran kävin keikkallakin  
näin siellä Popedan  
joku muusikoista sanoi  
"sulle poika D:n käydön opedan  
heihei, G:n käydön kyllä opit  
anyway, kunhan perustat bändin  
ja opettelet soittamaan  
come on

Pian rappasin jo itsekin  
ja roiskui laasti  
G:n käyttö sujui aika-ajoin  
tosi mallikkaasti

Huusin keikoillamme ihmisille:  
Menkää toki eestä,  
mull on megawatin kamat  
ja soitan rockia C:stä  
Heihei, rock'n'roll -uni minut vei  
Keikan jälkeen beibin kanssa  
bussiin nukkumaan  
come on

Seksiämme tihkuen  
tytöt meille hihkuen  
lavalla me hilluttiin  
reunan päällä killuttiin

J. Karjalaisella on laulu *Rock-n-roll mies* (1986), jossa päähenkilö haaveilee rokkitähdän urasta. Koulun bändi voisi olla ponnahtuslauta uralle, lavalle ihailevien katseiden kohteeksi. Tähtäimessä on tyttöjen ihailu, joka tähtiin kohdistuu.

Muistan kuinka tahdoin päästä  
Koulun bändiin soittamaan  
Mä tahdoin päästä uutta  
Sähkökitaraani kokeilemaan  
Mutta bändin jätkät ei tahtoneet mua  
Omaa soittoansa sotkemaan

Ja mä tiesin että rokkibändin jätkät  
jotka soittaa lavalla  
Ne vetää tyttöjä puoleensa  
Ihan eri tavalla  
Kuin lääkärit tai johtajat tai autokuskit  
Tai yleensäkin kukaan muu

[--]

Keikkailu ja kiertue-elämä eivät aina ole herkkua. J. Karjalaisen laulussa *Viimeinen laulu* (1988) ympäri maata keikkaileva muusikko pohtii lopettamista. Reissaamisen yksinäisyys kuvastuu säkeestä: ”Kun tehty on työ, / jää vain hotellihuone. / Karkin tyynyiltä syön, / taas tyhjä on vuode.” Keikkailevan rokkarin väliaikaiskotina toimii hotelli. Muusikon arkea on myös maata hotellihuoneessa ja tappaa aikaa nukkumalla. Uni voi viedä pois hotellihuoneesta, osaksi muuta maailmaa.

Melkein nään  
kuinka syöksyy huoneeseen  
vihellys korvistani hiljaiseen  
Kaiku eilisen keikan  
halkaisee pään  
tupakka hampaissa  
hotellin sänkyyn jään  
Tupakan sammutan  
ja pois puhallan

Hiljaa savuna pois leijailen  
Hiljaa kattoa päin kohoten

Savuna huoneessa lentelen  
väsyneitä jäseniäni ojentelen  
huoneen valtaan  
ja vessaan tulvahdan  
ilmanvaihtoventtiilissä ulvahdan  
ja liittyn muihin  
maailman savuihin

Hiljaa savuna pois leijailen  
hiljaa kattoa päin kohoten  
Hiljaa niin hiljaa pois hajoan  
hiljaa uneeni vajoan

(Eppu Normaali: Savuna ilmaan, 1984)

Hotelli ei aina tunnu kodilta. Ressu Redfordin laulussa *Laskeutumisvalo* (1991) kertoja saapuu lentokoneella kaupunkiin ja tuntee itsensä yksinäiseksi.

Niin paljon matkaa takana,  
eiliseen ei paluuta,  
pilvet ajaa vasten liilaa taivasta.

Kaupungin jo alla nään,  
kai hotelliin taas yöksi jään.  
Yksinäisyys iskee vasten kasvoja.

Kai muistojani pakenen  
eroon niistä pääse en,  
valokilpi vilkuttaa jo laskua.

Koska rakkaudesta lauletaan paljon, ei ole ihme, että usean laulun tapahtumapaikkana toimii romanttinen ranta. Ranta on joko meren tai järven ranta, ja mieluiten tapahtumat sijoittuvat auringonlaskun aikaan. Rannalla on hyvä olla rakastunut, kaivata, suudella tai rakastella.

Kun iskien lyö hento laine hiekkarantaan  
hellien yö pilven peitoksemme antaa  
viihtyä luo hento tuuli laulullaan  
tyynynä vaan mattapinta sammalpehkun  
tuntea saan kuuman huuliesi hehkun  
huuleni kun niitä vasten painaa saan

Mä suolaisen suudelman sulta aallokossa saan.  
Ja märkinä me huohottaen rantaan kaadutaan.  
Ja kuumina aaltoina tunteet sitten laukeaa.  
Vain merivesi varpaitamme hiljaa vilvoittaa.

(Irwin Goodman: A-a-aa-aaa, 1976)

(Irwin Goodman: Ääneti vain, 1972)

Sä viet mut rantaan luokse nuotion  
se keskellä on rannan aution  
kun varjot yhteen sulaa eessä sen  
tunnen lämmön mistä tiennyt en

[---]  
Tää ranta muista aina  
sä kuiskaillet mun korvaan  
jokainen kaisla mielees paina  
niin lupaan tulla uudestaan

Sä tulit mummolasta  
ja poljit neljä kilsaa  
tapaamaan tyttölästä  
lähelle hiekkarantaa

(Movetron: Eden, 1995)

Dingon laulussa *Kulkuri ja kaunotar* (1985) rakastavaiset saavat lammikon rannasta oman salapaikan, joka tuntuu yhtä juhlaivalta kuin holvikirkko. Saniaiset saavat paikan tuntumaan viidakolta ja kuin sadussa, taivaalla liitelee kotka. Paikasta tulee erityinen, koska siellä voi olla turvassa muiden katseilta, oman rakkaan sylissä.

Polku johdattaa halki saniaisviidakon  
Se vie sinut rannalle hopeisen lammikon  
On ympärilläsi syvä hiljaisuus  
Vain ylhäällä kotka taustanaan avaruus

Tähän pienen lammikon rantaan polkusi vie  
Oli heillä kahdella sinne salainen tie  
He täällä tanssivat ja toisistaan humaltuivat  
Täällä kulkuri ja kaunotar rakastuivat

He kulkivat toistensa olkaan nojaten  
Oli muovikassissa viini ja savukkeet  
Oman polun he löysivät läpi viidakon  
Näin syntyi salainen paikka rannalle lammikon

Sä luulit ei tällaista paikkaa olekaan  
Missä päänsä voi toisen syliin upottaa  
On ylhäällä kotka vain taustanaan avaruus  
Kuin holvikirkko se lammen katoksi kaareutuu



Rannalla rakkautta tunnustetaan myös Eppu Normaalin laulussa *Yöjuttu* (1985), vaikka kyse on vain toiveunesta. Laulussa on säkeistö, jossa ” uneni piirtää kuvaasi / hiekkään rannan kaukaisen / jonne itseni unen raketilla / laukaisen / Sillä matkalla hoputtomalla / kohti aamua / rannalla loputtomalla / sinä rakastat mua / koska rakastan sua.” Samoin rannalla viihdytään laulussa *Vihreän joen rannalla (kauan sitten)* (1985). Laulun kertoja muistelee kiikkustuolissa istuen kesää ”kauan kauan sitten”, jolloin hän sai kokea ensirakkauden.

Siellä rannalla vihreän joen  
rakkaudestani kertoen  
sanoin eivät kai kukkaset kuki turhaan  
nyt poimimme sen ensimmäisen yhteisen

Missä oletkaan ollut kaikki nämä vuodet  
Ootko muistanut kuinka silloin rakastin sua  
kun tiemme joelle vei ja joelle sanoit hei  
minne meet minne kuljetit kyneleet  
jotka kauan sitten itkin  
kun yksin kuljin rantaasi pitkin  
hei hei

Ultra Bran lauluissa rantakuvaukset poikkeavat muista aineiston ranta-kuvauksista. Ne ovat melko arkisia ja niistä on romantiikka usein kaukana. Laulussa *Älä soita tänne enää koskaan* (1997) kertoja ”haluaa kävellä rantaan / ja nähdä täyttömaan laidalla / riveissä seisovat nosturit / huojuvat nosturit”. Heidän laulussa *Tule pelaamaan meidän kanssa krokettia* (1997) käydään myös rannalla, mutta tällä kertaa siellä vain käydään uittamassa jalkoja laiturilta, ei siis rakastumassa.

tänään kiiruhdamme rantaan  
jalat veteen laiturilta  
me soitamme teidän ovikelloa  
ja tulemme hakemaan sinua ulos

## **8.6 ”Sun luokses tuu en” - epämääräiset paikat**

Laulunsanoissa oli toisinaan kyllä löydettävissä paikkoja, mutta laulu ei välttämättä silti kertonut paikoista sen enempää, koska ne olivat irrallisia muusta tarinasta tai koska itse tarina oli enemmän tai vähemmän ”taiteellista ajatuksenjuoksua”. Esimerkiksi Hectorin kappaleessa *Imet piipustasi taivaat* (1974) mainitaan paikkoihin viittaavat sanat maa (”lumi on maassa”), juna (”...nuo miehet kuuden maissa väsyneinä juniin kiiruhtaa”) ja maailma (”runoja laadit – niihin uskot voivas / liittää yhteen rikkilyödyn maailman”).

Aineistossa oli myös lauluja, joissa liikuttiin mielikuvituspaikoissa, kuten Ankkalinnassa (Hectorin *Sarjakuva Rock*), Bulvaniassa (Hullujussin *Pressa puhuu ja Bulvania boogie*), Narniassa (Hectorin

*Takaisin Narniaan ja Meiran laulu*), Tarzanin viidakossa (Seitsemän seinähullun *Wimmoweh*), Ahdin valtakunnassa (J. Karjalaisen *Merenneitoni ja minä*), Kerjäläisten valtakunnassa (Dingon *Kerjäläisten valtakunta*), Shakespear'in *Romeo ja Julia* -teoksen puutarhassa (Movetronin *Romeo ja Julia*), höyhensaarilla (Taikapeilin *Yö höyhensaarilla*) tai aarresaarella (Aikakoneen *Aarresaari*). Esimerkiksi Hectorin laulussa *Meiran laulu* (1973) on kohta, jossa sanotaan: ”Saattakaa vieraat ja näyttäkää Aslanin maa / Viekkää ja nostakaa kultaisten vuorien taa”. Aslanin maa on tuttu C.S. Lewisin fantasiaksi luokiteltavista Narnia-kirjoista. Hectorin kahdella analyysissä mukana olleella levyllä liikuttiin muutenkin paljon mielikuvituksen ja todellisuuden rajalla, vaikka joukossa oli myös selvästi Suomea tai Helsinkiä kuvaavia sanoituksia.

Kuu ja planeetat esiintyivät etenkin rakkausaiheisissa kappaleissa. Esimerkiksi Eppu Normaalin laulussa *Linnunradan laidalla* (1988) lauletaan näin: ”Linnunrata loisti vyönä / rakastuimme sinä yönä / se ei katoa milloinkaan / sillä kaukaiset tähdet me nähtiin / valo silmistämme lähti silloin / matkalle tähtiin ikuisesti vaeltaa / saa ehkä joskus jonkun / silmät tavoittaa”. Eppujen laulussa *Tähdenlennon tiellä* (1984) laulun kertoja haaveilee sellaisen planeetan jättämisestä, joka ”hukkuu hätään ja paskaan” ja jossa ei ”pelkoa torju ase paraskaan”. Siksi hän haaveilee matkasta ”muille planeetoille tähdille kuille”, koska kertoja tiedostaa sen, että vain haaveissa tällainen matka olisi mahdollinen. Haaveilemalla voi paeta todellisuutta.

Yön laulussa *Likaiset legendat I* (1983) on puolestaan säe, jossa lauletaan: ”Kai joku hänet muistaa / hän oli tähtenä eilisen taivaan / Mut hän pimeäksi sammuneena / laski pinnalle maan”. Taivasta käytettiin kuvainnollisesti kuvaamaan ”ihmisen tähdenlentoa” elämän kulussa tai kuuluisuuden kaipuuta, tähdeksi tuloa.

