

MARKO AHO

Iskelmäkuninkaan tuho

Suomi-iskelmän sortuvat
tähdet ja myyttinen sankaruus



AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Esitetään Tampereen yliopiston
humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi Tampereen yliopiston
Attilan luentosalissa B661, Yliopistonkatu 38, Tampere,
21. päivänä syyskuuta 2002 klo 12

AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Tampereen yliopisto, musiikintutkimuksen laitos

Sähköinen väitöskirja

Acta Electronica Universitatis Tampensis 199

ISBN 951-44-5433-2

ISSN 1456-954X

<http://acta.uta.fi>

Ilmestyy myöhemmin kirjana

SISÄLLYS	3
ALKUSANAT	7
I JOHDANTO	9
1. Sortuva iskelmäkuningas lähietäisyydeltä	9
2. Irwin Goodman, Unto Mononen, Rauli Badding Somerjoki ja Olavi Virta suomalaisen populaarimusiikin historiassa	11
3. Sortuva iskelmäkuningas ideaalityyppinä	14
4. Keskeiset teoreettiset lähtökohdat ja käsitteet	16
5. Kärsivän taiteilijaneron stereotypia ja päihteet	20
6. Aikaisemmat tutkimukset	22
7. Aineisto ja sen käsittely	25
8. Tutkimuksen kulku	28
II TEOREETTINEN VIITEKEHYS	30
1. Musiikintutkimus ja diskurssianalyysi	30
1.1. Vastaanottotutkimuksen kritiikkiä mediatutkimuksessa	32
1.2. Kulttuuritutkimuksen valtavirta – puoli askelta taaksepäin	35
2. Legendaariset tähdet tutkimuskohteina	39
2.1. Tähteyden aspektit	42
2.2. Tutkimusmateriaalina reflektio-kulttuurituotteet	49
3. Tekstien semioottinen tulkinta	53
3.1. Semioottinen tekstintulkinta tulkintateorianana	53
3.2. Syntagma ja paradigma	56
3.3. Greimasin semioottinen projekti	58
3.4. Generatiivinen kulku	59
3.4.1. Seemit, seemiset kategoriat ja semanttinen isotopia	61
3.5. Semioottis-narratiiviset rakenteet syvätasolla	62
3.5.1. Syvätason syntaksi	62
3.5.2. Syvätason semantiikka	64
3.6. Semioottis-narratiiviset rakenteet pintatasolla	65
3.6.1. Pintatason narratiivinen syntaksi	65
3.6.2. Pintatason narratiivinen semantiikka	68
3.7. Diskursiiviset rakenteet	68
3.8. Aineiston valinta ja käsittely	69
III AINEISTON SEMIOOTTIS-NARRATIIVINEN ANALYYSI	71
1. <i>Kun ilta ehtii</i> -musikaalikäsikirjoituksen analyysi	71
1.1. Musikaalin <i>Kun ilta ehtii</i> taustaa	71
1.2. Vahvistava tarina	72
1.3. Näytelmän juoni	74
1.4. Aktanttikaavio aktoreineen	77
1.5. Arvojen tematisointi	82
1.6. Olavin narratiivinen kulku	85

1.7. Teemat ja niitä vastaavat pintatason tapahtumat	87
1.8. Yhteenveto jatkoanalyysin perustaksi	88
2. Kulttuurintuotteiden narratiivinen kuvaus	90
2.1. Korpuksen esittely	90
2.2. Subjektin arvojen toteutuminen	117
2.3. Yhteenveto	120

IV MYYTTI NARRAATIONA 121

1. Suomi-iskelmän sortuvat sankarit myyttisinä idoleina	121
1.1. Media, myytit ja rituaalit	121
1.2. Narratiivisuuden universaali suosio	122
1.3. Myytit pyhinä kertomuksina	125
1.4. Sankarin arkkityyppi	129
1.5. Projektiot	132
1.6. Yhteenveto	133

V IHAILIJAT 134

1. Unto Mononen -kultti	134
1.1. Kultti viihteenä	134
1.2. Unto Mononen -yhdistys	135
1.2.1. Yhdistyksen toiminta	136
1.2. Resitaatio riittinä	140
1.3. Unto Mononen -yhdistyksen	142
2. Ekskursio iskelmädiskurssiin: ”Se on se ääni”	144

VI SORTUVAN ISKELMÄKUNINKAAN SUOMALAISUUS 149

1. Onko identiteetti totta vai konstruktio?	149
2. Kansallisen kulttuurin myytit	150
2.1. Suomalaisuuden erityispiirteet	152
2.2. Tango ja Suomen kansan itkuinen sisin	154
2.2.1. Surullista, köyhää ja nöyrää – vieläkin?	156
2.2.2. Tangon tenhovoiman salaisuus	158
2.3. Viina ja miehinen voima	160
2.3.1. Juomisen kuvat	164
2.4. Herraviha ja kateus	167
3. Yhteenveto: Miehinen voima, melankolia ja herraviha	170

VII SORTUVA ISKELMÄKUNINGAS TAPAHTUMIEN VIRASSA 1959-2000 174

1. Tangokuninkaan syksy: lehdet kellastuvat	174
1.1. Julkisuuden murros 1960-luvulla	174
1.2. Mestarin ura hiipuu	176

1.3. Kirjoittelun kohteet ja julkisuuden murros	180
1.4. Kansan karnevaali	181
2. Suomi-iskelmän nostotalkoot ja 1960-luvun kulttuuriradikalismi	182
2.1. 60-luvun kulttuurinen murros	183
2.2. ”Hyvä iskelmä on parempi kuin huono sinfonia”	184
2.3. Uusi eliitti ja kansanvalistus	186
2.4. Kulttuurin kentän vallanvaihto	189
3. Iskelmäasiantuntijat	190
3.1. Peter von Baghin lönnrotmainen urakka	192
3.2. Iskelmäasiantuntijoiden fraseologiasta	193
4. Kansallinen iskelmä elokuvassa – kuvia matkalla maalta kaupunkiin	194
4.1 Kaurismäkien mustavalkoinen Suomi	194
4.2. Pölösen ja Koivusalon Suomi väreissä	197
5. Tangospektaakkeli Seinäjoella	199
5.2. Mitä Tangomarkkinoilla tapahtuu	200
5.3. Tangokarnevaalin tangokuninkaalliset	202
6. Perinteenjatkajat	205
6.1. Karnevalistiset juomarit	206
IIX ARVOKKAASTI UUTEEN VUOSITUHANTEEN	210
1. Metsälavalta oopperataloon	214
2. Miksi iskelmäelokuvat vuosituhannen vaihteessa?	219
3. Langenneet enkelit	221
3.1. Feminiinit alkoholistit	223
Loppukirjoitus	224
English summary. The Fall of the Schlager King. The Collapsing Stars of Finnish popular Music and Mythical Heroism	225
Liitteet	228
Lähteet	233

ALKUSANAT

Tuokaa tuoli, Olavi Virta laulaa! (Jokulaatti Kymenlaaksosta 1960-70 -lukujen taitteesta.)

Tämän tutkimuksen siemen tuli istutetuksi minuun jo pitkälti toistakymmentä vuotta sitten, eräänä kevättalven iltana pienen pohjoissuomalaisen paikkakunnan ainoassa tanssiravintolassa. Sinä iltana paikkaan oli saatu esiintyjäksi vanha sotaratsu Irwin Goodman. Irwin oli jälleen kerran tehnyt comebackin; tällä kertaa sitä oli siivittänyt alati kotikaupunkinikin jukeboxeissa soiva *Rentun ruusu*-kappale, jonka juureva rautalankakomppi vetosi myös minuun. Olin vastikään varttunut ravintolaikään.

Irwiniin oli tuolloisesta menestyksestään huolimatta jo iskostunut parempiakin aikoja nähneen esiintyjän leima. En odottanut musiikkinautintoa enkä sitä myöskään saanut. Irwin saapui paikalle ilman taustaorkesteria. Tehtävään oli värvätty paikallinen tanssitrio, joka hoiti tehtävänsä miten kuten, kaikille tuttuja kappaleita etäisesti tapaillen. Irwinillä oli mukanaan vain vanha *Hagström*-sähkökitaransa, jonka johdon hän liitti H-hetken koittaessa enemmittä säädöittä humppapumpun äänentoistolaitteisiin. Kyllästyneen oloinen maestro jaksoi vetäistä puolisen tusinaa vanhaa hittiään hurraavan, valtaosin itseään puolet nuoremman yleisön edessä, sitten oli aika jakaa muutama nimikirjoitus. Tämän Irwin hoiti vaiteliaasti. Omaani noutaessani saatoin todeta kuinka kuluneelta aurinkolaseja kapakan hämyssäkin pitävä Irwin näytti. Mutta yleisö piti hänestä! Voi että se pitikin! Ja minä myös. ”Hyvä Irwin” -huudot olivat kaikuneet salissa kappaleiden välillä, ja nyt pikkukaupungin virnuileva rock-nuorisio parveili uteliaana Irwinin ympärillä. Jälkeenpäin joku kirjoitti lehdessä, että ”ihmiset käyvät katsomassa Irwiniä keikoilla jotta näkisivät jonkun jolla menee vielä huonommin”. Irwinin esiintyminen jäi häiritseväksi muistoksi, joka palaisi mieleeni satunnaisesti.

Toinen episodi sai minut vihdoinkin ryhtymään työhön. Joukossa tuli puheeksi edesmennyt Rauli Badding Somerjoki. Kerrattiin tarinoita, joita olimme Baddingista kuulleet: kuinka tämä kömpi ylös studion nurkasta tuntemamme muusikon saapuessa aamulla nauhoituksiin tai hoippui Helsingin Kalliossa hännystelijöidensä saattamana. ”Sitäkin raahattiin keikoille koska joku muukin hyötyi siitä että se pysyi kuvioissa mukana”, sanoi eräs. ”Kuka tahansa tyyppi joka otetaan suoraan jostain räkälästä olisi voitu laittaa Baddingiksi, biisit se olisi laulanut siinä missä Baddingkin”, jatkoi toinen.

Niinkö? Esitetty väite oli tutkimukseni synnyn kannalta ratkaiseva. Miksi Badding sitten oli loppuun asti niin suosittu, jos kerran olisi ollut korvattavissa, kuten tässä nyt räväkästi oli esitetty,

kenellä tahansa janoisella tyhjäntoimittajalla? Muistin vuosia aiemmin näkemäni Irwinin ja myös Olavi Virran, joka raahattiin lavoille vielä kroonisesti sairaana. Miksi kansa rakasti näitä ihmisraunioita, silloinkin kun näillä ei ollut enää paljon mitään annettavaa taiteellensa? Sen halusin selvittää.

Olen monille kiitoksen velkaa. Työtäni ohjasivat kokeneella otteella dosentti Pekka Jalkanen ja professori Timo Leisiö. He olivat paikalla silloin kun heitä tarvittiin. Oleellisen tärkeää palautetta olen pitkin matkaa saanut työstäni dosentti Vesa Kurkelalta, joka oli myös työni toinen esitarkastaja. Urakkani alkupuolella sain hyviä kommentteja *Suomalaisen populaarimusiikin historia* –projektin istunnoissa mukana olleilta ja aivoituksiani kommentoineilta jatko-opiskelija -kollegoiltani. Apua oli myös Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaineen suojeluksissa kokoontuneesta Greimas-opintopiiristä, sekä ensimmäistä greimaslaista analyysiryitystäni koskevista professori Eero Tarastin rohkaisevista kommentteista. Esitarkastuksen urakkaan ryhtynyt tohtori Pekka Suutari saakoon erikoiskiitokset työssään osoittamastaan kiitettävästä paneutumisesta. Rakkaalla vaimollani Ursulalla riitti ahertamista työni kielentarkastuksen parissa, kiitos siitä ja kaikesta muusta. Materiaalin hankkimisessa minua ovat avustaneet: Juhani Aho, Erkki Aura, Matti Halmeaho, Matti Heinivaho, Kari Lindström, Juha Miettinen, Maarit Niiniluoto, *Irwin-festivaalien* Pekko Oksanen, Jouni Sjöblom, *Tangon ja viihteen hovi* Seinäjoella ja siellä Kirsi Kuusisto ja molemmat Valtarin sisarukset Anna ja Elina, *Unto Mononen -seura* ja siellä erityisesti Arto Lehtonen, sekä Erkki Wessman. Ja myös monet muut, olen teille tuopin velkaa!

Taloudellisesti työni ovat mahdollistaneet Alkoholitutkimussäätiö, Tampereen yliopisto ja Tampereen kaupunki – kiitän luottamuksesta. Tampereen yliopiston Musiikintutkimuksen laitos on tarjonnut käyttööni ratkaisevan tärkeän työtilan. Teknistä apua Musiikintutkimuksen laitoksella ovat minulle tavantakaa antaneet Tanja Lintunen ja Jari Mäenpää.

Unohtaa ei sovi niitä epävirallisia yhteyksiä, joissa parhaat ajatukseni ovat pulpahtaneet pintaan. Siispä kiitos Juho Leppäselle ja muille asianomaisille palkattomasta sparrauksesta. Myös monet muut paitsi tutkimusyhteisöni myös tuttavapiirini ulkopuoliset ovat antaneet kommentteillaan ajattelemisen aihetta – enää ei kaduta edes pieni ennenaikainen ekskursionni tieteen popularisoinnin areenoille, sillä siitä syntyi vuoropuhelua siinä vaiheessa kun se vielä saattoi vaikuttaa työni lopputulokseen.

Tampereella 7.8.2002

Marko Aho

I JOHDANTO

1. Sortuva iskelmäkuningas lähietäisyydeltä

Mä olin kuningas,
lailla Virran Olavin,
Sain kultaa, sain myös timantin.
Koskaan kenellekään sanonut en ei,
mut auki revittiin ja viina minut vei.
Mä nousin tähtiin palata en sieltä voi,
mä elän vieläkin, mun levyt vielä soi.

Mä elän vieläkin (The Highwayman). Suom. san. H. Laukkanen, J. Tapaninen & E. Mantere.

Peter von Bagh (1995) toteaa Olavi Virta -elämäkerrassa: “Virran romahduksen ja kuoleman jälkeen musiikin tulkinnan suunta ikäänkuin kääntyi ympäri. Laulut alettiin kokea ja ymmärtää pelkästään Virran traagisten elämänvaiheiden kautta.” Von Baghin sanat johdattavat meidät mielenkiintoisen ilmiön äärelle: Suomi-iskelmän ehkä legendaarisimman laulajan elämän surulliset loppuvaiheet ovat todellakin ohittamaton osa legenda, viimeinen käänne siinä elämäntarinassa joka on iskostunut osaksi käsi kädessä laulujen kanssa käyvää perintöä. Olavi Virta oli elämänsä aikana liikemies ja elokuvatahti, mutta ennen kaikkea iskelmälaulaja. Lyhyt katsaus lähimarketin lehtitelineeseen riittää kertomaan, että iskelmätähdet ovat suomalaisen aikakauslehdistön lempilapsia. Hieman vanhempia lehtiä lukiessamme taas huomaamme, että vaikka yleensä iskelmätähdet tulevat ja menevät, jotkut muistetaan vielä vuosia, jopa vuosikymmeniä kuolemansa jälkeen. Monet edesmenneet tähdet nousivat 1990-luvun loppupuoliskolla jälleen valokeilaan kun useiden elokuvantekijöiden samanaikaisen innostuksen tuloksena syntyi sarja iskelmäelokuvia: vuosina 1997 - 2001 saivat ensi-iltansa niin Rauli Badding Somerjoesta, Irwin Goodmanista, Unto Monosesta kuin Tapio Rautavaarasta ja Reino Helismaasta kertovat elokuvat. Elokuviissa siellä täällä vilahteli myös Olavi Virta, milloin valkoisessa frakissaan poseeraten, milloin väsyneenä keppiinsä nojaillen.

Kun puhutaan kuolleiden tähtien *kuolemattomuudesta*, tarkoitetaan sillä juuri sitä että heitä ei ole unohdettu: heidän levynsä soivat vieläkin, heidän nimensä myyvät edelleen. On olemassa joukko suomalaisen iskelmämusiikin historiaan kuuluvia ammuin kuolleita esiintyviä taiteilijoita ja säveltäjiä, jotka ovat kanonisoituneet kyseisen musiikin osa-alueen historian ytimeksi ja

suomalaiskansallisen kulttuurin merkkihenkilöiksi. Kaanoniin on kertynyt monenlaisia edesmenneitä iskelmätähtiä ”suomalaisen miehen mallikappaleesta”, Tapio Rautavaarasta ”Suomi-iskelmän kummisetään” Toivo Kärkeen. Kuitenkin kaikista heistä erottuu yksi osajoukko omaksi väkivahvaksi luokakseen, eräänlaiseksi antiteesiksi Tapio Rautavaaran ja Toivo Kärjen ja monien muiden kunnialla vaikealla alallaan eläkepäivilleen saakka jaksaneiden selviämistarinoille. Tietty kaavamainen, dramaattinen kohtalo nousee etualalle kovin monen keskeisen hahmon julkisuuskuvassa. Miksi monen kuolemattomaksi suomalaiseksi iskelmäikoniksi nousseen tähden elämässä yhdistyi alkoholismi ja surkea loppu?

Tähän romahtavien tähtien joukkoon kuuluvat itseoikeutetusti Olavi Virta, Unto Mononen, Irwin Goodman ja Rauli Badding Somerjoki. Sen lisäksi, että he kaikki ovat olleet tavattoman suosittuja sekä uransa aikana että myöskin kuolemansa jälkeen, heille on ollut yhteistä myös se, että heidän taiteensa on koettu ilmentävän aivan erityisen syvällisesti suomalaista sielunmaisemaa. Yhtäläisyyksistä silmiinpistävin on kuitenkin nimenomaan kaikkien em. artistien elämää varsinkin loppuaikoina varjostanut synkkä ja romanttinen tuhon uhka, rappiolla flirttailu ja yleinen itsetuhoinen käytös. Neljästä tähdestä jokainen romahti lopulta näyttävästi viinaan.

Työni keskeinen hypoteesi on, että näiden artistien romahdus ja säälittävä loppu liittyvät oleellisesti heidän asemaansa nykypäivän *legendoina* ja palvottuina *idoleina*. Tutkimusongelmani on selvittää millainen on heidän elämänkohtaloitansa yhdistävien piirteiden merkitys heidän legendansa synnylle. Tutkimukseni kohde on elämänkohtaloita kertaavista tarinoista kollektiivisesti nouseva ideaalittyypinen kertomus alkoholismiin taipuvaisesta ja itsetuhoisesta iskelmätähdestä. Tarinoiden ideaalittyypistä sankaria kutsun nimellä *Sortuva iskelmäkuningas*. Tutkimukseni empiirinen aines on mainittujen artistien ympärille syntyneitä, sortuvan iskelmäsanokarin *myyttiä* rakentanutta suullista ja kirjallista ainesta. Tutkimukseni tavoitteena on purkaa myytti palasiinsa, selittää *Sortuvan iskelmäkuninkaan* vetovoiman salaisuus sekä luoda kulttuurihistoriallinen katsaus siihen missä kaikissa muodoissa ja minkäläisten asioiden yhteydessä Suomi-iskelmän sortuvien tähtien tematiikka on noussut esille viimeisten neljän vuosikymmenen aikana. Tavoitteeseeni pyrin analysoimalla em. hahmoista kertovia kulttuurintuotteita, lehti-artikkeleita, kirjoja, näytelmiä, elokuvia, tv- ja radio-ohjelmia ym. median ja ihailijoiden luomia tuotoksia.

2. Irwin Goodman, Unto Mononen, Rauli Badding Somerjoki ja Olavi Virta suomalaisen populaarimusiikin historiassa

Jos Olavi Virta oli Mr Tango, Badding oli Mr Rokki. (Keskisuomalainen 23.3.1996)

Suomalainen iskelmä syntyi 1920-luvun äänilevyteollisuuden läpimurron myötä, mutta iskelmätahteys ilmiönä kehittyi täyteen kukoistukseensa maassamme vasta sodan jälkeisinä vuosina; tähän saakka suomalainen populaarimusiikki eli etsikkoaikaansa, jolloin vielä totuteltiin uusiin afroamerikkalaisiin aineksiin. Vaikka Georg Malmsten nousi 1930-luvulla elokuvan ja levytuotannon avulla päättään pidemmäksi muita iskelmälaulajia, laulusolistit olivat aluksi lähinnä vain orkesterien rivijäseniä siinä missä muutkin muusikot. Suomi-viihteen suurien idoleiden paikan ottivat 1940-luvun loppupuolelle saakka etupäässä Tauno Palon ja Ansa Ikosen kaltaiset elokuvatähdet. Iskelmäsolistien esiinmarssi eteni kuitenkin 1950-luvun taitteessa. Jo ennen sotia uransa aloittaneen Olavi Virran aika koitti vuosikymmenen alussa, jolloin Virta nousi haastamattomaksi maamme ykkösartistiksi ja pysyi asemassaan vuoteen 1958 saakka. Varsinkin vuosikymmenen loppupuolella valtaosa suomalaisista hitti-iskelmistä oli käännöksiä (ks. Lassila 1990, 77). Virrankin tuotannon tukipylväinä olivat käännösversiot uusimmista ulkomaisista menestyskappaleista, etenkin italialais- ja latinalaistyyllisistä iskelmistä¹.

Kotimaisia iskelmäsävellyksiä synnytti 1950-luvulla etupäässä Toivo Kärjen luoma ”kansallisromanttinen”² linja. Se koostui venäläisromanssivaikutteisesta tangosta sekä kupletti- ja kansanmusiikkiiperäisestä rillumareista (Jalkanen 1992, 20). Tämän vanhempiin tyylipiirteisiin nojaavan musiikin vastapainoksi syntyi vuosikymmenen lopulla afroamerikkalaista modernismia henkivä ja nuorisomusiikin syntyä ennakoiva swing-iskelmä. Esiin marssivat nuoret jazz-fraseeraukseen perehtyneet naislaulajat kuten Brita Koivunen, Vieno Kekkonen ja Laila Kinnunen. Naislaulajien menestystä kesti vuoteen 1963, jolloin heidän suosionsa lopahti nopeasti³.

Yhdysvalloissa alkoi 1950-luvulla afroamerikkalainen nuorisomusiikkimullistus, jonka myötä syntyi pian koko läntiseen maailman leviävä itsenäinen nuorisokulttuuri. Uudet tuulet saavuttivat maamme toden teolla rautalankamusiikin muodossa vuonna 1962. Beatles ja Rolling Stones vähempimerkityksisine kollegoineen seurasivat pian perässä. Hyö’yn yltyessä tapahtui twistin, beatin ja rhythm’n bluesin invaasiossa hieman sivustakatsojan asemaan jääneen provinssien yleisön

¹ Virran hittilistoille kohonneista kappaleista olivat kotimaisia ainoastaan Kärki-Helismaan *Täysikuu* (1954) sekä Unto Monosen *Leirinuotiolla* (1963) (Lassila 1990, 190).

² Ilmeisesti Pekka Gronowin ensimmäisenä käyttämä termi, ks. Jalkanen 1992, 20.

³ Laila Kinnusen viimeinen hittilistoille kivunnut kappale oli *Mandshurian kummut* (1962), Brita Koivusen *Hauska José* (1962) ja Vieno Kekkosen *Tuliharja* (1959) (Lassila 1990, 145-147).

ja kansallisromanttisen linjan vastaisku: tango nousi jälleen suosioon, ja sen myötä nousi maineeseen myös etevä tangosäveltäjä Unto Mononen. Tangon huippumenestys taittui vuosikymmenen puolenvälin jälkeen ja iskelmämarkkinoilla palattiin 1950-luvun tilannetta muistuttavaan käännösten tekemiseen. Unto Mononen jäi tangosuosionsa vangiksi eikä onnistunut vakiinnuttamaan asemaansa alan valtakeskittymissä Helsingissä. Mononen ehti kuitenkin juuri ennen kuolemaansa tehdä erikoisen tyyllillisen aidanylityksen tullessaan yhdistetyksi myös populaarimusiikin silloisen kentän toiseen ääripäähän, nuoren kulttuurieliitin avantgardistisiin taidehankkeisiin.

Rock juurtui maahamme 1960-luvun loppuun mennessä. Kotimaisen rock-musiikin asema oli kuitenkin varsin marginaalinen, kunnes 1970-luvun alussa *Love Records* -levy-yhtiö alkoi toteuttaa artisteille enemmän taiteellista valtaa antavaa tuotantopolitiikkaa. Tämä edesauttoi kansallisesti omaleimaisen rockin syntyä. Amerikkalaisia esikuvia muistuttavan, uskottavan suomenkielisen rock-fraseerauksen ensimmäisiä hallitsijoita oli Rauli Badding Somerjoki. Rockilla pinnalle noussut Somerjoki alkoi myöhemmin kuitenkin enenevässä määrin samastua artistina perinteisempään iskelmälliseen linjaan ja fuusioi lopulta 1980-luvulla nämä kaksi emoperinnettänsä sekä tangolle että rock'n rollille uskolliseksi rock-iskelmäksi⁴. 1960-luvulla uutena afroamerikkalaisena suuntauksena oli saapunut myös folk. Folkin myötä marssi esiin protestilaulajan suomalainen malli, alkuperäistä folkia parodisella otteella soveltava Irwin Goodman, jonka sanomaa ryhdyttiin kuitenkin 1970-luvulle tultaessa sovittamaan ammattilaisvoimin viihteellisemmän saksalaismallisen schlagerin kuosiin. Irwin lähestyi samaa sukupolvea edustaneen Rauli Badding Somerjoen tavoin osin myös vanhempia kerrostumia: Irwinin tuotannossa voidaan nähdä yhtymäkohtia suomalaiseen kuplettiin (ks. Rautiainen 2001, 270), Badding puolestaan omaksui venäläisen romanssin tyylipiirteitä.

Vielä nykyäänkin perinteinen iskelmä jo mm. moniksi rock-iskelmän alalajeiksi sekoittuneena mutta edelleen nojautuen myös vanhaan kansallisromanttiseen linjaan on Suomessa suosituinta populaarimusiikin osa-aluetta ja hallitsee suurta osaa kaupallisen musiikin liikevaihdosta. Iskelmä on osoittanut elinvoimaisuutensa: voidaan todeta Pekka Jalkasen (1992, 15) sanoin, että ”musiikinlajina iskelmä on läpäissyt kaikki viihdemusiikin tyylikaudet salonkimusiikista rock and rolliin”, ja että ”samalla iskelmän esteettinen perusta on säilynyt muuttumattomana.” Suomalaisessa populaarimusiikissa näyttää koko iskelmän olemassaolon ajan vaikuttaneen suurpiirteinen

⁴ *Sulamith* (1970, LRS 1042) oli Somerjoen ensimmäinen levytetty iskelmäkokeilu. *Sydän lämpöä täys* (1975, LRLP 137) oli Somerjoen rock-kauden viimeinen levy. *Rakkauksella – Raulilta* (1982, MILP 150) -lp-levyllä kaikki kappaleet olivat vanhaa iskelmää. *Ikkunaprinsessa* (1982, JHN 3004), *Tähdet, tähdet* (1983, JHN 3035) ja *Laivat* (1985, AABLP 101) olivat niitä levyjä joissa rockin ja iskelmän fuusio oli edennyt lopulliseen muotoonsa. Tämän fuusion

kahtiajako: rinnakkain elävät sekä kulloisetkin uudet anglo-amerikkalaiset virtaukset että näitä vanhempiin kerrostumiin sulauttavat tyyli. Fuusioitumisen edettyä ovat mm. iskelmän ja rockin erot muuttuneet häilyviksi. Käsitys rockista nuorisomusiikkina kävi täysin vanhentuneeksi ensimmäisen rock-sukupolven saapuessa keski-ikään kuuntelutottumuksiaan muuttamatta. Iskelmä ja rock ovat integroituneet Suomessa ehkä musiikinlajeista laajinta suosiota nauttivaksi keskittien rock-iskelmäksi, jonka näkyvimpiä edustajia ovat menneinä vuosina olleet mm. J. Karjalainen ja Aki Sirkesalo. Heitä edelsi Rauli Badding Somerjoki, jonka fuusiossa vaikutteet olivat paikoittain yksiselitteiset: tango joka on sovitettu beat-rytmille ja sähkökitaralle⁵.

Näyttäisi kaiken kaikkiaan siltä, että sekä Irwin Goodman, Unto Mononen, Rauli Badding Somerjoki että Olavi Virta ovat suomalaisten *suomalaiskansalliseen iskelmämusiikkiin* liittyvissä *skeemoissa*, havaintoja ja kokemuksia ohjaavissa tietorakenteissa, melko keskeisellä sijalla. Ensinnäkin heistä puhuttaessa sekä heitä koskevissa mediateksteissä mainitaan usein että kyseessä on Suomi-iskelmän kaikkien aikojen merkittävimpiin kuuluva tähti: puhutaan mm. ”legendoista” ja ”elämää suuremmista”. He sijoittuvat kansallisten iskelmäahmojen milloin mitäkin määrällistä merkittävyyttä mitattaessa useimmiten hyvälle sijoille. Niinpä Suomen Gallupin Ilta-Sanomille 1999 tekemässä kyselyssä reilusti yli puolet kaikkien aikojen parasta tangolaulajaa tiedustelleeseen kysymykseen vastanneista päätyi Olavi Virtaan (IS 17.7.1999). Vuonna 2000 kaksi esitetyintä sävelmää Suomessa olivat Rauli Badding Somerjoen *Paratiisi* ja Unto Monosen *Satumaa* (Teosto 2002). Käsittelenäni artistit mainitaan satunnaisesti silloinkin, kun puhutaan yleensä kansallisista merkkihenkilöistä alaan puuttumatta: Olavi Virta kelpuutettiin vuonna 2000 Suomen Kuvalehden (1/2000) 1900-luvulla eläneen sadan tärkeimmän suomalaisen joukkoon ainoana iskelmähistorian merkkihenkilönä. Tuotannon kaupallinen potentiaali on kaikkien kohdalla edelleen korkeassa kurssissa, mistä todisteena ovat tasaisin väliajoin markkinoille ilmestyvät kokoelmalevyt ja uusintapainatukset ja Olavi Virran kohdalla koko levytetyn tuotannon siirtäminen massiiviseksi cd-sarjaksi. Myös fanikannatus on vuosikymmeniä näiden tähtien kuoleman jälkeen ollut laajaa, aikaansaavaa ja intomielistä: Unto Monosen ja Rauli Badding Somerjoen muistoa vaalii Somerolla asialle vihkiytynyt yhdistys, Hämeenlinnassa pidetään vuotuinen Irwin-festivaali ja monet ihailijat ympäri Suomea vaalivat Olavi Virran perintöä yksityisemmissä merkeissä. Ehkä merkittävintä on

innovaatiossa ja käytäntöön sovittamisessa oli keskeinen rooli Baddingin säestäjillä, kitaristi Esa Pulliaisella ja tämän johtamalla Agents -orkesterilla.

⁵ Esim. Unto Monosen tangosävellykset *Illan varjoon himmeään* ja *Yön hiljaisuudessa* ovat Baddingin esittäminä saaneet muodon, jossa varsinaisten suomalaisten tangojen B-osista tuttu beguine-rytmi ja beat-komppi vuorottelevat – Baddingin sovittajan Esa Pulliaisen innovoimassa rautalankatangossa voi tosin beat-osuus olla beguinen paikalla B-osassa beguinen rytmittäessä A-osaa (*Illan varjoon himmeään*). Beguineille ominainen vaihtobassokuvio on jätetty myös beat-osuuksien pohjalle. Baddingin 1980-luvun levytysten saundia määrittelevä kuulas rautalankakitara (*Yön hiljaisuudessa*) lienee tuolloin ollut miltei tangoon verrattava anakronismi.

kuitenkin volyyymi, jolla kyseiset hahmot edelleen välittyvät julkkiksina mediakentän eri kanavilta jättäen varjoonsa monet nykyiset kansansuosikit.

3. Sortuva iskelmäkuningas ideaalityypinä

Tässä tutkimuksessa keskeisenä lähtökohtana on Olavi Virran, Unto Monosen, Rauli Badding Somerjoen ja Irwin Goodmanin hahmojen samanlaisuus. Lähestyn tätä samanlaisuutta heistä kaikista aineksia lainaavan kollektiivisen ideaalityypin, *Sortuvan iskelmäkuningaan* kautta. Kaikilla tarkastelun kohteilla ei suinkaan ole kaikkia samoja piirteitä, mutta jotkin piirteistä ovat koko joukolle tyypillisiä. Ideaalityypin tarkoitus on tässä ikään kuin kristallisoida ne ominaisuudet, jotka ovat tarkastellun joukon yhteinen nimittäjä. Tämä ideaalityyppi (tai karikatyyri) ei siis sellaisenaan löydy todellisuudesta, eivätkä sen pohjana olevista todellisista tapauksista yksikään täytä kaikkia karikatyyriin määreitä. Koska tarkasteltavat tähdet eivät selvästikään ole kaikilta osin identtisiä, hahmojen ominaisuudet painottuvat ideaalityypin eri piirteisiin. Niinpä esimerkiksi Irwinin kohdalta puuttuu *Sortuvalle iskelmäkuningaalle* keskeinen melankolinen kansallisromanttinen tangotematiikka – mutta karikatyyrille keskeistä viinanhuuruista karnevaalivoimaa on sitäkin enemmän.

Moni sellainen menneiden vuosien iskelmätähti, joka joiltain osin muistuttaa *Sortuvan iskelmäkuningaan* ideaalityyppiä jää tässä tutkimuksessa käsittelemättä. Niinpä vaikkapa Jamppa Tuomisen elämän loppuvaiheista löytyy alkoholismia ja dramaattisia käännteitä. Jamppa Tuominen ei ole kuitenkaan kulttuurisena hahmona kohonnut legendaariseksi, vaan hänen käsittelynsä mediassa loppui pian hänen kuolemansa jälkeen. Keskeisestä tarkastelusta pois jättämäni Laila Kinnunen puolestaan on naiseutensa ansiosta yhtä paljon tarkoittamastani joukosta eroava kuin siihen kuuluva. Suomen naislaulajista legendaarisin Kinnunen on kuitenkin erityistapaus, johon palaan työni viimeisessä luvussa.

Sortuvan iskelmäkuningaan ytimessä on Olavi Virta, joka legendana on itse asiassa miltei täydellinen karikatyyrin reaalituma. Olisi kuitenkin ollut väärin, vaikka sekin vaihtoehto kävi mielessäni, rajoittaa tutkimus pelkästään Olavi Virta -tutkimukseksi. Virran hahmon osuminen miltei täydelleen ideaalityypiin on kuitenkin sattumaa – kyseessä ei ole Olavi Virran henkilökohtaisesta elämästä syntynyt myytti, ja muutkin tarkasteltavat legendat kiinnittyvät karikatyyriin vastaanpanemattoman vahvasti. Se, että olen rajannut tarkasteluni näihin jo mainittuun neljään hahmoon, on osin käytännön syiden (kuten tutkimusaineiston määrän) ohjaama valinta. Kuten edellä totesin, monista muistakin iskelmätaivaan tähdistä on tunnistettavissa karikatyyrin

piirteitä. Mukaan ottamieni hahmojen niputtaminen yhteen tapahtui ensi vaiheessa intuition varassa. Myöhemmin käsitystäni vahvistivat edelleen muutamat erilaisista kulttuurituotteista löytyneet eksplisiittiset ristiviittaukset. Ne olivat merkki siitä, että en ollut ainoa, joka oli nähnyt yhteyden juuri näiden hahmojen välillä. Seuraavassa joitakin esimerkkejä tällaisista ristiviittauksista:

1) Rauli Badding Somerjoesta kertovassa elokuvassa (*Badding*. O: Markku Pölönen 2000) on kohtaus, jossa Baddingin lapsuudenystävä kirjoittaa tästä salaa juttua sensaatiolehteen. Lapsuudenystävä kirjoittaa seuraavasti:

Tänä kesän viimeisenä päivänä Badding on taas kerran matkalla kotiin tekemään tiliä eletystä elämästä. Tulevaisuutta punnitaan nyt vaa'alla, jonka toisessa kupissa on ikuinen rauha ja toisessa joka askeleella kipua tuottava vaellus, mutta vaellus, joka on myös mahdollisuus. Käykö niin kuin kuningas *Olavi Virta* synkkänä hetkenään ennusti kohtalooan: 'Viina tappaa ja piru perii loput'.

2) Kun Badding oli fuusioinut kansallisromanttisen iskelmän ja rockin 1980-luvun alussa, olivat Monos-viittaukset rutiininomaisia, varsinkin kun Badding alkoi myös levyttää Monosen, *Satumaan* säveltäjän kappaleita.

Badding on totisesti sekä Someron ja Memphisin, *Unto Monosen* ja Elviksen kasvatti. -- *Tähdet tähdet* on kaukokaipuisen suomalaisen iskelmän uusi kirkas helmi, Baddingin *Satumaa*, jonka kosminen melankolia ja upea melodia värisyttävät joitain ilmeisen perisuomalaisia vaistoja ja tunteja.

(Soundi 2/1984)

3) Irwin Goodmanin linkkinä Olavi Virtaan ei toimi tango, vaan toinen keskeinen *Sortuvan iskelmäkuninkaan* karikatyyrin ominaisuus, lyhytaikainen karnevaalikuninkuus, jota seuraava lause implisiittisesti kuvaa:

(Irwinin) Keittiö on automatisoitu kuin *Olavi Virran* keittiö, joka on ollut naistenlehtien kestoaihe.

(Wessman 1991, 26)

4) Badding, Irwin ja Olavi Virta on seuraavassa sitaatissa yhdistetty toisiinsa alkoholin ja sortumisen kombinaatiolla:

Badding on nitattu kiinni painavin laatusanoin. -- yhtä lailla hänet on ankkuroitu Olavi Virran ja Irwinin seuraan, miespolvien jatkumoon, jossa taiteilijaelämä luisuu sivuraiteille alkoholin suosiollisella opastuksella. (SK 31/1999, 54.)

Voimme lähteä tarkastelussa liikkeelle niistä yhteisistä piirteistä, jotka ovat näkyvillä jo ilmitasolla. Tutkimusongelmaa voidaan purkaa osiin: näyttäisi ensinnäkin siltä, että tarkasteltavat hahmot koetaan ikäänkuin aivan erityisellä tavalla suomalaisuutta ilmentäviksi. Miksi heistä puhutaan tähän sävyyn? Miksi Unto Mononen “osasi säveltää tangoja tavalla, joka tavoittaa Suomen kansan itkuisen sisimmän paremmin kuin kukaan muu” (ME-lehti, 1/1984), miksi juuri Olavi Virran upea ääni laulaa suomalaisen “yhtenäiskulttuurin sielunmaisemaa, joka on nyt kaukana poissa.” (Helsingin Sanomat 29.12.1996). Miksi Baddingin kappaleiden ”kosminen melankolia ja upea melodia värisyttävät joitain ilmeisen perisuomalaisia vaistoja ja tunteja” (Soundi 2/1984)?

Akilleella oli kantapäensä ja Teräsmiehellä kryptonitinsä: sankarilla on usein jokin heikkous. Miksi Suomi-iskelmän sankareiden heikkous on nimenomaan alkoholismi? Miksi Badding sortui ”Viinaten ja höyläten”? (Keskisuomalainen 23.3.1996). Miksi Unto Mononen katseli Lapin luontoa mieluiten ”taksin tai ravintolan ikkunasta” (Iskelmäradio 22.1.1995). Entä miksi ”Irwin Goodman oli suomalaisten esijuoppo”? (IS 15.7.2000)

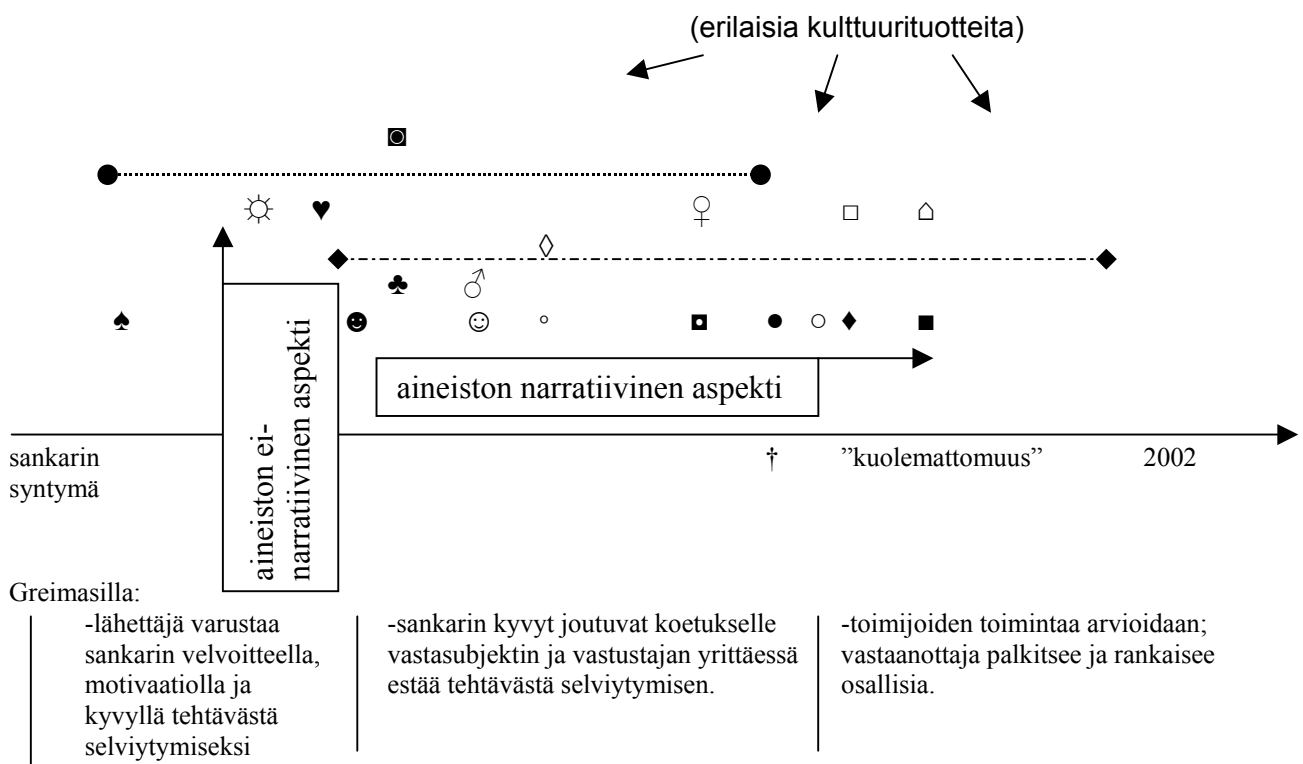
”Kuolemattomaksi pääsee vain kuoleamalla”, totesi iskelmälaulaja Esko Rahkonen entisestä laulunopettajastaan Unto Monosesta (Seura 43/96, 34). Olavi Virran eläessä “mestari”-nimitystä hänestä käyttivät vain kaikkein vannoutuneimmat fanit – Hymy-lehdessä (Hymylehti 10/1966, 26) mestarin lopun ollessa käsillä, nimitys kelpasi otsikoksi jo sellaisenaan, ilman tarkennusta. Miksi kuolema on vedenjakaja jonka jälkeen kunnianpalautus tapahtuu? Ja ennen kaikkea: miksi juuri tällaiset elämäntarinat? Miksi sankarin huipulta tuhoon ja takaisin tähtiin heittelevä tarina on niin vangitseva? Miksi sellainen idoli kerää sympatiamme, joka saa triumfin lisäksi kokea myös elämän varjapuolta aina kohtuuttomuuksiin saakka?

4. Keskeiset teoreettiset lähtökohdat ja käsitteet

Työssäni yhdistyvät semioottinen tutkimusote sekä uskontotieteelliset ja kulttuurihistorialliset pohdinnat. Keskeisessä myytin *syvätasoon* keskittyvässä analyysissä hyödynnän strukturalistisen semiotiikan saralla syntyneitä käsitteellisiä välineitä. A.J. Greimasin kehittämiä aktanttimalleja ja narratiivista kaaviota voidaan käyttää työkaluina kielellisiin ilmauksiin sisältyvien kaavamaisten rakenteiden hahmottamiseksi. Greimasin (1980) menetelmän ydin on narratiivisen kieliopin

peruskaava, joka perustuu lähettäjän ja vastaanottajan, sankarin ja tavoitteen sekä auttajan ja vastustajan välisiin suhteisiin. Työssäni olen soveltanut tätä menetelmää aiemmista tavoista poikkeavasti: analysoin mallin avulla suuren määrän yksinään ei-narratiivisia ja sirpaleisia kulttuurituotteita siten, että yhdistelen niistä juonellisen jatkumon. Pyrin näin hahmottamaan fiktiota ja faktaa kombinoivaa, useiden artistien elämäntarinoista kollektiivisesti nousevaa ydintarinaa sellaisena kuin sen voi ajatella näyttäytyneen hahmoista kiinnostuneen yleisön silmissä. Analyysimalliani voi havainnollistaa alla olevalla kuviolla. Symbolit edustavat erilaisia kulttuurituotteita. Näistä jotkut ovat narratiivisessa mielessä vain välähdyksiä tarinan eri vaiheista. Tällaisia ovat esimerkiksi valokuvat. Toiset kulttuurituotteet taas ovat narraatioita, jotka voivat sisältää jopa kokonaisen elämäntarinan.

Kuvio 4.1. Analyysimalli



Resitaation käsitteellä lähestyn niitä monenlaisia tapoja, joilla ydintarinan variaatioita *esitetään*: näitä voivat olla vaikkapa näytelmät, elämäkerralliset tv-dokumentit tai elokuvat. Resitaation käsite on keskeisellä sijalla kun jatkossa käsittelen iskelmälegendojen idolisointiin liittyvää *riittitoimintaa*. Käyttämäni myyttimäärittelyn mukaan myytin muoto on kertomus, ja riitissä, myytin kontekstissa, myyttinen tarina usein toistetaan jonkinlaisena *resitaationa*, esim. näytelmänomaisena toteutuksena.

Aineiston narratiivisessa analyysissä hahmottunutta ydintarinaa lähestyn mm. Lauri Hongon myyttimäärittelyn valossa. Lauri Honko näkee myytillä olevan havaittavissa erityinen muoto, sisältö, funktio ja konteksti. Hongon myyttipohdintojen kautta myös sortuvan iskelmäkuninkaan karikatyyrin reseptio alistuu empiiriselle tarkastelulle. Myös C.G. Jungin teoria perikuvista, vaikkakin on tieteelliseltä kannalta jäänyt sangen kiistanalaiseksi, sopii pikantilla tavalla sortuvan iskelmäkuninkaan tematiikan tarkasteluun. Jungilaiselta syvyyspsykologiselta kannalta tarkasteltuna sortuvat iskelmäkuninkaat kaavamaisine elämäntarinoineen näyttäisivät toimivan ihailijoidensa sisäisten psykodynaamisten liikehdintöjen projisoinnin ulkoisena kohteena.

Myytin käsitteen määrittely tämän tutkimuksen tarpeisiin ei ole aivan ongelmatonta. Dan Ben-Amos (1982, 11) toteaa, että perinnelajien nimitykset kuten myytti, satu, tarina, laulu ja näiden vastineet ovat olleet olemassa kaikissa kielissä kauan ennen kuin tutkijat alkoivat ymmärtää folklorea. Kun folklorea ryhdyttiin tutkimaan ja sitä tutkittaessa omaksuttiin tieteellinen kielenkäyttö, nämä valmiiksi olemassa olevat käsitteet otettiin käyttöön tieteellisiksi käsitteiksi. Käsitteet on siirretty tieteen käyttöön arkikielen yhteydestä, missä epämääräisyys, epävarmuus ja monimerkityksisyys näyttävät vallitsevan, ja alettu sellaisenaan käyttää tieteen vaatimina näennäisen selkeinä ja yksiselitteisinä termeinä. Ben-Amosin mukaan epäonnistuminen on yleisesti tiedossa ja tuskin yllätys. ”Luonnollisen” kielen sanat säilyttävät tieteellisessä käytössä aiemmat sivumerkityksensä, vaikka ne määriteltäisiinkin uudelleen luokitteleviksi termeiksi, ja todellisuudessa olemassa olevat hämärät rajat siirtyvät saatuihin luokkiin.

Arkikielessä myytillä tarkoitetaan usein jotain sellaista, minkä monet uskovat olevan jollain tavalla mutta mikä kuitenkin ei ole niin. Poikkeuksetta myytti -termin käyttäjä rajaa aina itsensä pois tästä uskojien joukosta. Näinhän ajatteli vaikkapa Roland Barthes (1994 [1957]), joka särkei aikansa ranskalaiseen arkipäivään liittyviä myyttejä lähtien siitä, että myytti on eräänlainen toisen asteen semioottinen konnotaatio, ilmitasollaan ”sanonnanomaiseksi pyrkivä” ja ”itsestäänselvyytenä pidetty asia”. Kun nykypäivän myytintutkija satunnaisesti käyttää myytti -termiä, on ajattelutapa useimmiten edelleen tämä: myytti on valheellinen konstruktio. Toisaalta myyttiä on ajateltu myös siten, että se, onko myytti historiallisesti totta vai ei, ei ole tärkeää, vaan keskeistä on käsitteen käyttökelpoisuus tietynlaista inhimillistä ajattelutapaa kuvattaessa. Tällaisena myytin ymmärretään symboloivan yleisinhimillisen olemassaolon syvällisiä peruskysymyksiä. Folkloren tutkimuksessa myytti on määritelty yleisesti syntykertomukseksi, joka selittää erilaisten ilmiöiden, luonnonilmiöiden, ihmisen, universumin tms. alkuperää – se, että myyttien välittämä informaatio ei tällöin ole faktaa on täysin sivuseikka. Vaihtoehtojen puutteessa tässäkin tutkimuksessa käytetään myytin käsitettä kummassakin edellämainitussa merkityksessä. Samantapaisiin myyttimäärittelyn ongelmiin omassa *Jim Morrison* -tutkimuksessaan törmännyt Stig Söderholm päätyi toteamaan: ”--

myytin käsitettä on turha pusertaa yhden määritelmän antamaan muottiin. Mielekkäin ratkaisu on tematisoida myytti suhteessa tutkimuksen kohteina oleviin merkityskenttiin tai empirioihin⁶.” (Söderholm 1990, 95.) Näin tapahtuu myös tässä tutkimuksessa, jonka edetessä hahmottuu kaksi eri merkityksellistä myyttistä tasoa, jotka ovat johdettavissa edellä kuvattuihin kahteen eri tapaan ymmärtää myytti. Myyttinen narraatio, jolle historiallinen totuus ei ole oleellista, kuuluu sortuvan iskelmäkuninkaan tematiikassa syvemmälle tasolle kuin konstruktio sortuvan iskelmäkuninkaan ja suomalaiskansallisen kulttuurin myyttisistä yhteyksistä, joka on ainakin periaatteessa ns. rikottavissa.

Niinpä työni konstruktionistisesti orientoituneessa osiossa erittelenkin sortuvan iskelmäkuninkaan myytin edellistä pinnallisempaa tasoa, sitä kuinka eri medioissa käytettävässä *iskelmädiskurssissa* artikuloidaan yhteen Suomi-iskelmään liitetyjä merkitysisältöjä konstruktioon perisuomalaisesta sielunmaisemasta. Tässä tarkastelussa huomio kiinnitetään siihen, miten tv-ohjelmat, elokuvakohtaukset, parodiat, radiojuonnot, memorabiliaesineet ja muut käsiteltäviin hahmoihin liittyvät ja näitä tulkitsevat kulttuurituotteet välittävät tiettyjä suomalaiskansallisia stereotypioita. Tässä mielessä myytti lähestyy ainakin joiltain osin illuusiota: onhan sangen ongelmallista tuoda esille tietty kollektiivinen suomalainen piirre, jonka suomalaiset suomalaisuutensa perusteella jakaisivat. Viime kädessä koko ’suomalaisuuden’ on tarkkaan ottaen pakko olla yleistys, sillä minkään suomalaiset toisista kansoista erottavan piirteen kattavuus ei voi olla koko kansan keskuudessa sataprosenttinen.

Työssäni on myös kulttuurihistoriallista tarkastelua sisältävä luku. Tässä osiossa käyn läpi sellaisia lähihistorian tilanteita, *avainskenaarioita*, joissa sortuvan iskelmäkuninkaan tematiikan jokin osanen on havaittavissa jossain konkreettisesti käytötyhteydessä. Tässä yhteydessä kiinnitän huomiota siihen, ketkä ovat hyödyntäneet *Sortuvan iskelmäkuninkaan* tematiikan vetovoimaa kaupallisiin ja ideologisiin tai poliittisiin tarkoituksiin. *Sortuvan iskelmäkuninkaan* piirteitä on omaksuttu tehokeinoiksi myöhempien iskelmäartistien imagoihin. Myyttisen iskelmäankarin tematiikka kytkeytyi 1960-luvun suomalaisen kulttuurielämän valtakamppailussa myös yhteiskunnallisesti merkittävään poliittiseen projektiin. Sen kyky sitoa yhteen erilaisia konstruoidun suomalaisen identiteetin uskonkappaleita teki siitä myös käyttökelpoisen ideologisen työkalun.

⁶ Itse Söderholm päätyy kuitenkin tutkimuksessaan käyttämään myytti-sanaan liittyvien merkityssekaannusten takia ensisijaisesti sanaa *mytologia*, koska pitää tätä erilaisten diskurssien tuottamista ristiriitaisuuksista vapaana käsitteenä (Söderholm 1990, 97).

5. Kärsivän taiteilijaneron stereotypia ja päihteet

Havainnollistaakseni omaksumiani lähtökohtia käsittelen tässä lyhyesti erästä tutkimusaiheistani ajatellen keskeiseltä vaikuttavaa ilmiötä: päihteiden liikakäytön osuutta sortuvien iskelmätähtien tragediassa. Stereotyyppinen kuva kärsivästä taiteilijasta juontaa juurensa romantiikan aikakauteen, jolloin sivistyneistön arkkisankariksi tuli luova ja kärsivä nero: tämän elämä mukaili klassisen draaman mukaista kulkua juonen dramaattisine äkkikäänneineen. Egon Friedell (1995) esittää lordi Byronin tämän sankaruuden lajin ruumiillistumaksi, ”aikakauden nimisankariksi”, ”maailmantuskan keksijäksi”, joka ”oli lyönyt leimansa koko aikakauden sielunelämään” (ibid., 78). Byron, jota on pidetty onnettoman ihmisen ja runoilijan klassillisena tyyppinä, eli elämän joka oli keskeytymätöntä draamaa: ”filmi, täynnä peripetioja, jännitystä, kriisejä, kiihkoa, sankaritekoja ja salonkivoittoja, palvontaa ja häväistysjuttuja” (Friedell 1995, 79). Akilleen kantapäänään Byronilla oli parantumaton maailmantuska. Julkisesta kuvastaan tietoinen Byron pönkitti innolla kuvitelmia, tietää Friedell kertoa. Kun Byron näki eräänkin häntä esittävän rintakuvan, oli hän tyytymätön tämän yhdennäköisyyteen väittäen näyttävänsä paljon onnettomammalta. Aikalaisnaiset kohdistivat Byroniin voimakkaita tunteita reagoiden pyörtymisillä ja Byronin kuolemaa seuranneilla itsemurhilla.

Kirjallisuudessa koitti Friedellin mukaan byronismin kyllästämä aikakausi, jonka johtoajatukseksi oli ’elämänpettymys’, ja sankarina *Nuoren Wertherin kärsimykset* -teoksesta tuttu itsetuhoinen nuorimies. Genre innoitti lukuisiin itsemurhiin, puhuupa Friedell jopa ”itsemurhakultauksista” (Friedell 1995, 81). Kärsiviä taiteilijaineroja onkin myöhempi romantiikan aikakausi täynnään Beethovenista ja Schubertista Kierkegaardiin. Stereotypia kärsivästä taiteilijasta on vaikuttanut myös 1900-luvun käsityksiin taiteilijuudesta ja arvatenkin myös itse stereotypian sisäistäneiden taiteilijoiden itsensä elämänotteeseen. Esimerkiksi Yhdysvaltain jazz-muusikoiden piirissä heroiinin käyttö oli 1930-50 –luvuilla varsinainen vitsaus, jonka leviämistä edesauttoi naiivi käsitys huumeriippuvuuden luovuutta edistävästä vaikutuksesta. Charlie ”Bird” Parkerin, bebop –aikakauden etevimmän ja ihailluimman muusikon, esikuvalla oli tässä suhteessa kaikkein turmiollisin vaikutus (ks. esim. Russel 1988, 281). Sama tendenssi jatkui kahdella myöhemmällä vuosikymmenellä angloamerikkalaisten rock-muusikoiden piirissä, varsinkin 1960-70 –lukujen taitteessa, jolloin huumeiden käytön suorana tai välillisenä seurauksena kuoli useita eturivin tähtiä kuten Jimi Hendrix, Janis Joplin ja Jim Morrison. Suomessa, missä kovat huumeet eivät ole yleistyneet samassa määrin kuin Yhdysvalloissa tai Englannissa, on muusikkopiireissä omat alkoholistitarinansa vastaamassa suuren maailman tähtien huumesekoiluja.

Taiteilijoiden ja tässä yhteydessä erityisesti muusikoiden päihteidenkäyttöön on otettavissa kolme erilaista näkökantaa:

1. Artistit nauttivat päihteitä sisäsyntyisten syiden pakottamana. Taiteilijoiden päihteiden väärinkäytölle ja väistämättömälle romahdukselle on esitetty ainakin ei-tieteellisissä yhteyksissä useimmiten sisäsyntyisiä, taiteilijuuteen ikäänkuin elimellisesti kuuluvia syitä. Taiteilijoiden on ajateltu olevan erityisen herkkiä persoonallisuuksia, joille päihteet ovat tarjonneet pakopaikan kovasta maailmasta. Toisaalta päihteiden käytön on arvailtu johtuvan myös aivojen fysiologisista ominaisuuksista: luovuus on yhteyksissä irrationaaliseen ajattelutapaan, johon aivot eivät suosiolla taivu. Taiteilijan perspektiivistä tietoisien minän itsekontrolli on tällöin luovuuden edistämiseksi lyöty kanveesiin päihtymisen avulla: ”Juon tullakseni jälleen lapseksi”, perusteli Pentti Saarikoskikin juomistaan (Lehtosen 1996, 89 mukaan).

2. Muusikot käyttävät päihteitä, koska kuvittelivat sen kuuluvan asiaan. Yhdysvaltalaiset jazz-muusikot käyttivät heroiniä, jonka todellakin kuviteltiin parantavan soittoa. Kotoisammassa puitteissamme Eino Grön on kertonut (*Eino Grön – Valon ja varjon tango*. Tv-lähetys 12.12.1998), että Dean Martin ja Olavi Virta olivat hänen idolejaan ja että näiden esimerkin ohjaamana grogilasi sopi luontevasti imagoon. Tähän tapaan nuoremmat muusikkosukupolvet omaksuvat päihteiden käytön eräänlaisena ikonisena osana muusikkoutta, esimerkiksi ”tyylikkään viileyden” tai kapinallisuuden osoituksena.

3. Taiteilijat eivät nautikaan päihteitä, vaan kyseessä on illuusio. Verrattuna tavalliseen arkielämään ja normaaliin yhteiskuntaan kaikkine latteuksineen, poikkeava saa helposti vetovoimaisen auran ympärilleen, oli poikkeavuus sitten hyvää tai huonoa. ”Paatunut rikollisuus, seksuaaliset perversiot tai täydellinen ulkopuolisuus omaavat samantyyppistä symbolista voimaa kuin täydellinen hyvyys, oikeudenmukaisuus ja rajoittamaton valta” (Ketola 1999, 983). Niinpä yleisö voi jopa haluta nähdä idolinsa todellisuutta hyveellisempänä tai paheellisempana, ja idoli puolestaan voi olla halukas pönkittämään yleisön kuvitelmia: kärjistetyssä kuviteltavissa olevassa esimerkissä huume- tai viinasekoilujuttuja tehtaillaan kuntosalilta käsin⁷.

⁷ Kun edempänä tulen esittelemään tarinoita, jotka kertovat Olavi Virran ”hovin” Hotelli Tornin kabinetissa järjestämistä ”hillittömistä” juhlista, on ehkä hyvä muistaa mitä tähän nimenomaiseen joukkoon kuulunut elokuvaohjaaja Aarne Tarkas kertoo näistä juhlista: ”Koko illan istumisen aikana juotiin henkeä kohden paikan kantajuomaa kuivaa jaloviinaa 2-3 ryyppyä ja humalaisen näkeminen Tornin baarissa oli verraten harvinaista. -- enkä myöskään muista, että tämä naistennielijäksi mainittu mies (Virta) olisi tullut baariin naisen kanssa. (Aarne Tarkas, julkaisematon käsikirjoitus, a.s.)

En suoralta kädeltä torju mitään näistä kolmesta väitteestä, mutta tässä tutkimuksessa sivuutan täysin kaikki taiteilijoiden sisäsyntyisiin tarpeisiin viittaavat selitysmallit, ja lähestyn aihetta nimenomaan yleisön potentiaalisten tarpeiden kautta. Omista lähtökohdistani tarkasteltuna edellä kuvailluista vaihtoehdoista viimeinen on yhtä käypä kuin muutkin: kysymys käsittelemieni tähtien *todellisesta* alkoholinkäytöstä jää tutkimuksessani sivuseikaksi, enkä tässä tutkimuksessa yritä tarjota mitään selitystä sille, miksi kyseiset henkilöt joivat jos yleensä joivat. Onkin syytä painottaa, että en tutkimuksessani yleensäkään ota kantaa siihen, mikä on totuus käsittelemieni tähtien elämän yksityiskohdista: olen kiinnostunut vain siitä mitä kuvitellaan tapahtuneen.

6. Aikaisemmat tutkimukset

Tieteiden kartalla tutkimukseni sijoittuu *etnomusikologian* alalle. Oman tulkintani mukaan etnomusikologisen paradigman keskiössä on ajatus musiikin tutkimisesta kulttuurina, ja etnomusikologisen tutkimuksen perimmäisenä tavoitteena on musiikkikulttuurissa reaalistuvan inhimillisen ajattelun ymmärtäminen. Etnomusikologia ei siis vastoin useiden ei-etnomusikologien käsitystä määriy minkään erityisen tutkimuskohteensa kautta (esimerkiksi 'kansanmusiikki'), vaan kyseessä on tapa, jolla mitä tahansa musiikkia voidaan lähestyä. Tutkimukseni tavoitteena on ymmärtää sellaista inhimillistä ajattelua, joka manifestoi itseään Suomi-iskelmän sortuviin tähtiin liittyvissä kulttuurisissa ilmiöissä. Tutkimusmateriaalinani ei ole soiva musiikki vaan muunlaiset kulttuurintuotteet, mutta yhtä kaikki näissäkin on etnomusikologisen ajattelutavan mukaan kyse musiikillisesta kulttuurista. Paitsi että etnomusikologialla ei ole omaa erityistä tutkimuskohdettaan eri musiikinlajien joukossa, sillä ei myöskään ole mitään erityistä omaa teoriaa tai metodologiaa, vaan etnomusikologinen tutkimus on tyypillisesti luonteeltaan monitieteistä (esim. Pekkilä 1994, 407). Monitieteistä on omakin tutkimukseni. Käyttämäni teoriat ja menetelmät ovat peräisin useista lähi- ja muista tieteistä, kuten perinteentutkimus, joukkotiedotustutkimus ja historian tutkimus.

Suomalaisesta iskelmämusiikista on tehty jonkin verran tieteellisiä tutkimuksia, mutta tämän tutkimussuunnan perinne on vielä nuorta. Musiikin sosiaalista ja kulttuurista luonnetta korostava tarkastelutapa on tullut esiin mm. Pekka Suutarin väitöskirjassa *Götajoen jenkka. Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen identiteetin rakentajana* (Suutari 2000), jossa Suutari on tutkinut ruotsinsuomalaiseen tanssimusiikkiin liittyviä ruohonjuuritason käytäntöjä. Toinen tuore suomalaista populaarimusiikkia käsittelevä väitöskirja on Jari Muikun *Musiikkia kaikkiruokaisille. Suomalaisen populaarimusiikin äänitetuotanto 1945–1990* (Muikku 2001), jossa Muikku luo

yleiskatsauksen maamme musiikkikustannusalan vaiheisiin. Tätä kirjoitettaessa on lisäksi valmisteilla lukuisia uusia kansallista populaarimusiikkia käsitteleviä teoksia.

Iskelmää tutkivassa musiikkianalyttisessä suuntauksessa edelläkävijänä on ollut Pekka Jalkanen suomalaisen populaarimusiikin soivien tyylipiirteiden syvatasoja luotaavilla yhteenvedoillaan (esim. Jalkanen 1992 & 1993). Suomalaiseen iskelmäryriikkaan on puolestaan pureutunut mm. kirjallisuudentutkija Pirjo Kukkonen (Kukkonen 1996 & 1997). Musiikkianalyttisen ja iskelmäryriikkaan keskittyvien suuntauksien rinnalla tarkastelen työssäni nyt suomalaiskansalliseen iskelmään liittyvää puhetta, *iskelmädiskurssia*. Myös Tarja Rautiainen (2001) on väitöskirjassaan sivunnut aihetta eritellessään populaarimusiikista 1960-luvulla käytyä kiihkeäsävyistä keskustelua, jonka aineksia jäi popularisoituna myös myöhempään iskelmäpuheeseen.

Historiantutkimuksellisesti orientoitunutta kirjallisuutta, lähinnä journalistista, on olemassa Suomi-iskelmän alueelta melko runsaasti. Näihin kuuluvat mm. asiaan perehtyneiden toimittajien kirjoittamat teokset (esim. von Bagh & Hakasalo 1986, Koski 2001, Niiniluoto 1994). Omassa tutkimuksessani monet tämän kategorian tuotokset ovat analysoinnin kohteena: kiinnostavaa näissä teoksissa on, kuten edellä totesin se, minkälaista kieltä niissä käytetään puhuttaessa tutkimukseni polttopisteessä olevista hahmoista ja suomalaiskansallisesta iskelmämusiikista yleensä. Vaikka tulkintani näistä teoksista ovat osin poleemisia, ei tämä seikka tee tyhjäksi teosten eittämättömiä ansioita, enkä ole suinkaan tarkoittanut että samojen teosten alistaminen kriittiseen analyysiin tekisi ne muutoin arvottomiksi tutkimuskirjallisuutena.

Pop-tähteyteen keskittyvää tutkimusta on sitäkin tehty jonkin verran, mutta runsaudenpulaa ei ole, ei varsinkaan sellaisista tutkimuksista joissa pop-idolit olisivat tulleet tarkastelluksi uskonnollisina ilmiöinä kuten tässä tutkimuksessa. Kuitenkin Stig Söderholm (1990) on tutkinut amerikkalaisen The Doors -yhtyeen laulajan, vuonna 1971 kuolleen Jim Morrisonin sankarillistamisen prosessia nimenomaan tällaiselta katsantokannalta. Söderholmin havainnot Morrison-kultista tarjoavat mielenkiintoisen vertailukohdan joillekin tutkimuksessani esiin nouseville ihailijareseptioon liittyville seikoille. Söderholm pitää tärkeimpänä Morrison-mytologiaa auktorisoivana tekstikorpuksena elämänkerrallisia kirjoja. Morrison -mytologian kerronnallisia teemoja ovat Söderholmin mukaan *perustamiskertomukset*, jotka kertovat The Doors-yhtyeen alkuaajoista. Olennainen osa Morrison -mytologiaa ovat myös *sankaria yli-inhimillistävät* kertomukset. Näissä kertomuksissa kuvataan mm. Morrisonin kykyä nauttia valtavia määriä huumaavia aineita ja alkoholia. Lisäksi *Morrisonin kuolemaa käsittelevät* kertomukset ovat olleet Söderholmin mukaan keskeisellä sijalla Morrison-mytologiassa. Söderholm esittää tutkimuksessaan, että Morrisonin kuolema on elämänvaiheista kertovien tekstien lähtökohta, ei

lopputulos. Jim Morrisonin kuolema on kultin ontologiassa hallitseva teema, ja niinpä Morrisonin hautapaikasta Père-Lachaisen hautausmaalla tuli rituaalisen toiminnan näyttämö ja pyhiinvaelluspaikka.

Sellaisista tutkimuksista, joissa systemaattisesti otetaan tarkasteltavaksi jonkin pop-ikonin media-habitus, ansaitsee tulla mainituksi kolme. Näistä kaksi käsittelee Elviksen hahmoa jossain määrin samaan tapaan kuin käsillä olevassa tutkimuksessa on käsitelty legendaarisia suomalaisia iskelmäidoleja. Sven-Erik Klinkmanin *Elvis Presley – den karnevalistiska kungen* –teos (1998) tarkastelee Elviksen habitusta eri aikoina erilaisina karnevalistisina maskeina, joita Klinkman erotti neljä. Nämä ovat: 1) alkuajan rock'n'roll –maski (1954-1959), 2) filmivaiheen maski (suurin osa 1960-lukua), 3) uudistunut rock-maski (1968-1970) ja 4) groteski Las Vegas –maski (1970-1977). Klinkman ottaa kirjassaan jossain määrin huomioon Elviksen hahmon kulttuurisena kuvana, ja on näiltä osin oman tutkimukseni viitekehysten kannalta oikeilla jäljillä. Klinkman toteaa, että kaksi keskeistä Elvis-maskia, alkuaikojen rock'n roll -maski ja lopun Las Vegas -maski muodostavat dikotomian, kahden äärimmäisyyden vastakkaisuuden. Juuri tämä groteski Las Vegas -maski, ylipainoinen Elvis puettuna ylilyövän koristeelliseen karnevaaliasuun, on se ikoni, joka on jäänyt Elviksen maskeista elämään hänen kuolemansa jälkeen mm. lukemattomien Elvis-imitaattorien toistamana.