Hän tahtoi nimensä tähtiin,  
hän halusi olla kuolematon  
Mutta silloin ennen tähdenlentoa  
pakko kuolla on  
Enää silmästä silmään  
hän ei pysty ketään katsomaan  
Hän kai kuulisi häpeästä  
ilman aurinkolasejaan

(Yö: Likaiset legendat I, 1983)

Myös taivas ja maa toimivat rakastumisen näyttämöinä. Aikakone lauloi vuonna 1995 kappaleessaan *Taas lentää saan*: ”Taas mä saan / lentää välissä taivaan ja maan / enkä kauaksi jää / enää milloinkaan”. Laulun kertoja toivoo saavansa siivet selkään, jotta hän voisi lennättää rakkaimpansa

piilopaikkaan avaruuteen. Samalta levyltä löytyy toinenkin laulu *Tähtikaaren taa*, jossa laulun kertoja haaveilee pääsevänsä ”tähtikaaren taa taivaisiin” ja toivoo, ettei ”palattais koskaan / satamiin entisiin”. Ehkä selitys avaruusaiheisille rakkaussanoituksille johtuu siitä, että vastarakastumisen tunnetta verrataan usein ”leijailuksi”, jossa arki unohtuu täysin. Avaruus kuvastaa hyvin irtiottoa arjesta ja rakkauden tunteen epätodellisuutta. Harvalla on mahdollisuus oikeasti matkustaa avaruuteen, käydä tähtien tai planeettojen luona. Lauluissa kaikki on mahdollista, jopa rakastaminen on helppoa (vrt. Ressu Redfordin laulu *Laulussa on helppo rakastaa*, 1991).

Taivas ja helvetti mainittiin joissakin lauluissa, usein tehokeinoina kuvainnollisissa ilmauksissa tai viittauksina uskontoon. Dingon hitissä *Levoton tuhkimo* (1984) kuvataan yksinäistä ihmistä, joka istuu yksin baarissa juoden. Hän lienee tehnyt jotain paha, koska laulussa on kohta, jossa sanotaan: ”Kaikki tietää sun tuhkimotarinas nimeltään / Ennen taivas oli avoinna sinullekin, / kunnes paha sormi tavoitti karkurin”. Yön kappaleessa *Tiedän liikaa elämästä* (1983) laulun kertoja kuvailee elämäänsä seuraavasti: ”Ja vaikken nähnyt oo vielä paljon / olen nähnyt liikaakin / Mä olen nähnyt rakkauden ja tuskan / Olen nähnyt helvetin”. Anssi Kelan laulussa *Kaksi sisarta* (2001) kertoja kuvailee kerran rakastamiaan sisaria seuraavasti: ”Toisen kanssa lensin taivaisiin / Leijuin kauneimpiin uniin / Toinen taas mukanaan veti mut helvettiin / Silti kadu en kumpaakaan”. Yön hitissä *Rakkaus on lumivalkoinen* (2003) on kohta, jossa lauletaan: ”pihamaalla katsoi miten kaunis voikaan olla maa / vaikkei ole Jumalaa”. Yön *Älä odota minua silloin* (1983) kertoo tarinan, jossa päähenkilö saa kuulla Jumalasta, mutta ei ”saa häneen yhteyttä”, koska Jumalaa ei näy taivaalla.

Hän kertoi mulle mitä tapahtuu  
kun silmäni aukeaa  
Saan nähdä ihmisen herran  
joka taivaalla odottaa  
Ja minä valvon aamuun asti  
taivaalle katselen  
Mutten nähnyt siellä isä jumalaa  
näin vaan koko maailmankaikkeuden

Rocklyriikoissa oli myös kuvainnollisia ilmauksia ja vertauksia, joissa esiintyi paikan ilmauksia. Esimerkiksi Irwin Goodmanin laulussa *Tositarkoituksin* (1970) on kohta, jossa kertojan ”tunteet kuumat kuohuvat kuin pinta Niagaran”. Hänen kappaleessaan *Hi-li-li-loo hi-li-li-luu* (1972) puolestaan todetaan, että ”on nyt niin hyvä olla, niin kuin taivaassa ois / eikä sieltä sovinnolla tahtoisi pois”. Eppu Normaalin kappaleessa *Kultaista sadetta* (1986) on kohta, jossa naisen hymy vertautuu saareen: ”hänen hymynsä pehmeä kaari tuo / kuin sumuisa saari / uin sen luo”. Eppujen laulussa *Keskiyön cowboy* (1988) puolestaan kertojan ”olo on kuin sekaisella olohuoneella”. J. Karjalaisen

kappaleessa *Lumipallo* (1988) kertojan nainen ”on kaunis / kuin ikuinen jää / lumihuipulla, / niin kaukana”. Taikapeilin laulun *Jos sulla on toinen* (1994) kertosäkeessä on kuvainnollinen ilmaus ”jos sulla on toinen / koko kaupunki tietää sen mua ennen”. Aikakone laulaa kappaleessa *Teimme tarinaa* (1996): ”tahdoit unohtaa / minut aivan niin kuin lehti puusta irtoaa / ja maahan hajoaa”. Samassa laulussa on maininta ”toiveiden polusta”. Tiktakin laulussa *Häiritseen sinua* (2001) kertoja kuvailee itseään: ”mä olen uusi valtatie, jota et löydä kartalta / en sovi kuvaan”. Gimmelin kappaleessa *Jokotai* (2002) laulun kertojalle oli tehty lupaus: ”Maailman ääriin minut lupasit kantaa / ja antaa kaiken sen rakkauden voittoa.”

Kun äänet aamun täyttää ja mä poistunut oon  
tuuli tyyntyneeltä näyttää, haahka ui kaislikkoon  
ja kun hiljaa katsot rantaa olet lehdetön puu  
en voi vastausta antaa, nyt sen saa joku muu

Jossain kauempana kuljen ja ihmettelen  
miks' itket etkä huomaa, että luonasi en  
minä ollutkaan, milloinkaan  
se minä ollut en, ollenkaan

Niinkuin tähti yksinäinen iltataivaalla oon  
astronautti ensimmäinen, joka jäi aurinkoon  
Ja sä ootat siinä iltaa kasvot ikkunaan päin  
kuljet muistojesi siltaa, sinun itkevän näin  
[---]

(Hector: Olet lehdetön puu, 1973)

Usein lauluissa käytettiin runsaasti paikkaan viittaavia adverbejä, kuten sanoja siellä, sinne, täällä, tänne, jossain (kaukana, kauempana tms.), luonani/luonasi, luokseni/luoksesi, pois, poissa tai paikalla. Esimerkiksi yllä olevassa Hectorin laulussa laulun päähenkilö on ilmeisesti yksin rannalla, mutta toisessa säkeessä käytetään epämääräistä ilmaisua ”jossain kauempana” ja ”luonasi”. Adverbeillä ilmaistaan kyllä tilallisuutta, mutta ei tiettyä tai erityistä paikkaa. Läheskään aina ei voi tietää, mihin maantieteelliseen tai toiminnalliseen paikkaan adverbit viittaavat. Ehkä tekstittäjät haluavat sanoittaa kappaleita, joiden tapahtumat voidaan sijoittaa mihin vaan, jotta mahdollisimman moni kuulija voi niihin samaistua mielikuvitustaan käyttämällä. Toisaalta laulut ovat suhteellisen lyhyitä tarinoita, joihin ei mahdu rajattomasti sanoja. Usein tekstittäjä joutuu toimimaan lyriikan ehdoin ja huomioimaan esimerkiksi loppusoinnut ja mitan. Jonkinlainen toiminnallinen tila tarinalle on luotava ja siihen tarkoitukseen soveltuvat myös adverbit.

Kerroin jo sen, sun luokses tuu en  
Et oo se jota etsin, ei  
Kuulit oikein, kiinnosta ei  
Täältä pois jo mee

(Tiktak: Lopeta, 1999)

Eppu Normaalin laulu *En saa mielestä sinua* (1986) alkaa sanoilla ”Miksi lähdit pois / nyt liikaa juon / selviäkö koskaan yli tuon / Krapulassako makaisin / ajatusta siedä en / Entä tuletko takaisin

/ sitä tiedä en”. Sanat ”pois” ja ”takaisin” eivät kerro sitä, mistä on lähdetty tai mihin pitäisi tulla takaisin. Oletan, että kyse on jätetystä miehestä, joka kaippaa rakastaan takaisin luokseen, kenties entiseen yhteiseen kotiin. Siihen viittaavat myöhemmät rivit, joissa lauletaan: ”Ovi aamulla rapisee / posti luukusta kolahtaa / Sydän kurkussa vapisee / väärään kurkkuun solahtaa”. Taikapeilin laulussa *On aamuun aikaa* (1994) käytetään ilmausta ”asettua paikoilleen”: ”sä kysyit aina miksi haluan / jonain päivänä paikoilleni asettua / sä sanoit ei rakkaus tarvi sanoja / eikä raskaita lupauksia”. Sillä tarkoitetaan ilmeisesti vakiintumista, esimerkiksi naimisiin menoa ja perheen perustamista.

Myös Dingon sanoituksissa oli useita paikkaan viittaavia adverbejä, esimerkiksi laulussa *Valkoiset tiikerit* (1985), jossa kertoja tuntee noitien tanssin alkaneen ”jossain” ja juoksee pois ”jostain”.

On hiljaista vierelläni,  
kun korpit huutavat sisimpääni  
Mä tunnen, on noitien tanssi  
alkanut jossain  
Tiikei silmissäni  
Metsästäjät kannoillani  
On suussani veren maku,  
kun juoksen pois jostain

Toisinaan sanoituksissa käytettiin sellaisia paikkaan viittaavia ilmauksia, kuin laakso, vuori, katu tai tie, joista ei voi suoraan päätellä, missä ne sijaitsevat. Ne voivat olla kaupungissa, mutta yhtä hyvin pienellä paikkakunnalla, Suomessa tai ulkomailla. Katu tosin viitanee pikemminkin kaupunkimaiseen ympäristöön.

Jos rantaudun vielä kerran  
vesikuplina sun outoon elämään  
näytän tien silloin minne mennä  
laaksoihin tai syvään turkoosiin  
veteen jota taivas tervehtii

(Aikakone: Jos tahdot, 1996)

katselen vuorilta  
pilven alle jää hauras maa  
kauneudellaan luontokin saa  
omaan voimaan uskomaan

(Aikakone: Opettelen salaa, 1996)

Käy kelloni jo puolta yötä  
kadut hiljenevät aamun myötä  
valvoo kuu ja sinut tahdon unohtaa

(Aikakone: Odota, 1995)

Ja kun me viiden vuoden päästä  
kadulla kohdataan  
Sä työnnät lastenvaunuja  
Et ehkä mua enää muistakaan

(Yö: En saanut sua pilviin, 1983)

Niin harvoin valtatie toisensa kohtaa,  
vain yksi tie sun luoksesi on.  
Se on mun kohtalo – mun määränpää.  
kulkuri luoksesi jää.

(Ressu Redford: Kulkuri, 1990)

Ilmaukset ”alle omenapuiden”, ”alla vaahterapuun” tai ”alla koivupuun” eivät kerro siitä, minne päin maailmaa laulun tapahtumat sijoittuvat. Puita Suomessa riittää ja puun alla on ilmeisesti hyvä viettää romanttisia hetkiä.

Mä herätin sut keskellä yötä  
sadetta katsomaan  
ulos kastuneelle nurmikolle  
omenapuiden alle  
muutaman kynttilän alla  
märällä nurmikolla  
miten sade luontoa piiskaa  
ja luonto vaan huokaa

(Taikapeili: Sataa taas, 1994)

Tapasin illoin sinua silloin  
alla vaahterapuun  
tutustuttiin ihastuttiin  
alla vaahterapuun

(Aikakone: Alla Vaahterapuun, 1995)

Alla koivupuun  
sydämeen nimes kirjoitit  
mä luulin että tuut takaisin  
Alla koivupuun  
sormuksen mulle lahjoitit  
sä käänsit maailmani nurinpäin

(Movetron: Alla koivupuun, 1995)

Hieman vastaava tilanne oli sisätilaa, kuten huonetta tai kotia<sup>18</sup> kuvaavien sanojen (esimerkiksi ikkunan, erkkerin, oven, sängyn, seinien, lattian, parvekkeen, olohuoneen, kylpyhuoneen) käytössä. Nekin jättävät paljon tulkinnan varaa kuulijalle. Dingon *Valomerkki* (1985) kertoo tarinaa, joka tapahtuu jonkinlaisessa ravintolassa, vaikka sitä ei juurikaan yksilöidä. Maininnat valomerkistä ja portsarista saavat kuulijan kuitenkin kuvittelemaan tapahtumat ravintolan myöhäisiltan.

Valomerkki ja viimeinen kalja  
Ei täytä ruusut kohtalon maljaa  
Valomerkki ja portsari viitto tietäsi ulospäin  
Valomerkki ja viimeinen kalja  
Ei täytä ruusut kohtalon maljaa  
Valomerkki ja portsari viitto tietäsi ulospäin

## **8.7 Paikkojen puuttuminen laulunsanoista**

Lauluissa oli yllättävän paljon viittauksia paikkoihin, kun huomioidaan myös edellisessä luvussa käsittelemäni ”epämääräiset paikat”. Siten alussa esittämäni hypoteesi, että laulunsanoista saattaisi löytyä vähän paikkojen kuvauksia, ei pidä täysin paikkaansa. Aineiston lauluista 11,9 prosentissa ei ollut minkäänlaisia viittauksia paikkoihin (ks. taulukko 1). Eri vuosikymmenten aineistossa on jonkin verran eroja siinä, kuinka monesta laulusta puuttuvat täysin viittaukset paikkoihin. 1970-luvun

---

<sup>18</sup> Kodin kuvauksia on käsitelty luvussa 8.4.

ja 1980-luvun levyistä paikankuvaukset puuttuivat keskimäärin yhdestä laulusta levyä kohden, 1990-luvun ja 2000-luvun levyistä keskimäärin kahdesta laulusta per levy.