Gilbert B.Rodmanin *Elvis After Elvis – the Posthumous Career of a Living Legend* –teos (Rodman 1996) käsittelee Elviksen hahmon eri ilmenemismuotoja tämän kuoleman jälkeen. Kuten itse tutkimuksessani, myös Rodman ymmärtää kuolemanjälkeisen legendan elävän erillään historiallisesti eläneestä ihmisestä, ja nimenomaan sellaisissa kulttuurituotteissa joissa Elviksen hahmo on tullut luovasti tulkituksi. Rodman myös osoittaa työssään, kuinka Elvis-ikoni on Elviksen kuoleman jälkeen tullut esille hämmästyttävän etäälle Elviksen alkuperäiskontekstista olevista asiayhteyksistä: mitä erilaisempien tuotteiden mainoksissa, imitaattorien esityksissä, postimerkeissä ja lukemattomissa muissa yhteyksissä. Rodman käsittelee teoksessaan mm. Elvistä ympäröivää mytologiaa, Elviksen asuintaloa Gracelandia (tämä on Rodmanin mukaan ”artikulaation paikka” jossa Elviksen eteerinen hahmo ankkuroituu todellisuuteen), Elviksen ihailijoita ja heidän toimintansa kvasi-uskonnollista luonnetta ja Elvis-turismia.

Janne Mäkelä on puolestaan väitöskirjassaan *Images in the Works. A Cultural History of John Lennon's Stardom* (Mäkelä 2002) käsitellyt John Lennonin tähteyttä *Beatles* –yhtyeen menestyksen alkuvaiheista aina Lennonin kuoleman jälkeiseen aikaan. Mäkelän keskeinen käsite on *tähtiverkko* (*starnet*). Tällä Mäkelä tarkoittaa kommunikaatiokudelmia, jonka puitteissa useat toimijat konstruivat tähteä julkisena ilmiönä. Lennonin tähteyden kannalta neljänä tärkeimpänä komponenttina Mäkelä pitää tähden itsensä julkisia edesottamuksia, musiikkiteollisuuden panosta,

mediaa kommentteineen ja yleisön julkisia palautteita edellisiin. Mäkelä näkemyksen mukaan nämä komponentit tuottavat kilpailevia diskursseja ja muuttuvia hierarkkisia muodostelmia.

Edellä mainittujen teosten vertailun perusteella näyttää siltä, että hyvään tulokseen pop-idoleita tarkasteltaessa on päästävässä kytkemällä konstruktionistiseen viitekehykseen (Rodman ja Mäkelä) sellaisia teoreettisia aineksia, jotka pystyvät pureutumaan populaarikulttuurin edushahmojen idolisoinnin uskonnonkaltaiseen aspektiin (Söderholm). Toinen tärkeä huomio, jonka pop-tähteyttä käsittelevät kirjat antoivat aiheen tehdä, oli se, että idoliuden tutkimiseen liittyy ansa: omaa idolia tutkittaessa näyttää olevan vaikeaa pysytellä tämän suhteen kriittisenä ja välttää tekstissä tutkimuskohdetta ylentävää sävyä.

Tähteyteen kuuluvia aineksia erittelevä osuus tutkimuksessani on verrattain lyhyt, mutta silti se on mielestäni avain *legendaariuden* olemuksen ja sitä myöten koko tutkimukseni ymmärtämiseen. Tälle teoriaa muodostavalle osuudelle vaikutteita ovat tarjonneet mm. seuraavat kaksi tähteyden tematiikkaa käsittelevää kirjoitusta: R. deCordovan artikkeli *The Emergence of the Star System in America* (1991) ja Joshua Gamsonin *Claims to Fame. Celebrity in Contemporary America* (1994). Nämä kirjoitukset kylläkin kaikki käsittelevät tähteyttä lähinnä elokuvataiteen osalta, mutta niiden tarjoamien perusteiden pohjalta oli hyvä lähestyä tähteyden ilmiötä yleisemminkin.

7. Aineisto ja sen käsittely

Tutkimukseni tyypillisellä lukijalla on luultavasti jo ennalta hyvät tiedot käsittelemistäni iskelmäikoneista. Läpikäymiäni mediatekstejä on tahtoen tai tahtomattaan vastaanottanut moni aikalaiseni – tosin itse olen ehkä kuitenkin keskimääräistä paremmin aiheeseen perehtynyt kahlattuani läpi neljässä vuodessa likipitään kaiken sen kirjallisen aineksen mitä näistä hahmoista on viimeisen kolmenkymmenen vuoden aikana syntynyt. Asiantuntijuuden viittaa en voi kuitenkaan piiloutua samaan tapaan kuin eksoottisemman ja marginaalisemman aiheen tutkija, vaan kenellä tahansa voi olla käsittelemääni aihepiiriin oma mielipide. Olenkin työssäni suomalaisen iskelmämusiikin historian yksityiskohtaisen kertaamisen sijaan keskittynyt oleelliseen, tuomaan esille sellaisia pinnanalaisia elementtejä, jotka jäävät arkiajattelulta ja journalismilta useimmissa yhteyksissä huomaamatta: samankaltaisen elämäntarinan ja alkoholismien toistuminen 1990-luvun iskelmäelokuvabuumin hedelmissä on pantu kyllä merkille myös mediassa, mutta tarjotut selitykset ovat olleet hyvin yleisluonteisia.

Aiheeseen syventyessäni kävi ilmeiseksi, että koska tutkimaani ilmiökenttään liittyisi hyvin eriaineeksia pienempiä teemoja, kokonaisuus olisi otettavissa haltuun vain monipuolisella metodiarsenaalilla. Se menetelmä mikä yhden ilmiön osatekijän tarkastelussa olisi täysin adekvaatti, olisi hyödytön toisen komponentin tarkastelussa. Niinpä päädyin pluralistiseen metodologiseen otteeseen, ja työssäni yhdistyvät niin semioottiset menetelmät kuin perinteinen historiantutkimus että dekonstruktiiviset käytännöt.

Ensimmäinen ja yksi työläimmistä vaiheista työssäni oli datan kerääminen. Rationalisoin tämän vaiheen siten, että sikäli kuin mahdollista, pyrin käyttämään hyväkseni jo aikaisemmin kerättyjä kokoelmia: Unto Mononen -yhdistyksellä oli hallussaan hyvin kattava kokoelma Monosta koskevaa lehtimateriaalia, ja Rauli Badding Somerjoen elämäkerturilla taas oli materiaalia Baddingista. Näiden avulla ryhdyin aluksi pelottavan työläältä näyttäneeseen toimeeni rohkaistunein mielin. Näytelmäkäsikirjoituksia sain kerralla huomattavan kokoelman Suomen näytelmäkirjailijaliitosta, radio-ohjelmiin pääsin käsiksi paikan päällä Yleisradion radioarkistossa, ja videot löytyivät videovuokraamoista. Olavi Virran ja Irwin Goodmanin osalta tein keräilytyötä itse, ja joidenkin yksittäisten mutta tärkeiksi kokemieni kulttuurituotteiden haltuuni saamiseksi näin paljonkin vaivaa – tällaista olivat lähinnä erilaiset memorabilia-esineet. Tutkimusaineistoni jakaantui seuraaviin luokkiin:

1) *Elämäkerralliset tai elämäkerrallisia otteita sisällään pitävät elokuvat*, joita valmistui tutkimukseni kuluessa. Elokuvat tehtiin tuona aikana Unto Monosesta (*Unto Monosen elämä ja tangot*, O: Claes Olsson 1999), Rauli Badding Somerjoesta (*Badding*, O: Markku Pölönen 2000) ja Irwin Goodmanista (*Rentun Ruusu*, O: Timo Koivusalo 2001). Markku Pölösen ohjaamassa *Kuningasjätkä* –elokuvassa (1997) sekä Timo Koivusalon *Kulkuri ja joutsen* –elokuvassa vilahti näiden lisäksi sivuhenkilönä kummassakin Olavi Virran hahmo eri vaiheissa elinkaartaan. *Rentun Ruususta* ja *Baddingista* oli saatavilla myös kirjalliset elokuvakäsikirjoitukset. Lähempään tarkasteluun pääsivät lisäksi Mika Kaurismäen *Arvottomat* sekä Aki Kaurismäen *Ariel*, joihin on lyönyt leimansa tutkimuksessa käsiteltyjen artistien tuotoksien käyttäminen taustamusiikkina, vaikka hahmot eivät sellaisinaan elokuvien juonissa esiinnykään.

2) *Näytelmäkäsikirjoitukset*, jotka elokuvien tapaan olivat tähden elämäntarinaa perustuvia, ja joita on kirjoitettu 1970-luvun alusta lähtien. Lähempään tarkasteluun näistä pääsi Erkki Auran ja Erkki Wessmanin käsikirjoittama Olavi Virrasta kertova *Kun ilta ehtii* –näytelmä, josta esitän tutkimuksessani yksityiskohtaisen analyysin. Muita näytelmäkäsikirjoituksia olivat Jukka Pakkasen radiolle kirjoittama Unto Mononen –kuunnelma *Tunti kerrallaan* (1971) sekä kuunnelmasta myöhemmin muokattu näytelmäkäsikirjoitus *Kohtalon tango*; Esko Janhusen *Teinienkeli – Rauli ja tähdet*; Jorma Kairimon *Tango veressä*; Arto Niemisen Monos-aiheinen *Erottamattomat*; Anu

Kaipaisen Olavi Virran tarinaa mukaileva *Tangokuningas* ja Seppo Jääskeläisen Badding-aiheinen laulunäytelmä *Sydän lämpöä täynnä*.

3) *Elämäkertakirjat*, jotka on kirjoitettu kaikista tutkimuksessani käsiteltävistä hahmoista: *Olavi Virta – legenda jo eläessään* (Von Bagh & al., 1995); *Badding* (Metsämäki & Miettinen 1996); *Satunmaa, Unto Mononen – Elämä ja laulut* (Metsämäki & Pelkki 1997) ja Vexi Salmen omaelämäkerrallinen, Irwinin vaiheisiin kietoutuva *Siniset morkkakengät ja Mikä laulaen tulee* (Salmi 2001).

4) *Tv-dokumentit*, jotka muodostivat epätasaisen ja monipuolisen ryhmän, johon kuului mm. sekalaisia katkelmia uutislähetyksistä sekä pidempiä dokumentaarisia, etupäässä Peter von Baghin 1980-luvulla tekemiä ohjelmia.

5) *Sanoma- ja aikakauslehtiartikkelit*, joita on kirjoitettu työssäni tarkasteltujen hahmojen tiimoilta satoja aina lyhyistä pikku-uutisista moniosaisiin elämäkerrallisiin jättiartikkeleihin. Juuri lehtiaineksen osalta tukeuduin eniten muilla tahoilla jo valmiiksi kerättyyn materiaaliin. Tämän aineiston suhteen ilmeni joitain pieniä ongelmia: ensinnäkään en voinut tietää millä menetelmällä artikkelit oli alun perin kerätty, so. oliko keruu ollut systemaattista vai satunnaista. Lisäksi muiden kuin itseni keräämän lehtimateriaalin osalta lähdetiedot olivat osin puutteellisia. Edellä mainitun syyn johdosta en itsekään kokenut järkeväksi pyrkiä muun lehtimateriaalin keruussa erityiseen systemaattisuuteen. Ainoat järjestelmällisesti läpikäymäni lehdet olivat *Hymylehden* vuosikerrat 1990 - 2000 sekä *Seura* vuosina 1990 - 1996. Lopun lehtiaineiston keruussa keskityin niinkään 1990-luvulla kirjoitettuun materiaaliin ja lopetin keruun siinä vaiheessa kun saatoin todeta tämän osa-alueen tulleen kyllästetyksi.

6) *Radio-ohjelmat*, joita löytyi niitäkin kymmeniä alkaen Peter von Baghin ja M.A. Nummisen 1970-80 -luvuilla tekemistä Olavi Virta- ja Unto Mononen -aiheisista ohjelmista. Näihin kuului 1990 -luvulta lähtien myös Radio Suomen *Iskelmäradion* tutkimuksen hahmoihin liittyvät teemalähetykset.

7) *Kaunokirjalliset tuotteet, muu fiktio ja aikaisten muistelmateokset* muodostivat monipuolisen ja mielestäni erityisen arvokkaan kokonaisuuden. Tähän aineiston osaan kuului mm. laululyriikkaa kuten Juice Leskisen *Paperitähti* ja Veikko Lavin *Tangokuningas* -kappaleiden sanoitukset, katkelmia Risto Karlssonin romaanista *Kekkonen tulee, Kekkonen tulee* (Karlsson 1982) sekä relevantteja otteita Jyrki Hämäläisen muistelmateoksista (Hämäläinen 1993 & 1996).

Loppuihin hyvin monimuotoisiin luokkiin kuuluivat 8) *Memorabilia-esineet* – pinssit, t-paidat, postikortit yms. - sekä erilaiset esitteet ja mainokset. 9) *Erilaisten vuosikirjojen nekrologiat, yleisteosten artikkelit, kokoelmalevyjen levykansitekstit ja ihailijoiden sekä erilaisten organisaatioiden ylläpitämät verkkosivut*. 10) Viimeisenä *muistomerkit ja sekä erilaiset*

tapahtumat, kuten *Unto Mononen –muistokonsertti* ja *Seinäjoen Tangomarkkinat*, joiden aikana tein henkilökohtaista havainnointia paikan päällä.

Teoreettista viitekehystäni esittelevässä luvussa II on kaavio, jossa olen jäsennellyt erilaisia *reflektio-kulttuurituotteita*, jotka ovat mediasta välittyneen tähteyden primaariaineuksen tulkinnan jälkeen luotuja kulttuurituotteita. Olen hakenut tutkimusmateriaalia kaikista näistä luokista. Sen sijaan *projektio-kulttuurituotteet*, tähteyden primaariaines, ei kuulu tutkimukseni piiriin.

Monimuotoinen aineisto ei alistunut helposti analyysiin. Aluksi luetteloin aineiston luokitellen sen eri formaatteihin (ks. aineiston esittely yllä). Tämä ei vielä juurikaan auttanut analyysiä. Alkukangertelujen jälkeen sain kuitenkin selvitettyä itselleni teemat, joiden avulla pystyin koodaamaan aineistoa tehden aluksi merkintöjä artikkelikopioihin ja litteraatioihin eri väreillä. Päästyäni kirjoitustyössä alkuun valitsin sitaatteja, tutustuttuani jo aineistoon läpikotaisin, myös muistini varassa. Kaiken kaikkiaan aineiston tulkitseminen oli, kuten kvalitatiivisessa tutkimuksessa yleensäkin, epälineaarinen prosessi, jossa aineiston koodaus, lisäkategorioiden keksiminen, tutkimusraportin kirjoittaminen, muistioiden kirjoittaminen ja teoreettiseen viitekehukseen palaaminen vuorottelivat edestakaisin.

Narratiivinen jatkumo, jossa kaikkia neljää hahmoa koskeva data olisi läsnä, oli tyydyttävien muoto, jonka pystyin aineiston esittelyä varten keksimään. Paras esitysformaatti olisi ollut sähköinen hypermedia, mutta tästä ajatuksesta luovuin erinäisistä käytännön syistä. Tutkimusraportin kannalta suuri ongelma oli se, että merkityksellistä aineistoa – lehtiartikkeleita, radio-ohjelmia, tv-dokumentteja, elämäkertakirjoja yms. – oli melko paljon, olihan tarkasteltavia tähtiä useampia, ja analyysien pohjaksi aineistoa olisi tutkimusraportissa myös esitettävä kohtuullisen suuri määrä. Yläraja sitaattien määrälle oli kuitenkin olemassa: hyvien tapojen mukainen akateeminen siteerausetiketti vaatii, että esim. elokuvan still-kuvan käyttö on perusteltava, ja että kuvan esittäminen on analyysille oleellista eikä kuva ole kirjassa vain koristeena. Vaikka akateeminen tutkimuskirjallisuus nauttiikin (kunhan edellä mainittu kriteeri toteutuu) tekijänoikeudellista erivapautta, näin kohtuullisesti vaivaa saadakseni tekijöiltä luvat esittämäni graafiseen materiaaliin varsinkin niissä tapauksissa, joissa oikeuksien haltija oli yksityishenkilö. Onnistumisen aste tässä oli hyvä, mutta ei täydellinen.

8. Tutkimuksen kulku

Luvussa II esittelen työni teoreettisia lähtökohtia ja sijoittumista sille musiikintutkimuksen sektorille, jossa kiinnostuksen kohteena on *kielenkäyttö musiikkikulttuurin osa-alueena*. Yksi

etnomusikologian avainkäsitteistä on konteksti: mikä on tässä tutkimuksessa omaksumani lähestymistapa musiikkiin liittyvien merkitysten kontekstualisointiin? Lisäksi määrittelen tarkemmin *legendaariutta* eräänä pop-tähteyden osa-alueena sekä esittelen tarkemmin tulkintateoreettisia apuvälineitäni, A.J. Greimasin generatiivisen kulun teoriaa sekä sitä edeltäneitä semioottisia innovaatioita, joiden suora jälkeläinen mainittu systeemi on.

Luvussa III analysoin aluksi Olavi Virran elämästä kertovan *Kun ilta ehtii* -näytelmän Greimasin semioottisen käsiteapparaatin avulla. Tällä korpuksen yhden lohkon analyysillä rakennan tulkintamallin lopulle aineistolleni. Luvun loppuosan analyysissä käytän metodisena runkona tätä tulkintamallia ja käyn tutkimuksen korpusta läpi laajemmin.

Luvussa IV käsittelen sortuvan iskelmäkuninkaan ideaalityyppiä erilaisten uskontotieteellisten pohdintojen sekä lyhyesti myös jungilaiseen syvyyspsykologiaan sisältyvän perikuvallisuuden idean valossa. Keskeistä tässä tarkastelussa on myytin narratiivinen luonne ja yksilötason psykodynaamisten ilmiöiden projisointi idoleihin. Luvussa V luon katsauksen mediatekstien vastaanottajatasolle. Tarkastelen Unto Monosen ihailijayhdistyksen toimintaan sisältyvää kultinomaisuutta sekä Olavi Virran nykyisten fanien idolinsa merkityksen kuvailuun käyttämää kieltä.

Luvussa VI käyn läpi ne sortuvan iskelmäkuninkaan ideaalityyppiin sisältyvät suomalaiskansallisen identiteettikonstruktion kanssa risteävät merkitykset, jotka tekevät ideaalityypistä suomalaiselle ihailijalle samastuttavan. Otan tarkasteluun kolme teemaa: 1) suomalainen humala, 2) tangomelankolia sekä 3) herraviha. Luvussa VII käsittelen sellaisia suomalaisen lähihistoriaan kuuluvia tapahtumia, joissa *Sortuva iskelmä kuningas* kulttuurisena entiteettinä on tullut valjastetuksi erilaisiin käyttötarkoituksiin suomalaiskansallisten merkitysulottuvuuksiensa ansiosta. Käsiteltävät avainskenaariot ovat: 1960-luvulla tapahtunut julkisuuden murros ja sensaatiojournalismin nousu Suomessa ja silloisen nuoren kulttuurieliitin kampanjointi populaarimusiikin arvonnousun puolesta; iskelmäasiantuntijoiden ammattikunnan synty 1970-luvulta lähtien ja Suomi-iskelmän sortuvan sankarin kytkökset suomalaiseen elokuvaan 1980 - 90-luvuilla sekä suomalaisten tangoinnostuksen kanavoiminen kaupalliseksi kulutukseksi ja iskelmästereotyyppien kytkeminen camp-henkiseen parodiakontekstiin 1990-luvulla.

Tämän jälkeen teen yhteenvedon siitä monipuolisesta aineksesta, josta Suomi-iskelmän sortuvan sankarin myytti koostuu, ja vastaan johdannossa esittämäni kysymykseen siitä, mihin sosiaalisiin ja yksilötason psykologisiin ilmiöihin sen myyttisyys pohjautuu. Selvitän myös mikä on tarkastelemani myytin tila uudella vuosituhannella.

II TEOREETTINEN VIITEKEHYS

1. Musiikintutkimus ja diskurssianalyysi

Musiikkiin liittyviä kirjoituksia luetaan joskus vaikka musiikki, josta tekstit kertovat, ei olisikaan tuttua. Ajatellaanpa vaikkapa sellaista suomalaisen iskelmäkirjoittelun keskeisiin kuuluvaa teosta kuin Peter von Baghin ja Ilpo Hakasalon *Iskelmän kultainen kirja* (Hakasalo & von Bagh, 1986). Teos sisältää kirjoittajiensa hahmottelemien Suomi-iskelmän eri aikakausien historiikit alkaen vuodesta 1926 sekä lisäksi 125 artistin elämäntarinan. Innokkaan lukijan tarkkaan tutkimaksi ovat tulleet myös ne katkelmat, joissa kerrotaan sellaisista iskelmämusiikin merkkihenkilöistä, joiden musiikki on jäänyt lukijalta vielä siihen mennessä kuulematta.

Vaikka puhetta musiikista esiintyykin luontevimmillaan soivaan musiikkiin suoraan liittyneenä, antamani esimerkki havainnollisti kuinka musiikidiskurssia voi olla mahdollista tarkastella myös erikseen, omana, miltei itsenäisenä musiikkikulttuurin osa-alueenaan¹. Käsittelen työssäni suomalaisen populaarimusiikkiin liitettäviä yleisesti jaettavia merkityksiä, jotka ilmenevät diskurssissa. Näin tehdessäni joudun aivan ensimmäiseksi tekemään metodologisen linjaratkaisun siitä, etsinkö merkityksiä tämän massaviihteen lainalaisuuksille alistetun kentän lähettäjien, toimittajien ja muiden viihdeteollisuuden palveluksessa olevien ammattilaisten, vai vastaanottajien, yleisön päädyistä – eli pelkistetysti sanottuna, tutkinto tekstejä vai niiden vastaanottoa. Käsittelen seuraavassa erilaisia joukkoviestimien tuotteisiin liittyviä, joko tekstejä tai lukijoita painottavia näkemyksiä, ja perustelen näin sitä ratkaisua, johon tutkimuksessani olen näiltä osin päätenyt. Tuon esille sellaisia argumentteja, jotka puhuvat sen puolesta että tekstien ja vastaanoton tutkimuksen ristiriita on osittain myös vain näennäistä.

Musiikintutkijoiden piirissä virisi 1990-luvun aikana kiinnostus kielenkäyttöön sosiaalisen todellisuuden rakentajana. Johtoajatuksena tässä mm. “musiikin kulttuurinen tutkimus” -nimekkeen alla kulkevassa, kulttuurintutkimuksen (*cultural studies*) valtavirrasta virikkeensä ammentavassa suuntauksessa on ollut ihmistieteiden konstruktionistinen paradigma. Uusi suuntaus on metodisessa mielessä merkinnyt karkeasti otettuna kääntymistä diskurssianalyysin ja etnografisten menetelmien puoleen (ks. Musiikki 4/1999). Siirtymä on heijastellut kulttuurintutkimuksen yleisiä tendenssejä, tekstien “oikeiden” merkitysten tavoittelemisesta luopumista ja katseen kääntämisestä merkitysten

¹ On helppo kuvitella musiikkipuhetilanteita, joissa puhujalta tai puhujilta puuttuvat kokemukset itse musiikista. Ajatellaanpa seuruetta, jonka jäsenet pyrkivät tekemään vaikutuksen toisiinsa sivistyneisyydellään, ja puhe alkaa liikkua klassisen musiikin aihepiiriin suuntaan: joku voi helposti sortua tällaisessa paineessa puhumaan vaikkapa sellaisten säveltäjien, joista tietää vain nimen, tuotannosta. Itse olen monet kerrat kuunnellut innostuneen ihailijan puhetta minulle täysin tuntemattomasta lempiartististaan – ja ehkäpä joskus myös kohteliaasti muutamalla sanasella itsekin viitannut

kontekstuaaliseen luonteeseen. Äkkipäätään voisi ajatella tällaisen siirtymän toteutuvan musiikintutkimuksessa luovuttaessa musiikkianalyysistä – musiikillisista “teksteistä” – ja käännyttäessä kielenkäytön erittelyyn. Kuitenkin populaarikulttuurin puhevaruutta eriteltäessä edessä ovat edelleen tekstit ja vastaanotto, vaikkakaan eivät enää musiikilliset, vaan diskursiiviset. Kulttuurinen näkökulma musiikkiin tarkoittaa ajattelua, jonka mukaan musiikki ei synny vain siitä sonorisesta impulssista, jota perinteisesti musiikiksi ajatellaan, vaan myös sitä ympäröivistä “ulkomusiikillisista” merkityksistä, jotka löytyvät diskurssista. Musiikintutkimuksen konstruktivistinen tyyli on näin lähestynyt metodologisessa mielessä mitä tahansa diskurssianalyysiä. Ainoa erityinen piirre teksteissä on se, että ne kuuluvat musiikkielämän kontekstiin.

Sähkökitaran ujellus, tanssijan hiki, pop-tähden haastattelu – kaikki nämä ovat omilla tavoillaan tekstiä populaarimusiikin tutkijalle, ja kaikki ne asettavat omat vaatimuksensa tutkimusmetodeille. Joukkoviestintätutkimuksen saralla käyty keskustelu median kautta välittyvistä viesteistä tarjoaa hedelmällisiä näkökulmia lähestyä musiikkia *diskurssin* tasolla. Mikä tahansa nykykulttuurin tutkimus on läpeensä medioituneessa nykymaailmassa pakosta jossain määrin medioita sivuavaa. Näin on varsinkin populaarimusiikin tutkimuksessa, jossa media on läsnä jo määritelmänomaisesti, mikäli pidämme populaarikulttuurin määritelmän täyttymisen edellytyksenä massojen tavoittamiseen kykenevää teknologiaa. Kun tutkitaan populaarimusiikin piiriin kuuluviin entiteetteihin – pop-idoleihin ja muihin tuotteisiin – kytkeytyviä merkityksiä, ollaan metodien osalta siis populaarimusiikin tutkimuksen, mediatutkimuksen ja diskurssianalyysin yhteisellä alueella.

Tekstien ja niiden vastaanoton tutkimisen vastakkainasetelman juuret yltävät kauas: siinä missä strukturalistisen kielitieteen kantaisä Saussure esitti merkitsijän ja merkityn välisen suhteen ensivaiheessa sattumanvaraiseksi mutta tämän jälkeen jo stabiiliksi, vei derridalainen jälkistrukturalistinen näkemys sattumanvaraisuuden ajatuksen pidemmälle esittäen kärjistetyimmillään merkin ja merkityn täydellistä yhteydettömyyttä: merkit voivat merkitä eri ihmisille aivan eri asioita, tai eivät mitään. Strukturalistiset metodit otettiin aikanaan ilolla vastaan vastapainoksi aikaisemmille mielivaltaisen estetisoiville ja usein elitistisille ihmistieteissä tehdyille erotteluille. Näin tehtäessä törmättiin kuitenkin samankaltaiseen erityisen yleispätevöittämiseen toisella suunnalla: kritiikki kohdistui strukturalismissa ja myöhemmin sen jälkeläisessä semiotiikassa² nähtyyn oletukseen epähistoriallisesta merkityksestä sekä muuttumattomasta ja

tämän musiikin ”moni-ilmeisyyteen” tms.

² Mitä eroa on sitten strukturalismilla ja sen seuraajalla semiotiikalla? Altti Kuusamon mukaan strukturalismin tähdentäessä, ainakin implisiittisesti, universaaleja merkitys*rakenteita*, joiden metodologiset seurausvaikutukset tuottavat ylihistoriallisia merkityksiä, semiotiikka korostaa ”merkin tiedettä” kulttuurisesti ehdollisena ja sitä kautta kontekstuaalisena järjestelmänä (Kuusamo 1996, 18). Niinpä semiotiikka keskittyy etsimään sellaisia konventioita,

universaalista ihmismielen rakenteesta. Jälkmoderni kulttuurintutkimusparadigma suosii historiallistavaa lähtökohtaa, jossa erilaisille merkityksille etsitään juuria historiasta, politiikasta ja jokapäiväisen arkielämän sisällöstä. Uutena huomiona on näin ollen myös se, että tekstit kohtaavat lukijansa aina jossakin ajassa ja paikassa ja että tekstit ja lukijat ovat kohdatessaan aina myös intertekstuaalisissa sidoksissa muihin teksteihin. Näin nousevat näkyville tekstien ja vastaanoton lisäksi uutena muuttujana kontekstit; historiallinen tausta, taloudelliset seikat, yhteiskunnalliset muuttujat, mutta myös tekstin sisäiset seikat kuten diskurssi ja intertekstit (ks. esim. Lehtonen 2000).

Etnomusikologiassa on vanhastaan ollut keskeisessä asemassa musiikin sosiaalista ja kulttuurista luonnetta korostava tarkastelutapa. Konteksti on ollut yksi etnomusikologian avainkäsitteitä. Täältä se on luontevasti siirtynyt myös populaarimusiikin tutkimukseen. Populaarikulttuurin medioituneisiin tuotteisiin liittyvien merkityksien tutkimisessa olisi myös helppo muutta mutkitta kontekstualisoida merkitykset vastaanottajien tasolle ja ryhtyä näiden selvittämiseksi reseptiotutkimuksen mukaisiin järjestelyihin. Miksipä tutkia tekstejä, kun kerran merkitykset muodostuvat vasta vastaanottajan päässä? Asia ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen.

1.1. Vastaanottotutkimuksen kritiikkiä mediatutkimuksessa

Kulttuuristen merkitysten tutkimisessa on nähty vaihteita, joissa aiempi tekijäkeskeisyys on korvautunut aluksi tekstien lähiluvulla ja edelleen tekstien vastaanottajien tulkintojen tarkastelulla. Joukkoviestinnän kulttuurisessa tutkimuksessa ”aktiivisen vastaanoton“ laadullinen tutkiminen on ollut pinnalla viimeistään 1980-luvun alusta lähtien (ks. esim. Väliverronen 1998, 31; Pietilä 1997, 296; Alasuutari 1999, 1-21). Painopisteeksi on enenevässä määrin tullut yleisön aktiivisuus sekä joukkoviestinnän päivittäiset kulutuskäytännöt. Kaikkein äärimmilleen subjektien aktiivisuuden korostaminen on viety ”mediaetnografiaksi“ (Ridell 1998b, 445; Pietilä 1997, 314) kutsutussa suuntauksessa, jonka puitteissa tutkijat pyrkivät pääsemään mahdollisimman intiimisti käsiksi arkisiin viestinten käyttötappoihin ihmisten kodeissa, ”luontaisessa ympäristössä“ tarkkailtuna (Ridell 1998a, 144). Kyseessä on kevennetty versio totisesta etnografiasta siinä mielessä kuin siihen on antropologisessa tutkimuskäytännössä totuttu, mutta johtoajatus on sama. On kuitenkin havaittu, että ratkaisu siirtää mediatutkimuksen painopiste aivan lähelle vastaanottajia on tuonut muassaan myös tukun ongelmia.

joiden avulla merkitys on mahdollinen väittämättä kuitenkaan näitä aivan niin ”universaaleiksi” kuin strukturalismin on nähty väittävän. Mielestäni kyse on siis lähinnä painotuseroista.

Etnografinen suuntaus tuntuu olettavan itsensä usein jollain tavalla emansipoivaksi nostaessaan yleisön pelkän ”sohvaperunan” roolista aktiiviseksi käyttäjäksi. Heittäessään pois kysymykset yhteiskunnallisista konteksteista ja symbolisesta vallasta, saattaa tällainen suuntaus päinvastaisesta tarkoituksestaan huolimatta tulla kuitenkin legitimoineeksi yleisön aseman sellaisena kuin se nyt kulloinkin sattuu massaviihteen kuluttamisen myötä rakentumaan (Esim. Ridell 1998a, 31; Morley 1992, 26). Emansipatorinen tarkoitus kääntyy näin tahattomasti täysin pääläelleen. Edelleen pyrkiessään tuomaan kuuluville ihmisten omakohtaista näkökulmaa joukkoviestintään tutkijat samalla nimeävät itsensä rivien väleissä yleisön oikeaoppisiksi ymmärtäjiksi ja edustajiksi (Ridell 1998a, 144). Äärimmillään mediaetnografia on nähty ainoana poliittisesti korrektina metodina postmodernille mediatutkijalle (Morley 1992, 13), ja koko käsitteen fetissiksi muuttumisen vaara on ollut mitä ilmeisin.

Mediaetnografian pyrkimys asettua ”yleisön puolelle“ näyttäytyy sinä metodisena vaatimuksena, että tutkijan tulee kunnioittaa tutkittavien omia arkisia jäsennyksiä ja mieluiten johtaa oma ”teoriansa“ niistä. Tuloksena on kuitenkin se, että torjuessaan tutkittavien yläpuolelle asettuvan teoretisoinnin, mediaetnografia luopuu analyttisestä etäisyydenotosta arkipuheesta ja ylentää ihmisten arkiset kokemukset jättäen huomiotta kaikki mahdolliset viestintäteollisuuden näille kokemuksille asettamat rajat. Päällepäätteeksi se teoriavihamielisyydessään tekee arkiymmärryksestä joukkoviestinnän vastaanoton teoriaa (Ridell 1998b, 446). On syytä kiinnittää huomiota myös siihen kiusalliseen tosiasiaan, että vastaanottotutkimusta tehtäessä, vaikkapa teematai syvähaastattelua käyttäen, ollaan aina enemmän tai vähemmän tutkittavien rehellisyyden ja ilmaisukyvyyn armoilla. Entä jos nämä eivät halua kertoa totuutta tai eivät jostain syystä osaa kertoa sitä, vaikkapa niin proosallisesta syystä kuin kommunikaatiotaitojen puutteellisuuden takia?

Kun mediatutkimuksen alkuaikoina yleisö nähtiin passiivisina kuluttajina, jotka nielaisivat kakistelematta kaikki mahdolliset median kaupalliset viestit ja poliittiset suostuttelut, on myöhemmin yleisö nähty aina ”aktiivisena“ median poikkeuksetta monimerkityksellisten viestien pidemmän korren vetävänä tulkitsijana (esimerkkinä Fiske 1994). Kun yleisön merkitys korostuu, tekstien tutkiminen alkaa näyttää toisarvoiselta ja jopa turhulta vaivannäöltä. Vaikka David Morley on brittiläisen kulttuurintutkimuksen kaanoniin kuuluvan ”Nationwide Audience“ katsojatutkimuksensa ansiosta yhdistetty etnografiseen suuntaukseen (Morley 1992, 13), näkee hänkin kuvitelman *pelkän* etnografisen metodin riittävydestä hyvin kriittisessä valossa:

Tekstin tai viestin analyysille on ilman muuta olemassa tarve, koska viestin polysemiallakin on aina oma rakenteensa. Yleisöjen ei voi väittää näkevän vain sen minkä haluavatkin nähdä, koska viesti (tai ohjelma) ei ole vain ongelmaton ikkuna maailmaan, vaan konstruktio. Vaikka viesti ei olekaan

vain yhdellä todellisella merkityksellä ladattu, siihen sisältyy merkityksenannon mekanismeja, jotka tukevat tiettyjä merkityksiä, ehkä jopa vain yhtä, ja tukahduttavat muita. (Morley 1992, 21, käänös kirjoittajan.)

Douglas Kellner puhuu jopa “yleisöfetisismistä” sekä uudenlaisesta dogmatismista, jonka mukaan yleisö tai lukija yksin tuottaa merkityksen: ”Tekstit, yhteiskunta ja tuotannon ja vastaanoton järjestelmä katoavat tekstin tulkitsijan yksinäiseen ekstaasiin.” (Kellner 2000, 49). Kellner toteaa kyseisen dogmatismien olevan kuin parodiaa Derridan sutkaukselle, jonka mukaan tekstin ulkopuolella ei ole mitään ja uskoo kulttuuristen tekstien politiikan analysoimisesta luopumisen tekevän kulttuurintutkimuksesta vain harmittoman akateemisen tieteenalan, joka loppujen lopuksi hyödyttää lähinnä vain kulttuuriteollisuutta. (Kellner 2000, 55.)

Kompromissina sisään- tai uloskoodauksen yksipuoliselle painottamiselle on päädytty periaatteeseen, että on syytä välttää ääripäitä eli mediakulttuurin yleisöjen romantisointia tai heidän pelkistämistään kritiikittömäksi homogeeniseksi massaksi ja että tärkeää on ymmärtää ristiriita: toisaalta media manipuloi ihmisiä ja toisaalta ihmiset käyttävät mediaa (esim. Kellner 2000, 126). Tässä katsannossa tekstien tutkiminen ei ole vielä aikansa elänyttä puuhastelua.

Populaarimusiikin tutkimuksessa sisäänkoodauksen ja uloskoodauksen vastakkainasettelu on usein muuntunut muotoon, jossa kaupallisen kulttuuriteollisuuden passivoiva tarjonta on asetettu vastakkain alakulttuurien kapinallisen vitalisuuden kanssa. Myös tällä tutkimussuunnalla tuotteiden ja vastaanottajien suhteen käsittelyssä on kehityksen suuntana ollut se, että kuva passiivisesti viestejä tulkitsevasta massayleisöstä on muuttunut näkemykseksi kulutuskäytännöissään aktiivisista yksilöistä. Keskustelun alku voidaan palauttaa Theodor Adornon (esim. Adorno 1990 & 1991) pessimistiseen visioon viihdeteollisuuden standardisoituihin tuotoksiin ehdollistuneesta kuluttajasta, mitä kuvaa on myöhemmin pyritty monin tavoin kaatamaan. Tällä saralla eräänä alati uhkaavana ansana on ollut sortuminen alakulttuurien romantisoimiseen: elitististä auraa on soviteltu milloin punk-rockille, milloin hip-hopille. Alakulttuurien elinvoimaisuutta korostaville teorioille ja Adornon pessimismin jakaville katsantokannoille on löytynyt välimuoto, jossa suuri yleisö on nähty jakautuvan kahteen ryhmään: suurempaan passiiviseen ja konformistiseen segmenttiin sekä aktiivisiin vähemmistöihin (esim. Hebdige 1979).

On kuitenkin kysytty, ovatko monet esille tuodut alakulttuurit kapinallisia sittenkään, koska esimerkiksi perinteiset sukupuolijaot ovat olleet läsnä niidenkin sisällä (McRobbie 1990 [1980]). On myös pantu merkille alakulttuureihin liittyvä laskelmoiminen, jota harrastavat sekä kaupalliset tahot että yleisö: alakulttuuriakin voidaan myydä, ja alakulttuurin jäsenet itse taas tavoittelevat kulttuurista pääomaa, jonka avulla erottautua edukseen massasta (Thornton 1995). Toisaalta

aktiivisuuden voidaan ajatella ulottuvan myös valtavirtafaneihin: vaikka viihdeteollisuus toki kontrolloi absoluuttisesti tuotteitaan, ei sillä ole mahdollisuutta kontrolloida sitä, kuinka tuotteita käytetään tai kuinka näitä tulkitaan. Adornon pessimismistä on edetty toiseen äärilaitaan, ja massakulttuuritarjonta nähdään monimerkityksellisenä viestinä. Näitä useita merkityksiä ole varattu vain alakulttuurien jäsenille, vaan ne materialisoituvat ennustamattomasti myös tavallisten fanien arkipäiväisessä elämässä. Tutkimus on suuntautunut tässä hengessä ruohonjuuritasolle, sinne missä musiikkiteollisuuden tuote integroituu muuhun jokapäiväiseen kokemusmaailmaan (esim. Cohen 1991; Finnegan 1989).

Populaarimusiikin tutkimuksessa on kuitenkin kaiken aikaa esitetty myös epäilyjä siitä, että suuren yleisön tulkintamahdollisuudet on sittenkin yliarvioitu (Negus 1996, 33). On hyvä muistaa, että pelkkä vastaanottajan aktiivisuus ei vielä tarkoita, että tällä olisi myös valtaa: vastaanottaja on edelleen vastaanottaja (Morley 1993, 16, Negusin 1996, 33 mukaan).

1.2. Kulttuurintutkimuksen valtavirta – puoli askelta taaksepäin

Mikko Lehtonen tarjoaa suositussa kirjassaan *Merkitysten maailma* (2000) mahdollisuuden luoda katsaus kulttuurintutkimuksen valtavirran nykyparadigmaan, jossa täydellisestä lukijakeskeisyydestä on otettu puoli askelta takaisin. Kun tekstejä ei siis voi tutkia siten, että kysyttäisiin vain yhtä merkitystä, Lehtonen päätyy näkemään hedelmällisenä lähtökohtana sen näkemiseen, minkälaisia merkityksen *mahdollisuuksia* teksti avaa. Lehtonen näkee toisilla teksteillä olevan enemmän merkityspotentiaaleja kuin toisilla – toiset on kirjoitettu konventioiden mukaisesti, kuten vaikkapa luonnontieteellinen raportti, kun taas toiset, kuten vaikkapa runot, on kirjoitettu niin että lukijan konnotaatioille jää enemmän tilaa. Vaikka kieli on periaatteessa monimerkityksistä, niin käytännössä tekstit on tehty jokin tietty konteksti mielessä. Kohteena saattaa olla jokin erityinen joukko lukijoita (ibid., 149), jotka ennakkotietojensa nojalla pystyvät muodostamaan suhteellisen yhdenmukaisen käsityksen teksteistä (Lehtonen 2000, 116). Merkitykset ovat siis aina lukijoiden hallussa olevan kontekstuaalisen tiedon ohjaamia.

Tekstit saavat siis lopullisen merkityksensä konteksteissa, otettaessa tekstejä vastaan: merkitykset ovat aina tilapäisiä, tiettyyn aikaan ja paikkaan sidottuja (ibid., 169). Tekstien ja kontekstien tutkimisen jälkeen jäljelle jää vielä arjen merkitysten tutkiminen etnografian eli osallistuvan havainnoinnin, informanttien käytön ja syvähaastatteluiden avulla. Lehtosen mukaan analyysi ei ole täydellinen ennen kuin on liikuttu kaikilla kolmella tasolla: tekstin, kontekstin ja lukijoiden tasolla, ja nähty, miten kukin taso on *artikuloitunut* toisiin. Yksipuolisesta teksti- tai

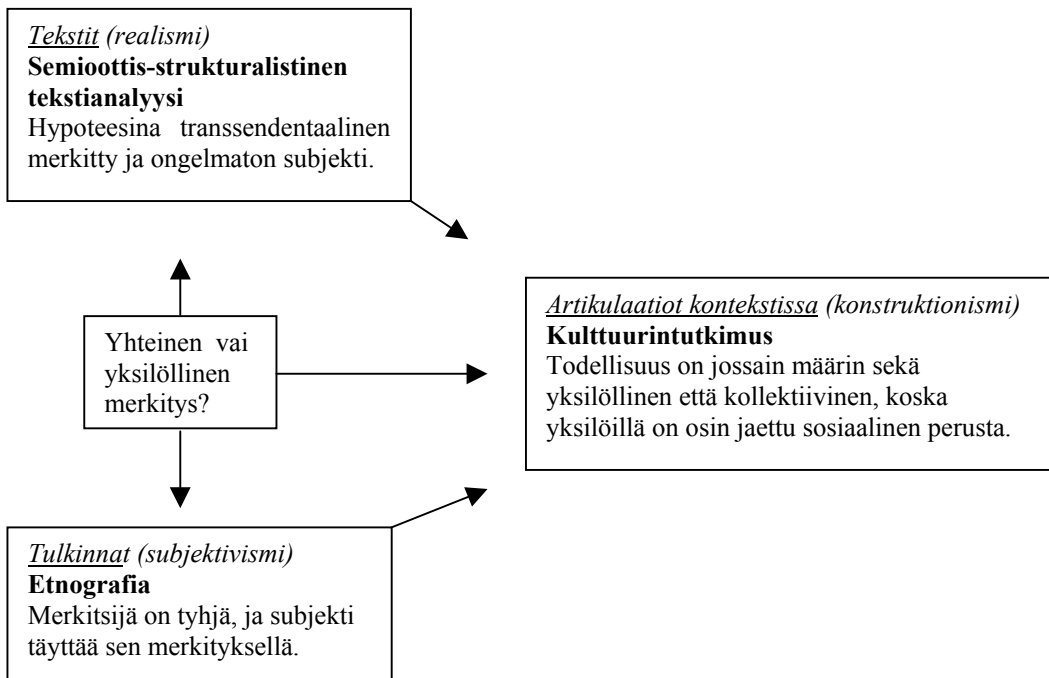
vastaanottajakeskeisyydestä on siis päädytty kompromissiin. Naiivin realismin ja yhtä naiivin subjektivismin sovittajaksi on tullut tekstien ja tulkintojen lisäksi myös kontekstit tarkastelun piiriin nostava konstruktionistinen *kulttuurintutkimus*.

Mitä kontekstien huomioiminen sitten käytännössä voi tarkoittaa? Brittiläisen koulukunnan teksteissä on yhteiskunta otettu laajemmin lukuun materiaalisina, poliittisina ja taloudellisina rakenteina. Antonio Gramscin hegemonian käsitteen avulla on tarkasteltu sitä, kuinka valta toimii yhteiskunnassa. Hallittavia hallitaan – ei voimalla ja pakolla vaan hallittavien suostumuksella. Viestimillä on nähty tässä olevan konsensusta tuottava ja suostumista valmistava rooli. (Hall 1992, 188-189) Taivuttaminen vallitseviin yhteiskunnallisiin ja poliittisiin ideologioihin, aseisiin ja representaatioihin ei tapahdu suinkaan jäykän ideologisen indoktrinaation järjestelmän voimalla, suurta nautintoa tuottavan, näkö- ja kuuloaisteihin vetoavan ja tiettyihin näkökulmiin, asenteisiin, tunteisiin ja aseisiin samastumaan houkuttelevan media- ja kuluttajakulttuurin tarjoaman mielihyvän avulla (Kellner 2000, 11.)

Mutta hegemonia aiheuttaa aina vastarintaa: kulttuuri onkin taistelukenttä. Kellner (2000, 126) toteaa, että koska populaarit mediatekstit ovat kiinteässä yhteydessä yhteiskunnallisiin olosuhteisiinsa, niitä lukemalla voi saada käsityksen siitä, mitä tiettyssä yhteiskunnassa tiettyinä hetkenä tapahtuu. Mediakulttuurin ideologioita tulisi siis tarkastella yhteiskunnallisten kamppailujen ja poliittisten keskustelujen kontekstissa.

Edellä hahmottuneet metodologiset vastinparit ensisijaisine tutkimuskohteineen ja filosofisine taustaoletuksineen on pelkistetty allaolevaan kaavioon. Semioottis-strukturalistinen suuntaus tutkii tekstejä realismin hengessä (”niin on jos siltä näyttää”) olettaen siis ääneen lausumattomana hypoteesina objektiivisen todellisuuden ja merkittyjen sijaitsevan meidän ulkopuolellamme, ja olevan meille kaikille siinä määrin samoja, että erot yksilöllisissä tulkinnoissa eivät nouse ongelmaksi. Subjektivismi taas lähtee siitä, että kaikki merkitykset ovat yksilökohtaisia, jolloin tutkimuskohteeksi on otettava yksilölliset tulkinnat ja metodiksi yksilöitä luontaisissa puitteissaan lähestyvä etnografia. Kun kuitenkin ihmisten keskinäinen merkkivälitteinen kommunikointi onnistuu kuin onnistuukin, epätäydellisesti mutta kumminkin, voidaan olettaa totuuden olevan jossain edellisten katsantokantojen välissä. Konstruktionisti katsoo, että todellisuus on sosiaalisesti rakentunut, ei kaikille aivan samanlainen, mutta ei aivan erilainenkaan: merkitykset syntyvät ja yhdistyvät jossain sosiaalisessa ja yhteiskunnallisessa kontekstissa. Tämä on kulttuurintutkimuksen vallitsevan paradigman mukainen näkökanta, jossa *sekä* tekstien että niiden tulkintojen tutkiminen on perusteltua.

Kuvio 1. Kulttuuristen merkitysten tutkijan metodologiset suuntautumisvaihtoehdot.



Douglas Kellner edustaa kirjassaan *Mediakulttuuri* (2000) moniperspektiivistä kulttuurintutkimusta. Se ei liene kovin kaukana siitä metodien moninaisuudesta, joka brittiläismallisen kulttuurintutkimuksen kehossa, Birminghamin kulttuurintutkimuksen keskuksessa alun perin vallitsi. Tällainen asenne on mielestäni järkevä ja kannatettava. Moniperspektiivisellä kulttuurintutkimuksella Kellner tarkoittaa yksinkertaisesti sitä, että tällöin on käytössä monia tekstuaalisia ja kriittisiä strategioita, joilla tulkitaan, kritisoidaan ja dekonstruoidaan tutkittavaa ilmiötä. Kellnerillä on ajatuksena, että mitä useammasta näkökulmasta kulttuurisia tuotteita tarkastelee, sitä monipuolisempi ja vahvempi tulkinnasta tulee: “kullakin menetelmällä on omat vahvuutensa ja heikkoutensa, oivalluksen hetkensä ja sokeat pisteensä“ (Kellner 2000, 115). Mikään ohjelmallinen nyrkkisääntö ei tässä suhteessa korvaa tilannekohtaista tutkijan omaa luovaa arviointia.

Viimein on hyvä vielä huomata, että tutkijan perspektiivistä kaikki on lopulta tekstiä: kohdistetaan havainnointi sitten ulos- tai sisäänkoodauksen puolelle, niin joka tapauksessa tutkija on tulkinnan pakon edessä. Vaikka olettaisimmekin, että teksti on todellakin tyhjä ja että vasta tulkitseva subjekti täyttää sen merkityksellä, emme ole vielä päässeet kovin pitkälle *tämän* merkityksen selvittämisessä – me voimme tarkastella tulkintaa vain tekstinä, ja se että voisimme siitä jotain sanoa, edellyttää yhä meidän tulkintaamme. Näin tekstianalyysin ja vastaanottoteorian

vastakkainasettelu on osittain myös näköharhaa. Pekka Sulkunen kirjoittaa tästä näin (Sulkunen 1997, 34):

Kumpikin aineisto (median tuottama ja haastatteluaineisto) on hermeneuttisen rajauksen tulosta, näkökulmaan sidottua ja todellisuutta arvottavaa, eikä kumpikaan sisällä koko sosiaalista todellisuutta. Kummankaan tulkinta ei ole ainoa mahdollinen, ja hyvässä tapauksessa kumpikin tulee taas uusien tulkintojen kohteeksi. Tässä suhteessa ei ole väliä sillä, onko kysymyksessä lainkaan media- tai kulttuurituotteiden tai niiden vastaanoton tutkimus. Sosiaalisen todellisuuden tulkinta on aina jonkinlaisten 'tekstien' - siis sosiaalisesti relevanttien kielellisten ilmausten - tutkimista.

Omassa tutkimuksessani käsitellyksi tulevat sekä tekstit, kontekstit että tulkinnat, mutta eivät tasavertaisin painoituksin. Mikko Lehtosen (2000, passim.) termejä käyttäen, olen keskittynyt 'tekstien poetiikkaan' ja 'kontekstien hermeneutiikkaan' 'merkitysten etnografian' kustannuksella. Uskon että tutkimukseni kuluessa, varsinkin reseptiolle omistetussa luvussa V, lukijalle selviävät ne syyt, miksi etnografinen metodi tai fanien tulkintojen tutkiminen eivät olleet hyödyllisimpiä menetelmiä tutkimusogelmani selvittämiseen. Kun luon luvussa V katsauksen Unto Monosen ihailijayhdistyksen toimintaan ja Olavi Virran ihailijoiden kuvailuihin, teen näin myös havainnollistaakseni sitä, miksi ihailijoihin keskittyminen toteutunutta laajemmassa mitassa olisi ollut epävarmemmin tuloksia tuottava vaihtoehto valitsemaani lähestymistapaan verrattuna. On syytä vielä huomata, että niin halutessani olisi intensiivisempään etnografiseen tutkimukseen ollut erinomaiset mahdollisuudet.

Tekstikorpukseni on laaja ja monipuolinen, ja esimerkiksi käsittelemäni elokuvat ovat olleet hyvin suosittuja. Tutkimuksessani tuon teksteistä esiin keskeisiksi katsomiani merkityspotentiaaleja, joiden oletan realisoituvan myös käsittelemieni hahmojen ihailijoiden tulkinnoissa. Periaatteessa niiden realisoitumista olisi vielä tutkittava siinä kontekstissa missä tekstit vastaanotetaan. Tarkemmin ajateltuna näin kuitenkin tapahtuukin: tutkimieni mediatekstien tekijät ovat yleensä selvästikin olleet itse toisten samaa aihetta käsittelevien mediatekstien vastaanottajia. Tämän voi huomata siitä, kuinka sama aines toistuu eri mediateksteissä ja ristiviittausten ketjuuntumisen ja fraasien kierrätyksen mukana diskurssi sulkeutuu itseensä. Mitä nämä kymmenet mediatuotteiden luoajat ovat muuta kuin ihailijoita hekin? Samat myytit, kansalliset ja universaalit, joiden läheiseen yhteyteen kansallisten kuolemattomien iskelmäahmojen ontologia käsittäkseni liittyy, ovat läsnä toimittajien, elokuvantekijöiden, kirjailijoiden ja käsikirjoittajien tajunnoissa siinä missä muidenkin ihailijoiden. Ainoat erot ovat nähdäkseni ilmaisukyvyyn, pragmaattisuuden ja mahdollisesti kyynisyyden asteessa. Ei sovi unohtaa sitäkään, että monet käsittelemistäni kulttuurintuotteista ovat

nimenomaan ”perinteisten” fanien luomuksia. Tutkimani fanitulkinnot ovat tällöin teksteissä, mutta kuten edellä todettiin, myös missä tahansa etnografisessakin tutkimuksessa tutkijan eteen avautuu loppujen lopuksi vain tekstejä.

2. Legendaariset tähdet tutkimuskohteina

Kun puhumme huomattavista nykyisistä ja edesmenneistä muusikoista, laulajista, säveltäjistä ja muista populaarimusiikin tekijöiden siniverisistä, ripustamme heihin usein sellaisia heidän statustansa kuvaavia nimilappuja kuin vaikkapa ’tähti’, ’ikoni’, ’artisti’, ’viihdetaiteilija’, ja ’legenda’. Voimme helposti sisällyttää näitä määreitä koko joukon myös peräkkäin. Miksi milloinkin määrittelemme kunkin populaarimusiikin edushahmon on pitkälti makuasia. Tiedostamme kuitenkin, että jokainen pop-laulajakaan ei ole tähti ja myös että jokainen iskelmätaivaan tähtikään ei loista yhtä kirkkaasti ja yhtä pitkään: on ”tähtiä” ja on ”tähtenlentoja”.

Tähteyden määre on keskeisellä sijalla kulttuuriteollisuuden edushahmoja tarkasteltaessa. Tähti on massakulttuurin markkinoinnin standardiyksikkö, ja massakulttuurin kaupallisen luonteen vuoksi myös yleensäkin sen keskeisimpiä muuttujia. Näin on myös suomalaisessa iskelmämusiikissa. Tähteydestä puhuttaessa on tapana viitata sen ”välittyneeseen” luonteeseen (esim. Thwaites & al. 1994, 136-137; Grossberg & al. 1998, 14-15), siihen että nämä todellisuudessakin olemassa olevat ihmiset saavuttavat yleisönsä yksinomaan median kuvien ja tekstien kautta, eivät koskaan suoraan. Tietysti tällöin on ajateltu oletusarvoisesti ylikansallisia supertähtiä, ei esimerkiksi kotoisia rock-”tähtiämme”, joihin kadulla törmääminen ei ainakaan kotikaupungissani paljon ketään hetkauta. Periaatteessa kuitenkin lienee kuten Dyer kiteyttää:

-- Ajatellessamme tähtiä olemme tekemisissä näiden merkityksenannon, emme oikeiden ihmisten kanssa. Se että he ovat myös oikeita ihmisiä on tärkeä osa sitä kuinka he tuottavat merkityksiä, mutta me emme koskaan voi tuntea heitä todellisina ihmisinä, vaan ainoastaan sellaisina kuin he välittyvät median teksteistä. (Dyer 1986, 2.)

Tähteydessä on siis yhtäältä kyse julkisesta olemassaolosta, mutta myös muusta. Tähdet eivät ole olemassa pelkästään mediasta saapuvina kuvina, vaan saavutettuaan yleisönsä tähteyden kuvat tulkitaan ja lopullisen muotonsa ne saavatkin vasta tällöin, joskus täysin yhtäpitävänä, toisinaan ehkä paljonkin erilaisina kuin mitä lähettäjä kuvitteli lähettäneensä. Vastaanottajat myös voivat julkistaa tulkintansa edelleen muuttuen samalla itse uusiksi tähteyden kuvien tuottajiksi. Tähteyden

tekstiavaruus onkin kiertokulku, jossa yleisön manifestoituneet tulkinnat tekevät takaisinkytkennän alkuperäisten lähettäjiä käsityksiin³.

Tämän tutkimuksen kohteena oleville tähdille on yhteistä se, että heitä kutsutaan erotukseksi vähemmän merkityksellisistä aikalaisistaan ja seuraajistaan 'legendaarisiksi', 'klassikoiksi' tai 'elämää suuremmiksi'. Tutkimukseni kannalta on oleellista määritellä se, mitä olen ymmärtänyt näillä määreillä tarkoitettavan. Määritelläkseni tarkemmin tutkimuskohteeni käsittelen tähteyteen liittyviä ulottuvuuksia formaalilla mallilla, jossa olen suhteuttanut toisiinsa neljä käsitettä: yksityishenkilö, artisti, kuuluisuus ja legenda. Mallissani nämä muodostavat yhdessä tähden kokonaisuuden. En pyri hahmotelmassani mihinkään normatiiviseen käsitelmäärittelyyn, ainoastaan mallini sisäiseen: tähteyden komponentteja kuvaavat nimilaput eivät sinänsä ole tärkeitä, vaikka ovatkin toivoakseni suurin piirtein osuvia.

En tutki tarkasteltavana olevien tähtien musiikkia, vaan näitä hahmoja koskevia tekstejä. En myöskään pyri, kuten olen jo johdannossakin todennut, tuomaan julki "totuutta" joistakin ammoisista tapahtumista; historiallinen totuus on tähtien legendaariuden kannalta aivan toisarvoista. Ongelmakohtia legendoista puhuttaessa ovat nähdäkseni historiallisen totuuden ja kertomusten suhde, sekä musiikin ja ulkomusiikillisen aineksen suhde. Kun puhutaan massakulttuurin tuottamista tähdistä, jotka välittyvät yleisölle medioitten kautta, sekoittuu fakta ja fiktio, ruumiillisuus ja imago. Mikä tähdissä kiehtoo? Joillekuille se on "se ääni", toisille "karisma". Näistä ominaisuuksista voidaan fyysisessä mielessä päästä nauttimaan äänitteitä kuuntelemalla, konserteissa käymällä, televisiota katsomalla ja radiota kuuntelemalla. Kuitenkaan korvin kuultava musiikki ei ole ainoa tapa, jolla he keskuudessamme vaikuttavat. Heistä puhutaan, heistä luetaan lehtijuttuja, joistakuista jo kuolleista tehdään elokuvia – eikä musiikki aina ole läsnä silloin kun he ovat läsnä. Loppujen lopuksi on vaikea sanoa, miksi viehätymme populaarikulttuurin edushahmoista. Mikä merkitys on itse musiikilla, mikä kaikella sillä mikä jää musiikin ulkopuolelle? Ovatko ne itse asiassa edes erotettavissa toisistaan?

Tähteys on monitahoinen ilmiö sekä ongelmallinen tutkimuskohde, eikä se ole saanut osakseen sitä akateemista kiinnostusta, jonka se ansaitsisi. Tutkimukset tapaavat keskittyä yksittäisiin hahmoihin, yleensä kirjoittajien omiin suosikkeihin, ja siksi ne ovat usein paremminkin vain lisää kohteitaan myytistäviä ja näiden erinomaisuutta lukijalle todistelevia kuin tähtimyyttiä purkavia. Tähteyden olemusta on käsitelty aikaisemmin tieteellisesti enemmän elokuvataiteen kuin populaarimusiikin saralla, mutta yhtymäkohtia näiden kahden populaarikulttuurin sektorin

³ Kesällä 2002 tv:ssä voitiin nähdä limonadimainos, jossa automaatti ei suostu antamaan pulloa värikkääseen esiintymisasiin pukeutuneelle laulaja Frederikille, vaikka paikalle tullut nuorimies sellaisen saakin. Teksti kertoo syyn: 'maku ratkaisee'. Tämän mainoksen puitteissa laulaja Frederik on hyödyntänyt ennakkoluulottomasti viime vuosina tahattomasti samaansa camp-leimaa.

tähteyden välillä on enemmän kuin eroja. Usein yksittäisten tähtien kohdalla nämä taiteenalat myöskin sekoittuvat. Tähtiä on ollut toki jo ennen elokuvaa: monet politiikan suurmiehet nousivat aikalaistensa laajalti tuntemaksi jo satoja vuosia sitten, ja myös monet kirjailijat, näyttelijät, muusikot ja laulajat tulivat tuotoksillaan ja esityksillään kuuluisiksi (tähteyden varhaishistoriasta on kirjoittanut esim. Mäkelä 1998) jo ennen kuin 'tähti' -sanaa ryhdyttiin käyttämään henkilöiden maineen ilmaisemiseen 1800 -luvun alussa (Fowles 1992 Mäkelän 2002, 33 mukaan). Modernia tähteyttä muistutti joillakin piirteillään jo 1800-luvun musiikinäyttämön ja oopperan suosikkilaulajien saama julkisuus (esim. Suomessa Aino Acté). Toden teolla tähteyden systemaattinen edistäminen ja hyödyntäminen massamitassa alkoi kuitenkin vasta sähköisen median aikakaudella, ja nimenomaan elokuvateollisuuden toimesta. Teknologinen kehitys synnytti myös ääniteteollisuuden, ja äänilevyjen sekä radion välityksellä myös musiikin esittäjille avautui tie moderniin tähteyteen.

Christine Gledhill (1991, 214-217) on kirjoittanut erityisestä elokuvatähtien tähtirakenteesta (*star structure*), joka koostuu 1) ihmisestä yksityishenkilönä, "kiteytymättömien ja muuntuvien ruumiillisten ominaisuuksien, vaistojen, psyykkisten impulssien ja kokemusten kenttänä", 2) hänen "kuvitteellisten ja stereotyyppisten konventioiden määrittämistä" elokuvarooleistaan, 3) edelliset tasot yhdistävästä tähtipersonasta, joka "muokkaa yksityiselämän julkiseen ja merkitykselliseen muotoon", sekä 4) kaikki edelliset kolme tasoa kattavasta tähtikuvasta (*star image*), eli kaikesta siitä, mitä tähdestä julkisuudessa tiedetään. Ellis (1985, 91) taas määrittelee tähden siten, että hän on jonkin tietyn median puitteissa toimiva esiintyjä, jonka "kuva" välittyy myös muihin medioihin palautuakseen edelleen muuntuneena vaikuttamaan tähden tuleviin esityksiin. Ellis (ibid., 92) kertoo, kuinka elokuvan alkuaikoina näyttelijät olivat aivan toisarvoisia markkinoinnissa, ja vasta kun huomattiin yleisön viehättyvän joihinkin näyttelijöihin, heitä ryhdyttiin korostamaan. Tuloksena oli mm. näyttelijöiden palkkioiden räjähtäminen taivaisiin. Tähdestä tuli osin sattumalta kaupallisen elokuvan oleellisin markkinointikeino – asiantila, jonka otamme nykyään itsestäänselvyutenä. Kun näyttelijät olivat aluksi julkisuudessa vain työnsä ja ammattinsa kautta, tähteyden syntymisen myötä uudeksi puheenaiheeksi nousi näyttelijän olemassaolo myös työn ulkopuolella, "yksityiselämässä" (deCordova 1991, 26).

Lury (1993, 69-71) on esittänyt, että elokuvatähteyden toissijaiset julkisuusmuodot, kuten lehtihaastattelut valokuvineen, tuottavat omalla epätäydellisyydellään eräänlaisen "kutsun" katsomaan elokuvia: elokuva tarjoaa ikään kuin mahdollisuuden kokea tähti "kokonaisena", ei vain pysähtyneinä kuvina tai sanomisina. Arkiajattelussa vallitsee vaistomainen käsitys, että nämä toissijaiset julkisuusmuodot toisivat esille "oikean henkilön" roolien takaa, tähden sellaisena kuin hän todellisuudessa yksityishenkilönä on. Näiden julkisuusmuotojen totuusarvo tässä mielessä on

kuitenkin jatkuvasti heikentynyt tietoisien promootion noustessa niiden määrääväksi periaatteeksi. Itse asiassa on syntynyt uudenlaisia tähtiä, joiden performatiivisuus jokaisella julkisuuden kanavalla on muuttunut täysin peittelemättömäksi: näiden tähtien viehäytys perustuukin nimenomaan heidän kyvyssään muuttaa ”aktuaalinen virtuaaliseksi” ja ”virtuaalinen aktuaaliseksi” (ibid.).

Dyer (1986, 48-49) on viitannut periamerikkalaiseen demokraattiseen menestyksen myyttiin, joka on antiteesi stereotyyppiselle degeneroituneelle vanhan mantereen luokkayhteiskuntien harvainvallalle. Amerikkalaisessa mytologiassa jokainen on oman onnensa seppä, ja amerikkalaisessa yhteiskunnassa jokaisella on yhtäläiset lähtökohdat menestymiseen riippumatta sosiaalisista lähtökohdista. Samantapainen dynamiikka tavallisuuden ja erikoisuuden välillä on taatusti löydettävissä myös muualta kuin Amerikasta – tarvitsee vain vilkaista kotoisia tangokuninkaallisia, entisiä myyjättäriä ja rakennusmestareita, tämän huomatakseni. Dyer (1986, 7) viittaa Francesco Alberonin ajatukseen siitä, että tähdissä kyseessä on joukko jonka institutionaalinen valta on mitätön mutta joka silti kiinnostaa. Tähdet ovat merkittäviä siinä mielessä, että vaikka he ovat etuoikeutettuja, he eivät herätä kateutta, koska kuka tahansa voi periaatteessa nousta tähdeksi. Dyer luettelee tähteyden edellytyksiä: 1) tavallisuus leimaa tähteä; 2) tähdeksi pääsee kuitenkin lahjojen ja erityisyyden kautta; 3) hyvä onni, joka voi potkaista ketä tahansa liittyy tähdeksi tulemiseen elimellisesti; 4) kova työ ja ammattimaisuus ovat tähdeksi tulemisen välttämättömiä edellytyksiä. (ks. Myös Ellis 1985, 94-95)

2.1. Tähteyden aspektit

Annan nyt esimerkkikuvailut neljästä erilaisesta musiikin parissa toimivasta hahmosta. Kaksi ensimmäistä heistä on vailla nimeä, kolmas on kotimaisen viihde-elämämme edustaja ja neljäs on jo kuollut maailmankuulu esiintyjä.

- 1) Kotonaan musisoiva harrastelija: hänen nimellään ei ole merkitystä, koska sinä lukija et kuitenkaan häntä tunne, vaikka tosin ehkä tunnet monta hänen kaltaistaan. Hän soittaa vain harvoin muiden kuullen. Esiintymisestä ei näissä yhteyksissä voi puhua. Muusikkoutta ei yhdistetä häneen, harva tietää hänen osaavan soittaa, eikä hänen soittotaidossaan ehkä paljon tietämistä olekaan.
- 2) Rivimuusikko, jonka nimeä ei näy mainosjulisteissa. Hän on silti ehkä jopa hyvin palkattu ammattilainen, joka hallitsee instrumenttinsa taitavasti. Hän jää silti yleisölle anonyymiksi, ”vain yhdeksi rivissä”.

- 3) Iskelmälaulaja Anna Eriksson. Hänen kasvonsa ovat tutut vuosituhaten alun kotimaisen median seuraajille. Moni Anna Erikssonin kasvot tunnistavista ei ehkä muista koskaan kuulleen yhtään Anna Erikssonin esittämää kappaletta, vaikka hänet iskelmälaulajaksi tietääkin.
- 4) Elvis Presley vuosituhaten alun Yhdysvalloissa. Jo kuolleeksi kuviteltu Elvis voidaan tavata kaikkialla: ”Putkahtamassa esille lauluista, elokuvista, tv-ohjelmista, mainoksista, sanomalehdistä, aikakauslehdistä, sarjakuvista, t-paidoista, runoista, näytelmistä, novelleista, romaaneista, lastenkirjoista, akateemisista julkaisuista, yliopistokursseista, taidenäyttelyistä, tietokoneohjelmista, keittokirjoista, poliittisista kampanjoista, postimerkeistä ja lukemattomista muista kulttuurin maastokohdista, jotka uhmaavat arkijärjen käsitystä siitä kuinka kuolleitten tähtien tulisi käyttäytyä” (Rodman 1996, 1).

Käsittelen seuraavaksi jokaisen esimerkin edustamaa tilannetta yksi kerrallaan. Ensi näkemältä ne vaikuttavat esimerkeiltä erilaisista muusikoista, jotka muodostavat jonkinlaisen erikoisen jatkumon tuntemattomasta harrastelijasta legendaan. Tämän välivaiheen jälkeen niitä voidaan kuitenkin myös ajatella esimerkkeinä erilaisista muusikkouteen liittyvistä *aspekteista*. Monet määreet sekoittuvat keskenään silloin kun puhutaan populaarimusiikin edushahmoista, ja näillä kaikilla on omat vivahteensa, jotka ilmentävät tähteyden tematiikan monitahoisuutta. Nyt esiteltävään tähteyden formaaliin malliin on otettu muuttujiksi 1) *todellisuuden* ja *todellisuuden esityksen*, 2) *samastumisen* ja *ihailun* sekä 3) tähden *läheisyyden* ja *etäisyyden* oppositiot.