**Taulukko 1. Viittaukset paikkoihin ja niiden puuttuminen aineistosta vuosikymmenittäin**

	<b>Laulut, joissa ei ole viittauksia paikkoihin (kpl)</b>	<b>Laulut, joissa on viittauksia paikkoihin (kpl)</b>	<b>Yhteensä (kpl)</b>
<b>1970-luku</b>	11 (10,3 %)	96 (89,7 %)	107 (100,0 %)
<b>1980-luku</b>	6 (5,8 %)	98 (94,2 %)	104 (100,0 %)
<b>1990-luku</b>	19 (17,3 %)	91 (82,7 %)	110 (100,0 %)
<b>2000-luku</b>	8 (17,0 %)	39 (83,0 %)	47 (100,0 %)
<b>Yhteensä (kpl)</b>	44 (11,9 %)	324 (88,1 %)	368 (100,0 %)

Eniten paikkoihin viitattiin 1980-luvun lauluissa, joista vain 5,8 prosentissa ei ollut minkäänlaisia paikan ilmauksia (ks. taulukko 1). Tämä selittyy osaksi sillä, että Dingon jokaisessa laulussa oli jonkinlaisia paikan viittauksia ja Eppu Normaalin neljän levyn lauluista vain kahdesta puuttuivat paikan kuvaukset. Toiseksi eniten paikan ilmauksia oli 1970-luvun levyissä, joiden lauluista 10,3 prosentissa ei ollut lainkaan paikan ilmauksia. Vähiten paikkoja mainittiin 1990-luvun lauluissa, joista 17,3 prosentissa ei ollut paikan ilmauksia. 1990-luvun aineisto on iskelmällistä, joten tulos ei yllätä. Paikat puuttuivat muutamista Aikakoneen, Taikapeilin, Movetronin, Samuli Edelmannin ja Tiktakin lauluista. Kyseisen vuosikymmenen edustajan, Ressu Redfordin kahden levyn lauluista seitsemässä kahdestakymmenestä ei ollut minkäänlaisia paikan ilmauksia. Raptorin levyllä puolestaan oli paikan ilmauksia jokaisessa laulussa. Myös 2000-luvun aineisto sisälsi keskimääräistä vähemmän paikan ilmauksia, mutta se johtuu pitkälti siitä, että Gimmelin levyllä peräti kuudessa laulussa kahdestatoista eli puolissa levyn kappaleista ei ollut paikan kuvauksia. Ne ovat kaikki rakkauslauluja. Sekä Yön *Rakkaus on lumivalkoinen* -levyllä että Anssi Kelan levyllä puolestaan oli kaikissa lauluissa jonkinlaisia paikan ilmauksia.

Koska aineisto on verrattain pieni ja koostuu vain pienestä osasta suomalaista rockia, ei sen avulla ole kuitenkaan mahdollista päätellä, että paikan kuvaukset olisivat vähentyneet suomalaisessa rockmusiikissa. Enemmänkin uskon, että aineistossa esiintyviä eroja selittävät populaarimusiikin alalajit ja eri sanoittajien tyylit.

Beibe, rakastan sua syvästi  
Beibe, ethän koskaan sano hyvästi  
Jos lähdet niin pillahdan itkuun  
Ja hukutan itteni kaljan litkuun

Älä mene njet njet  
mennessäsi sydämeni viet  
Älä mene njet njet  
mennessäsi sydämeni viet

(Eppu Normaali: Njet njet, 1979)

Et nää maskin taa,  
kun siellä arkuus viivähtää.  
Et nää naurun taa,  
sen peittoon yksinäisyys jää.  
Sä näät miehen, jonka lehdet loi,  
miehen, jonka laulut soi.  
Toista tuntea et voi,  
et häntä kaipaa varmaan.  
et kai kiinnostuis sä  
mieheen arkipäiväiseen.  
Et kai kiinnostuis mieheen  
pikku haaveineen.

(Irwin Goodman: Maskin takana, 1976)

Paikattomia lauluja oli lähinnä kolmea tyyppiä. Useat niistä olivat aiheeltaan rakkauslauluja, esimerkiksi Eppu Normaalin *Njet njet* (1979), Yön *Rakkauden symbioosi* (1984), Taikapeilin *Kunnes kuolema meidät erottaa* (1994) ja Tiktakin *Ihmeläike* (2001). Rakkauslaulussa ei ole niin tärkeää kuvailla tapahtumapaikkoja, vaan todistella, epäillä tai kuvailla rakkautta. Niissä ollaan korkeintaan rakkaan kainalossa tai pyritään jonkun peiton alle. Toisinaan rakkauslaulu oli verhottu kuvaukseen unesta, esimerkiksi Aikakoneen laulussa *Enemmän* (1995). Joukossa oli myös muutama eroa tai rakkauden torjuntaa kuvaava kappale, esimerkiksi Ultra Bran runomainen laulu *Ero* (1997). Toinen suosittu aihe oli laulun päähenkilön tai päähenkilöiden persoonan tai luonteenpiirteiden kuvaus, josta hyvä esimerkki on Irwin Goodmanin *Maskin takana* (1976) tai J. Karjalaisen *Parhaat puoleni* (1986). Niissäkään ei ole koettu oleelliseksi kertoa, missä kuvattu henkilö on. Lisäksi joukossa oli muutama kantaa ottava laulu, Eppu Normaalin nautintoaineita käsittelevä *Myrkkyyä* (1979), radion ohjelmapolitiikkaa ruotiva *Radio* (1979) ja lasten hankkimisen ”ihanuutta” pohtiva *Kuolleet kakarat* (1979).

Joissakin lauluista ei nimetty paikkoja, mutta asiayhteydestä saattoi päätellä, mihin laulun tapahtumat voisivat sijoittua. Esimerkiksi Irwin Goodmanin laulussa *Anteeksi väärä numero* (1972) laulun kertoja kuvaa tilannetta, jossa hänen puhelimensa ei odottelusta huolimatta soi. Koska tuolloin ei vielä eletty kannettavien puhelinten aikakautta, laulun kertojan on täytynyt istua kotona puhelimen ääressä. Myöskään Eppu Normaalin kappaleessa *Kaikki häipyy, on vain nyt* (1986) ei mainita paikkoja, mutta tarinassa päähenkilö yrittää saada unta, joten voidaan olettaa hänen olevan kotona omassa vuoteessaan, koska mitään muuhun viittaavaa ei kerrota. Eppujen laulu *Ei säästä perheen koiraakaan* (1984) ei sisällä varsinaisia paikan ilmauksia, mutta tarinassa mainitaan sanat ”naapuri” ja ”perhe”, joten kuuliija sijoittaa tapahtumat kotiin.



Aluetieteessä on korostettu, että kaikki ilmiöt sijoittuvat johonkin paikkaan. On myös mahdollista, että kuulija sijoittaa paikattomatkin laulut automaattisesti johonkin ja kuvittelee ympäristön, jonne laulun tapahtumat sijoittuvat ja luo samalla eräänlaisen ”mentaalisen paikan”. Mitä vähemmän vihtejä annetaan, sitä vapaammin kuulija voi käyttää mielikuvitustaan. Tässä mielessä täysin paikattomia lauluja ei olisi olemassa, mutta laulujen ”mentaaliset paikat” olisivat jokaisella kuulijalla (jonkin verran tai kovin) erilaisia taustasta ja mielikuvituksesta riippuen. Esimerkiksi rakkauslaulun voi toisinaan samaistua niin, että sen voi liittää omaan elämäänsä ja omaan elinympäristöönsä. Vastaavasti kantaaottavat suomalaiset laulut yhdistää helposti Suomeen.

## **9 Muuttuvat aiheet ja paikkoihin kiinnittyminen rocklyriikoissa vuosina 1970- 2003**

Aineiston lauluissa kuvailtiin maailmaa, Suomea ja ulkomaita, kaupunkeja ja maaseutua, kotipaikkakuntia ja koteja. Niissä oli myös paljon toiminnallisten paikkojen kuvauksia. Laulujen tapahtumapaikkoina toimivat etenkin ravintolat ja rannat, koska yleisiä laulunaiheita olivat etenkin juominen ja rakastuminen. Myös mielikuvituspaikkoja ja muita ”epämääräisiä” paikkoja oli runsaasti. Sanoitusten sanamäärä on rajallinen, joten on kätevää luoda toiminnallinen tila laulun tarinalle esimerkiksi adverbeilla. Täysin vailla minkäänlaisia paikan kuvauksia oli noin 12 prosenttia tutkituista lauluista.

Tani ja Kopomaa (1995, 150) huomauttavat, että rocklyriikat ovat enimmäkseen kliseisiä ja ne uusintavat vanhoja, stereotyyppisiä käsityksiä muun muassa paikoista ja niiden asukkaista. Stereotyyppiseksi tekeminen tarkoittaa Hallin (1999, 172) mukaan ”pelkistämistä muutamiin harvoin olemuksellisiin puoliin, kiinnittämistä Luontoon joidenkin harvojen ja yksinkertaistettujen ominaispiirteiden myötä”. Tämä on nähtävissä aineistossani, jossa esimerkiksi suomalaiset kuvataan usein viinaan menevinä ja surumielisinä, Afrikka köyhänä sarvikuonojen ja ”neekerien” asuinpaikkana ja kaupunki vaarallisena tai paheellisena.

### **Millaisia ajallisia muutoksia laulunsanojen paikkakuvauksissa on nähtävissä?**

Aineistosta voidaan paikantaa joitakin ajallisia muutoksia. Kun tarkastellaan laulunsanoissa vuosien varrella tapahtuneita muutoksia, tulee muistaa, että aineisto tarjoaa vain katsauksen suomalaiseen rockmusiikkiin. Kolmekymmentäneljä levyä ei voi paljastaa kaikkea suomalaisten rocklaulujen paikkakuvauksista, mutta toisaalta levyt tarjosivat runsaasti erilaisia paikan kuvauksia. Lisäksi aineistossa on joitakin artisteilta ja yhtyeiltä monta levyä, jolloin samantyyllisiä lauluja saattaa olla enemmän, mikä voi vääristää tuloksia. Tuoreemmissa levyissä oli erityisen paljon iskelmällisiä sanoituksia ja rakkauslauluja, mikä myös vaikuttaa tuloksiin, koska niiden paikan kuvaukset koostuvat usein epämääräisistä viittauksista, kuten adverbeista ”täällä” tai ”luonasi”. Iskelmällisyyden vaikutus ilmenee esimerkiksi aineiston maailma-kuvauksissa. Kun vanhemmissa lauluissa maailma kuvattiin usein negatiivisessa valossa, uudemmissa siitä kerrottiin rakastuneen silmin.

Aineistoni perusteella 1970- ja 1980-lukujen lauluissa kuvailtiin erityisen paljon ulkomaanmatkoja ja ulkomaita. Ulkomailla matkustamiseen yhdistettiin kauniit naiset, hyvä sää, alkoholinkäyttö, iloi-

suus ja estottomuus. 1970- ja 1980-luvuilta löytyvät ainoat lännen ja idän usein rasistiset kuvaukset. Ruuskan (1999b, 203) mukaan 1990-luvun puolivälissä suomalaisessa julkisuudessa yleistyi suvaitsevaisuuspuhe. Poliittisen korrektiuden nimissä esimerkiksi väestöryhmien stereotyyppiset kuvaukset ovat kadonneet, mikä saattaa johtua myös eri kulttuurien kohtaamisten lisääntymisestä (emt.). Siinä mielessä ei ole yllättävää, ettei stereotyyppisiä ”Toisen” kuvauksia esiintynyt 1990-luvun tai 2000-luvun lauluissa.

1990-luvun alusta lähtien matkakuvaukset vähenivät, luultavasti koska matkustamisesta tuli tavallista ja joillekin suomalaisille lähes arkipäiväistä. Myös ulkomaalaisten ja suomalaisten kohtaamiset lisääntyivät. Ulkomailla oloa ei lauluissa kuvattu aina ihmeelliseksi, vaan ulkomaille saattoi myös kotiutua. Toisaalta aineistosta voidaan nähdä, että 1990-luvulla katse on kiinnittynyt ulkomaiden sijasta kotimaahan, kotipaikkaan tai kotiin. Uudemmissa lauluissa korostui paikkaan kuuluminen, eikä niinkään maailmalla kiertäminen. Vaikka niissäkin toisinaan matkustettiin, saatettiin kaivata kotia. Ehkä tämän voisi tulkita eräänlaiseksi vastareaktioksi globalisaatioon.