1. Ensimmäisessä tilanteessa on kyseessä tavallinen kansalainen, johon media ei kiinnitä huomiota: julkisuuden perspektiivistä kyseessä on ’yksityishenkilö’, ja median vastaanottajien perspektiivistä tätä ’yksityishenkilöä’ ei ole olemassa. Jokainen ns. julkisuuden henkilökin on jossain vaiheessa elämäänsä ollut tällainen, pois luettuna kuuluisuuksien lapset sekä sellaiset kuviteltavissa olevat kurioositeettitapaukset, joille syntymän hetkellä tapahtuu kohtalonoikusta jotain sellaista, jonka ansiosta heidän nimensä nousee jo tuolloin kansakunnan huulille⁴.

Myös kansainvälisellä supertähdellä on kaikesta yleisön tähän kohdistamasta mielenkiinnosta huolimatta yksityiselämänsä, olkoon se sitten kuinka kapea saareke tahansa. Aspektina *yksityishenkilö* on se osa tähteä, joka ei ole olemassa julkisesti. Yleisölle voi toki välittyä jonkinlainen kuva tähden yksityiselämästä, mutta se on vain representaatio tähden elämän todellisesta privaattipuolesta. *Yksityishenkilönä* tähti lähestyy ominaisuuksiltaan yleisöä: tähdelläkin on tavanomaiset fyysiset perustarpeet, joiden tyydyttämisessä ei voi elämäntavasta riippumatta olla

kovinkaan suurta variaatiota. Monen tähden kohdalla yksityiselämä pitää sisällään myös hyvin paljon *kulttuurisesti* samankaltaista sisältöä kuin yleisön arki: myös tähtien avioliitot ajautuvat karille, ja joskus myös tähti tulee ottaneeksi ”yhden drinkin liikaa”. Voidaankin sanoa, että juuri *yksityishenkilönä* tähti on tavallisimmillaan. Tietysti tähtien yksityiselämien puolelta on löydettävissä hyvin monipuolista äärikäyttäytymistäkin, mutta niinhän on löydettävissä myös ns. tavallisten ihmisten elämästä.

Yleisölle välittyvä kuva tähden yksityiselämästä on vain todellisuuden esitys. Eräs arvostelija kirjoitti purevasti elokuvasta *In Bed With Madonna*, jossa yritetään välittää kuvaa supertähti Madonnan yksityiselämästä:

Huolimatta Madonnan uran eri vaiheiden kronologisesta järjestyksestä, hän on ensiksi filmitähti ja vasta toiseksi pop-tähti. Sillä ei ole merkitystä onko hän lavalla vai ei – vain sillä on merkitystä, että hän on kameran edessä, ja siten esiintymässä. ”Miksi hän haluaisi sanoa mitään kameran ollessa pois päältä? Eihän hän halua elää kameran ollessa pois päältä”, mumisee Warren Beatty osuen naulan kantaan. Ette te enkä minä ikinä tule näkemään Madonnaa yksityisoloissa. (Kermode 1991, 102, Lury 1993, 71 mukaan.)

Madonna kisailee toki tähdenä eri sarjassa kuin kotoiset pop-idolimme, mutta kommentin keskeinen ajatus pätee myös täällä: koti jota laulajatar naistenlehdessä esittelee on vain lavastusta. Siinä missä yleisölle välittyvä kuva tähden yksityiselämästä on vain todellisuuden esitys, on kaikki *yksityishenkilön* alaan kuuluva tähdelle itselleen ohikiitävää konkreettista todellisuutta; myös historiallinen totuus kuuluu tuohon maailmaan. Historiallista totuutta ei voi vangita: siitä voidaan esittää ainoastaan representaatioita. Historiallinen totuus on kuitenkin siitä huolimatta olemassa, sillä jotain todellakin tapahtui tietyssä pisteessä aikaa ja avaruutta. Niinpä historiallinen totuus ja samalla myös *yksityishenkilö* tähteyden osana sellaisena kuin se on tässä määritelty, säilyvät senkin jälkeen kun fyysisen henkilön maallinen vaellus on päättynyt.

2. Seuraavassa momentissa *yksityishenkilö* on kehittynyt musiikintekijäksi: soittajaksi, laulajaksi, säveltäjäksi, sanoittajaksi tai sovittajaksi. *Artistin* synnyn myötä julkinen musiikin tekeminen alkaa. Henkilö on tällöin ylittänyt rajan yleisöstä tekijään, siirtynyt inklusiivisesta eksklusiiviseen joukkoon. Vielä hän ei ehkä henkilönä saa osakseen huomiota, mutta musiikin avulla julkinen elämä on yhtä kaikki nyt alkanut, oli musiikillinen toiminta sitten elävän yleisön edessä esiintymistä, vain äänitallenteiden välityksellä tapahtuvaa tai epäsuorasti muille julkisesti

⁴ Dalai Lama, luonnonoikut...

esiintyvälle musisoijille musiikin tekemistä.

Tähteyteen liittyvänä aspektina *artisti* sisältää tähden julkisen musiikillisen panoksen, niiden kykyjen julkisen manifestaation, joihin tämän tähteyden ideaalisesti perustuu. Kun tähti *yksityishenkilönä* on ominaisuuksiltaan eriytymätön, on tämä *artistina* varustettu erityisillä kyvyillä – ”musiikillisella lahjakkuudella”. Edelleen *artisti* kuten *yksityishenkilökin* on materiaalista todellisuutta: musiikki kuullaan ja teatraalinen komponentti nähdään. Mekaanisen musiikintallennuksen aikakaudella *artisti* elää myös äänitallenteissa, eikä näin ollen ole tallennetuksi tultuaan riippuvainen tähtipersonan maallisen tomumajan tilasta⁵.

3. Joistakin musiikintekijöistä tulee tähtiä. Tällöin musiikintekijä muuttuu julkiseksi persoonaksi. Muusikon persoonaan ei kohdistu mielenkiintoa, tähden persoonaan kohdistuu: media alkaa tarjota tätä tietoa. Lisäksi markkinointi lisääntyy, ja tässäkin yhteydessä tähti on mukana myös persoonallaan, ei pelkästään musiikillaan. Syntyy *kuuluisuus*, jonka sisältö on *ulkomusiikillista ainesta*; markkinointia, promootiota, tähden kuvalla varustettuja virallisia t-paitoja, median raportointia tähden edesottamuksista. Periaatteessa voidaan ajatella ero sellaisten ulkomusiikillisten tuotteiden välille, jotka on tuottanut tähtipersona itse sekä tämän kaupalliset taustavoimat, tai toisaalta muu kulttuuriteollisuus spontaanisti ilman edellisten voimien suoraa panostusta. Kyseessä on kummassakin tapauksessa kuitenkin täydellisessä symbioosissa elävien kulttuuriteollisuuden eri haarojen primäärituotanto, jonka suunta on *tuottajilta kuluttajille*. Tällä tavoin ymmärrettynä myös esimerkiksi pop-lehden levykritiikki on paljon lähempänä promootiota kuin varsinaista todellista vastaanottajien tulkintaa kulttuurintuotteista.

Joissakin tapauksessa musiikkielämän kuuluisuus voi syntyä ilman mitään siihen liittyvää musiikillista panosta, *artistia*. Voidaan ajatella esimerkiksi tilanne, jossa laaja ns. *media-hype*⁶ edeltää merkittävän levytyssopimuksen tehneen nuoriso-orkesterin tai -laulajan debyyttilevyä. Äärimmäisessä tapauksessa mitään levyä ei ikinä tulekaan – eikä koko artistiakaan ole olemassa.

Aspektina *kuuluisuus* pitää sisällään ensinnäkin representaation tähdestä yksityishenkilönä, olematta kuitenkaan aidosti tätä: kyseessä on, kuten todettua, todellisuuden esitys, ei totuus. Tämä representaatio tähden tavallisista ominaisuuksista toimii sinä tähteyden komponenttina, johon suurella yleisöllä on mahdollisuus samastua. Toisaalta *kuuluisuuden* sisältöön kuuluu myös *kuuluisuuden* itsensä raportointi, menestyksen merkkien esittely, johon yleisö ei kykene samastumaan, mutta johon se kohdistaa ihailunsa. *Kuuluisuuteen* kohdistuva mielenkiinto kohdistuu

⁵ Jarkko Laineen lyhyt runo menee jotakuinkin tähän tapaan: ”Ei Jimi Hendrix ole kuollut, vasta eilenhän kuulin häntä radiossa”.

⁶ Media-hype tarkoittaa laajamittaista, kulovalkean tavoin leviävää mediatuotteen käsittelyä muussa mediassa.

nimenomaan ”juuri nyt” tapahtuvaan, ja median raportointi keskittyykin tyypillisesti tähden viimeaikaisiin kuulumisiin. Lisäksi kuulumisiin luodaan myös retrospektiivisiä katsauksia, ja näissä, riippumatta siitä onko tähti itse mukana kommentoimassa vai ei, on tämän olemassaolo joka tapauksessa otettava huomioon. Karkeana esimerkkinä epätotuudenmukainen uutisointi voi saattaa uutisoiijat oikeuteen, mutta lievimmilläänkin tietoisuus tähden fyysisestä olemassaolosta vaikuttaa totuuden muuntelua rajoittavasti. Historiallinen totuus on liian lähellä, jotta se voisi päästää kokonaan otteestaan.

4. Viimeisenä vaiheena narraatiossa toteutuu *legenda*, jonka myötä on edetty ääripäähän alkupisteestä, *yksityishenkilöstä*. *Legenda* kehittyy karkeasti sanottuna tähdestä, jonka pohjana ollut fyysinen henkilö ei enää toimi tehtävässään viihdeteollisuuden palveluksessa eikä tuota *kuuluisuuden* substanssia, mutta joka ei silti katoa julkisuudesta: uutta musiikkia ei enää tule markkinoille, uusia avioliittoja ei enää synny, mutta hahmon ympärille syntyy edelleen yhä uusia ja uusia kulttuurituotteita. Näiden kulttuurituotteiden muodossa nousutta hahmoa voidaan kuvata myös määreillä ”elämää suurempi” ja ”kuolematon”. Tähdet syttyvät ja sammuvat, ja vain jotkut jäävät hahmoina elämään, vetämään puoleensa myös aikalaisten jälkeistä mieleenkiintoa varsinaisen päivänpolttavuuden heidän kohdallaan lopullisesti rauettua. Toki kuoleman jälkeen jäävät levyt, elokuvat, kaikki sellainen mikä tuottaa muistuman heidän fyysisestä olemassaolostaan – mutta tämä tarkoittaa vain sitä, että myös *artistin* elämä jatkuu niin kauan kuin yksikin äänite on tallella. Paradoksaalista kylläkin juuri kuoleman jälkeen monen pop-tähden kohdalla äänitemyynti ja markkinointi saavuttaa koko uran huipun, ja vielä pitkään kuoleman jälkeen markkinoille ilmestyy kokoelmalevyjä, uusintajulkaisuja ja aikaisemmin julkaisematta jääneitä äänityksiä, joita promotoidaan suurin piirtein samalla tavoin kuin tähden elinaikanakin.

Siinä missä *artisti* ja *yksityishenkilö* ovat fyysisiä, *legenda* on metafyyminen. *Legenda* tarkoittaa sanakirjamääritelmän mukaan ’tarunhohtoista’: legendaarius elää nimenomaan kertomuksissa. On olemassa legendaarisia muusikoita, joiden musiikista kukaan nykyihminen ei ole kuullut pihaustakaan. 1900-luvun vaihteessa New Orleansissa vaikuttaneen ”maailman ensimmäisen jazz-trumpetistin” Buddy Boldenin kerrotaan mittailleen kotikaupunkinsa katuja neljä viisi naista kainalossaan, ja hänen trumpettinsa äänen taas on kerrottu kuuluneen tynellä säällä neljäntoista mailin päähän (Carr & al. 1996, 65). Bolden ei koskaan levyttänyt, joten tästä majesteettillisesta saundista ei ole jäljellä muuta kuin kertomukset. Esimerkki havainnollistaa kuinka kertomukset, joiden varassa *legenda* elää, eivät ole kiinteässä suhteessa historialliseen totuuteen – ne joko ovat totta tai sitten eivät, ja legendaariuden kannalta tämä on yhdentekevää. Kertomukset ovat kylläkin totta sisäisesti, ovathan nekin olemassa: tässä mielessä ne ovat virtuaalista

todellisuutta joka on kertovinaan aktuaalisesta todellisuudesta.

Voidaan tietysti ajatella, että historiallinen totuuskin on olemassa: mutta, kuten todettua, sen tarkkaa sisältöä emme kuitenkaan saa tietää. Historiallinen totuus jää pakosta pelkästään suhteelliseksi, sulkeistetuksi ”historialliseksi totuudeksi”. Heti kun historiallista totuutta yritetään välittää yleisölle, kääntyy se pelkäksi tulkintaan perustuvaksi representaatioksi historiallisesta totuudesta, ja muuttuu *kuuluisuuden* raaka-aineeksi. Huomaamme, että *yksityishenkilö* pakenee näin lopulta kaikkia ulkopuolisen lähestymisyriä.

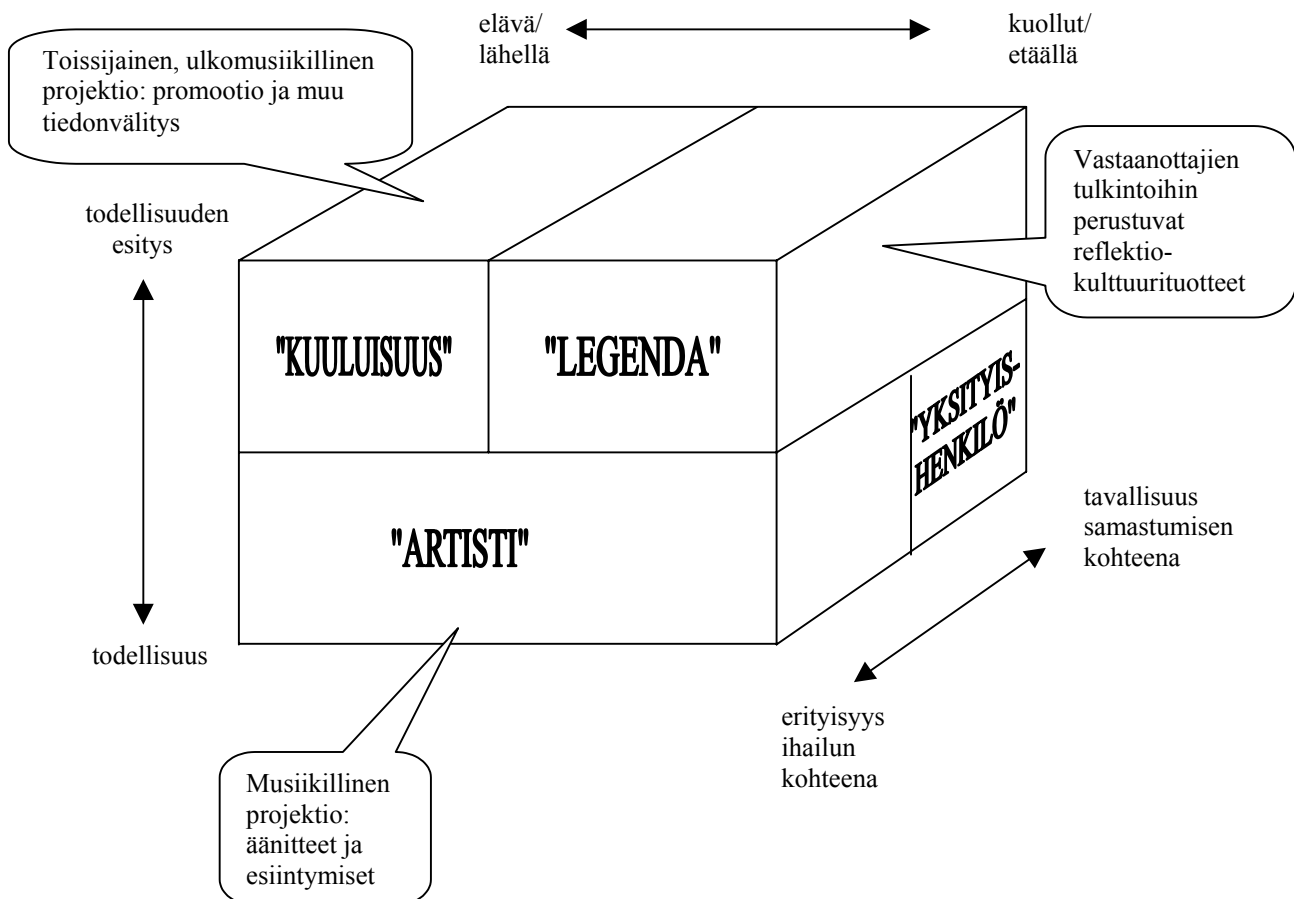
Legendaksi ei voi nousta luontevasti vielä tähtipersoonan aktiiviuran aikana: historiallinen ja fyysinen todellisuus, *elämä*, on liian lähellä, jotta hahmo voisi esteettä nousta elämää suurempiin mittasuhteisiin⁷. Jollekulle viihdetaiteilijalle voidaan tietysti jonkinlaista kuolemattomuutta uumoilla jo uran ollessa käynnissä. Aktiiviuran aikana kuitenkin nimenomaan tehdään niitä asioita, joihin *legendasta* kertovat tarinat myöhemmin enemmän tai vähemmän löyhästi perustuvat. *Legenda* on potentiaalisesti vielä kauempana historiallisesta totuudesta kuin *kuuluisuus*, koska ajan myötä yhä harvempi enää edes väittää tietävänsä historiallista totuutta, ja tähden fyysisen kuoleman jälkeen historiallinen totuus jää vuosi vuodelta yhä kauemmaksi antaen tilaa fiktiopitoisille kertomuksille. Samoin kuin *kuuluisuuteen*, myös *legendaan* kuuluu yksityishenkilöä representoiva aspekti, johon tavalliset ihmiset voivat samastua. Toisaalta *legendaan* kuuluu myös äärimmäisen liioiteltu kuva tähdestä, johon kukaan ei suoraan voi samastua, ainoastaan kiertoteitse *legendan* tavallisuuden komponentin kautta.

Siitä lähtien kun tähti on iskostunut yleisön tietoisuuteen, alkaa syntyä kulttuurituotteita, joita tähti kaupallisine taustavoimineen tai näihin kytköksissä oleva ja näiltä valmista sisältöä käyttöönsä saava kulttuuriteollisuus eivät ole mukana tuottamassa. Nämä tahot ovat tarjonneet impulssin, levyt, kuvat, pr-tiedotteet ja levyarvostelut, jotka ovat lähteneet heidän käsistään maailman turuille. Vastaanottajat tekevät niistä omat tulkintansa, ja tekevät näiden pohjalta taas uusia kulttuurituotteita. Näitä tekevät sekä fanit, mutta tarkemmin ajatellen myöskin media – vai pitäisikö sanoa fanit mediassa. Oleellista on se, että kyse on ensimmäisen asteen tuotteiden tulkintoihin perustuvasta toisen asteen tuotannosta. *Legendaksi* muuttuneen tähden julkinen elämä jatkuu lehtiartikkeleissa, elämäkertakirjoissa, tv-dokumenteissa ja fan-clubien jäsenkirjeissä omaa rataansa.

⁷ Helsingin Sanomissa 24.3.2002 kommentoitiin muusikoiden koommelluksista kertovaa kirjaa *Rokatessa roiskuu*. Kirjassa pop-tähti Anssi Kela kertoi sattumuksesta, joka tapahtui hänelle erään esiintymisen yhteydessä. Kela kertoi eksyneensä Kangasalan *Urku-hotellissa* matkalla huoneestaan esiintymislavalle ja lukinneensa itsensä vahingossa käytävään. HS:n toimittaja selostaa jutussaan käyneensä tutkimassa Urku-hotellin tiloja, ja esittää lukijoille graafisen esityksen Kelan käyttämästä reitistä sekä todisteet, jotka antavat toimittajalle aiheen todeta: ”Kela ei millään ole voinut eksyä Urku-hotellissa.” Tämä tarina on malliesimerkki siitä, kuinka totuus on liian lähellä jotta legenda voisi syntyä. Vuosien kuluttua, kun Urku-hotellia ei ehkä enää edes ole olemassa, Kelan tarinan totuudenmukaisuutta ei enää

Kaikki edellä selostetut tähteyden ulottuvuudet voidaan nyt yhdistää kolmiulotteiseksi kaavioksi, joka symboloi tähden kokonaisuutta osakomponentteineen. Kaavioon on sijoitettu komponenttien olemusta kuvaavien muuttujien lisäksi myös niihin liittyvä julkinen materiaallinen ainesosa – jota yksityishenkilöllä ei tässä esitetyn määritelmän mukaan kuitenkaan ole.

Kaavio 1. Iskelmätähti osineen



Yksittäisen ihailijan viehtymys pop-idoliinsa voi perustua teoriassa joko täysin tämän musiikillisen panoksen puoleensavetävyYTEEN, muuhun tähdestä välittyvään tietoon tai sitten molempiin, mikä lienee käytännössä yleisintä. Fyysinen yksilö tähden hahmon takana sekä musiikki ovat todellisuutta siinä missä tiedonvälitys on vain tehtyä keinotodellisuutta, todellisuuden representaatio, itsessään kyllä totta mutta vain virtuaalisesti. Työssäni kiinnostus kohdistuu vain näistä jälkimmäiseen: en ota kantaa siihen, minkälaisia käsittelemäni tähdet todellisuudessa olivat ja mitä todellisuudessa tapahtui. Kuuluisuus perustuu tähden projektioon, mutta tarunhoitoisuus, tutkimuskohdettani edelleen tarkentava määre, syntyy vasta kun tämä projektio on vastaanotettu,

kyseenalaisteta.

tulkittu ja reflektoitu uusiksi kulttuurintuotteiksi. Tämä tapahtuu tyypillisesti tähden kuoleman jälkeen, kun tähden arkipäiväiseen todellisuuteen aina jossain määrin ankkuroitunut projektio ei häiritse ihailijoiden mielikuvituksellisten tulkintojen tuottamia todellisuuspakoisia reflektioita. Yhden reflektio on toiselle projektio, ja näin legenda-efekti vain kertautuu. On myös syytä erottaa toisistaan vielä *ihailu* ja *samastuminen*. Artisteja ihaillaan heidän harvinaislaatuisten kykyjensä vuoksi. Näihin kykyihin ei tavallinen ihailija voi kuitenkaan samastua, koska hänellä itsellään ei niitä ole. Niinpä samastuminen tapahtuu siihen, mihin idolissa voidaan samastua: kaikkeen sellaiseen mitä tässä nähdään olevan yhteistä oman itsen kanssa. Tällaisia piirteitä voivat yleisimmillään olla taas sukupuoli, etnisuus tai kansallisuus.

2.2. Tutkimusmateriaalina reflektio-kulttuurituotteet

Kuten todettua, emme kohtaakaan tähtiä ihmisinä, vaan median kautta välittyneinä representaatioina. Mitä kaikkea välitettävä aines pitää sisällään? Richard Dyer (1986, 68-71) erittelee seuraavasti sitä mediastekstien runsautta, mistä elokuvatähden kuva (*star image*) muodostuu: 1) *Promootio* käsittää ne tekstit, jotka on tuotettu tähden imagon tietoiseksi tuottamiseksi tai muokkaamiseksi. Siihen kuuluu ensinnäkin materiaali joka liittyy suoraan kyseiseen tähteen – lehdistötiedotteet, fan-club - julkaisut, julisteet, julkiset näyttäytymiset erilaisissa tilaisuuksissa, mainokset joissa tähti manostaa jotain, sekä toiseksi materiaali joka mainostaa tähteä tietyssä filmissä – mainokset, trailerit yms; 2) Promootiolle läheistä on *julkisuusmateriaali*, joka Dyerin mukaan eroaa *teoreettisesti* edellisestä siten, että siihen ei sisälly tietoista imagonrakennusta. Se sisältää sen minkä ”lehdistö saa selville” tai minkä ”tähti paljastaa” haastattelussa; 3) Dyer esittää myös, että itse *elokuvat* voidaan tehdä pönkittämään jonkun näyttelijän imagoa. Tällöin ne ovat, paitsi itsenäisiä taideteoksia, myös tähden markkinointia; 4) *Kritiikki* on Dyerin mukaan joko arvottavaa tai tulkitsevaa tähteen kohdistuvaa kirjoittelua. Kritiikki voi olla myös kuolemanjälkeistä, kuten muistokirjoituksissa. Tämän kategorian tekstejä löytyy filmiarvosteluina, kirjoina sekä tähdistä tehtyinä tv- tai radio-ohjelmina. Mäkelä (1999, 14-15) on kehittänyt Dyerin jaottelun pohjalta paremmin musiikkibisnekseen soveltuvan tyypittelyn, johon kuuluu: 1) *Musiikki* eri muodoissaan, mutta myös tähdestä riippuen filmiroolit, haastattelut ja muut tähden ”omat tekemiset”; 2) *Promootiomateriaali*; 3) *Tiedotusvälineiden kommentit* tähdestä kritiikin, uutisten yms. muodossa; 4) *Yleisön luomat artefaktit*, fanzinet, fanikirjeet yms.

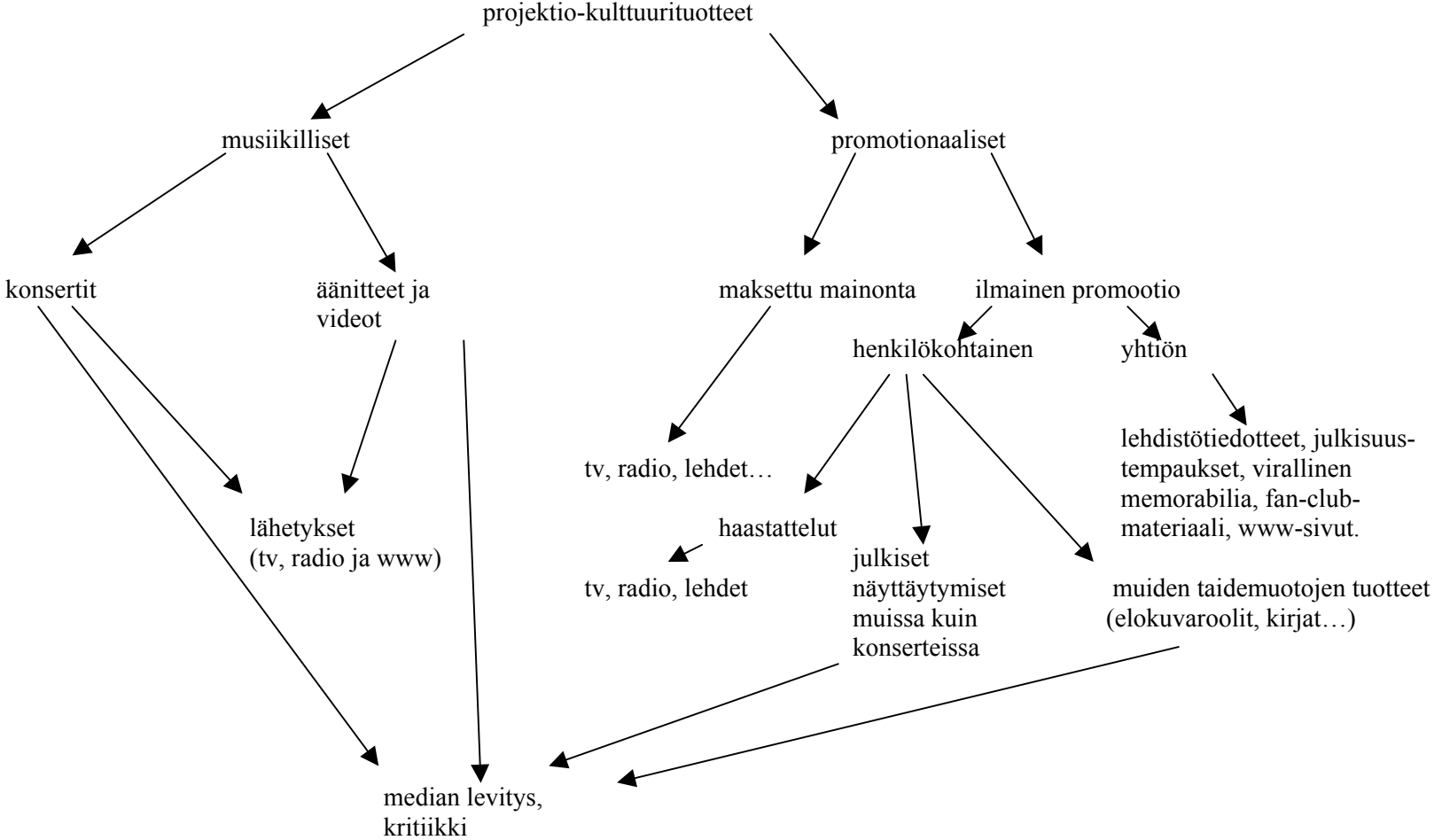
Mainituissa jaotteluissa julkista ainesta luovat joko tähti itse, elokuva- tai levy-yhtiö, tiedotusvälineet tai fanit. Itse olen päätenyt kuitenkin vielä tyypistetympään jakoon, jossa

kategorioiden erot eivät perustu aineksen lähteeseen sinänsä, vaan siihen onko aineksessa kyseessä tähden *projektio* vai *reflektio*. Tällöin kulttuurintuotteet kuuluvat joko institutionaaliseen primaarituotantoon, *projektio-kulttuurituotteisiin*, joita luovat tähti, levy-yhtiö sekä näiden kanssa symbioosissa elävä kulttuuriteollisuus, tai sitten *reflektio-kulttuurituotteisiin*, joita luovat edellisten tuotteiden vastaanottajat. Olennainen ero näiden kahden tuotannon välillä on nimenomaan se, että edellisessä tähti (itse persoona koko taustakoneistoinen) *lähettää* itsestään tietynlaisen kuvan ympäristöönsä, kun taas jälkimmäisessä joku muu *heijastaa* tätä kuvaa. Heijastunut kuva ei ole enää sama kuin alkuperäinen lähetetty kuva. Näiden kahden aineksen välisenä rajapyykkinä on *tulkinta*. Edelliseen voi tähti taustavoiminaan vaikuttaa *välittömästi*, kun taas jälkimmäiseen enää *välillisesti*.

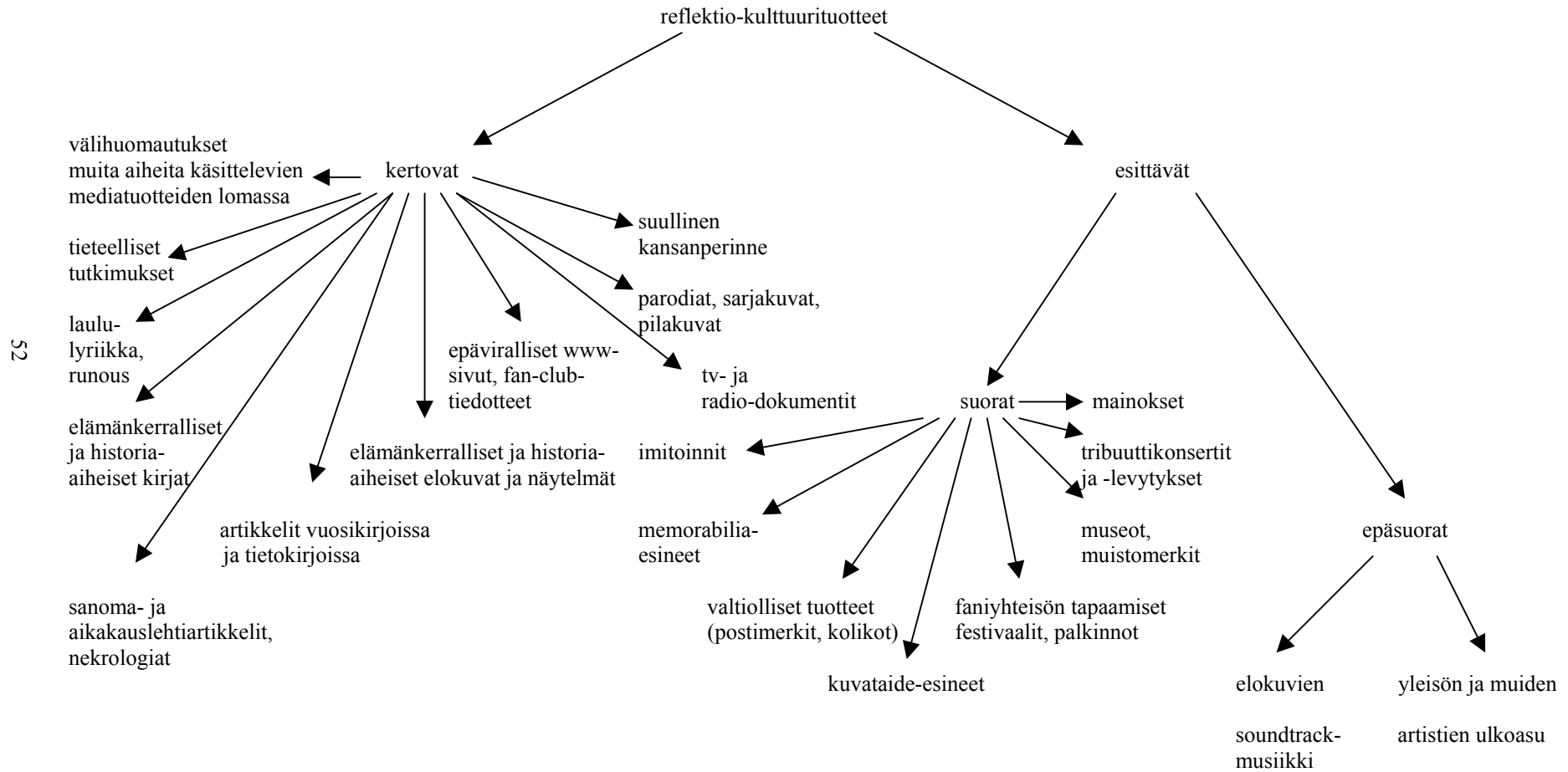
Tähteä voidaan *reflektoida* myös kulttuuriteollisuuden sisällä. Näin näyttäisi tapahtuvan erityisesti silloin, kun tähden kuoltua uusien *projektio-kulttuurituotteiden* määrä markkinoilla vähenee, vaikka menekkiä vielä olisi. Markkinarakoa tulevat tällöin täyttämään kaupalliset *reflektio-kulttuurituotteet*. Esimerkiksi elokuva, jossa Irwin Goodman esiintyy, kuuluu Irwin Goodmanin *projektiin*, mutta elokuva Irwin Goodmanista *reflektoi* Irwin Goodmania. Jälkimmäinen perustuu, mistä tahansa aikalaiskonsultoinnista huolimatta, väkisinkin Irwin Goodmanin tulkittamiseen.

Yhteenvetona *projektion* kategoriaan kuuluvat siis tähden medialle antamat haastattelut, hänen julkaisemansa levytykset ja tapaamiset nuorisolehden arvonnassa pääpalkinnon voittaneiden onnellisten ihailijoiden kanssa: lyhyesti sanottuna kaikki sellainen, minkä yhteydessä tähti toimii ammatissaan viihdeteollisuuden palveluksessa. Tällöin tuotettu aines on tuotettu tähden ja hänen taustavoimiensa toimesta taloudellisen voiton toivossa, sekä tähden kannalta myös taiteellisen itseilmaisun merkeissä. *Reflektio-kulttuurituotteet* ovat edellisten tuotteiden tulkinnoista ponnistavia kulttuurituotteita, joiden sisältöön primäärituottajilla ei ole välittömiä mahdollisuuksia vaikuttaa. Jako ei luonnollisestikaan ole käytännössä monien mediatuotteiden osalta täysin selväpiirteinen, mutta lienee täysin yksiselitteinen esimerkiksi ihailijoiden tekemien idoli-aiheisten taideteosten osalta – tällöin kyseessä lienee *reflektiota* puhtaimmillaan. Olen laatinut molemmista kategorioista kaaviot, joihin olen sijoittanut erilaisia kulttuurituotteita. Toivon lukijan ymmärtävän, että täysin kattavien kaavioiden tavoittelemisen olisi ollut toivoton yritys. On huomionarvoista, että narratiivisuus tuntuisi olevan keskeinen *reflektio-kulttuurituotteiden* ominaisuus: kätevin tapa muistaa esimerkiksi edesmennyttä tähteä on kerrata tämän elämänkaarta. Lopuksi vielä on syytä huomata, että kulttuurituotteet ovat kytköksissä kulloinkin käytössä olevaan teknologiaan ja fyysisiin formaatteihin, joista jotkut jäävät pois käytöstä toisten syntyessä.

Projektio-kulttuurituotteet



Reflektio-kulttuurituotteet



3. Tekstien semioottinen tulkinta

3.1. Semioottinen tekstintulkinta tulkintateoriana

Tutkittaessa kulttuuria on tarkastelun keskiössä merkitys. Tutkimuksissa käytettyjä teorioita voi olla kahdenlaisia: taustateorioita (Silverman 1993, 1-19) ja tulkintateorioita. Taustateoriat tarjoavat kokoelman selittäviä käsitteitä, joiden avulla jokin erityinen tutkittava ilmiö asettuu laajempaan kontekstiinsa. Nämä teoriat ovat usein ohjaamassa kysymyksenasettelua siinä vaiheessa, kun tutkija miettii tutkimusongelmaansa. Analyysin välineiksi taas tarvitaan formaaleja työkaluja, joita tarjoavat tulkintateoriat: nämä kohdistuvat empiirisen aineiston analyysiin. Tulkintateorian avulla aineistosta tehdään kysymyksenasettelun kannalta relevantteja havaintoja. Lopullisia tutkimustuloksia saadaan, kun nämä havainnot asetetaan jälleen taustateorioiden kontekstiin ja punnitaan tiedon etsinnän käynnistäneen teoreettisen viitekehyyksen näkökulmasta. (Törrönen 1997, 6.)

Tulkintateoriani muodostuu strukturalistisen semiotiikan sisällä kehitetyistä formaaleista työkaluista. A.J.Greimasin kehittämät semioottinen neliö ja aktanttimalli narratiivisine kaavioineen tarjoavat otollisen lähtökohdan sen analysoimiseen, miten teksteissä tuotetaan arvoja. Greimasin metodi on kuitenkin tarkoitettu saavuttamaan vain tekstin merkitykset. Aktanttimalli ja semioottien neliö ovat tutkimuksessani sellaisia ”loogisia tulkinnan apuvälineitä”, joiksi Pekka Sulkunen on niitä nimittänyt (Sulkunen 1997, 35), eivätkä Greimasin generatiivisen kulun malliin mahdollisesti sisältyvät implisiittiset väitteet merkityksestä yleensä ole tässä yhteydessä tärkeitä. Ongelmallisena voitaisiin pitää vaikkapa Greimasin ajattelua hallitsevaa mielikuvaa merkityksen generatiivisesta kerrostuneisuudesta – kielen pinnallisemmat tasot syntyvät aina syvempien tasojen mukaisesti ja niiden päälle – mikä synnyttää helposti käsityksen ”merkityksestä ennen merkitystä” (ibid., 46) eli merkityksen täydellisestä lukkiutumisesta.

Strukturalistista tutkimuskäytäntöä voidaan perustellusti arvostella ylenmääräisestä viehtymyksestä turhanaikaiseen formalisointiin. Kritisoida voidaan myös sitä, että strukturalistinen semiotiikka eristää tutkimuskohteensa usein kaikista yhteiskunnallisista ja kulttuurisista konteksteistaan. Sanomattakin on selvää, että tutkija voi käyttää Greimasin menetelmiä, vaikkapa semioottista neliötä, pukemaan subjektiivisia käsityksiään objektiivisuuden ja loogisuuden valekaapuun. Semioottisen neliön avulla voi myös tuottaa kaavoittuneen ohjelmallisia tulkintoja. On tietysti myös mahdollista hylätä koko binaarisiin vastinpareihin pohjautuva ajattelu. On kuitenkin hyvä muistaa kuinka hyödyllistä on, jos käytössä on tulkinnallinen viitekehys, jolla todellisuutta saadaan jäsenneltyä ihmismielen hallittavissa oleviin kimpaleisiin. Metodi yksinään ei

takaa analyysin hyvyttä tai huonoutta: tärkeää on kai kuitenkin se, millä tavalla analyysi edistää ymmärrystämme tutkittavasta ilmiöstä.

Greimasin *isotopia*, yhtenäinen semanttisten kategorioiden joukko tekstissä, on mielestäni käyttökelpoinen vastine tekstien ”merkityspotentiaalien” (ks. luku 1.2) käsitteelle. Työssäni tulen esittämään tekstistä yhden yhtenäisen merkityksen tason – tai isotopian – kaikkien mahdollisten merkityspotentiaalien joukosta. Tätä merkitystasoa voidaan kutsua vaikkapa ”iskelmälegendadiskurssiksi”, tai vaihtoehtoisesti greimaslaisittain ”Suomi-iskelmän sortuvien tähtien mikrouniversumiksi”. Olen valinnut tämän kyseisen merkityspotentiaalin siksi, että se on mielenkiintoinen, valitsemani aihepiirin alaan kuuluvissa teksteissä helposti analyysiin antautuva ja intertekstuaalisilta suhteiltaan kiehtova. Vaikka edellä sanotun jälkeen en voi väittää esittämiäni tulkintoja ainoiksi oikeiksi, voisin Pekka Sulkusen sanoin todeta: ”Voidaan kuitenkin hyvin ajatella, että jotkut tulkinnat ovat kiinnostavampia kuin toiset, vaikka mikään tulkinta ei ole ainoa oikea ja että kaikki tulkinnat ovat jälleen uusien tulkintojen kohteena” (Sulkunen 1997, 21). Greimasin työkalujen kyvyt loppuvat tekstin tasolle, ja on syytä jatkaa muilla keinoin jotta selviäisi, miten hahmottelemani merkityspotentiaali toteutuu käytännössä erilaisissa konteksteissa.

Tuon työssäni esille myös joitakin jungilaisen syvyyspsykologian näkemyksiä myytistä. Tässäkin on kyse reduktiosta kuten greimaslaisessa semiotiikassa, mutta erilaisesta koska Jung esittää kulttuurisille ilmiöille Greimasta ja muita strukturalisteja suoremmin biologiaan pohjautuvia selityksiä. Strukturalistisen semiotiikan ja jungilaisen syvyyspsykologian välillä on kuilu, jossa ei ole kyse pelkistä painotuiseroista. Kun Lévi-Strauss näkee myyttien globaalien samankaltaisuuden johtuvan ihmisen kohtaamien ristiriitatilanteiden globaalisuudesta eikä niinkään ihmisen sisäisestä universaaleista, Jung näkee asian juuri toisin: myytit ovat biologiaa, autonomisia ihmispsyken strukturaalisia osia. Strukturalismin isä Lévi-Strauss toteaa Jungin arkkityypeistä (1958):

Ajatellaanpa vaikkapa Jungin ajatusta siitä että jollakin tietyllä mytologisella kaavalla – niin kutsutulla arkkityypillä – on jokin tietty merkitys. Tämä on verrattavissa kauan vallinneeseen kuvitelmaan siitä, että jollakin äänellä voi olla luonnollinen yhteys johonkin merkitykseen: esimerkiksi ”nestemäisillä” puolivokaaleilla veteen, avoimilla vokaaleilla suuriin, laajoihin, äänekkäisiin ja raskaisiin asioihin jne.

Lévi-Straussilla on kuitenkin itselläänkin ajattelussaan universalistinen vire, sillä tämän mukaan kielellinen kategorisointi tarjoaa universaaleille ihmisaivojen rakenteellisille piirteille mahdollisuuden muuntua universaaleiksi kulttuurisiksi ilmiöiksi. Ihmisaivot näyttävät olevan rakentuneet siten, että niillä on taipumus muodostaa tietynlaisia kategorioita tietynlaisella tavalla.

(Leach 1970, 38-39.) Niinpä tuntuisi oikeutetulta Leachin (ibid., 51) tavoin ajatella, että myös Lévi-Straussin tavoitteena oli löytää jonkinlainen ihmismielen kollektiivinen tiedostamaton.

Greimasille semanttinen universumi on suljettu kokonaisuus, jonka toiminta ja rakenne voidaan ymmärtää vain siitä itsestään käsin. Greimas sisällyttää teoriaansa kaksi kappaletta ”universalismeja”: alkeiskategoriat luonto/kulttuuri ja elämä/kuolema. Nämäkin hän tosin katsoi lähinnä analyysin alkuun auttaviksi hypoteeseiksi (Greimas 1979, 6). Niinpä Greimas vastusti yrityksiä luoda universaalia "realistista" semiotiikkaa esim. psykoanalyttisin selityserustein (Tarasti 1990, 71). Greimas, jonka mielestä semiotiikan keskeinen lähtökohta oli se, että todellisuus ei sinänsä ole tutkimuskohteena, vaan subjektin suhde todellisuuteen, (Greimas 1999, 6) on todennut ihmishengen universaaleista:

Kysymys on pohjimmiltaan sama, joka koskeen kielen universaaleja. Deduktiivisessa menettelyssä on luonnollisesti aina se vaara, että tutkija olettaa täysin subjektiivisesti tiettyjä universaaleja, joista deduktio alkaa. Semiotiikassa on kuitenkin kantana se, että universaalit ovat luonteeltaan tilapäisiä ja että niitä voidaan joutua korjaamaan tutkimuksen edetessä. Esimerkiksi Lévi-Straussin kategoriat luonto/kulttuuri ovat tällaisia hypoteettisia universaaleja yhteisön suhteen, samoin kuin mm. omassa -- analyysissäni olettamani kategorია elämä/kuolema yksilön suhteen. Kyseessä on luonnollisesti hypoteesi, mutta melko vahva hypoteesi.

Greimas kääntää tässä yhteydessä kysymyksen universaaleista pohjimmiltaan metodologiseksi kysymykseksi: jotta semiotikko kykenee analysoimaan jotain tekstiä jossain määrin objektiivisesti, on tällä oltava jokin tietoteorian minimi. Greimas toteaaakin käsityksenään olevan että ”tietenkin on selvä, että tietyt kulttuurin alueet ovat universaalimpia kuin esimerkiksi luonnollinen kieli, mikä näkyy jo siinä, että ne pysyvät vakioina, vaikka kieltä vaihdetaankin” (Greimas 1999, 7). Greimas mainitsee samassa yhteydessä ohimennen ihmishengen universaaleihin päädyttävän helposti esim. sananlaskujen tutkimuksessa⁸.

Näin ollen ei kai olekaan niin, että semiotikka epäisi täysin yleisihmillisen alitajunnan olemassaolon, vaan kyse on siitä, että strukturalistisen tutkimuskäytännön mukaan analyysin on lähdeävä tekstistä, ei tekstin ulkopuolelta, etenemällä deduktiivisesti jostain premissistä ja etsimällä sille todisteita teksteistä. Voidaan myös ajatella, että kielen ulkopuolelle mennessään tutkija vain astuu ulos semiotiikan alasta – jos semiotikka käsittelee Umberto Econ (Nöth 1995, 213 mukaan) määrittelyn mukaan vain kommunikaatiota, joka perustuu koodeille ja konventioille, on niiden ulkopuolella käytettävä muita tieteitä. Kun itse tuon tutkimukseni kuluessa esille myös

⁸ Allekirjoittaneella ei tosin ole mitään tietoa Greimasin asiantuntemuksesta sananlaskujen suhteen.

joitakin mahdollisia syvyyspsykologiaan viittaavia selityksiä tutkimilleni ilmiöille, näissä hypoteeseissa on todellakin kyse universaaleista, yleisinhimillisistä ilmiöistä. Kyseisissä hypoteeseissa on kuitenkin kyse taustateoriasta, kun taas Greimasin mallissa on kyse tulkintateoriasta. Redusoidessani yhteiskunnallisia ilmiöitä psykologialla selittyviksi työni on eittämättä näiltä osin vastakkaisilla linjoilla myös jälkimodernin kulttuurintutkimuksen vallitsevan paradigman kanssa, onhan tämän eräs kantava ohjenuora juuri reduktionismin välttäminen (Alasuutari 1995).

3.2. Syntagma ja paradigma

Alkujuurena Greimasin tekstien semioottiseen tulkintaan tarkotetussa käsiteapparaatissa on de Saussuren ajatus merkityksen muodostumisesta erojen kautta. De Saussure katsoi, että kaikki luokittelu ja määrittely millä ihminen maailmaa hahmottaa, perustuu vastakohtiin. Tämä on kantava idea myös myöhemmissä semioottisissa ja strukturalistisissa teoretisoinneissa. Aikanaan Jacques Derrida tosin kyseenalaisti tämän vastakohtaisuuden huomiolla, että jos kerran kumpikaan toisiaan määrittelevistä vastakkaisista termeistä ei ole mielekäs yksinään, niin silloin kumpikin näistä kantaa jäänteitä vastinparistaan. Kun kumpikin termeistä liittyy toistensa merkitykseen, riippuu termin merkitys siis siitä mitä se rajaa alansa ulkopuolelle. Niinpä oppositiopari, joka aluksi näytti absoluuttiselta ja luonnolliselta paljastuikin lähemmässä tarkastelussa sopimuskyksymykseksi.

Joka tapauksessa dualistinen kategorisointi näyttäisi olevan sangen syvälle inhimilliseen ajatteluun juurtunut piirre. Alkeellisimmalla tasolla ihmiset erottelevat muiden eläimien tapaan oman ja vieraan lajin, vallan ja alistumisen, syötävän ja syömäkelvottoman (Leach 1970, 39); psykologisesti perustavanlaatuinen taas on erottelu itseen ja muihin (Lacan 1977, 159). Jotkin ihmiskehoon liittyvät seikat ovat myös universaaleja, kuten jako oikeaan ja vasempaan. Tällaisiin ”luonnollisiin” pareihin liittyy usein kulttuurinen merkitys siten, että niistä tulee vaikkapa ’hyvän’ ja ’pahan’ symboleita (Leach 1970, 44). Käsitteellisen kielen avulla ihminen kykenee laajentamaan näiden käsiteparien määrää periaatteessa rajattomasti, yksinkertaisimmillaan transformoimalla alkukantaisia ”eläimellisiä” kategorioita sosiaaliseen maailmaan (ibid., 40).

De Saussure erotti toisistaan kollektiiviseen sopimukseen perustuvan *kielen* ja tälle alisteisen *puhunnan*, kielen manifestaation, jossa tulee näkyviin myös yksilölliset piirteet, vaikkakin kielen määräämissä rajoissa. De Saussuren oma mielenkiinto kohdistui lähinnä edelliseen. Strukturalistisessa katsantokannassa ilmiöt nähdään rakenteina, joiden taustalta löytyy koodeja ja sääntöjä. Koodien ymmärtämisen kautta välittyy vastaanottajalle jotain tekstin tekijän tekstilleen

antamista merkityksistä, joskus enemmän, joskus vähemmän. Struktuurianalyysissä mielenkiinto on koodeja enemmän suuntautunut kuitenkin juonirakeneteiden erittelyyn, jossa voidaankin saavuttaa vähemmän kiistanalaisia tuloksia kuin koodien purussa. Tekstin *syntagmaattinen* analyysi tarkoittaa tekstin horisontaalisen etenemisen tarkastelua, ts. sen osien yhdistymistä jatkumoksi. Tällainen syntagmaattinen jatkumo on vaikkapa narratiivi, strukturalistisen semiotiikan suosituin tutkimuskohde. Ajatuksena on, että samanlainen kieliopillinen järjestys joka sisältyy lauseeseen, koskee myös laajempia kielen muotoja – näin tarina voidaan pelkistetysti sanottuna nähdä yhtenä pitkänä virkkeenä. *Syntagmaattinen* analyysi lähtee liikkeelle narratiivin pilkkomisesta kaikkein pienimpiin merkityksellisiin yksiköihinsä, *syntagmoihin*. Tavoitteena on näin löytää pintatason alapuolinen rakenne. Tarinoita analysoitaessa on huomattu yleisten narratiivisten formuloiden olemassaolo.

Tarina-analyttisen tutkimussuunnan klassikko Vladimir Propp tutki venäläisiä ihmesatuja ja tunnisti niistä yleisen rakenteen, joka koostuu tietynlaisesta tapahtumien sarjasta. Nämä tapahtumat Propp mielsi funktioiksi, joilla on omat toteuttajansa. Propp huomasi, että ilmitasolla toteuttajat vaihtelivat, mutta että erilaisten toteuttajien määrää voitiin vähentää sijoittamalla ne omiin funktiokategorioihinsa: esimerkiksi tarinan *roistona* saattoi olla vaihtoehtoisesti noita, lohikäärme tai vaikka paha äitipuoli. Toisin sanoen tärkeää oli se, mitä tarinan osalliset tekivät, ei se, mitä nämä roolihenkilöinä olivat. Näin tarkasteltuna alkuperäisten roolien määrä saatiin tiivistettyä pieneksi yhdistelemällä alkuperäiset roolihahmot niiden funktioiden mukaan, joita Proppilla oli 31 kappaletta. Kaikki funktiot eivät suinkaan toteutuneet jokaisessa ihmesadussa, vaan ne kuuluivat pikemminkin samaan lajiin kuuluvien kertomusten varastoon, josta yksittäiset kertomukset manifestoivat vain osia – kuitenkin sotkematta näiden osien syntagmaattista järjestystä.

Proppin analyysi pureutui vain tarinoiden pintatasoon ja niiden syntagmaattiseen ulottuvuuteen. Kun syntagmaattisessa analyysissä tarkastellaan tarinan pinnan osasten ketjuuntumista, pureudutaan *paradigmaattisessa* analyysissä puolestaan keskenään vaihtokelpoisten merkitsijöiden tunnistamiseen. Tällöin etsitään kulttuuristen luokittelusysteemien eri merkitsijöiden analogisia suhteita. Paradigmaattisen tutkimussuntauksen isä Claude Lévi-Strauss kehitti omaa teoriaansa Proppin pohjalta, mutta lisäsi Proppin vertikaaliseen ulottuvuuteen horisontaalisen ”syvätason”. Tämä syvätaaso ilmeni Lévi-Straussin mukaan myyteissä, joiden tehtäväksi Lévi-Strauss näki kulttuurin sisäisten jännitteiden käsittelyn. Syvätaaso perustuu vastakkaisille käsitteille kuten *kulttuuri – luonto*, käsiteparille jonka Lévi-Strauss näki ainakin hypoteesin tasolla jonkinlaiseksi ihmismielen universaaliksi. Kertoessaan jostain perustavasta ristiriidasta ja tavasta jolla ristiriita ratkaistaan, myytit ilmentävät lévi-strauslaisesti ajateltuna kulttuurin hyväksymiä ja torjuntia arvoja. Myytissä ristiriita toistuu alkuperäisen ristiriidan analogisena vastineena. Myytissä

perustavaa laatua oleva ristiriita – vaikkapa se, kuinka yksilö voi syntyä kahdesta, miehestä ja naisesta – saa loogisen ratkaisunsa.

A. J. Greimas yhdisteli ja kehitti oman mallinsa Proppin ja Lévi-Straussin pohjalta. Greimas lisäsi edellisiin henkilö- ja muiden tarinan hahmojen välisten suhteiden analyysin. Proppin mallin abstraktiotasoa nostaan Greimas kehitti narratiivisen kieliopin, jonka avulla on mahdollista generoida kaikki mahdolliset narratiiviset kaavat – itse asiassa Greimas ajatteli tämän melko abstraktin mallinsa puitteissa kaiken diskurssin olevan pohjimmiltaan narratiivista (Greimas & Courtez 1979, 210). Kielen binaarisiin vastinpareihin perustuva merkityksenanto lauentuu Greimasin mallissa narraation tasolla erilaisten aktanttiparien binaariseen oppositioon. Näitä ovat subjekti – objekti, lähettäjä – vastaanottaja sekä auttaja – vastustaja -vastinparit.

3.3. Greimasin semioottinen projekti

Greimas loi teoksellaan *Strukturaalista semantiikkaa* (Greimas 1980 [1966]) pohjan semioottiselle projektillensa, jonka keskeisenä tutkimuskohteena olivat narratiiviset tekstit. Greimasin käsitteitä on sovellettu kaikenlaisiin kielijärjestelmiin: kirjallisuuteen, näytelmiin ja elokuvaan, mutta myös esimerkiksi visuaalisiin yhteyksiin, mainoksiin, arkkitehtuuriin, muotoiluun ja valokuvaukseen. Lähtökohtana Greimasilla on ajatus, että kielen abstraktin rakenteen pienimmät merkitykselliset yksiköt ovat yhdisteltävissä monimutkaisemmiksi yksiköiksi, jotka ovat kielen sanojen vastakohtaparien muodostamia akseleita. Greimas kuitenkin lisäsi tähän vielä sen seikan, että asioilla ja käsitteillä on useampia aspekteja: niille voidaan keksiä usein muitakin kuin vain yksi luonnollinen vastakohta. Greimasin teoria pitää sisällään kaksi mallikaaviota: nämä ovat *aktanttimalli* ja *semioottinen neliö*. Nämä kaaviot ovat Greimasin käsiteapparaatin niitä osia, jotka kaikkein luontevimmin on omaksuttu käytettäväksi silloin, kun tarkoitus on ollut Greimasin ideoiden ”soveltuvien osien”, keskeisten ja käytännöllisimpien innovaatioiden hyödyntäminen⁹.

Greimasin ajattelun mukaan merkitys muodostuu yksinkertaisesta monimutkaiseen ja syvätasolta pintatasolle generatiivisena kulkuna, jossa diskurssin materiaalistumista luonnollisena kielenä edeltää diskurssin vaiheittainen organisoituminen. Greimas niputtaa ajattelunsa yhteen järjestelmäänsä varten tekemässään erityisessä sanakirjassa (Greimas & Courtez 1982), jossa hän keskinäisin määrittelyin sulkee yhtenäiseksi paketiksi koko monenlaisten ainesten varaan

⁹ Esimerkiksi Frederic Jameson (1987, xv) on todennut, että muutkin tieteenalat kuin semiotiikka (esim. kulttuurintutkimus, kirjoittajan lisäys) voivat hyödyntää semioottista neliötä ajattelemalla, että sillä voi hahmotella tekstistä esiin käsitteellisen ”sulkeuman” eli sellaisen tekstiin sisältyvän merkityksenannon mekanismin, joka tukee tiettyjä merkityksiä ja tukahduttaa muita.

rakentuvan ja osin omaperäisiä uudissanoja sisältävän järjestelmänsä. Greimasin käsitteillä kyllästetty apparaatti on sanalla sanottuna *vaikeatajuinen*. En esittelyssäni yritäkään selvittää lukijalle kaikkia kyseisen systeemin mahdollisuuksia, vaan selostan tätä ”työkalupakkia” vain niiltä osin, kuin olen soveltanut sitä omaan analyysiini. Pois ovat näin jääneet mm. tekstin puhujan ja vastaanottajan suhteisiin liittyvät käsitteet. Olen yrittänyt esitellä käsitejärjestelmää mahdollisimman havainnollisesti. Hurskas tavoitteeni on ollut että systeemi näyttäytyisi nyt siihen ensi kertaa tutustuvalla lukijalla vähemmän kryptisenä kuin itselleni työni alussa.¹⁰

Greimasin työkalut, kuten semioottinen neliö, eivät suinkaan ole tarkoitettu korvaamaan tutkijan omaa intuitiota ja järkeilyä. Frederick Jameson korostaa semioottisesta neliöstä puhuessaan kuitenkin sitä, että tällä on tärkeä pedagoginen funktio: formaalilla kuvauksella voidaan joskus jäsenellä tulkintoja ja ajatuksia paljon ekonomisemmin ja havainnollisemmin sekä vähemmän monimerkityksellisesti kuin proosamuotoisessa kerronnassa (Jameson 1987, xv). Heuristisessa mielessä neliön, kuten tavallaan koko Greimasin formalisoivien työkalujen ”pakini” anti on siinä, että näitä voidaan käyttää, joskaan ei keksimisen automaattina, niin ainakin keksimisen apuna. Samoin formalisointi pakottaa kirjoittajan eksplikoimaan ajatuksenjuoksuansa, vaikkakaan ei valitettavasti aina helpotusulavassa muodossa. Kuitenkin viitseliäälle lukijalle jää periaatteessa mahdollisuus seurata formalisoinneissa analyysin logiikkaa lähietäisyydeltä.

3.4. Generatiivinen kulku

Greimasille semiotiikka ei ole teoriaa merkeistä, vaan saussurelaisesti merkityksenannosta: merkin materiaallinen aspekti, *merkitsijä*, viittaa mentaaliseen kuvaan, *merkittyyn*. Analyysi kohdistetaan tasoille, jotka sijaitsevat merkin ylä- ja alapuolella. Alapuolella merkit puretaan merkityksellisiin komponentteihinsa samalla tavoin kuin äänteet jaetaan ne muista äänneistä erottaviin piirteisiinsä (vrt. ’duuri’ ja ’tuuri’ – sanojen erona on ensimmäisen äänneen soinnillisuus tai soinnittomuus).

¹⁰ Olen Greimasin malliin tutustuessani tukeutunut paljon toisen käden esittelyihin, ja näiden, sekä Greimasin omien kirjoitusten puoleen ehdotankin lukijan kääntyvän tuntiessaan tarvetta lisävalaistukseen. Ensimmäisten alalukujen yleisesityksessä olen seurailut Winfried Nöthin semiotiikan käsikirjaansa (Nöth 1995) laatiman erinomaisen mutta suppean esityksen jäsentelyä. Greimasilta itseltään on löydettävissä Eero Tarastin suomentama perusteos *Strukturaalista semantiikkaa* (1980). Toinen avainteos on luonnollisesti jo mainittu sanakirja, josta olen itse käyttänyt englanninkielistä käännöstä *Semiotics and Language – an Analytical Dictionary* (1982). *Strukturaalisen semantiikan näkökulmia* (1997) sekä Eero Tarastin lukuisat lyhyemmät esittelyt ja analyysisovellukset (esim. Tarasti 1990). Ratkaisevana apuna ovat olleet myös Kari Salosaaren väitöskirja *Perusteita näyttelijäntyön semiotiikkaan* (1989) sekä Tampereen yliopiston taideaineiden laitoksen kootut Salosaaren opetusmonisteet (Salosaari 1997). Käyttämissäni suomenkielisisä lähteissä ei Greimasin termejä ole käännetty – kuinka ollakaan – yhtäpitävästi. Eroavien käännösten osalta olen valinnut sopivimman oman makuni perusteella silloin kun en ole käyttänyt omaa käännöstäni.

Ylemmällä tasolla tekstiyksiköt muodostavat merkityksellisiä kokonaisuuksia, jotka ovat enemmän kuin merkkejä (kuten esim. tarinat). (Nöth 1995, 315.) Greimasin *generatiivisen kulun teoria* kuvaa diskurssin järjestäytymistä ennen sen manifestoitumista, ”tuloa näkyville” jossain luonnollisessa kielessä. Järjestäytyminen tapahtuu generatiivisen kulun kuvaamissa vaiheissa yksinkertaisesta monimutkaiseen, abstraktista ja yleisestä kohti konkreettista ja erityistä. Tässä muutoksessa alkuperäinen lähtökohta säilyy uuteen tilaan muuntuneena, mutta samalla merkitykseltään rikastuneena ja lisääntyneenä. Generatiivisen kulun, kielen ”kehkeytymisen” ajatus merkitsee sitä, että syvätason abstraktit termit, hypoteesinomaiset universalismit elämä/kuolema sekä luonto/kulttuuri, jakaantuvat pintatasolla lukemattomiin merkitysijöihin. Toisin päin: pintarakenteen merkitysijät viittaavat harvempiin, määrältään rajattuihin syvätason merkitysihin.

Greimasin generatiivinen malli pyrkii siis kuvaamaan minkä tahansa diskurssin kehittymistä alkeisosista lopulliseen manifestaatioon. Generatiivisessa kulussa kaikille kielille yhteiset perusrakenteet kehkeytyvät tosiasiallisen kielenkäytön monimutkaisiksi merkityksen vivahteiksi. Oheisessa kaavakuvassa (kaavio 1.) on esitetty generatiivisen kulun mallin tärkeimmät käsitteet sijainteineen. Ylhäältä alaspäin tarkasteltuna kaavio havainnollistaa merkityksen muuttumisen abstrakteista ja yleisistä rakenteista konkreettisempiin ja erityisiin muotoihin. Greimas erottaa kehitymisessä kolme tasoa: *semionarratiivinen*, *diskursiivinen* ja *tekstuaalinen* taso. Semionarratiiviset rakenteet ovat universaali, eri kielten koodeista riippumaton taso. Diskursiivisella tasolla syntyvät diskurssin pintarakenteet. Koska viimeisin, tekstuaalinen taso pitää sisällään vain ilmaisua (lineaarista tai tilallista, foneettista, kirjoitettua tai visuaalista), on Greimas jättänyt sen kokonaan generatiivisen kulun mallin ulkopuolelle.

Mallissa on erotettu kaikilla tasoilla *semanttinen* ja *syntaktinen* komponentti: edellinen ikään kuin ”asettaa merkityksellisiä yksiköitä yhteen” ja jälkimmäinen ”laittaa ne liikkeeseen”. *Perustason semantiikka* sisältää perustavanlaatuiset *semanttiset kategoriat*, toisiaan määrittelevät käsiteparit, jotka ovat merkityksenannon pohja. *Perustason syntaksi* taas tarjoaa neliömallin, jonka avulla semanttiset kategoriat voidaan esittää niiden keskinäisinä suhteina ja suhteiden dynaamisina muutoksina. Tästä pintaanpäin siirryttäessä *pintatason narratiivisen semantiikan* tasolla edelliset syvätason semanttiset kategoriat kiinnittyvät *narratiivisiin aktantteihin*, juonen toimijoihin, ja muuttuvat samalla näiden edustamiksi *arvoiksi*. Narratiivinen toiminta tapahtuu *pintatason narratiivisen syntaksin* tasolla. *Diskursiivinen syntaksi* tuottaa organisoidun joukon ”kasvoilla varustettuja” roolihenkilöitä, *aktoreita*, ja näille ajalliset sekä tilalliset puitteet asettaen em. aikaan ja paikkaan. *Diskursiivisen semantiikan* tehtävä on muuntaa vielä siihen saakka yleiselle tasolle jääneet, tarinan jännitteen luoneet arvot konkreettisiksi teemoiksi ja edelleen vielä konkreettisemmiksi varsinaisiksi tapahtumiksi. (Ks. Nöth 1995, 315-316.)

Yhteenvedoksi generatiivisesta kulusta voidaan pelkistää ketju, jossa syvätason universaalit arvot (*vaihe 1*) kiinnittyvät tarinassa toimijoihin (*vaihe 2*) muuttuakseen diskurssin tasolla ensin teemoiksi (*vaihe 3*) ja näistä edelleen konkreettisiksi tapahtumiksi (*vaihe 4*).

Kaavio 1. Generatiivisen kulun kaavio

GENERATIIVINEN KULKU			
Semioottis-narratiiviset rakenteet	Syvätaso	<i>Syvätason syntaksi</i> -semioottinen neliö -todellisuuden tilojen muutokset	<i>Syvätason semantiikka</i> -seemiset kategoriat
	Pintataso	<i>Pintatason narratiivinen syntaksi</i> -narratiivinen kaavio -aktanttimalli -aktanttien toiminta	<i>Pintatason narratiivinen semantiikka</i> -aktanttien ja neliön arvojen yhdistyminen
Diskurssin rakenteet	<i>Diskursiivinen syntaksi</i> -tekee aktanteista aikaan ja paikkaan asetetut roolihenkilöt	<i>Diskursiivinen semantiikka</i> -muuttaa arvot konkreettisiksi tapahtumiksi	

3.4.1. Seemit, seemiset kategoriat ja semanttinen isotopia

Merkityksenanto, merkityksen artikuloiminen niin että syntyy eroavuuksia, on Greimasin semiotiikan avainkäsite. Kielellisten ilmaisujen mieli on käsitteiden välisissä suhteissa, joita ei voi olla ilman eroja. Kun havaitsemme eron, on meidän tajuttava samanaikaisesti kaksi vastakkaista asiaa: 'miehen' käsite tulee ymmärrettäväksi esimerkiksi käsitteen 'nainen' avulla. Tarkasteltaessa lähemmin oppositiota 'mies' – 'nainen', voidaan kuitenkin huomata, että näillä on erilaisuuden lisäksi myös semanttisesti¹¹ jotain yhteistä, koska muutenhan niitä ei voisi tunnistaa vastinpareiksi. Erottava tekijä on 'sukupuoli' ja yhdistävä 'sukukypsyys'. Tällainen kaksipuoleinen rakennelma muodostaa Greimasilla merkityksenannon perusrakenteen: esimerkissämme yhtä semanttista piirrettä ('aikuinen') edustavan semanttisen akselin eli *seemisen kategorian* vastakkaisissa päissä sijaitsevat toisilleen vastakkaiset termit, *seemit* 'mies' ja 'nainen'. (Nöth 1995, 317) Seemit ovat siis lyhyesti sanottuna merkityksen alkeisosia. Seemejä yhdistelemällä kielen käyttäjät voivat edelleen muodostaa monimutkaisempia merkityksellisiä yksiköitä eli *semeemejä* ('tasainen pinta jossa on neljä jalkaa'), joita kielen sanat eli *lekseemit* ('pöytä') ilmaisevat.