### **Heijastuvatko yhteiskunnalliset muutokset, kuten globalisaatio tai kaupungistuminen, sanoituksiin?**

Kun sut nään mä katson pois  
toivon ettei nähty koskaan ois ei  
nähty ois  
kirpparilla markalla  
myyn ne levyt jotka sulta sain  
halvalla

Tiktakin laulussa *Menneisyyteen kuulut* (1999) on kohta, jossa suomalaisten 1990-luvun lama-  
vuosien seurauksena elpynyt kirpputori-innostus tulee esiin. Laulun kertoja haluaa siivota nykyisyydestään merkit päättyneestä suhteesta, joten hän vie kirpputorille entiseltä seurustelukumppanilta saamansa levyt. Vastaavaa tarinaa ei ehkä olisi kerrottu esimerkiksi taloudellisen nousukauden aikana 1980-luvulla. Yhteiskunnallinen tilanne siis vaikuttaa laulujen aiheisiin, ja muutokset heijastuvat sanoituksiin.

Vaikka osa aineiston lauluista oli ajasta ja paikasta irrallaan, joissakin lauluissa oli selviä viittauksia yhteiskunnalliseen tilanteeseen, jossa laulu oli syntynyt. Ulkomaanmatkailun yleistyminen 1970-luvulla näkyi aineistossa, jossa oli useita turismia kuvaavia lauluja. Irwin Goodmanin ja Hectorin lauluissa mainittiin 1960- ja 1970-luvun vaihteen maastapako Ruotsiin. Irwinin ja Seitsemän seinähullun veljeksien lauluissa puolestaan mainittiin suomalaisen maatalouden ylituotanto-ongelmat. Irwinin laulussa *Pieni iltasatu* (1970) viitattiin silloiseen presidenttiin Urho Kekkoseen. Raptorin

kantaa ottavissa lauluista välittyivät muun muassa huono taloudellinen tilanne, pakolaisten määrän kasvu 1990-luvun alussa ja Suomessa ilmennyt rasismi. Heidän laulussaan *Raptori* (1991) puolestaan mainitaan sana ”tietokonefriikki” kertosäkeessä: ”Oli pappi, lukkari, talonpoika, kuppari, tietokonefriikki tai varas / Tietää aina että Raptori on räpbändeistä yllättävin”. Perinteisiä ammatteja luettelemaan loruun on lisätty uudenlaisen yhteiskunnan ”ammatti”. Tämän voi nähdä ilmauksena vähittäisestä siirtymisestä kohti tietoyhteiskuntaa. Anssi Kelan laulussa *Mikan fajian BMW* (2001) mainitaan puolestaan HIV, kuluttava työelämä ja loppuun palaminen.

Laajamittaiset yhteiskunnalliset ilmiöt, kuten kaupungistuminen tai globalisaatio, eivät sen sijaan juurikaan näkyneet lauluissa, kuten alussa oletin. Ainoa lauluissa kuvailtu muuttoliike suuntautui Suomesta Ruotsiin, ei maalta kaupunkeihin. Maalta tosin lähdettiin ”maailmalle” tai ”matkaan” kahdessa Irwin Goodmanin laulussa (*Milloin ja missä vaan*, 1970 ja *Kulta ei syytä huoleen*, 1971), mutta ei puhuttu muuttamisesta. Matkaltahan voi aina palata. Aineistossa ei siis ollut selkeitä viittauksia kaupungistumiseen. Kuvaavaa kuitenkin on, että suomalainen maataloustuotanto mainittiin vain 1970-luvun lauluissa. Rakennemuutoksen jälkeen maatalous on työllistänyt yhä harvemman suomalaisen, mikä heijastuu myös laulunsanoihin. Maaseudun kuvauksia oli ylipäätään hyvin vähän verrattuna kaupungin kuvauksiin, mikä voi kertoa siitä, että suuri osa suomalaisista asuu kaupunkimaisessa ympäristössä. Kaupunki siis tarjoaa useimmin puitteet rocklaulujen tarinoille.

Globalisaatio on ilmiönä laaja ja monitahoinen, ja tutkijoillakin on vaikeuksia ottaa käsitettä haltuun. Sanaa globalisaatio ei mainittu yhdessäkään laulussa, mikä ei ole sinänsä ihmeellistä. On varmasti vaikea tehdä laulua globalisaatiosta tai edes ujuttaa vaikeaselkoista käsitettä laulun osaksi. Voimistuneen globalisaation merkit, kuten Suomen EU-jäsenyys tai avautuminen, eivät olleet innostaneet aineiston laulunkirjoittajia. Jonkinlaisia merkkejä globalisaation vaikutuksista paikan kuvauksiin voidaan silti paikantaa. Ensinnäkin vanhemmissa lauluissa oli huomattavasti enemmän ulkomaiden kuvauksia, joista useat kuvasivat ulkomaan kohteissa matkailua. Toiseksi niissä oli myös kuvauksia länsimaiden näkökulmasta eksoottisista ”Toisista”. Uudemmissa lauluissa kerrottiin enemmän kotipaikkakunnasta tai ei koettu tärkeäksi yksilöidä paikkaa sen tarkemmin. Lisäksi yhdessä 1990-luvun laulussa (Raptorin *Tuhansien Sulojen maa*, 1990) käsiteltiin Suomen pakolaispolitiikkaa, mitä voidaan pitää seurauksena lisääntyneistä maahanmuuttajamääristä ja merkkinä voimistuneesta globalisaatiosta.

Uudemmissa lauluissa ulkomaat olivat tulleet Suomeen, ja erään laulun (*Ultra Bran Suosi ulkomaista*, 1997) kaupassa oli muun muassa saatavissa espanjalaisia tomaatteja. Morley (2003, 159)

uskoo, että sekä kodin idea että kulttuurin ja paikan välinen yhteys on globalisaation myötä muuttunut. Nykyään jotain tuttua saattaa löytyä hyvin kaukana omalta kotiseudulta ja vierasta olla havaittavissa omalla kotipaikkakunnalla (emt.). Esimerkiksi suomalainen saattaa yllättäen kuulla kotimaista musiikkia Keski-Euroopan radioissa ja toisaalta saada lähikortteliin ”etnisen” ruokakaupan – tai hän löytää ruokakaupasta mitä kaukaisemmista maista tuotuja tuotteita.

Näin laulunsanoista löytyi havainto siitä, kuinka ulkomaailma on ennen näyttäytynyt eksoottisena, kun se nykyään on globalisaation myötä osa arkipäivää ja aina läsnä. Uudemmissa lauluissa korostui paikkaan kiinnittyminen ja kodin tärkeys, vaikka aineistossa oli myös joitakin kodittomuuden ilmauksia, esimerkiksi tarinoita kiertolaiselämää viettävistä ”puiston asukeista”. Aineistossa esiintyi hyvin vähän ”juurettomuutta” ja paikkaan kuulumattomuuden tunnetta. Ainoat selkeät ulkopuolisuuden ilmaukset olivat Hectorin laulussa *Lumi teki enkelin eteiseen* (1973), jonka säkeessä lauletaan ”kuinka tämän tuntisi omaksi maakseen”, ja Dingon kappaleessa *Nahkatakkinen tyttö* (1985), jossa on kohta ”tulee ei-mistään ja päädy ei-mihinkään”. Paikkaan kuulumista korostettiin useissa lauluissa, esimerkiksi Aikakoneen laulussa *Matkustanut oon* (1995), jossa lauletaan ”paikkani luonas on”, Anssi Kelan laulussa Nummela (2001), jossa todetaan: ”Ja mä kelaan että kaikki / taitaa olla kohdallaan. / Mä taidan kuulua tänne.” sekä Irwin Goodmanin kappaleessa *Las Palmas* (1972): ”oon kiinni kuin vahvoin köysin Las Palmasissa”. Tätä voisi pitää merkinä siitä, ettei globalisaatiokehitys välttämättä aiheuta juurettomuutta. Kunhan ihminen löytää itsensä kokoisen paikan ja oikeat ihmiset ympärilleen, kotiutua voi, vaikka asuisi pahvilaatikossa.

Ihminen samastuu paikkoihin, joissa hän on asunut, ollut onnellinen ja kärsinyt. Hän on sidoksissa aineeseen, asioihin ja maahan. Paikkamme muodostavat suhteemme maailmaan. Kaikki elämämme paikat pysyvät meissä niin kuin valtavan varaston nauhat, joissa muistomme roikkuvat ja symboloivat kokemiamme sielun tiloja, tunteidemme pienimpiä vivahteita.<sup>19</sup>  
(Tournier 1971, 13; Paasin 1996, 206-207 mukaan; käänös kirjoittajan)

Kaikille yhteistä globaalia tilaa ei Huttusen (2002, 343) mukaan ole, sillä ihmisten, tavaroiden ja ajatusten liikkuminen on tarkoin rajattua ja säädeltyä. Hän löysi tutkimiansa maahanmuuttajien elämänkerroista kuitenkin kahdenlaisia globaaliksi nimitettäviä tiloja. Ensimmäisessä ”globaalissa tilassa” maailma on mahdollisuuksien ja monien mahdollisten kotien tila. Toisessa maailma on ahdistavalla tavalla globaali, eikä se tarjoa kiinnittytymisen ja kuulumisen paikkoja. Suurin osa elä-

---

<sup>19</sup> Alkuperäisessä tekstissä ”A human being identifies himself with places, where he has lived, has been happy and suffered. He is bound with matter, things and ground. Our places are our relation to the world. All places of our existence stay in us like the nails of a huge warehouse, where our memories are hanging symbolizing all the states of soul that we have experienced, the smallest shades of our feelings.”

mänkerroista kuitenkin kertoi kahden tai kolmen paikan ympärille muodostuvasta tilasta. (Emt.) Maahanmuuttajien elämänvaiheet saattavat erota valtaväestön elämänvaiheista suurestikin. Voidaan väittää, että valtaväestölle maailma harvemmin on ”ahdistavalla tavalla globaali”, koska he eivät joudu vasten tahtoaan jättämään kotiaan. Voimistuneen globalisaation aikana paikat tarjoavat sekä useimmille maahanmuuttajille että valtaväestön edustajille tilan, johon itsensä kiinnittää.

### **Mitä laulunsanat kertovat suomalaisten kansallisesta identiteetistä ja siinä tapahtuneista muutoksista?**

Kaikki suomalaiset tuntevat joitakin stereotyyppisiä käsityksiä suomalaisuudesta. Sisu, sauna, salmiakki ja Sibelius ovat näistä hyviä esimerkkejä, mutta listaa voitaisiin jatkaa myös suomalaisiin liitettyllä runsaalla viinanjuonnilla ja juroudella. Tällaiset myytit suomalaisuudesta ovat muotoutuneet useiden vuosikymmenten kuluessa, joten niitä pidetään joskus luonnollisina. Tosiasiassa suomalaisuus on jatkuvassa muutoksen tilassa. (Kaunismaa 1997, 225.) Laulunsanoissa suomalaisuus ei kuitenkaan juurikaan saanut uudenlaisia merkityssisältöjä eri vuosikymmeninä, vaan myytit (etenkin viinanjuonti) elivät yhä rocklyriikoissa. Joitakin uusia aiheita lauluihin tuli ja esimerkiksi 1990-luvulla laulettiin Suomessa ilmenevästä rasismista ja 2000-luvulla HIV:stä ja loppuun palamisesta. Eniten Suomi- tai suomalaisuusaiheisia lauluja oli 1970-luvun aineistossa ja vähiten 2000-luvun aineistossa.

Billig (1995, 8) muistuttaa, että globalisaatiosta huolimatta kansallisuutta tuotetaan yhä päivittäin. Hän nimittää kansallisuutta banaaliksi, koska kansallisuudesta muistutetaan arjessa jatkuvasti esimerkiksi kansallisina liputuspäivinä, mutta muistuttaminen tapahtuu niin huomaamatta, ettei siihen kiinnitetä huomiota. Populaarimusiikki ympäröi ihmiset arjessa – kotona, kaupassa ja ravintolassa. Myös joissakin rocklyriikoissa muistutetaan suomalaisuudesta ja tuotetaan banaalia kansallisuutta.

Laulujen Suomi-kuva oli melko negatiivinen. Maahan liitettiin korkea verotus ja työttömyys, rasismi ja jopa huono sää. Ulkomaihin verrattuna Suomessa ei osata olla estottomia, vaan pidetään yllä korkeaa moraalialia. Aineistossa suomalaisuutta kuvattiin usein stereotyyppisin ilmauksin. Suomalaisiin liitettiin sekä positiivisia että negatiivisia ominaisuuksia. Suomalaiset kuvattiin muun muassa nöyriksi, ahkeriksi ja sitkeiksi ”Saarijärven Paavon” tyyliin. Toisaalta suomalaiset niputettiin hartaiksi, alakuloisiksi ja melankolisiksi.

Hall (1999, 54–55) huomauttaa, että kaikki modernit kansakunnat ovat ”kulttuurisia sekasikiöitä”, sillä ne koostuvat useista kansoista, kulttuureista ja etnisyyksistä. Kulttuureista käytetyt puhetaivat yksinkertaistavat siis todellisuutta. Usein unohtuu, että yksittäiset kulttuurit kuten ”suomalainen kulttuuri” sisältävät monia eroja. Suomalaiset eivät jaa samoja arvoja ja uskomuksia, eivätkä globalisaation kulttuuriset vaikutukset koske samalla lailla kaikkia suomalaisia. (Ruuska 1999a, 57.)

Lauluissa ei esiintynyt merkkejä kansallisen identiteetin sisällä olevista kulttuurista identiteeteistä, kuten saamelaisuudesta tai suomenruotsalaisuudesta. Medialla on tärkeä rooli kansallisen identiteetin ja yhteenkuuluvuuden synnyttämisessä. Myös lauluissa suomalaisten samuutta korostettiin. Suomalaisuutta luotiin lauluissa valtaväestön näkökulmasta ja yleensä näkökulma oli vielä miehinen. Suomalaisiin (miehiin) yhdistettiin runsas alkoholinkäyttö ja sillä rehvastelu sekä kauniiden naisten seura. Suomalaisuuteen yhdistettiin yhdessä laulussa myös perinteinen ”suomalainen sisu”: ”...ja jälleen kerran on todistettu, että suomalainen sisu vie vastustajan läpi vaikka harmaan kapakan seinän...” (Pentti Oskari Kangas ja 7 seinähullua veljestä: *Lihavat on leppoisia*, 1973). Myös lenkkimakkara ja kossu mainittiin. Hieman yllättäen sauna mainittiin vain yhdessä laulussa, Samuli Edelmannin *Peggyssä* (1991). Siinäkään ei mainita saunarakennusta, vaan saunavasta:

Tulen Euroopasta  
Pohjolasta päin  
kainalossa vasta  
sauna- nimittäin

Monesti kansallista identiteettiä luodaan myös kuvaamalla naapurikansoja positiivisessa tai negatiivisessa valossa (Kaunismaa 1997, 227). Yllättävää kyllä, aineistosta puuttuivat yhtä poikkeusta lukuun ottamatta täysin ruotsalaisten, norjalaisten ja venäläisten kuvaukset. Lauluissa ei edes käyty matkalla kyseisissä maissa. Venäläiset mainittiin Raptorin armeijaa kritisoivassa laulussa *Armeija* (1991) sanonnassa: ”Yksi suomalainen vastaa kymmentä ryssää.” Ehkä rocklauluissa ei koeta tärkeäksi vahvistaa tai heikentää suomalaisten itsetuntoa naapureita mollaamalla tai kehumalla. Ehkei naapurimaita ole myöskään viimeisen reilun kolmenkymmenen vuoden aikana koettu uhkana, jolloin ei ole ollut tarpeellista korostaa suomalaisten paremmuutta. Suomi on säästynyt sodilta, vaikka maailmalla jatkuvasti soditaankin. Irwin Goodmanin laulussa *Balladi voivuoresta* (1970) todetaan: ”Ei Kiina uhkaa meitä / ei sodat maailmaa peitä...” Raptorikin luultavasti käytti kulunutta väitettä suomalaisten paremmuudesta ironisesti. ”Uhka” on pikemminkin siirtynyt Suomen rajojen sisälle, kun maahanmuuttajien määrä on kasvanut, mikä kävi ilmi Raptorin teksteistä. Vaikka naapurikansoja ei kuvattu, joukkoon mahtui joitakin mainintoja ”afrikkalaisista” ja ”sheikeistä vaimoineen”.

Hannula (1997, 7-8) korostaa, että suomalaisuudella on monet, jopa keskenään ristiriitaiset kasvot. Siksi tulisi puhua suomalaisuuksista monikossa. Hannula (1997) haastatteli 21 eri-ikäistä ja eri aloilla toimivaa suomalaista (esimerkiksi Arja Korisevaa, Tiina Lillakia ja John Vickströmiä) suomalaisuudesta. Haastateltavat liittivät käsitteisiin ”Suomi”, ”suomalaisuus” ja ”olla suomalainen” muun muassa luonnon, saunan, mökin, Nokian, kielen, siniristilipun ja Maamme-laulun. Joukossa oli myös erikoisempia mielle yhtymiä, kuten käärmeet, onni, perkele, blondi ja rokka. Selvää on, että edellä mainitut kolme käsitettä tarkoittavat hyvin eri asioita eri ihmisille. Hannulan (emt. 257) mukaan henkilöiden mielle yhtymät kertovat heidän suhtautumisestaan itseensä ja ympäristöönsä sekä omaan paikkaan kyseisessä ympäristössä, siis kansallisuudesta.

Oman aineistoni välittämä suomalaisuuskuva oli melko yksipuolinen, vaikka suomalaisuuteen yhdistettiin sekä positiivisia että negatiivisia ominaisuuksia. Aineiston suomalaisuuskuvista ei pysty paikantamaan ajallisia eroja. Lehtosen ja Löytyn (2003, 8-9) mukaan suomalaisuuden määrittelyssä on unohdettu moninaisuus, joka voimistuneen globalisaation myötä vain lisääntyy. Vaikuttaa siltä, että myös rocklyriikoiden suomalaisuuden määrittely toistaa vanhoja myyttejä ja on melko yksipuolista. Ehkä globalisaation vaikutukset suomalaisuuteen eivät näy aineistossa, koska uudemmissa lauluissa ei juurikaan käsitelty suomalaisuutta. Laajempi aineisto voisi antaa toisenlaisia tuloksia.

### **Löytyikö laulunsanoista paikallinen, eurooppalainen tai maailmankansalaisen identiteetti?**

Castells (1997, 66) muistuttaa, että kun maailmasta tulee liian suuri, jotta sitä voitaisiin kontrolloida, ihmiset pyrkivät pienentämään sen hallittavaan mittakaavaan. Kun verkostot hävittävät ajan ja tilan, ihmiset kiinnittävät itsensä paikkoihin (emt.). Havaintoni tukevat aikaisempia tutkimuksia, joiden mukaan globalisaatio ei romuta kansallista tai paikallista identiteettiä, vaikka näiden identiteettien rinnalle voisikin nousta uudenlaisia identiteettejä. Paikallinen identiteetti on havaittavissa kotipaikkakunnan kuvauksissa, joita oli esimerkiksi Anssi Kelan lauluissa. Side paikkaan oli vahva ainakin laulussa *Nummela* (2001). Myös Raptorilla oli mainintoja yhtyeen kotipaikasta Hyvinkäältä, mutta sanoituksissa vähäteltiin kotipaikkaa ja todettiin, että sieltä ollaan valmiita lähtemään heti tilaisuuden tullen. Kotipaikkakunnan kuvauksia oli aineistossa kuitenkin verrattain vähän. Usein lauluissa nimeltä mainitut suomalaiset paikkakunnat muodostivat vain laulun näyttämön, eikä niitä tai kertojan suhdetta paikkakuntaan kuvattu sen tarkemmin.



Eurooppalaista identiteettiä ei sen sijaan laulunsanoista löytynyt ja sana ”Eurooppa” mainittiin vain yhdessä laulussa. Vaikka Samuli Edelmannin laulussa *Peggy* (1991) rekkamies ajoikin pitkin Eurooppaa, hän kaipasi kotimaataan. Tulos ei yllätä, sillä mitä abstraktimmasta aluetasosta on kyse sitä hankalampi ihmisen on kokea kuuluvansa kyseiseen alueeseen. Ehkä suuri osa suomalaisista kokee olevansa ennen kaikkea suomalainen eikä eurooppalainen. Maailmankansalaisuutta ei myöskään lauluissa esiintynyt, vaikka Ultra Bran laulun *Pärnu* (1997) tarinassa suomalainen kertoja kotiutuu virolaiseen kylpyläkaupunkiin, ja vaikka lauluissa oli paljon ulkomaanmatkojen kuvauksia.

## 10 Outro

Aika, muoti muuttuu näin.  
Muistot säilyy ennallaan.  
Monta kertaa jälkeensä  
kertaan niitä uudestaan.

(Irwin Goodman: Muoti muuttuu näin, 1970)

Viime vuosikymmeninä on pohdittu runsaasti identiteettien ja paikkojen merkitysten muuttumista erilaisten postdiskurssien kuten postmodernin tai postlokaalin sisällä. Identiteettien on nähty olevan kriisissä ja on ennustettu paikkojen kuolemaa, kun maailman kulttuurien on arveltu yhdenmukaistuvan voimistuneen globalisaation takia. Myös kansallisen identiteetin ja kulttuurin murentumista on pelätty. Vastapuheenvuoroja on esitetty runsaasti ja niitä tukemaan on löydetty myös empirisiä havaintoja.

Suomalainen kulttuuri ei vaikuta häviävän voimistuneen globalisaatiokehityksen takia. Suomalaisen kulttuurin yksi peruspilari on suomen kieli, joka on viime vuosina nostettu jälleen arvoonsa. Murrekirjojen suosio ja murteella räppääminen, kokonaisten albumien nimeäminen kotipaikkakunnan mukaan (esimerkiksi Anssi Kelan *Nummela*) ja suomalaisen heavyrockin kiinnostus Kalevalamytologiaan ovat merkkejä siitä, että paikallisuudella ja kansallisuudella on yhä merkitystä. Myös oma tutkimukseni suomalaisista rocklyriikoista tukee näitä havaintoja, sillä lauluissa tuotettiin paikallista ja kansallista identiteettiä.

”Maailmankansalaisia” tai korostuneen eurooppalaisia hahmoja ei lauluissa esiintynyt, joten lauluissa havaitut paikkaan sidotut identiteetit olivat joko paikallisia tai kansallisia. Paikallisen identiteetin ilmauksia oli kuitenkin vähemmän kuin kansallisen. Tutkimuksessa selvisi, että laulunsanojen kansallinen identiteetti, suomalaisuus, on säilynyt läpi vuosikymmenten hyvin samankaltaisena ja melko yksipuolisena. Vaikka yksilötasolla suomalaisuuksia on useita, eivätkä kaikki suomalaiset vietä päiviään ”ryypäten ja itkien”, lauluissa suomalaisuuteen yhdistyvät etenkin runsas viinanjuonti ja surumielisyyys. Merkkejä kansallisen identiteetin rapautumisesta ei tutkimuksessa löytynyt, mutta havaitsin, ettei suomalaisuus ollut 1990-luvun lopulta lähtien kovinkaan suosittu aihe rocklyriikoissa. Tulosta ei voida kuitenkaan yleistää koskemaan koko suomirockin kenttää, koska 1990- ja 2000-lukujen aineisto koostuu vain 14 levyistä.

Laulunsanoissa oli runsaasti paikanilmauksia. Pelko siitä, että tutkimukseni aineistossa olisi hyvin vähän paikan kuvauksia osoittautui siis turhaksi, vaikka toki maantieteellisiä paikkoja oli lauluissa melko vähän. Sen sijaan lauluissa oli paljon paikkaan viittaavia adverbejä ja toiminnallisia paikkoja, jotka tarjosivat näyttämön lauluille. Laulujen tarinoille on yleensä pakko luoda ympäristö, paikka, jossa laulujen päähenkilöt toimivat. Ainoastaan joistakin rakkauslauluista tai henkilökuvauksiin perustuvista lauluista puuttuivat täysin viittaukset paikkoihin. Toisinaan laulun aiheena oli kotiseutu tai oma koti. Etenkin uudemmissa lauluissa korostuivat kodin merkitys ja paikkaan sitoutuminen, ja matkoillakin saatettiin kaivata kotia. Aineisto tukee olettamusta, jonka mukaan paikat eivät menetä merkitystään, eikä paikkoihin sitoutuminen vähene globalisaation seurauksena.

Aineistossa oli hyvin monenlaisia paikan ilmauksia. Yllätyin hieman toiminnallisten ja ”epämääräisten paikkojen” runsaudesta ja maantieteellisten paikkojen vähyydestä, vaikka osasinkin odottaa, että aineistossa saattaisi olla vähän analyysin kannalta hyödyllisiä paikan ilmauksia. Toisin kuin haastattelujen, laulunsanojen kohdalla on vaikeaa todeta, milloin aineisto alkaa toistaa itseään, eikä tarjoa enää uutta. Voi olla, että jokunen levy lisää olisi monipuolistanut analyysiä entisestään. Mikäli olisin kuitenkin hankkinut ja analysoinut laajemman aineiston, olisi tutkimuksen tekeminen hankaloitunut entisestään. Laadullisessa tutkimuksessa tutkijan täytyy hallita aineistonsa. Nykyinen 368 sanoituksesta koostuva aineisto tarjosi minulle riittävän haasteen.