Seemeistä koostuu yhdessä lopulta semiologisia verkostoja, jotka määrittelevät kokonaisia etnolingvistisiä kulttuureja. Kaikkien jonkin kulttuurin merkityksenantojen intuitiivisesti koettu totaliteetti, joka on käytännössä tutkimuksen tavoittamattomissa, muodostaa Greimasin termeillä

¹¹ *Semanttinen* tarkoittaa kielellisten ilmaisujen ja niiden esityskohteiden välisiä suhteita koskevaa.

semanttisen universumin (Greimas & Courtes 1982, 361). Pienempiä *mikro-universumeita*, toisin kuin koko semanttista universumia, sen sijaan voidaan tutkia. Mikro-universumi on kokoelma semanttisia kategorioita, jotka jokin *isotopia* sitoo yhteen. Fysiikasta lainattu Greimasin termi isotopia merkitsee toistuvuutta seemien syntagmaattisessa jatkumossa. Isotopia koostuu tekstin osista, jotka yksi johonkin tiettyyn asiayhteyteen liittyvä seemi kytkee yhteen. Näin monimerkityksinen substantiivi, kuten vaikkapa 'ankkuri', joka on joko veneen tai sähkömoottorin osa, saadaan yksiselitteiseksi esimerkiksi sen yhteydessä olevan asiayhteyttä ilmaisevan termin 'purjehdus' avulla. Semanttinen isotopia on siis sellaisten semanttisten kategorioiden joukko tekstissä, jotka mahdollistavat diskurssin yhtenäisen lukemisen tarjoamalla tulkittavalle tekstille yhtenäisen merkitystason. (Greimas & Courtes 1982, 163-164.) Isotopian käsitettä voidaan havainnollistaa myös kaskuilla, jotka perustuvat juuri isotopioiden tietoiseen vaihteluun eli siihen että sama sana voi merkitä kahdessa eri asiayhteydessä kahta eri asiaa, kuten seuraavassa:

-Mitäs telkkarista tulee?

-Uutiset ja sää.

-Ai oonks *mää* siellä?

3.5. Semioottis-narratiiviset rakenteet syvätasolla

3.5.1. Syvätason syntaksi

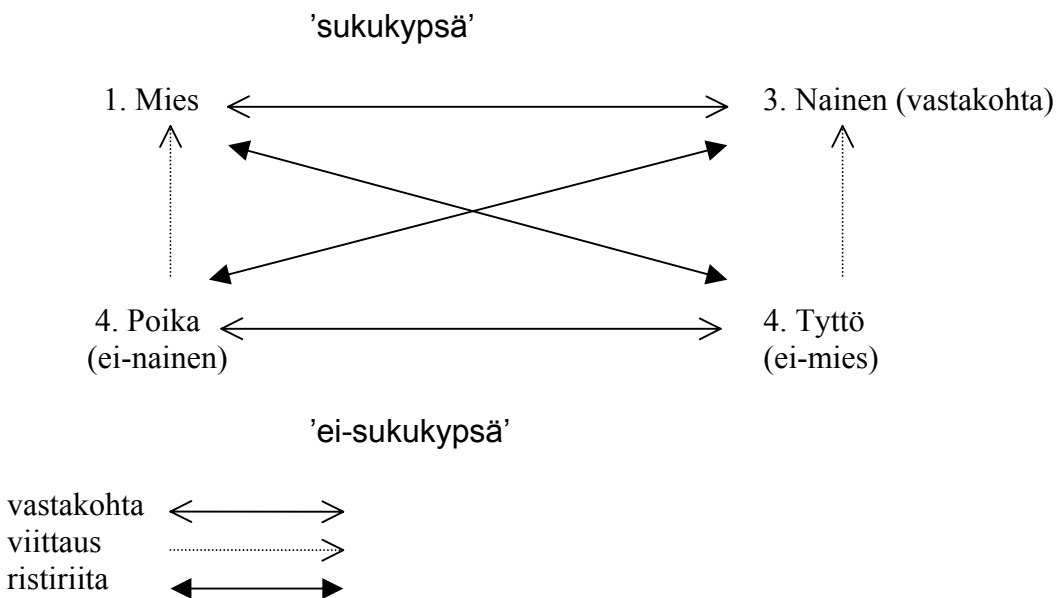
Merkityksenannosta on lyhyt matka arvottamiseen, sillä merkitys kiehtoo inhimillistä mieltä parhaiten, kun siihen liittyy jokin tunnistettava *arvo*. Erilaiset näkökulmat, vastakkaisten pyrkimysten väliset jännitteet, tappiot ja menetykset tekevät kertomuksista kiinnostavia. Kun kertomus syntagmaattisessa mielessä kytkee tapahtumat syyn ja seurauksen logiikan mukaiseksi jatkumoksi, niin paradigmaattisessa mielessä kertomuksessa asettuu vastakkain henkilöitä, tekoja ja tapahtumia, jolloin valinnat ja muiden mahdollisuuksien poissulkemiset luovat kertomukselle merkitystä (Fiske 1987, 128-129). Kertomuksen eri toimijat *investoivat* arvoihin eli kiinnittävät niihin kohtalonsa. Kertomuksen pintatasolla arvot ilmenevät erilaisina realisoituneina objekteina. Nämä arvoja edustavat objektit jäsenyvät kertomuksen toimijoiden näkökulmista joko *tavoiteltaviksi* tai *vältettäviksi*, ja kertomus virittyy kulkuunsa.

Narratiivinen diskurssi voidaan siis nähdä eräänlaisena arvoilla ladattujen objektien haltuunottojen ja menetysten sarjana (Greimas & Courtes 1982, 365). Nämä diskurssin pintatason

arvot ovat Greimasin hahmottelemien syvätason universaalien perusarvojen *luonto/kulttuuri* ja *elämä/kuolema* johdannaisia. Greimasin kehittämää *semioottista neliötä* käytetään sekä arvojen suhteiden että arvojen muutosten kuvauksia varten.

Kahden vastakohtaulottuvuuden neliömuotoon yhdistämisen idea on vanha, ja semioottinen neliö muistuttaa läheisesti lukemattomia muita käsitteellisiä nelikenttiä. Kantava idea lyhykäisyydessään on se, että mikäli kaksi vastakohtaista termiä (seemiä) voidaan asettaa saman seemisen akselin vastakkasiin päihin muodostamaan vastakohtaisen parin, on näillä termeillä oltava myös jotain yhteistä, so. ne eivät tyhjenny täysin vastakohtiinsa. Vastakohtaparit ovat toistensa vastakohtia vain yhden aspektinsa suhteen, eikä se, että jokin termi on jonkin toisen termin vastakohta, selitä termiä täydellisesti. 'Mies' on esimerkiksi muutakin kuin vain 'ei-nainen'. Nämä mainitut käsitteet ovat yhdessä mielessä toistensa vastakohtia, mutta toisessa mielessä niillä on myös yhteistä: molemmat ovat aikuisia, 'sukukypsiä'. Näin tämä sanapari viittaa myös toiseen semanttiseen akseliin, 'pojan' ja 'tytön' vastakkaisuussuhteeseen. Näin saadaan semioottinen neliö.

Kaavio 2. Semioottinen neliö



Ristiriita tarkoittaa sisällön poissaoloa: vastakohtainen suhde taas syntyy, kun kahta sisältöä tarkastellaan jonkin sellaisen ominaisuuden kannalta, joka esiintyy kummassakin mutta erilaisena. Vastakohtat voivat olla olemassa yhtä aikaa, kun taas ristiriidassa olevat sisällöt sulkevat toisensa pois. Neliön seemisten akselien vastakkaisten päiden termien voi lisäksi vielä ajatella yhdistyvän eräänlaiseksi ”synteettiseksi” termiksi: yläpuolen akselilla vastakohtat sulautuvat yhteen, kuten 'musta' ja 'valkoinen' voivat sulautua esimerkiksi 'mestitsoksi' (Jameson 1987, xiv). Alapuolen

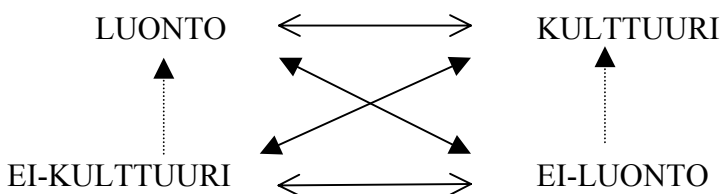
termit puolestaan menettävät synteesissä ominaisuutensa yhdistyen mustan ja valkoisen tapauksessa vaikkapa ominaisuudettomaksi 'albiinoksi' tai 'näkyättömäksi'¹².

3.5.2. Syvätason semantiikka

Kuinka diskurssin analyysissä päästään alkuun? Greimas esitti hedelmälliseksi hypoteesiksi erottaa kaksi merkityksen perusuniversumia, joista toinen liittyy yksilöön ja toinen kulttuuriin. Nämä kaksi perustavaa arvorakennetta voivat sitten ilmetä erilaisissa kulttuurintuotteissa konkreettisemmalla tasolla. *Sosiaaliset* perusarvot ovat peräisin Lévi-Straussin kulttuuriantropologiasta: *luonto* edustaa yhteiskunnan hylkäämiä sisältöjä ja *kulttuuri* yhteiskunnan haltuunottamia sisältöjä. Arvot *elämä* ja *kuolema* taas ovat Greimasin itsensä ehdottamia *yksilöllisiä* arvoja, jotka ilmaisevat yksilön olemassaolon akselin ääripäitä. Kaksi merkityksen perusuniversumia esimerkkeineen:

1) Yhteisöllinen semanttinen universumi, jossa yhteiskunnan haltuunotto tai hylkääminen voi ylemmällä tasolla ilmetä esim. myyttisenä esityksenä. Kulttuuri käsittää sen mitä ihminen kontrolloi kuten esimerkiksi 'lait' tai 'organisaatio', luonto taas on kontrolloimatonta kuten vaikkapa 'jumalat', 'demonit', 'alitajunta' ja 'yksityiselämä'.¹³ (Salosaari 1988, 7.)

Kaavio 3. Yhteisöllinen semanttinen universumi

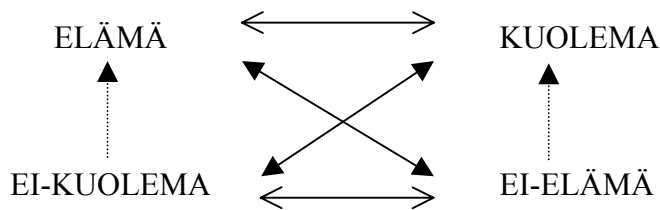


2) Yksilöllinen semanttinen universumi määrittelee yksilön olemassaolon, elämän ja kuoleman. Elämään kuuluu yksilön eksistenssiä tukeva kuten esimerkiksi 'lääke' ja kuolemaan sitä uhkaava kuten vaikkapa 'sairaus'.

¹² Esimerkiksi kaskussa.

¹³ Semiootikon on syytä varoa sekoittamasta 'luontoon' ja 'kulttuuriin' omia arvoasetelmia: tässä tarjoutuu helppo mahdollisuus vaikkapa elitismiin ja populaarikulttuurin halventamiseen tai sivuuttamiseen.

Kaavio 4. Yksilöllinen semanttinen universumi



Perustasolla arvot muodostavat *periaatteessa* olemassa olevan arvojärjestelmän, joka muuttuu varsinaiseksi arvojärjestelmäksi mikäli narratiiviselle pintatasolle sijoittuvan toimijan näkökulmasta arvojen neliö jakautuu *tavoiteltavaan* ja *vältettävään* lohkokoon. Perusarvoista *elämä* sekä *ei-kuolema* muodostavat yksilöiden ja *kulttuuri* sekä *ei-luonto* yhteisöjen tavoittelemat lohkot, *kuolema* sekä *ei-elämä* yksilöiden ja *luonto* sekä *ei-kulttuuri* taas yhteisöjen välttelemät lohkot.

Arvot jakaantuvat lisäksi *deskriptiivisiin*, joita voidaan kerätä ja kuluttaa ja joita ovat edellä luetellut perusarvot ja niiden johdannaiset pintatasolla, sekä *modaalisiin*, jotka liittyvät ihmisten välisiin suhteisiin, mutta joita kuitenkin usein käytetään välineellisesti deskriptiivisten arvojen hankkimiseen. Näin esimerkiksi subjekti voi omata modaalisen arvon 'halu', joka suuntautuu deskriptiiviseen arvoon 'kuninkuuteen'. Aktanttien välisiä suhteita voidaan kuvata neljällä *modaliteetillä*, jotka ovat *tahtominen*, *täytyminen*, *tietäminen* ja *voiminen* (Greimas & Courtes 1982, 194).

3.6. Semioottis-narratiiviset rakenteet pintatasolla

3.6.1. Pintatason narratiivinen syntaksi

Pintanarratiivinen taso on Greimasin systeemin suhteen kaikkein tutkituin, ja eittämättä se taso jolla käsiteapparaatti on kaikkein käyttökelpoisimmillaan ja rikkaimmillaan. Tällä tasolla formaali käsitteellistäminen alkaa jo jollain tavalla lähestyä reaalimaailman inhimillistä havaintomaailmaa ja alkaa saada siten lisää "lihaa luidensa ympärille".

Semanttisen ja syntaktisen puolen vuorovaikutuksen ansiosta kertomuksen on mahdollista "kertoa" jotakin. Greimas on systeemissään yhdistänyt proppilaiseen syntagmaattiseen juonianalyysiin lévi-straussilaisen paradigmaattisen "myyttianalyysin": arvojen syvärakenne manifestoituu pintarakenteessa juonena. Semiotiikassa toiminta ja toiminnan kuvaukset eli narratiiviset rakenteet ovat keskeisellä sijalla siksi, että ihmiset tapaavat ajatella tavalla, joka muistuttaa tarinoiden logiikkaa (Sulkunen 1997, 38-39). Todellisuus tulee ymmärrettäväksi, kun sen

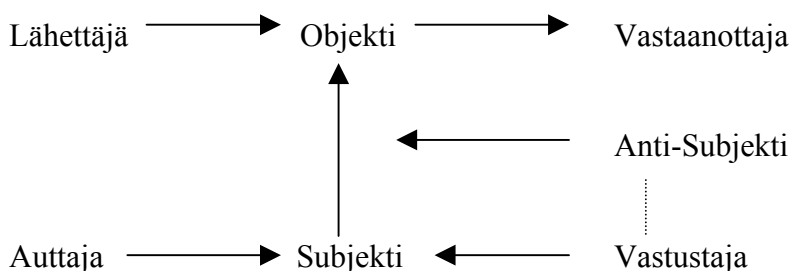
osat asettuvat loogisiin, ajallisiin ja paikallisiin suhteisiin keskenään. Jopa silloinkin, kun välittömästi on tiedossa vain katkelma tai sirpale jostain tapahtumasta, mielikuvitus vaistomaisesti kehittää tämän tiedonsirun pohjalta tarinan (Hietala 1993, 81).

Aktantit ovat kaikissa tarinoissa esiintyviä toimijoiden välisiä suhdekategorioita. Greimas tiivistä Proppin funktioluetteloa ja sai tulokseksi aktanttikaavion, narratiivisen kieliopin peruskaavan, joka perustuu *lähettäjän* ja *vastaanottajan*, *subjektin* ja *objektin* sekä *auttajan* ja *vastustajan* välisille suhteille. Tärkein näistä on subjektin ja objektin välinen suhde. Kaikkia näitä suhteita määrittää jokin modaalisuuden lajeista *haluaminen*, *osaaminen*, *kykeneminen* ja *täytyminen*. Mallissa lähettäjä motivoi subjektin tavoittelemaan objektia ja määrittää toiminnan päämäärät. Auttaja tukee subjektia, kun taas vastasubjekti ja vastustaja yrittävät estää tavoitteen saavuttamista. Tehtävän lopussa vastaanottaja arvioi toiminnan onnistumista palkitsemalla tai rankaisemalla osallisia. (Greimas 1980, 196-219.) Aktanttimalli on analyysin käsitteellinen apuväline, jolla tarinan analyysissä päästään alkuun. Sulkunen & Törrönen (1997, 77) painottavat, ettei aktanttikaaviota pidä ymmärtää liian kirjaimellisesti. Yleensä jokaiseen aktanttiasemaan ei suinkaan sijoitu eri toimija. Vastaanottaja ja lähettäjä voivat olla sama toimija, jopa sankari-subjekti itse. Toimijoiden asema voi myös vaihtua tarinan kuluessa: tällöin vaikkapa jännitystarinan sankarittaren aviomies paljastuu jossain vaiheessa kertomusta murhanhimoiseksi psykopaatiksi.

Jokaisella aktantilla on tarinassa omat päämääränsä, joiden saavuttamiseksi nämä toteuttavat omaa "alatarinaansa", *narratiivista kulkuaan* (ks. liite 1). Omaa narratiivista kulkuaan toteuttavat aktantit sijoittuvat joihinkin asemiin myös toisten aktanttien kuluissa. Niinpä roolihahmot voivatkin saada tarinan kokonaisuudessa useita erilaisia rooleja. Tarinassa kuvataan asioita yleensä subjektin narratiivisen kulun näkökulmasta. Subjekti on tarinan alussa ilman objektia. Lähettäjä velvoittaa subjektin tavoittelemaan objektia varustaen tämän kyvyllä, halulla, kompetenssilla ja velvoitteella, jolloin toiminta alkaa. Vastasubjektin aiheuttamien hankaluuksien jälkeen subjekti saa objektin ja alussa ollut puute poistuu. Tarinan ydin siis muodostuu subjektin ja objektin suhteen muutoksesta (Korhonen & Oksanen 1997, 57). Stereotyyppisen sadun muodossa tapahtumat voisivat edetä seuraavasti:

Kuningas, joka edustaa ja tahtoo KULTTUURI -arvoa, sopii paimenpojan kanssa, että tämä hankkii takaisin ryöstetyn prinsessan. Sankari kohtaa tiellä jonkin henkilön, jota autettuaan hän saa taikaesineen. Sitten hän voittaa taikaesineen avulla konnan, palauttaa prinsessan kuninkaalle ja saa palkaksi tältä prinsessan ja puoli valtakuntaa. Sankari on alkusopimuksen kautta asettunut palvelemaan KULTTUURIA, konna on EI-KULTTUURIN henkilöitymä, ja juuri performanssin hetkellä muuntuu semioottisessa neliössä EI-KULTTUURI KULTTUURIKSI. Jos taas sankarin tehtävä olisi ollut lohikäärmeen tappaminen, olisi hän muuntanut LUONNON KULTTUURIKSI. Taikaesine voisi silloin edustaa arvoa EI-LUONTO joten kulku

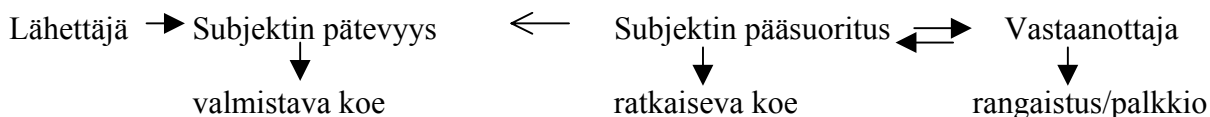
Kaavio 5. Aktanttimalli



Yhteenvedona mallin avulla voidaan siis vastata seuraaviin kysymyksiin: kuka? (Subjekti), Mitä? (Objekti), Kenen toimesta? (Lähettäjä), Kenen avulla? (Auttaja), Kenestä huolimatta? (Vastustaja), Kenen yrittäessä estää? (Anti-Subjekti), Kenen hyödyksi/vahingoksi? (Vastaanottaja) (Salosaari 1988, 5-6).

Greimasin *narratiivisen kulun kaavio* (kaavio 6) esittää Proppin tutkimuksista johdettua yleispätevää narraation kokonaisjärjestystä. Tämä kokonaisjärjestys pitää sisällään modaalisten arvojen ja arvo-objektien haltuunsaamisista ja menetyksistä sekä loogisen vaatimuksen edeltävistä tapahtumista (arvon haltuunsaaminen/menettäminen → edellytys ←).

Kaavio 6. Narratiivisen kulun kaavio



Alun *valmistavassa tarinassa* Lähettäjä manipuloi Subjektia alkusopimukseen, eli lähettää tämän hankkimaan jotain arvokasta Objektia. Seuraavaksi Subjekti hankkii valmistavassa kokeessa pätevyyden *päätarinassa* tapahtuvaan pääsuoritukseen, ratkaisevaan kokeeseen. Tämän jälkeen *vahvistavassa tarinassa* Vastaanottaja arvioi Subjektin suoritusta ja palkitsee tai rankaisee tätä suorituksen perusteella. Toistamalla kaavio useamman koettelemuksen mukaan saadaan useita juonen lankoja. Narratiivista kulkua voidaan myös laventaa eri suuntiin liittämällä siihen ylimääräisiä ohjelmia: niinpä subjekti voi vaikkapa joutua hankkimaan pätevyytensä ylimääräisessä kokeessa (Salosaari 1988, 13-14).

Narratiiviset kulut muodostuvat yksittäisistä *narratiivisista ohjelmista*, narratiivisen kulun perustapahtumista, joista jokainen merkitsee jonkin asiantilan muutosta ja lähentää tai etäännyttää aktoria ja tämän tavoittelemaa arvoa vaihe vaiheelta. Narratiivisessa ohjelmassa jokin arvo joko hankitaan tai menetetään. Niinpä vaikkapa paimenpoika-sankarin saadessa tiellä vastaantulevalta

auttajalta lohikäärmeen voimat ylittävän taikaesineen on kyseessä narratiivinen ohjelma, jossa sankarimme saa haltuunsa modaalisen arvon *voiminen*.

3.6.2. Pintatason narratiivinen semantiikka

Pintatason narratiivisen semantiikan tasolla syvätason perusarvot *kulttuuri/luonto* ja *elämä/kuolema* kytkeytyvät kertomukseen kiinnittymällä aktantteihin. Lähtöpisteenä on semioottinen neliö siihen sijoitettuine perusarvoineen: narraation eri aktantit kiinnittyvät neliön eri kulmien arvoihin. Tämä arvojärjestelmä joutuu seuraavaksi syntaktisten muutosten kohteeksi, ja syntyy kertomuksen *ideologia* kun tietyn arvon edustajan käy hyvin tai huonosti. Lähempänä diskurssin pintaa arvot muuttuvat edelleen teemoiksi. Esimerkiksi voitaisiin ottaa edellä selostetun stereotyyppisen sadun juonen arvojen jakautuminen eri aktanteille: sadun ideologia syntyy siitä, että sosiaalisesti tavoiteltavaa KULTTUURI-arvoa edustanut sankari voittaa EI-KULTTUURI -arvoa edustaneen konnan. Jos konnan tilalla olisi ollut lohikäärme, olisi tämä sopinut paremmin LUONTO -arvon edustajaksi.

3.7. Diskursiiviset rakenteet

Diskursiivisissa rakenteissa ollaan edetty vihdoin itse tekstin tasolle. Diskurssi alkaa kertojan ilmaantuessa semioottis-narratiivisten rakenteiden välittäjäksi. Diskurssin tasoa on tutkittu generatiivisen kulun mallin puitteissa vähemmän kuin narratiivista, ja minunkin tutkimuksessani tämä taso käsitellään pitkälti ilman generatiivisen kulun tarjoamien työkalujen apua.

Diskurssin semantiikan tason rakenteissa muuntuvat narratiivisiin ohjelmiin sijoittuneet arvot teemoiksi ja nämä edelleen konkreettisiksi tapahtumiksi. Isotopia on edellä selitetty yhtenäiseksi merkityksen tasoksi. On syytä huomata, että konkreettisen tapahtumatason isotopia ei välttämättä viittaa aina mihinkään temaattisen tason vastineeseen, eihän kaikella diskurssilla ole tietenkään mitään syvempää merkitystä; toisaalta taas useampi pintakerronnasta löytyvä isotopia saattaa viitata yhteen ja samaan temaattiseen isotopiaan. Näin voidaan huomata olevat laita esimerkiksi Raamatun evankeliumeissa, jotka kaikki ovat saman teeman johdannaisia. (Greimas 1982, 164-165.) Greimasin evankeliumin vertaus on yhteneväinen omassa tutkimusmateriaalissani toteutuvaan yhden ja saman teeman toistumiseen vain pienin variaatioin eri kertojien luomissa

kulttuurintuotteissa. Esimerkiksi seuraavaksi analysoitava tarina Olavi VIRRasta toisintuu korpuksessa useiden eri kertojien sanoina ilmaistuna.

Teemoista on otettava vielä viimeinen askel lopullisen diskurssin tasolle. Tämä tapahtuu muuttamalla teemat kuvallisiksi: tavoiteltava arvo syvätasolla on 'vapaus', voi sitä edustava teema olla vaikkapa 'irti pääseminen'. 'Irti pääsemisen' teemakulku voisi taas konkretisoitua lähempänä pintaa esimerkiksi 'purjehtimiseksi kaukaisille merille' (Salosaari 1989, 86-87). Konkreettisella tasolla subjektista tulee avaruudellis-ajallisiin puitteisiin kytkeytyvä roolihenkilö. Tämä tapahtuu käytännössä mm. sijoittamalla toimijoihin ja tapahtumiin piirteitä, jotka luovat referenssi-illuusion todellisuuteen sekä tuottamalla henkilön-, paikan- ja ajanjakson nimiä kytkien näin tekstin todellisen maailman historiaan.

3.8. Aineiston valinta ja käsittely

Greimas ottaa kantaa myös tutkimuksen aineiston eli korpuksen muodostamiseen. Lähtökohtana hänellä on, että lingvistiikan sovellukset kykenevät tuottamaan kuvauksen luonnollisiin kieliin sisältyvistä merkityksistä ainoastaan jakamalla semanttisen universumin sitä pienemmiksi mikrouniversumeiksi (Greimas 1980, 163); onhan mahdotonta löytää luonnollisen kielen kaikkia seemejä eli semanttista universumia kokonaisuudessaan, koska kieli on myös kulttuuria ja kokonaisen kulttuurin tyhjentävä kuvaus on mittasuhteiltaan mahdoton tehtävä (Greimas 1999, 4). Greimas on ehdottanut menetelmäksi mikro-universumien eli tiettyjen kulttuurin rajoitettujen osaluueiden kuvausta. Mikro-universumi on operationaalinen käsite, jolla tarkoitetaan jonkin tietyn isotopian alaan kuuluvaa diskurssia; mikro-universumin diskurssille on täten yhteistä jokin tietty kokoelma semanttisia kategorioita. Tällaisesta mikrouniversumista on kyse käsittelemässäni Suomi-iskelmän sortuviin sankareihin liittyvässä diskurssissa. Kuten todettua, tekstistä voi olla mahdollista löytää useampia isotopioita eli merkityksen tasoja. Eri isotopioita voidaan ketjuttaa erillisiksi yhtenäisiksi "luennoiksi", erilaisiksi tavoiksi ymmärtää jokin teksti. Greimasin isotopian idea on mielestäni käyttökelpoinen apukeino kartoitettaessa jostain tekstistä erilaisia vaihtoehtoisia merkityspotentiaaleja.

Korpus voidaan määritellä sanomakokonaisuudeksi, joka on muodostettu kielellisen mallin kuvausta varten. Korpus on luonnollisesti vain osa siitä kokonaisuudesta, jota varten kielellistä mallia ollaan laatimassa: koko kuvausyrityksestä pitäisi useimmiten luopua, jos edustavuuden idea rinnastettaisiin manifestaation totalisuuden ideaan. Diskurssilla on kuitenkin generatiivisen kulun ideoiden mukaisesti redundantti luonne: kaikki manifestatio diskurssissa on toistuvaa ja diskurssi

pyrkii hyvin usein sulkeutumaan itseensä. Tästä syystä osittaistakin korpusta voidaan pitää edustavana. Analyysin tässä vaiheessa kuvaaja joutuu turvautumaan pitkälti intuitioonsa, mutta Greimas antaa kuitenkin joitain ohjeita, joilla korpuksen valinnasta saadaan mahdollisimman vähän subjektiivinen.

Greimas ehdottaa kahta peräkkäistä kuvausoperaation vaihetta yksinkertaiseksi tyhjentävyyden luotettavuuden takaamiseksi: 1) Ensimmäisessä vaiheessa kuvauksen tulisi käyttää vain korpuksen yhtä lohkoa, jota pidetään edustavana, ja konstruoida sen perusteella malli, jolla olisi vain operationaalinen arvo. 2) Toisen vaiheen muodostaisi tämän tilapäisen mallin verifiointi kyllästävä malli vertailemalla sitä joko systemaattisesti muuhun korpukseen tai tilastollisen otannan avulla koottuun korpukseen. (Greimas 1980., 165-166.)

Korpuksen muodostamista seuraa sen muuntaminen tekstiksi. Korpuksen isotopioista valitaan yksi, jossa sen jälkeen pitäydytään. Teksti on niiden merkityselementtien kokonaisuus, jotka kuuluvat valittuun isotopiaan ja rajoittuvat korpukseen. Korpuksen muuntaminen tekstiksi tapahtuu kahden toisiaan täydentävän asenteen yhteispelinä: nämä ovat isotopioiden valinta ja isotopioiden karsinta. Kysymys siitä kumpaa menetelmää on käytettävä, on käytännöllinen: Greimasin mukaan esimerkiksi hajanaisen myyttisen manifestaation kohdalla relevanttien tekijöiden erottaminen tuntuu taloudellisemmalta, eli tällöin poissuljettava osa on suurempi kuin analyysissä säilytettävä. (Greimas 1980, 167-168.)

Tältä pohjalta analysoin seuraavaksi Olavi Virran elämästä kertovan *Kun ilta ehtii* -näytelmäkäsikirjoituksen juonen. Tämä näytelmä edustaa nyt korpuksen yhtä lohkoa, jonka perusteella rakennan operationaalisenä välivaiheena toimivan mallin. Tämän jälkeen siirryn analyysin toiseen vaiheeseen, kyllästävä mallia lopun korpuksen avulla. Näytelmäjuonen analyysi toimii siis pohjana kaikelle jälkeentulevalle analyysille, mutta ei suinkaan lukkoonlyötynä lopullisena tutkimustuloksena: on syytä varautua siihen, että muu korpus vielä rikastaa ensivaiheessa luotua mallia.

III AINEISTON SEMIOOTTIS-NARRATIIVINEN ANALYYSI

1. *Kun ilta ehtii* -musikaalikäsikirjoituksen analyysi

1.1. Musikaalin *Kun ilta ehtii* taustaa

Kun ilta ehtii on teatteriohjaaja-käsikirjoittaja Erkki Auran ja tamperelaisen toimittaja Erkki Wessmanin käsikirjoittama, 7.7.1988 Seinäjoen Tangomarkkinat -tapahtumassa kantaesitetty musikaali Olavi Virrasta. Musikaali oli suurisuuntainen ja kunnianhimoinen, taloudellisiakin riskejä sisältänyt kyseisen kesän festivaalien vetonaulaksi ajateltu produktio. Sitä esitettiin 2000 katsojalle mitoitettussa teltassa. Taloudellisesti musikaalista tuli Tangomarkkinoille suuri pettymys, vaikka se myöhemmin Seinäjoen kaupunginteatterin ohjelmistossa esitettynä olikin menestys. Kuriositeettina mainittakoon, Pauli Virtaa näyttelemään oli sekä Tangomarkkinoille että myöhempisiin Seinäjoen kaupunginteatterin esityksiin kiinnitetty Pauli Virta itse. Pauli Virta toimi myös näytelmän historiallisena asiantuntijana. (Tangomarkkinat 2001 -kotisivut.)

Käytettävissäni oli kolme hieman erilaista variaatiota käsikirjoituksesta. Käsikirjoitusprinteistä kahdessa oli myös paljon käsintehtyjä korjauksia. Yksi versioista oli Erkki Wessmanin ensimmäinen luonnos, tuolloin vielä työnimeltään *Hetken ehkä onni kestää*. Tämä eroaa vielä kohtalaisesti kahdesta muusta, varsinaisten esitysten pohjana käytetystä versiosta, joista yhdistelin seuraavassa analysoidun narraation. Nämä kaksi versiota vaikuttivat eri teattereiden käytännöllisiin erityistarpeisiin muokatuilta muunnelmilta, ja tässä analyysissä esitetty juoni on näiden käsikirjoitusten laajin mahdollinen yhdistelmä. Se, onko näytelmää koskaan tosiasiallisesti esitetty teatterin estradilla täsmälleen tässä muodossa kuin se tässä esitellään, ei ole mielestäni mitenkään oleellista.

Koska *Kun ilta ehtii* on musikaali, liittyy miltei kaikkiin kohtauksiin musiikkiesityksiä. Näihin harvoin kuitenkaan sisältyy mitään juonellista merkitystä. Musiikki koostuu Olavi Virran tunnetuimmista kappaleista sekä Erkki Auran säveltämästä muusta musiikista. Valitettavasti näytelmäkäsikirjoitus ei kerro musiikista muuta kuin erillisten kappaleiden nimet¹. Tieto musiikkiin mahdollisesti sisältyvästä relevantista informaatiosta jää vain kappaleiden levyversioista pääteltäväksi. Juonta kuljettaa usein kertojanääni, ja mm. tämän piirteen avulla juoneen on ollut mahdollista sijoittaa joitakin ajallisia harppauksia. Käsikirjoituksessa tapahtumat olivat kuta

¹ Käsikirjoituksessa nimetyt kappaleet esiintymisjärjestyksessä: *Orchids to My Lady* tai vaihtoehtoisesti *Over the Rainbow*, *Syysserenadi*, *Close Your Eyes*, *Tulisuudelma*, *Katupoikien laulu* (laulaa Birgit Kronströmin roolihahmo), *Kuutamosenrenadi*, *Yö kerran unhoa annoit*, *Tähti ja meripoika*, *Sua lemmin kuin järjetön mä oisin*, *Sä et kyyneltä nää*, *Sing Sing Sing* tai vaihtoehtoisesti *Broadwayn rytmi*, *Sinitaivas*, *Hopeinen Kuu*, *Siks' oon mä suruinen*.

kuinkin kronologisessa järjestyksessä lukuunottamatta avauskohtausta, joka kuuluu kronologisessa mielessä aivan tarinan loppupuolelle. Tässä vanha Olavi Virta summaa yhteen tekemisiään. Musikaalin katsojan näkökulmasta tarina alkaa lopputilanteesta ja jatkuu tämän jälkeen kronologisesti takaumana. Näytelmä päättyi päähenkilön kuolemaan ja muistokirjoituksen lukemiseen. Järjestettyäni kohtaukset kronologiseen järjestykseen, voidaan juoni esittää sekvensseittäin² kaaviossa 1.

Musikaalin juoni pyrkii mukailemaan roolihenkilöidensä historiallisia elämäntapahtumia. Musikaalikäsikirjoituksen pohjana ovat olleet toisen käsikirjoittajan, Erkki Wessmannin 1970-luvulla kirjoittamat Olavi Virta -aiheiset elämäntapahtumien lehtiartikkelit. Historiallisiin tapahtumiin perustuvat näytelmät ovat kuitenkin historiallisessa mielessä aina puutteellisia, onhan selvää että eri kohtauksia voi olla vain rajallinen määrä. Tähänkään käsikirjoitukseen ei millään ole voitu mahduttaa kaikkea Olavi Virran kaltaiselle henkilölle tapahtuneita merkityksellisiä sattumuksia. Mitä sitten on jätetty pois? Nyt huomaammekin mielenkiintoisen seikan: koska näytelmän henkilöt ovat historiallisia henkilöitä, ja juonessa pitäydytään pitkälti jo näytelmää edeltäneessä, Olavi Virtaa koskevassa julkisuudessa käsitellyissä tapahtumissa, on katsojilla jo ”juonta” koskevaa ennakkotietoa. Niinpä kaikkia näytelmässä esiintyviä historiallisia roolihenkilöitäkään ei ole juurta jaksain esitelty, vaan katsojille on annettu mahdollisuus tunnistaa heidät pienistä vihjeistä. Näin on vaikkapa Hulda Simulan kohdalla, jonka rooli Virran vanhuudenturvana on näytelmässä tyypistetty kukkien tuomiseksi haudalle. Juonenkulun ymmärtäminen onnistuneesti ilman kaikkien henkilöiden ja tapahtumien kytkeä historiallisiin asiayhteyksiin. Silti kytkentöjen huomaaminen on eittämättä omiaan lisäämään näytelmän katsojalle tuottamaa nautintoa.