Tutkimusaineisto antaa kattavan kuvan suosittujen suomalaisten rocklyriikoiden paikkakuvauksista, vaikka laajempi aineisto olisi voinut tarjota uudenlaisia näkökulmia. Tulokset pätevät Suomessa, mutta niitä ei luonnollisesti voida yleistää muihin maihin, onhan suomirockilla omat kansalliset piirteensä. Tulokset ovat teoreettisesti merkittäviä, koska ne tarjoavat empiirisiä havaintoja globalisaatiokeskusteluun, joka on pitkälti rajoittunut teoreettiseen tarkasteluun. Ne tarjoavat myös mielenkiintoista tietoa tärkeästä suomalaisen kulttuurin osa-alueesta, joka on aluetieteellisessä tutkimuksessa laiminlyöty.

Laulunsanat tarjoavat runsaasti materiaalia monenlaiseen tutkimukseen, valittiin aineisto miltä populaarimusiikin osa-alueelta tahansa. Aluetieteessä lyriikoiden analyysissä voisi keskittyä esimerkiksi pelkästään kaupunkien ja maaseudun kuvauksiin ja pohtia, miten ne eroavat toisistaan. Tällöin aineisto tulisi poimia tarkoituksenmukaisesti esimerkiksi laulujen nimen perusteella ja sen tulisi olla riittävän laaja. Mielenkiintoinen aihe jatkotutkimukselle olisi vertailla eri maiden laulunsanojen paikkakuvauksia, mutta tämä edellyttäisi kohdemaiden kielten hallintaa. Toisaalta myydyimpien suomalaisten levyjen rinnalle voisi ottaa kotimaisia omakustanteita tai muuten vähäisiä määriä

myyneitä levyjä, ja vertailla niiden paikkakuvauksia myydyimpien levyjen sisältämiin kuvauksiin. Niiden valinta ”tieteellisin kriteerein” ja hankkiminen voisi tosin osoittautua hankalaksi. Voisi myös tutkia, eroavatko englanniksi laulettu suomalaiset rocklyriikat suomeksi lauletuista. Myös kvantitatiivisia tutkimusmenetelmiä voitaisiin hyödyntää, mikäli aineisto olisi riittävän laaja. Laulun paikkakuvaukset saavat vuosien varrella uudenlaisia sisältöjä ja muotoja. Tämäkin tutkimus olisi mahdollista tehdä uudelleen esimerkiksi kolmenkymmenen vuoden kuluttua ja vertailla silloin paikkakuvauksia vuosina 2000-2030, sillä suomalaista rockmusiikkia ja uutta aineistoa syntyy koko ajan lisää.

Älä kysy  
Mikä saa mut lähtemään  
En sitä tiedä  
Kovin hyvin aina itsekään

Mut’ niin kuin kaikki matkoillaan  
Ikävöivät rakkaitaan  
Niin myös minä lauluissani  
Se saa mut  
Nopeammin kulkemaan  
Hei hei  
Musta tuntuu  
Että mä meen  
Kuin kulkuri matkaa  
Uutta laulua teen

(J. Karjalainen ja mustat lasit: Mä meen, 1986)

## Lähteet

Aamulehti 2004. Eppu Normaalilta uusi single. *Aamulehti* 4.4.2004, B25.

Aapola, Sinikka & Kaarninen, Mervi. 2004. Monimuotoinen nuorisokulttuuri. Teoksessa Saarikangas, Kirsi; Mäenpää, Pasi & Sarantola-Weiss, Minna (toim.). *Suomen kulttuurihistoria 4. Koti, kylä, kaupunki*. Helsinki: Tammi, 425–433.

Aho, Arja & Taskinen, Anne. 2003. *Rockin korkeat korot. Suomalaisen naisrockin historia!* Helsinki: WSOY.

Aho, Marko. 2002. *Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. Akateeminen väitöskirja. Tampereen yliopisto, musiikintutkimuksen laitos.

Ahonen, Laura. 2003. Valokeilassa ja lavan takana. Populaarimusiikin näkyvä ja näkymätön tekijyys. *Musiikin suunta* 4/2003, 40-49.

Alanko, Tero. 2001. Anssi Kela. Kymppin ilta. *Soundi* 12/2001, 48-51.

Alasuutari, Pertti. 1999. Taide, viihde ja kulttuurikansa. Teoksessa Alasuutari, Pertti & Ruuska, Petri. *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Sitran julkaisusarja nro 224. Tampere: Vastapaino, 132-162.

Alasuutari, Pertti & Ruuska, Petri. 1999a. Patriat ja auktoriteetti murroksessa. Teoksessa Alasuutari, Pertti & Ruuska, Petri. *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Sitran julkaisusarja nro 224. Tampere: Vastapaino, 215-243.

Alasuutari, Pertti & Ruuska, Petri. 1999b. Johdanto. Teoksessa Alasuutari, Pertti & Ruuska, Petri. *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Sitran julkaisusarja nro 224. Tampere: Vastapaino, 11-30.

Albrow, Martin. 1996. *The Global Age. State and Society Beyond Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Alestalo, Matti. 1985. Yhteiskuntaluokat ja sosiaaliset kerrostumat toisen maailmansodan jälkeen. Teoksessa Valkonen, Tapani; Alapuro, Risto; Alestalo, Matti; Jallinoja, Riita & Sandlund, Tom. *Suomalaiset. Yhteiskunnan rakenne teollistumisen aikana*. Helsinki: WSOY, 101-200.

Ammond, Jukka. 1999. Tango ja rillumarei. Parantavat vastavoimat. Teoksessa Heinonen, Yrjö; Niemelä, Elina & Savolainen, Pauliina (toim.). 1999. *Tangosta Dingoön. 80 vuotta suomalaista populaarimusiikkia*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A 20, 2-28.

Appadurai, Arjun. 1991. Global ethnoscapes. Notes and Queries for a Transnational Anthropology. Teoksessa Fox, Richard (toim.). *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Santa Fé: School of American Research Press.

Appadurai, Arjun. 1998. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Barker, Chris. 1999. *Television, Globalization and Cultural Identities*. Buckingham: Open University Press.
- Barker, Chris. 2002. *Making Sense of Cultural Studies. Central Problems and Critical Debates*. London: Sage.
- Bauman, Zygmunt. 1996. From Pilgrim to Tourist - or a Short History of Identity. Teoksessa Hall, Stuart & du Gay, Paul (toim.). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications, 18-36.
- Beck, Ulrich. 1999/1997. *Mitä globalisaatio on? Virhekäsityksiä ja poliittisia vastauksia*. Suom. Tapani Hietaniemi. Tampere: Vastapaino.
- Berger, Peter & Luckmann, Thomas. 1994/1966. *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen. Tiedonsosiologinen tutkielma*. Suom. ja toim. Raikola, Vesa. Helsinki: Gaudeamus.
- Billig, Michael. 1995. *Banal Nationalism*. London: Sage.
- Blom, Raimo. 1999. Mikä muuttui ja oliko se pakko? Teoksessa Blom, Raimo (toim.). *Mikä Suomessa muuttui? Sosiologinen kuva 1990-luvusta*. Helsinki: Gaudeamus, 213-235.
- Bruun, Seppo; Lindfors, Jukka; Luoto, Santtu & Salo, Markku. 1998. *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia*. Helsinki: WSOY.
- Canclini, Néstor García. 1995. *Hybrid cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Kääntäneet Christopher L. Chiappari & Silvia L. López.
- Castells, Manuel. 1997. *The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume II. The Power of Identity*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Cherni, Judith. 2001. Social-local identities. Teoksessa O’Riordan, Tim (toim.) *Globalism, Localism and Identity. Fresh Perspectives on the Transition to Sustainability*. London: Earthscan, 61-81.
- Cvetkovich, Ann & Kellner, Douglas. 1997. Introduction: Thinking Global and Local. Teoksessa Cvetkovich, Ann & Kellner, Douglas (toim.). *Articulating the Global and the Local. Globalization and Cultural Studies*. Boulder, Colorado: WestviewPress, 1-30.
- Eriksen, Thomas Hylland. 1997. The nation as a human-being – a metaphor in a mid-life crisis? Notes on the imminent collapse of Norwegian national identity. Teoksessa Olwig, Karen Fog & Hastrup, Kirsten (toim.). *Siting Culture. The shifting anthropological object*. London: Routledge, 103–122.
- Fiske, John. 1989. *Understanding popular culture*. Boston: Unwin Hyman.
- Fornäs, Johan. 1998. *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Suom. Lehtonen, Mikko; Hazard, Kaarina; Blom, Virpi & Herkman, Juha. Toim. Lehtonen, Mikko. Tampere: Vastapaino.
- Frith, Simon. 1988/1983. *Rockin potku. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*. Suom. Hannu Tolvanen. Suomen etnomusikologinen seura ry:n julkaisuja 1. Tampere: Vastapaino.

Frith, Simon. 1996. Music and Identity. Teoksessa Hall, Stuart & du Gay, Paul (toim.). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications, 108-127.

Gronow, Pekka & Saunio, Ilpo. 1990. *Äänilevyn historia*. Helsinki: WSOY.

Grossberg, Lawrence. 1992. *We gotta get out of this place. Popular conservatism and postmodern culture*. London: Routledge.

Grossberg, Lawrence. 1995. *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Suom. ja toim. Koivisto, Juha; Lehtonen, Mikko; Puoskari, Ensio & Uusitupa, Timo. Tampere: Vastapaino.

Hall, Stuart. 1999. *Identiteetti*. Suom. ja toim. Lehtonen, Mikko & Herkman, Juha. Tampere: Vastapaino.

Halme, Lasse. 1994. *Rockin syvin olemus. Filosofia, uskonto ja rock*. Helsinki.

Hannerz, Ulf. 1998. *Transnational Connections. Culture, people, places*. London: Routledge.

Hannula, Mika. 1997. *Suomi, suomalaisuus, olla suomalainen. 21 henkilöhaastattelua ja näkökulmaa suomalaisuudesta*. Helsinki: Like.

Harris, David. 1996. *A Society of Signs?* London: Routledge.

Harvey, David. 1989. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell.

Harvey, David. 1993. From space to place and back again: Reflections on the condition of postmodernity. Teoksessa Bird, John; Curtis, Barry; Putnam, Tim; Robertson, George & Tickner, Lisa (toim.). *Mapping the Futures. Local cultures, global change*. London: Routledge, 3-29.

Hector-keskustelufoorumi 2004. *Posted by seppo on 19/3/2004, 7:18 am, in reply to "Herra Mirandos I"*. Saatavissa:

<http://members4.boardhost.com/hectorforum/msg/965.html> 17.6.2004.

Heikkilä, Pauli & Mikkola, Jukka. 1992. *Rock yleistyväenä kulttuurina*. Tampereen yliopiston Tiedotusopin laitoksen julkaisuja A77.

Heinonen, Yrjö; Niemelä, Elina & Savolainen, Pauliina (toim.). 1999. *Tangosta Dingoön. 80 vuotta suomalaista populaarimusiikkia*. Jyväskylä yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A 20.

Heiskanen, Ilkka. 1994. Kulttuuripolitiikan pitkät linjat. Kansallisen kulttuurin prototyypistä hyvinvointivaltiollisen kulttuuripolitiikan kautta kohti uutta - kenties monikansallista kulttuuria. *Hyvinvointikatsaus* 2/94, 6-9.

Heiskanen, Ilkka. 2002. Kulttuuriteollisuus. Teoksessa Heiskanen, Ilkka; Kangas, Anita & Mitchell, Ritva (toim.). *Taiteen ja kulttuurin kentät. Perusrakenteet, hallinta, lainsäädäntö ja uudet haasteet*. Helsinki: Tietosanoma, 141-192.

Heiskanen, Ilkka & Mitchell, Ritva. 1985. *Lättähatuista punkkareihin*. Helsinki: Otava.

Hirn, Sven & Markkanen, Erkki. 1987. *Tuhansien järvien maa. Suomen matkailun historia.* Matkailun edistämiskeskus ja Suomen matkailuliitto.

Hobsbawm, Eric. 1994/1992. *Nationalismi.* Suom. Sedergren, Jari; Träskilä, Jussi & Kunnari, Risto. Tampere: Vastapaino.

Holopainen, Heimo. 2000. *Sähköbasso. Hollen story vol I.* Helsinki: Edita.

Huttunen, Laura. 2002. *Kotona, maanpaossa, matkalla. Kodin merkitykset maahanmuuttajien omaelämäkerroissa.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 861. Helsinki: SKS.

Häkli, Jouni. 1999. *Meta hodos. Johdatus ihmismaantieteeseen.* Tampere: Vastapaino.

Ilmonen, Kaj. 2003. Tunteet ja rockin 'omiminen' eli kuinka käy kuusikymmentälukulaisilta rock 'n' roll. Teoksessa Saaristo, Kimmo (toim.). *Hyvää pahaa rock 'n' roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista.* Tietolipas 194. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 191-219.

Isokangas, Antti. 1999. *Villejä rubiineja. Väärin kuultuja laulunsanoja.* Helsinki: Nemo.

Isokangas, Antti. 2000. *Minä suojelen sinua taiteelta. Lisää väärin kuultuja laulunsanoja.* Helsinki: Nemo.

Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa. 2003. *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki.* Helsinki: WSOY.

Jokinen, Kimmo. 2003. Kirjoitetut rockmuistot. Musiikki muistina. Teoksessa Saaristo, Kimmo (toim.). *Hyvää pahaa rock 'n' roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista.* Tietolipas 194. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 40-61.

Kallioniemi, Kari. 1995. Porvarillisen populaarikulttuurin aikakausi. Teoksessa Kallioniemi, Kari & Salmi, Hannu. *Porvariskodista maailmankylään. Populaarikulttuurin historiaa.* Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:40, 31–56.

Kallioniemi, Kari. 2003. Nuorisokuvat, populaarikulttuuri ja suomalaisuus. Teoksessa Aapola, Sinikka & Kaarninen, Mervi (toim.). *Nuoruuden vuosisata. Suomalaisen nuorison historia.* SKS:n toimituksia 909. Helsinki: SKS ja Nuorisotutkimusseura, 481-495.

Kallioniemi, Kari & Salmi, Hannu. 1995a. Metropolit viihteen keskuksina. Teoksessa Kallioniemi, Kari & Salmi, Hannu. *Porvariskodista maailmankylään. Populaarikulttuurin historiaa.* Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:40, 79–108.

Kallioniemi, Kari & Salmi, Hannu. 1995b. Mitä populaarikulttuuri on? Teoksessa Kallioniemi, Kari & Salmi, Hannu. *Porvariskodista maailmankylään. Populaarikulttuurin historiaa.* Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:40, 11–30.

Kallioniemi, Kari & Salmi, Hannu. 1995c. Porvariskodista maailmankylään. Teoksessa Kallioniemi, Kari & Salmi, Hannu. *Porvariskodista maailmankylään. Populaarikulttuurin historiaa.* Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:40, 180–191.



Karvonen, Erkki. 1999. *Elämää mielikuvayhteiskunnassa. Imago ja maine menestystekijöinä myöhäismodernissa maailmassa*. Helsinki: Gaudeamus.

Kaunismaa, Pekka. 1997. Keitä me olemme? Kollektiivisen identiteetin käsitteellisistä lähtökohdista. *Sosiologia* 3/97, 220–230.

King, Russell. 1995. Migrations, globalization and place. Teoksessa Massey, Doreen & Jess, Pat (toim.). *A Place in the World? Places, Cultures and Globalization*. The Shape of the World: Explorations in Human Geography, Vol. 4. The Open University / Oxford :Oxford University Press, 5-44.

Kivikuru, Ullamaija. 2000. Kanssalaisten yhteisyys ja ”he”. Teoksessa Tapper, Helena (toim.). *Me median maisemissa. Reflektioita identiteettiin ja mediaan*. Helsingin yliopiston Tutkimus- ja koulutuskeskus Palmenia. Oppimateriaaleja 91, 11–50.

Kong, Lily. 1995. Popular music in geographical analyses. *Progress in Human Geography* 19 (2), 183–198.

Korhonen, Johanna. 2004. Virallisen mollin maa. *Helsingin Sanomat* 16.5.2004, D7.

Korkiasaari, Jouni & Söderling, Ismo. 1994. Muuttoliike. Teoksessa Koskinen, Seppo; Martelin, Tuija; Notkola, Irma-Leena; Notkola, Veijo & Pitkänen, Kari (toim.). *Suomen väestö*. Helsinki: Gaudeamus, 226–264.

Koskela, Hille. 2001. From colonization to cyberspace – some challenges for the contemporary geography. *Fennia* 179:2, 185-187.

Kosonen, Pekka. 1999. Globalisaatio sosiologisena käsitteenä. *Sosiologia* 3/99, 181-192.

Kukkonen, Pirjo. 1997. *Ilon ja surun sointu. Folkloresta poploreen*. Helsinki: Yliopistopaino.

Kuusela, Pekka. 2002. Globalisaatio, kosmopoliittisuus ja tietoyhteiskunta. Teoksessa Kuusela, Pekka & Saastamoinen, Mikko (toim.). *Polis ja kosmos. Kulttuurisen globalisaation suuntia*. SoPhi 72. Jyväskylän yliopisto, 19-50.

Kuusela, Pekka & Saastamoinen, Mikko. 2002. Loppusanat: Kulttuurin paikka globalisaatiossa. Teoksessa Kuusela, Pekka & Saastamoinen, Mikko (toim.). *Polis ja kosmos. Kulttuurisen globalisaation suuntia*. SoPhi 72. Jyväskylän yliopisto, 167-182.

Laari, Jukka. 2003. Popmodernisaatiosta. Nuortenlehdet Stump ja Intro rockdiskurssin kätilöinä. Teoksessa Saaristo, Kimmo (toim.). *Hyvää paha rock 'n' roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Tietolipas 194. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 62-90.

Laine, Pekka. 2004. Salatun surun maa – suomalainen populaarimusiikki. Teoksessa Saarikangas, Kirsi; Mäenpää, Pasi & Sarantola-Weiss, Minna (toim.). *Suomen kulttuurihistoria 4. Koti, kylä, kaupunki*. Helsinki: Tammi, 403–416.

Lassila, Juha. 1990. *Mitä Suomi soittaa? Hittilistat 1954- 87*. Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 20.

- Lehtonen, Mikko. 1998. *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino. 2. painos.
- Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli. 2003. Miksi erilaisuus? Teoksessa Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli (toim.). *Erilaisuus*. Tampere: Vastapaino, 7-17.
- Lehtonen, Tuomas M. S. (toim.). 1999. *Suomi - outo pohjoinen maa? Näkökulmia Euroopan äänen historiaan ja kulttuuriin*. Sitran julkaisusarja nro 229. Jyväskylä: PS-Kustannus.
- Lepola, Outi. 2004. Suomalaisuuden rajankäyntiä 1990-luvulla. Teoksessa Saarikangas, Kirsi; Mäenpää, Pasi & Sarantola-Weiss, Minna (toim.). *Suomen kulttuurihistoria 4. Koti, kylä, kaupunki*. Helsinki: Tammi, 499-502.
- Liikkanen, Mirja. 1998. Taideyleisöpuhe ja suomalaisuus. Teoksessa Alasuutari, Pertti & Ruuska, Petri (toim.). *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*. Tampere: Vastapaino, 129-151.
- Luoto, Santtu. 2000. *Tiimalasin santaa. Eppu Normaalin tarina*. Helsinki: WSOY.
- Löytönen, Markku. 1999. Ihmiset maisemassa. Teoksessa Löytönen, Markku & Kolbe, Laura (toim.). *Suomi. Maa, kansa, kulttuurit*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 753. Helsinki: SKS, 55-69.
- Löytönen, Markku & Kolbe, Laura (toim.). 1999. *Suomi. Maa, kansa, kulttuurit*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 753. Helsinki: SKS.
- Massey, Doreen. 1994. *Space, Place and Gender*. Cambridge: Polity Press/Oxford: Blackwell Publishers.
- Massey, Doreen. 1995. The conceptualization of place. Teoksessa Massey, Doreen & Jess, Pat (toim.). *A Place in the World? Places, Cultures and Globalization*. The Shape of the World: Explorations in Human Geography, Vol. 4. The Open University / Oxford: Oxford University Press, 45-85.
- Massey, Doreen & Jess, Pat. 1995. Introduction. Teoksessa Massey, Doreen & Jess, Pat (toim.). *A Place in the World? Places, Cultures and Globalization*. The Shape of the World: Explorations in Human Geography, Vol. 4. The Open University /Oxford: Oxford University Press, 1-4.
- Mattila, Ilkka. 2004. Eppuja yhdentoista vuoden jälkeen. *Helsingin Sanomat* 20.4.2004, C7.
- Melin, Harri. 1999. Johdanto. Teoksessa Blom, Raimo (toim.). *Mikä Suomessa muuttui? Sosiologinen kuva 1990-luvusta*. Helsinki: Gaudeamus, 13-20.
- Morley, David. 2003. Kuulumisia. Aika, tila ja identiteetti medioituneessa maailmassa. Suom. Vainikkala, Erkki. Teoksessa Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli (toim.). *Erilaisuus*. Tampere: Vastapaino, 155-186.
- Morley, David & Robins, Kevin. 1995. *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London: Routledge.

- Muikku, Jari. 2001. *Musiikkia kaikkiruokaisille. Suomalaisen populaarimusiikin äänitetuotanto 1945- 1990*. Helsinki: Gaudeamus.
- Myrskylä, Pekka. 2000. Elinkeinorakenne. Teoksessa Andreasson, Kristiina & Helin, Vesa (toim.). *Suomen vuosisata*. 2. laajennettu painos. Helsinki: Tilastokeskus, 108-122.
- Mäenpää, Pasi. 2004. Tietoyhteiskunta ja uusi suomalaisuus. Teoksessa Saarikangas, Kirsi; Mäenpää, Pasi & Sarantola-Weiss, Minna (toim.). *Suomen kulttuurihistoria 4. Koti, kylä, kaupunki*. Helsinki: Tammi, 517–518.
- Niemelä, Elina. 1999. ”Ihana velikulta, suloinen veijari”. Iskelmätähti Jari Sillanpään julkisuuskuva. Teoksessa Heinonen, Yrjö; Niemelä, Elina & Savolainen, Pauliina (toim.). 1999. *Tangosta Dingoön. 80 vuotta suomalaista populaarimusiikkia*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A 20, 29-43.
- Niemi, Jussi. 2004. Eppujen odotettu sinkku pelaa varman päälle. *Aamulehti* 20.4.2004, B19.
- Nordlund, Tomi. 2004. Dingo. Dingomania. *Rumba* No 08/04, 31.
- Nuorisotutkimus* 14 (2) 1996.
- Nykyri, Tuija. 1996. Let the rhythm move your body! Nuoret naiset diskomusiikin pyörteissä. *Nuorisotutkimus* 14 (2) 1996, 2-12.
- Oksanen, Atte. 2002. *Murheen laakso. Mies ja Kuolema raskaassa suomenkielisessä rockissa*. Julkaisematon opinnäyte. Tampereen yliopiston taideaineiden laitos, Suomen kirjallisuus. Saatavissa: <http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu00106.pdf> 18.5.2004.
- Ong, Aihwa. 1999. *Flexible Citizenship. The Cultural Logics of Transnationality*. London: Duke University Press.
- Paasi, Anssi. 1984. *Aluetietoisuus ja alueellinen identiteetti ihmisen spatiaalisen sidoksen osana*. Suunnittelumaantieteen yhdistyksen julkaisuja 13. Helsinki.
- Paasi, Anssi. 1986. *Neljä maakuntaa. Maantieteellinen tutkimus aluetietoisuuden kehittymisestä*. Joensuun yliopiston yhteiskuntatieteellisiä julkaisuja N:o 8.
- Paasi, Anssi. 1996. *Territories, Boundaries and Consciousness. The Changing Geographies of the Finnish-Russian Border*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Paasi, Anssi. 1998. Koulutus kansallisena projektina. ”Me” ja ”muut” suomalaisissa maantiedon oppikirjoissa. Teoksessa Alasuutari, Pertti & Ruuska, Petri (toim.). *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*. Tampere: Vastapaino, 215-250.
- Peltola, Jari. 2002. Kulttuurinen globalisaatio. Teoksessa Kuusela, Pekka & Saastamoinen, Mikko (toim.). *Polis ja kosmos. Kulttuurisen globalisaation suuntia*. SoPhi 72. Jyväskylän yliopisto, 51-80.
- Popp, Outi. 2002. *Poppologia. Suomi-popin lyhyt oppimäärä!* Helsinki: WSOY.

- Pulkkinen, Tuija. 1999. Kielen ja mielen ykseys. 1800-luvun suomalaisen nationalismin erityispiirteistä ja perinnöstä poliittisessa ajattelussa. Teoksessa Lehtonen, Tuomas M. S. (toim.). *Suomi - outo pohjoinen maa? Näkökulmia Euroopan äären historiaan ja kulttuuriin*. Sitran julkaisusarja nro 229. Jyväskylä: PS-Kustannus, 118-137.
- Puuronen, Vesa. 2003. Pihasakeista alakulttuureihin. Nuorten ryhmätoiminta Suomessa 1900-luvun jälkipuoliskolla. Teoksessa Aapola, Sinikka & Kaarninen, Mervi (toim.). *Nuoruuden vuosisata. Suomalaisen nuorison historia*. SKS:n toimituksia 909. Helsinki: SKS ja Nuorisotutkimusseura, 373-395.
- Rautiainen, Tarja. 2001. *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Akateeminen väitöskirja. Tampereen yliopisto, Kansanperinteen laitos, etnomusikologia. Tampere University Press.
- Robertson, Roland. 1992. *Globalization. Social Theory and Global Culture*. London: Sage.
- Robertson, Roland. 1995. Glocalization: time-space and homogeneity-heterogeneity. Teoksessa Featherstone, Mike; Lash, Scott & Robertson, Roland (toim.). *Global Modernities*. London: Sage, 25-44.
- Rose, Gillian. 1995. Teoksessa Massey, Doreen & Jess, Pat (toim.). *A Place in the World? Places, Cultures and Globalization*. The Shape of the World: Explorations in Human Geography, Vol. 4. The Open University / Oxford: Oxford University Press, 87-132.
- Ruuska, Petri. 1999a. Samaistuvatko maailman kulttuurit? Teoksessa Alasuutari, Pertti & Ruuska, Petri. *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Sitran julkaisusarja nro 224. Tampere: Vastapaino, 53-70.
- Ruuska, Petri. 1999b. Etnisyys ja kansalaisuus. Teoksessa Alasuutari, Pertti & Ruuska, Petri. *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Sitran julkaisusarja nro 224. Tampere: Vastapaino, 199-214.
- Saarela, Mikko. 1981. *Minun Suomeni. Eppu Normaali -yhtyeen sanoituksia vuosilta 1975- 1980*. Jee-Jee Music Oy.
- Saaristo, Kimmo. 2003a. Sittenkin vain rock 'n' rollia. Teoksessa Saaristo, Kimmo (toim.). *Hyvää paha rock 'n' roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Tietolipas 194. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7-18.
- Saaristo, Kimmo. 2003b. Me noustiin kellareistamme. Suomalaisen rockin uusi aalto 1978–1981. Teoksessa Saaristo, Kimmo (toim.). *Hyvää paha rock 'n' roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Tietolipas 194. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 91-112.
- Saaristo, Kimmo (toim.). 2003. *Hyvää paha rock 'n' roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Tietolipas 194. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Said, Edward W. 1987/1978. *Orientalism*. London: Penguin Books.

- Salmi, Hannu. 1995. Fonografista eläviin kuviin. Teoksessa Kallioniemi, Kari & Salmi, Hannu. *Porvariskodista maailmankylään. Populaarikulttuurin historiaa*. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:40, 57–78.
- Salmi, Hannu. 2000. ”Härmän jätkät maasta mämmin”. Suomalainen turisti iskelmän kuvaamana. Teoksessa Salmi, Hannu & Kallioniemi, Kari (toim.). *Pohjan tähteet. Populaarikulttuurin kuva suomalaisuudesta*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 166-191.
- Salmi, Hannu & Kallioniemi, Kari. 2000. Pohjan tähteiden tuolla puolen. Suomalaisuuden strategioita populaarikulttuurissa. Teoksessa Salmi, Hannu & Kallioniemi, Kari (toim.). *Pohjan tähteet. Populaarikulttuurin kuva suomalaisuudesta*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 7-12.
- Salokangas, Raimo. 1999. Kansanvalistuksesta soittolistoihin. Yleisradion populaarimusiikin historia. Teoksessa Heinonen, Yrjö; Niemelä, Elina & Savolainen, Pauliina (toim.). 1999. *Tangosta Dingoön. 80 vuotta suomalaista populaarimusiikkia*. Jyväskylä yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A 20, 44-52.
- Sarmela, Matti. 1989. *Rakennemuutos tulevaisuuteen. Postlokaalinen maailma ja Suomi*. Helsinki: WSOY.
- Schade-Poulsen, Marc. 1997. Which world? On the diffusion of Algerian raï to the West. Teoksessa Olwig, Karen Fog & Hastrup, Kirsten (toim.). *Siting Culture. The shifting anthropological object*. London: Routledge, 59-85.
- Seitsemän seinähullua veljestä 2004. *Yleistä*. Saatavissa: <http://www.kotiposti.net/kailuodes/yleista.html> 8.6.2004.
- Silas, Petri. 2003. Kelalla kahvilla. *Soundi* 1/2003, 36-37.
- Soine-Rajanummi, Seppo & Saastamoinen, Mikko. 2002. Uusi paikallisuus, uusi vastuullisuus, uusi kontrolli - episodeja yhteisöjen Suomesta. Teoksessa Kuusela, Pekka & Saastamoinen, Mikko (toim.). *Polis ja kosmos. Kulttuurisen globalisaation suuntia*. SoPhi 72. Jyväskylän yliopisto, 121-165.
- Suoninen, Marja. 2003. Suomirock kansallisen kulttuurin asialla. Ruisrockin Eppu-jupakan yllättävä käänne. Teoksessa Saaristo, Kimmo (toim.). *Hyvää paha rock 'n' roll. Sosiologia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Tietolipas 194. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 113-140.
- Suoranta, Juha. 2001. Populaarikulttuurin tuotteiden analyysi: kohti kriittistä elokuvaalähtöistä aikalaisanalyysia. Teoksessa Aaltola, Juhani & Valli, Raine (toim.). *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II - näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin*. Chydenius-Instituutin julkaisuja 3/2001. Jyväskylä: PS-Kustannus, 188-210.
- Söderholm, Stig (toim.). 1987. *Näkökulmia rockkulttuuriin*. Helsinki: Otava.
- Tamperelainen 2004. Eppujen keikka myytiin loppuun. *Tamperelainen* 13.3.04, 23.
- Tani, Sirpa. 2001. Bad reputation – bad reality? The intertwining and contested images of place. *Fennia* 179:2, 143-157.

Tani, Sirpa & Kopomaa, Timo. 1995. Kolmannelta linjalta Kontulaan: tulkintaa pop- ja rocklyriikan Helsinki-kuvista. Teoksessa Schulman, Harry & Kanninen, Vesa (toim.). *Kaupunki kohtauspaikkana. Näkökulmia kulttuuriseen kaupunkitutkimukseen*. Yhdyskuntasuunnittelun täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja C 33. Espoo, 143-158.

Tapper, Helena. 2000. Johdanto. Teoksessa Tapper, Helena (toim.). *Me median maisemissa. Reflektioita identiteettiin ja mediaan*. Helsingin yliopiston Tutkimus- ja koulutuskeskus Palmenia. Oppimateriaaleja 91, 5–10.

Tilastokeskus 2004a. *Tietotekniikka kotitalouksissa*. Saatavissa: <http://statfin.stat.fi> (→ Kulttuuri ja viestintä → Digitaaliset joukkoviestimet) 13.4.2004.

Tilastokeskus 2004b. *Väestö toiminnan mukaan*. Saatavissa: [http://www.stat.fi/tk/tp/tasku/taskus\\_tyolama.html](http://www.stat.fi/tk/tp/tasku/taskus_tyolama.html) 29.4.2004.

Tolvanen, Hannu. 1987. Suomalainen populaarimusiikin tutkimus... *Musiikin suunta* 2/1987, 1-2.

Urry, John. 2000. *Sociology beyond Societies. Mobilities for the twenty-first century*. London: Routledge.

Valkonen, Tapani. 1985. Alueelliset erot. Teoksessa Valkonen, Tapani; Alapuro, Risto; Alestalo, Matti; Jallinoja, Riita & Sandlund, Tom. *Suomalaiset. Yhteiskunnan rakenne teollistumisen aikana*. Helsinki: WSOY, 201-242.

Vankeinhoitolaitos 2004. *Sijainti ja ajo-ohje*. Saatavissa: <http://www.vankeinhoito.fi/25345.htm> 17.6.2004.

Viihdemusiikin Ystävien Seura 2004. *Lauluyhtyeiden kokoonpanoja*. Saatavissa: <http://www.hypermedia.fi/VYS/lauluyhtyeet.html> 7.6.2004.

Voisey, Heather & O’Riordan, Tim. 2001. Globalization and localization. Teoksessa O’Riordan, Tim (toim.). *Globalism, Localism and Identity. Fresh Perspectives on the Transition to Sustainability*. London: Earthscan, 25-43.

Väyrynen, Raimo. 1998. *Globalisaatio. Uhka vai mahdollisuus?* Jyväskylä: Atena (Sitra 183).

Väyrynen, Raimo. 1999. *Suomi avoimessa maailmassa. Globalisaatio ja sen vaikutukset*. Helsinki: Taloustieto Oy (Sitra 223).

Westwood, Sallie. 2002. *Power and the Social*. London: Routledge.

Wolff, Kati. 2003. *Vastauksia kysymyksiisi*. Lähetetty 19.11.2003. Henkilökohtainen sähköpostiviesti.

ÄKT 2003. *Kulta- ja platinallevyjen myöntämisaajat*. Saatavissa: <http://www.ifpi.fi/kultajaplatina/myontamisraajat.html> 12.12.2003.

ÄKT 2004. *Emma-palkinnot. EMMA-gaalan historiaa*. Saatavissa: <http://www.ifpi.fi/palkinnot/emmat.html> 1.8.2004.

## Liite: Tutkimusaineiston levyt vuosikymmenittäin

### 1970-LUVUN LEVYT

Sijoitus <sup>20</sup>	Yhtye	Levy	Tuottaja	Määrä <sup>21</sup>	Vuosi <sup>22</sup>
55	Hector	Hectorock I	PSO	87100	1974
89	Hector	Herra Mirandos	PSO	71600	1974 (1973)
93	Hullujussi	Hullujussi	Discophon	70079	1974
121	Eppu Normaali	Maximum jee & jee	Poko	61432	1986 (1979)
276	Irwin Goodman	Häirikkö	Finnlevy	42216	1977 (1976)
358	Irwin Goodman	St. Pauli ja Reperbahn	Finnlevy	34663	1971 (1970)
359	Irwin Goodman	Las Palmas	Finnlevy	34535	1973 (1972)
372	Irwin Goodman	Poing poing poing	Finnlevy	33672	1972 (1971)
461	Pentti Oskari Kangas ja 7 seinähullua veljestä	P.O. Kankaan 7 Seinähullua veljestä	Scandia	29600	1975 (1974)
466	Hullujussi	Bulvania	Discophon	29500	1975

### 1980-LUVUN LEVYT

Sijoitus	Yhtye	Levy	Tuottaja	Määrä	Vuosi
4	Dingo	Kerjäläisten valtakunta	Finnlevy	190894	1985
30	Eppu Normaali	Valkoinen kupla	Poko	113473	1986
31	Eppu Normaali	Kahdeksas ihme	Poko	113034	1985
35	Dingo	Nimeni on Dingo	Finnlevy	108591	1984
44	Eppu Normaali	Imperiumin vastaisku	Poko	96292	1988
73	Yö	Varietee	Poko	78767	2000 (1983)
77	Dingo	Pyhä klaani	Bang Trax	77425	1986
102	Eppu Normaali	Rupisia riimejä karmeita tarinoita	Poko	67679	1984
104	J. Karjalainen	Varaani	Poko	66832	1986
111	J. Karjalainen	Lumipallo	Poko	64263	1989 (1988)

<sup>20</sup> Sijoitus tarkoittaa levyn sijoittumista Top 500 Suomessa kautta aikain myydyimpien kotimaisten äänitteiden listalla.

<sup>21</sup> Määrä tarkoittaa varastosta lähteneiden levyjen myyntimäärää, ei todellista vähittäismyyntiä.

<sup>22</sup> Vuodella tarkoitetaan vuotta, jolloin levyn myynti ylitti kultalevyrajan. Mikäli levyn ilmestymisvuosi ei ole sama, ilmestymisvuosi on lisätty sulkuihin.

1990-LUVUN LEVYT

Sijoitus	Yhtye	Levy	Tuottaja	Määrä	Vuosi
17	Aikakone	Tähtikaaren taa	BMG	134573	1995
41	Aikakone	Toiseen maailmaan	BMG	97852	1996
42	Ressu Redford	Ressu	Finnlevy	97700	1991 (1990)
43	Ultra Bra	Kroketti	Johanna	96319	1998 (1997)
45	Taikapeili	Suuri Salaisuus	WEA	95715	1994
53	Tiktak	Frendit	Universal	89438	1999
57	Movetron	Romeo ja Julia	Universal	86832	1995
58	Raptori	Moe!	Johanna	86685	1990
59	Ressu Redford	Laulussa on helppo rakastaa	Fazer	86600	1992 (1991)
61	Samuli Edelman	Peggy – Pienestä kii	BMG(Flamingo)	86068	1991

2000-LUVUN LEVYT

Sijoitus	Yhtye	Levy	Tuottaja	Määrä	Vuosi
11	Anssi Kela	Nummela	BMG	151537	2001
51	Gimmel	Lentoon	BMG	90000	2002
54	Tiktak	Jotain muuta	Universal	88425	2001
106	Yö	Rakkaus on lumivalkoinen	Poko	78767	2003