1.2. Vahvistava tarina

Käsikirjoituksen juonen lähestyessä loppuaan tullaan vastatusten edellä kuvatuksi asiantilan, näytelmän historiallisen pohjan ja näytelmän ulkopuolisen Olavi Virta -diskurssin olemassaolon kanssa aivan oleellisella tavalla. Varsinaisessa käsikirjoituksessa juoni loppuu päähenkilön kuolemaan, ja kuolemanjälkeisiin tapahtumiin viitataan vain verhotusti siteeraamalla Virrasta kirjoitettua muistokirjoitusta. Kuitenkin päähenkilön kuoleman jälkeiset tapahtumat ovat tekstin *ideologian* kannalta (kenelle roolihenkilöistä käy hyvin ja kenelle huonosti) ensiarvoisen tärkeitä.

² Sekvensseillä tarkoitan käytännössä suurin piirtein samaa kuin kohtauksilla. Joskus kuitenkin jokin juonellinen analyysiyksikkö ulottuu kahteen eri kohtaukseen – tästä syystä *sekvenssi* -termi *kohtauksen* sijasta.

Syy siihen, miksi näitä kuolemanjälkeisiä tapahtumia ei niiden keskeisyydestä huolimatta ole ollut tarvetta alleviivata itse käsikirjoituksessa, on mitä ilmeisin: *musikaali itsessään manifestoi kyseisiä tapahtumia*. Musikaali voidaan tarkemmin ajateltuna ottaa juonianalyysiin mukaan juonen viimeisenä vaiheena: musikaalihan on nimenomaan musikaali Olavi VIRRASTA, suurmiehestä, joka on ansainnut itsestään tehtävän *Kun ilta ehtii* -musikaalin kaltaisen suurproduktion. Itse asiassa jo se, että teatteriin asteleva katsoja vuonna 1988 tunnistaa nimen Olavi VIRTAN, on osoitus siitä, että Olavi VIRRAN tarina on jatkunut siitä mihin se käsikirjoituksessa päättyy. Käsikirjoitus ja sen pohjalta valmistettu musikaali ovat osa narraation vahvistavan tarinan vaihetta, ja tässä tarinan viimeisessä vaiheessa on roolissa myös *Kun ilta ehtii* -musikaalia katsomaan saapunut yleisö. Verhotusti tarinan jatkoon viitataan jo käsikirjoituksen viimeisessä kohtauksessa, jossa kertojanäänänen lukemassa nekrologissa todetaan mm. seuraavasti: "Laulajaa jäivät kaipaamaan hänen läheisensä sekä koko Suomen kansa."

Kuten luvussa I.1. todettiin, minkään tekstin merkitys ei ole vain tekstin sisäinen seikka, vaan merkitys on aina yhteydessä myös tekstien ulkoisiin tekijöihin, siihen kontekstiin missä tekstit luetaan. Kaikki se, minkä nojalla tekstit kykenevät merkitsemään lukijoilleen jotain, on sidoksissa lukijoiden *ennakkotietoon*: jos lukijoiden ennakkotiedot ovat tietyssä määrin samat, mahdollistuu myös suhteellisen yhdenmukainen käsitys (ks. esim. Lehtonen 2000, 116). Yhdessäkin tarinassa ei voida jo teknisistä syistä (esim. näytelmä voi kestää korkeintaan muutaman tunnin) koskaan kertoa "kaikkea", vaan tarinan aines on aina valinnan tulos. Lukija joutuu aina täydentämään loppuun tarinan kuin tarinan:

Narratologisessa lähestymistavassa on keskeisenä oletus tarinamaailman roolihenkilöiden ja tapahtumien potentiaalisesta loputtomuudesta eli siitä että tarina ei tule ikinä täydellisesti narratoiduksi niin kuin ei kaikkea todellisuuttakaan voida ikinä representoida. Diskurssi tähtää yhtenäisyyteen, *tekemään tolkkua* tapahtumista ja roolihenkilöistä: historiankirjoituksen diskurssi valitsee ja järjestee "tarinansa" massiivisesta kaaoksesta ensinäkemältä irrallisia "faktoja" – jotka tietysti ovat jo aiemmin suodattuneet toisien diskurssien läpi. Samoin esimerkiksi elokuvan ja kirjallisuuden diskurssi luo enimmäkseen luistavan loogisuuden ja johdonmukaisen narraation mikä vihjaa että vain kaikkein oleellisin informaatio on tuotu julki. Näin ollen jokainen narratiivinen esitys on aina puutteellinen ja vaatii vastaanottajan aktiivista aukkopaiikkojen täyttelyä. (Hietala 1990, 236, käännös kirjoittajan.)

VIRRAN henkilöhaamon "kuolemanjälkeinen elämä" vuosina 1972 - 1988 on ollut ainakin hämärästi useimpien *Kun ilta ehtii* -näytelmän katsojien tiedossa vuonna 1988. Mihin VIRTAA käsitteleviin kulttuurisiin teksteihin katsojilla oli ollut mahdollisuus tutustua? Ensinnäkin vuonna 1988 n. 30-

vuotiaat ja sitä vanhemmat katsojat olivat periaatteessa voineet jopa nähdä Olavi Virran esiintyvän ilmielävänä! Tästä hieman nuorempien ensimmäiset muistikuvat Olavi Virrasta ovat voineet liittyä vaikkapa tämän kuoleman uutisointiin. Virrasta muodostui viimeistään kuolemansa jälkeisinä vuosina suomalaisen populaarimusiikin käsite. Virta sai elämäkertakirjansa vuonna 1977 ja patsaansa vuonna 1984 Tampereelle. Hänestä tehtiin kuolemansa jälkeisinä vuosina kymmeniä lehtiartikkeleita ja useita radio-ohjelmia. Vuoden 1988 näytelmäyleisölle tämä kaikki aines on ollut enemmän tai vähemmän tuttua. Tämän jälkeen juonta voisi vielä jatkaa vuoteen 2002, käsillä olevan näytelmäkäsikirjoituksen analyysin valmistumisen ajankohtaan: vuonna 1995 Seinäjoelle pystytetty Olavi Virta -näyttely keräsi muutamassa päivässä 7000 kävijää. Vuonna 1996 valmistui mittava levyprojekti, jonka tuloksena koko Virran levytetty tuotanto, yhteensä 600 laulua jälleenjulkaistiin cd-levyisarjana. Maalis-huhtikuussa 2002 vuosituhannen alun eturivin iskelmätähdet esittivät Olavi Virran tunnetuksi tekemiä kappaleita *Laulava sydän* -tv-ohjelmasarjassa. Virtaa ei tätä kirjoittaessani ole vieläkään unohdettu, vaikka fyysisesti hän on ollut kuolleena jo miltei kolme vuosikymmentä.

1.3. Näytelmän juoni

Näytelmässä esiintyvät seuraavat roolihenkilöt:

Olavi Virta, laulaja

Pauli Virta, Olavin ja Irenen poika

Irene Virta, Olavin vaimo

Ida-Maria, Olavin äiti

Niilo Saarikko, levytuottaja

Toivo Kärki, säveltäjä

Seppo Jokinen, Olavin sotakaveri

Sirpa Jokinen, Seppo Jokisen vaimo

Anneli, filmitähti

Maunula, toimittaja

Hulda, Olavi Virran vanhuudenystävä

Olen tiivistänyt käsikirjoituksen juonen oheiseen taulukkoon. Juonen sekvenssit on tässä yhteydessä asetettu lopulliseen kronologiseen järjestykseensä. Oikeanpuoleisiin sarakkeisiin on merkitty Olavin *narratiivinen kulku*, Olavin ”tarina” *narratiivisine ohjelmineen*, juonen kanalta merkityksellisine

tapahtumiseen. Arvojen hankkiminen ilmaistaan symbolilla \wedge , menettäminen symbolilla \vee . Taulukkoon on merkitty myös juonen tapahtumien vaiheitten nimityksiä, joita, kuten narratiivisia kulkuja, käsitellään tarkemmin jäljempänä. Narratiivisten kulkujen tarkka analyysi löytyy liitteestä 2.³

Kaavio 1. Musikaalikäsikirjoituksen ”Kun ilta ehtii” juoni

N:o (Näytös/ Kohtaus)	Sekvenssit	Olavin narratiivinen kulku
1. (I/2.)	Heimolan tanssipaikka Helsingissä 1936. On tanssit ja kykyjenetsintäkilpailut. Olavi houkuttelee laulamaan, ja levymoguli Niilo Saarikko innostuu. Saarikko ja Toivo Kärki ottavat Olavin puhutteluun. Otetaan paukut – Olavi vastentahtoisesti.	VALMISTAVA TARINA Saarikko antaa Olaville levytystilaisuuden; \wedge <i>voiminen</i> .
2. (3.)	<i>Lehtipoika huutaa uutisia Berliinin Olympialaisista: suomalaiset ovat saavuttaneet menestystä. Ilmoitetaan, että vuoden 1940 kesäkisat on saatu Suomeen. Väkijoukko hullaantuu.</i>	
3. (4.)	Olavi saapuu levytysstudioon, jossa Saarikko ja Kärki odottavat. Tehdään levytys. Saarikko ennustaa Olaville lupaavaa tulevaisuutta: "Laulajaksi tullaan vain kovalla työllä ja lahjakkuudella. Sinulla tuntuu olevan taipumuksia molempiin" (...) "Pankaa pojat päivämäärä talteen (...). Ties vaikka tehtäisiin suomalaisen iskelmämusiikin historiaa". Olavi: "Jos on tarkoitettu että minä menestyn laulajana, niin enhän minä vastaanakaan vikuroi. Minulla on sellainen ominaisuus, että jos minä pidän jostain laulusta, niin se menee kokonaan minun sisälleni, muhii siellä minun tunteitteni kattilassa ja tulee tuosta silmien välistä ulos juuri sellaisena kuin minä sen tajuan."	Alkusopimus Saarikko antaa Olaville tavoitteeksi tehdä historiaa; \wedge <i>täytyminen</i> .
4. (5.)	Simultaanijakso: eri paikoissa radiota kuuntelevia ihmisiä, potpurri Virran 1938-39 levyttämiä kappaleita. Olavi ja Saarikko laskevat tyytyväisenä vuoden levytyssaldoa.	Valmistava koe Olavi saavuttaa yleisönsuosiota; \wedge <i>tietäminen</i> .
5. (6.)	<i>Pommihälytys. Ihmisiä pommisuojaissa, Neuvostoliiton hyökkäyksestä ilmoitetaan radiossa.</i>	
6. (7.)	Ollaan rintamalla, alikersantti Virta saapuu korsulle. Hän on päästänyt kaminan sammumaan, mutta on saanut laulamista vastaan naapurikomppaniasta jauhoja, joista tehdään räiskäleitä.	Olavi saavuttaa yleisönsuosiota; \wedge <i>tietäminen</i> .
7. (8.)	Äiti Ida-Maria lukee Olavin kirjettä rintamalta. Olavi ilmaisee kirjeessä halunsa ryhtyä musiikin ammattilaiseksi.	Olavi haluaa antautua lopullisesti muusikon uralle; \wedge <i>tahtominen</i> .
8. (8.)	Sota loppuu. Seppo, Olavin rintamatoveri saapuu vaimonsa Sirpan luo. He suunnittelevat riehakkaasti lähtemistä tansseihin Rioon, missä Olavi esiintyy.	PÄÄTARINA
9. (9.)	Olavi pukeutuu tropiikkismokkiin äitinsä avustamana. Äiti on huolissaan Olavin ammatinvalinnasta – Olavi muistuttaa, että ura on selvästi nousukiidossa, ja äidin tuputtaessa avioliittoa Olavi vastaa että sodan kokemukset täytyy pyyhkiä pois juhlimalla.	

³ Liitteenä olevaan analyysin tarkkaan selostukseen olen merkinnyt myös narratiivisten ohjelmien edustamat *narratiiviset figuurit*, eräänlaiset narratiivisten ohjelmien loogiset luokat.

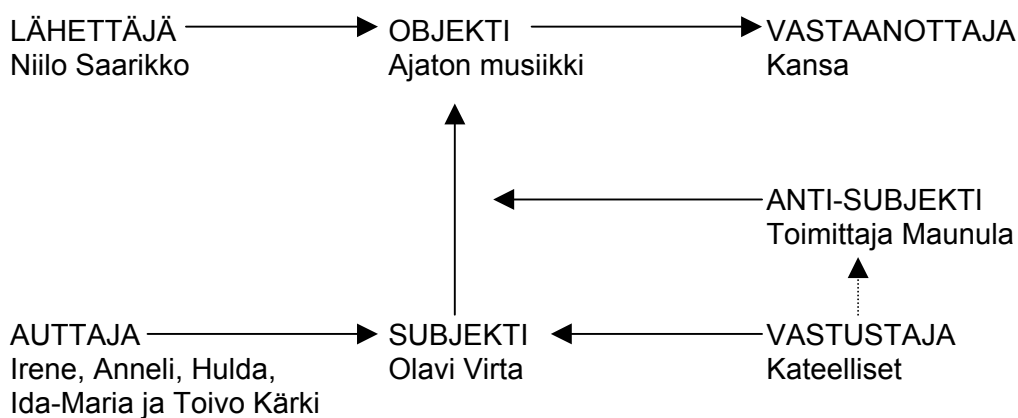
10. (10.)	Irene ja tämän ystävätär viettävät iltaa kotona. Irene on 17-vuotias ja yhden lapsen äiti, aviomies on retku. Kuuntelevat radiosta Virtaa ja päättävät lähteä tansseihin Rioon.	
11. (11.)	Riossa helsinkiläiset juhlivat kuin viimeistä päivää. Jatkosota syttyy.	
12. (12.)	Olavi on lomalla ja tanssimassa Cotton Clubilla. Paikalla myös Irene Sirkkan kanssa. Olavi ja Irene ihastuvat toisiinsa ja tekevät tulevaisuudensuunnitelmia Olavin saattaessa Irenen kotiin. Olavi palaa palvelukseen viihdytysjoukkoihin.	Olavi solmii turvallisen suhteen; ^ <i>voiminen</i> .
13. (13-14.)	<i>Lehdenmyyjä huutaa sodan loppuneen. Naisia jonottaa kaupan edessä, mukana Irene, Ida-Maria ja Sirkka. Valittavat pulaa.</i>	
14. (15.)	Olavin ja Irenen avioliitto alkaa. Olavi on levyttämässä ja Irene töissä Stockmannilla. Olavi soittaa Irenelle tauolla ja he käyvät pikapikaa vihillä.	Olavi solmii avioliiton; ^ <i>voiminen</i> .
15. (16.)	Irene odottaa kolmatta lastaan, siis toista Olaville. Irene laulaa yksinään kehtolaulun syntymättömälle lapselleen.	
16. (17.)	Olavi perheineen kotona 1950-l. alussa. Kärsimätön Olavi, tämän kerran koti-illan valinnut, opettaa pikku-Paulia soittamaan pianolla. Irene toteaa Olavin ehtivän harvoin kotiin työkiireiltään.	Ratkaiseva koe I Olavi viettää koti-iltaa; ^ <i>EI-ELÄMÄ</i> .
17. (17.)	Punainen Mylly -varieteen näytös. Olavi saa hyvät arvostelut (aikuisen Pauli lukee lehtileikkeitä).	
18. (18.)	Olavi viettää perheineen koti-iltaa. Niilo Saarikko soittaa ja pyytää Hotelli Tornin kabinettiin laulamaan. Olavi lähtee, Irene ja Pauli pahoittavat mielensä.	Olavi valitsee työn; ^ <i>ELÄMÄ</i> .
19. (II/19.)	Olavi ja Saarikko ovat Amerikanmatkalla. Juovat 50 viskiä päivässä (Olavi: "(...) raskas työ vaatii raskaat hovit"), tapaavat ohimennen jazz-tähti Dave Brubeckin. Olavi ostaa uuden amerikanraudan suurellesesti tuosta vaan keskellä yötä.	Ratkaiseva koe II Olavi juhlii satumaista menestystään; ^ <i>ELÄMÄ</i> .
20. (20.)	Olavi on taas kotona ja jakaa tuliaiset. Irene kertoo olevansa raskaana. Olavi epäilee mustasukkaisesti, että isä on joku muu, koska Irene on valittanut Olavin poissaolosta. Olavi puolustautuu: "Laulaminen on enemmän kuin ansaitsemista. Minulla se on sisäinen pakko. Veri vetää koko ajan. Minun täytyy saada mennä, liikkua, lähteä ja tulla..." Irene on saanut Olavia panettelevia puhelinsoittoja koskien Annelia. Seuraa paha riita, Olavi lähtee.	Olavi valitsee työn; ^ <i>ELÄMÄ</i> .
21. (20-21.)	Olavi menee Anneli Saulin luo. Olavi rentoutuu ja valittelee stressiään. Anneli kehottaa hellittämään: "Kuka sinut pakottaa joka helvetin lavalle?" Olavi vastaa: "Suomen kansa."	
22. (22.)	Tanssilavalla romani ja valkolainen tappelevat viinapullosta. Olavi menee väliin. Romanit ihailevat Virtaa. Kun Virta esiintyy, yleisö palvoo häntä ja mm. nainen pyörtyy.	
23. (22.)	Toimittaja Maunula alkaa puhua Virrasta pahansuovasti - "Miten joku sattumasankari voi aina saada kaikki anteeksi" - ja punoa juoniaan. Saarikko ja Anneli varoittelevat Olavia mustien pilvien kerääntymisestä.	julkisuus muuttuu negatiiviseksi; v <i>voiminen</i> .
24. (23.)	Olavi tulee kotiin, missä Irene pakkaa laukkujaan. Irene lähtee tyttärien kanssa Ruotsiin, Pauli jää Olavin luokse. Olavi jää ottamaan viskiä. Pauli ottaa nukahtaneen isänsä lompakosta rahaa, jotta pääsisi katsomaan Paul Ankaa Linnanmäelle.	Olavi menettää perheen tuen; v <i>voiminen</i> .

25. (24.)	Toimittaja Maunula kyhää juttuaan lehden toimituksessa: ”Otsikoksi pannaan ’Laulava Lihapulla’.” Seppo ja Sirpa Jokinen lukevat lehteä, jonka ”paskajutussa” kirjoitetaan Virran olleen umpihumalassa esiintymässä. Heitä juttu inhottaa. Kaikelta vastaavalta välttynyt Toivo Kärki kertojanäänenä kertoo Virran alamäestä. Ida-Maria, Pauli ja Irene tilittävät.	Olavi loataan; ^ <i>KUOLEMA</i> .	
26. (I/1.)	Olavi Virta vanhana, taiteilijaeläke juuri myönnetty. Summaa yhteen tekemisiään: ”Jumaliste kun nousee tuhansia kertoja yleisön eteen vetoisissa työväentaloissa tai avolavoilla, jonne tuuli vapaasti puhaltaa ja silti laulaa joka kerta yhtä täysillä, niin se on takuulla ihmisen kannalta katsottuna samanarvoista kuin mikä muu taiteeksi kutsuttu ja maksettu tahansa. Suomalainen iskelmä voi olla paljon enemmänkin. Siihen on kätkeyty sirpale kansan todellista elämää ja tunnetta, jota ei voi teeskennellä. Minä lauloin 30 vuotta jokaiselle erikseen ja kaikille yhdessä yhtä rehellisesti. Aina kun nousin lavalle niin mielessäni oli yksi asia: kuules Olavi, sinä laulat nyt Suomen kansalle eikä siinä passaa bluffata.”		
27. (25.)	Pauli makaa sairaalassa yritettyään itsemurhaa. Hän syyttää Olavia perheen uhraamisesta uralle. Olavi yrittää hieman sovitella ennen kuin poistuu (kuolee).		
28. (26.)	Kuuluttaja lukee Virran kuolinkirjoituksen, jossa Virta mainitaan alansa merkittävimmäksi. Arkkua kannetaan, Hulda (Simula) tulee viimeisenä laskemaan kukat.		VAHVISTAVA TARINA Palkitseminen Olavin kunnia palautetaan; ^ <i>EI-KUOLEMA</i> .
	Virta nostetaan ja tunnustetaan Suomi-iskelmän ikoniksi kuolemansa jälkeen. Vuonna 1986 esitetään <i>Seinäjoen Tangomarkkinoilla</i> suurproduktio <i>Kun ilta ehtii</i> , musikaali joka kertoo Olavi Virran elämästä.		

1.4. Aktanttikaavio aktoreineen

Eri roolihenkilöt voidaan asettaa Subjektin näkökulmasta yleisen tason perusasetelmaan, aktanttikaavioon, seuraavasti:

Kaavio 2. Näytelmän ”Kun ilta ehtii” roolihenkilöt aktanttikaaviossa



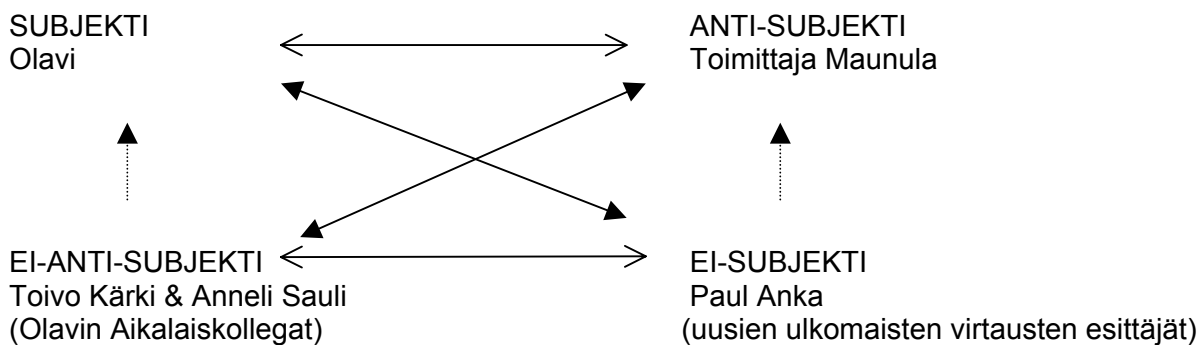
Niilo Saarikko auttaa Olavin alkuun ja lähettää hänet tekemään musiikkia, jolle hän ennustaa historiallista merkittävyyttä, kehottaen jo ensilevytyksessä soittajia ”laittamaan päivämäärä talteen”. Musiikkia tehdään Suomen kansaa varten, kuten Olavi yksiselitteisesti toteaa (sekv. 21). Tarinan edetessä yleisön rooli kasvaa tasaisesti, kunnes lopussa, Olavin loppupuheessa, yleisön eli *kansan* keskeisyys tulee julki kaikessa mitassaan. Auttajina Olavilla on joukko naisia *äidistä vaimon ja rakastajattaren kautta vanhuudenpäivien mesenaattiin*, vahvistettuna *Toivo Kärjellä*. Vastustajina ovat Olavin suurellisen elämän *kateellistuttamat tahot*, joita ei näytelmässä tarkemmin eritellä, mutta jotka henkilöityvät *toimittaja Maunulaan*.

Monimutkaisissa tarinoissa voi olla useampia juonen lankoja, ja tapahtumien kulkua voidaan tarkastella myös muiden aktanttien kuin Subjekti-sankarin perspektiivistä. Näkökulmaa vaihtamalla aktantit voidaan yhdessä tarinassa saada sijoitettua monenlaisiin asemiin aktanttikaaviossa. Kun perusaktantit hajotetaan semioottisessa neliössä, saadaan roolihenkilöille perusasetelmaa huomattavasti hienojakoisempia aktanttiasemia. (Salosaari 1988, 4-5.) Tarkasteltaessa edellä esitettyä näytelmän roolihenkilöillä täytettyä aktanttikaaviota, on helppo huomata, että tämäkin perusasetelma jättää eri hahmojen rooleille vielä huomattavasti tarkentamisen varaa.

Johtamalla roolihahmoille, objekteille ja arvoille semioottisen neliön avulla uusia asemia synnytetään samalla uusia virtuaalisia aktanttikaavioita, jotka tarjoavat erilaisia perspektiivejä tapahtumien kulun tarkastelulle. Voidaan esimerkiksi asettaa Subjekti-sankarin paikalle alkuperäisen kaavion Anti-Subjekti, ”roisto”, jolloin koko alkuperäinen asetelma kääntyy pääläelleen. Näin voidaan johtaa myös sellaisia toimijoita ja arvoja, jotka eivät suoraan manifestoidu tekstissä, vaan ainoastaan välillisesti, ikään kuin ”rivien välissä”. Kun hajoitan aktanttiasemia neliössä, kaikkiin uuden neliön kulmiin ei löydy nytkään suoraan tekstistä täyttäjää. En kuitenkaan jätä seuraavissa analyyseissä yhtään uutta asemaa tyhjäksi, vaan siirrän näihin paikkoihin täyttäjät ikään kuin ”ennakolta” tutkimuksessani edempänä esiteltävästä diskurssiaineistosta. Edellä todettiin, että mikään tarina ei ole täydellinen, vaan että aina jää aukkopaiikkoja jotka lukija (tai näkijä tai kuulija) täyttää parhaan tietonsa mukaan. Niinpä yritän näitä aukkopaiikkoja täyttäessäni miettiä minkälaiset ennakkotiedot musikaalin käsittelemästä aiheesta sen katsojilla vuonna 1988 on voinut olla? Ymmärrän liikkuvani tässä hieman heikoilla jäillä, mutta parempi mielestäni näin kuin jättää mahdollisuus käyttämättä. Koska sellaisissa aktanteissa tai arvoissa, jotka eivät manifestoidu näytelmäkäsikirjoituksessa, on kyse tässä vaiheessa vasta hypoteeseista, merkitsen ne sulkeisiin erotukseksi näytelmäkäsikirjoituksessa todella manifestoituneesta aineksestä.

Subjektin osalta voidaan vastakkaisuuksia etsittäessä löytää ensinnäkin tietysti Anti-Subjekti, tarinan ”konna”. Ei-Subjekti, Subjektin negaatio, on mielletävissä parhaiten jonkinlaiseksi Subjektin ”varjoksi”, sillä tällehän täytyy käydä aina päinvastoin kuin itse sankarille: siispä sankarin tuhoutuessa varjo kukoistaa. Viimeisenä tulee vielä Ei-Anti-Subjekti, joka on sankarin puolella, mutta ei keskeisessä asemassa tarinassa, esiintyen esimerkiksi aseenkantajana tai kollegana. (Salosaari 1988, 4-5.)

Kaavio 3. Subjektin johdannaiset



Toimittaja Maunula, Virran vihemies ja lokaaja, on tarinan itsestäänselvä roisto. Subjektin kollegojen, *Toivo Kärjen* ja *Anneli Saulin* hahmot ovat näytelmässä sivurooleissa. Koska he ovat selkeästi Olavin puolella, mutta eivät häneen sitoutuneita, heitä voidaan kaiketi pitää Ei-Anti-Subjekteina. Kun tarkastellaan mikä Kärkeä ja Saulia yhdistää keskenään ja toisaalta erottaa Virrasta, voidaan yleisemmällä tasolla puhua vaikkapa Virran aikalaiskollegoista, jotka selvisivät ehjinä siinä missä Virta sortui.

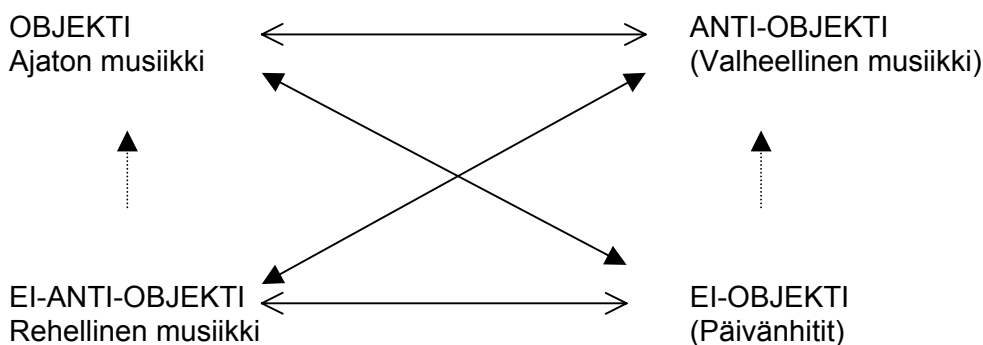
Tarinan alkupuolella nuori Virta laulaa swingiä englanniksi (*Orchids to My Lady*), ja alkujän levytyssessiossa (sekvenssi 3) Toivo Kärki teroittaa: ”Muistakaa sitten kasit kunnolla⁴”. Niilo Saarikko puolestaan replikoi: ”Suomen paras jazzmuusikko, Bruno Laakko, sanoi minulle, että suomalaiset soittaa kulmikkaasti niin kuin sakemannit, liikaa marssin malliin, se ei svengaa, mutta valloissa osataan oikea rytmi.” Olavi on siis aluksi upouuden, suomalaisille vielä hieman oudon amerikkalaisen musiikin esittäjä. Myöhemmissä näytelmän vaiheissa Olavi laulaa suomen kielellä sekä foxeja (*Sinun silmiisi kun katson, Sua lemmin kuin järjetön mä oisin*), valsseja (*Yö kerran unhoa annoit, Tähti ja Meripoika*) että tangoja (*Sä et kyyneltä nää, Sinitaivas, Siks’ oon mä suruinen*). Olavin edustaman tyylin vanhenemiseen hänen uransa edetessä ei sinänsä viitata

⁴ Kärki tarkoittaa että jazzissa kahdeksasosanuotit täytyy fraseerata triolina.

tarinassa⁵. Kuitenkin Olavin laskusuhdanteen alkaessa suosioon nousseista tähdistä mainitaan ohimennen *Paul Anka*. Pauli, Olavin poika, ottaa nukahtaneen isänsä taskusta tukon rahaa ja sanoo: ”Faija, Lintiksellä laulaa tänään Paul Anka. Huippujuttu.” (sekvenssi 24). Monet musikaalin katsojista vuonna 1988 varmaankin sijoittivat Virran alamäen ajankohdan sellaiseen tarkemmin erittelemättömään historialliseen vaiheeseen, jolloin anglo-amerikkalainen nuorisokulttuuri toden teolla saapui maahamme. Yksityiskohdat eivät olekaan tässä tärkeitä: yleisellä tasolla voitaneen puhua vain aina uudestaan vanhojen tähtien tilalle tulevista *uusien ulkomaisten virtausten esittäjistä*.

Tarinassa sankari tavoittelee *puoleensavetävää* objektia. Anti-Objektin täytyy siis olla subjektin näkökulmasta *luotaantyöntävä*. Kuten luvussa I.3. todettiin, semioottisen neliön alaosan termeille on usein leimallista jonkinlainen ”neutraalius” verrattuna yläosan termeihin: Ei-Anti-Objekti on Subjektille mieluisin asia vaikka ei kuitenkaan ensisijainen tavoite, ja Ei-Objekti ei ole puoleensa vetävä mutta ei erityisen vältettäväkään.

Kaavio 4. Objektin johdannaiset



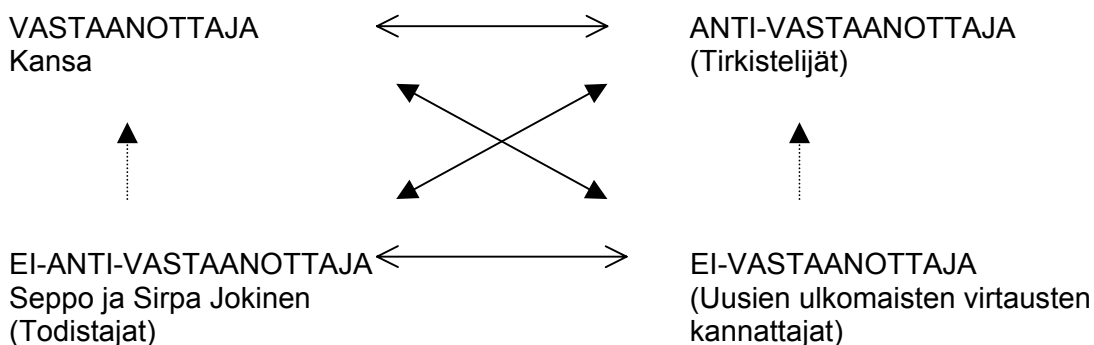
Saarikko povaa Olavin ensilevytyksessä (sekvenssi 3) sillä hetkellä tehtävän historiaa (”pankaa pojat päivämäärä talteen”). Tämä on se hetki jolloin Lähettäjä (Saarikko) antaa Subjekti-sankarille, Olaville, tehtävän: tavoitella Objektia, joka manifestoituu, kun kerran historiaa ollaan tekemässä, *ajattomana musiikkina*. Objektin johdannaisten osalta joudumme osin turvautumaan näytelmässä manifestoitumattomiin seikkoihin. Mikä on ajattoman musiikin ristiriita, ei-ajaton musiikki? *Päivänhitit*, jotka tulevat ja menevät. Näitähän Olavikin saavuttaa, mutta tavoite asetetaan jo alussa Niilo Saarikon sanoin vielä korkeammalle. Olavi painottaa tekevänsä musiikkia täysillä, ”jokaiselle erikseen ja kaikille yhdessä *rehellisesti*” – siis *rehellistä musiikkia*. Näin tekemällä voitaneen

⁵ Vielä sekvenssissä 22 Virta laulaa *Hopeinen kuu* -kappaleen, joka oli Virran tehdessä siitä versionsa 1960 ajan mukainen italoiskelmä. Kappaleessa on samanlainen triolikomppi kuin esim. Paul Ankan *You Are My Destiny* -hitissä. Virran myöhäiskauden tuotoksiin kuuluva *Hopeinen kuu* kontrastoi näytelmässä aiemmin esitettyjä kappaleita suhteellisella ”moderniudellaan”.

saavuttaa varsinainen tavoite, *ajaton musiikki*. Jos musiikkia taas tehdään vähemmällä vaivalla, tuloksena lienee rehelliselle musiikille ristiriitainen *valheellinen musiikki*. On syytä huomata, että ajattomassa, valheellisessa sekä rehellisessä musiikissa ja päivänhiteissä on kyse nimenomaan käsitteistä. Ne eivät kytkeydy näytelmässä tai muissakaan jäljempänä käsiteltävissä teksteissä yksiselitteisesti johonkin tiettyyn soivaan musiikkiin, vaan ovat olemassa nimenomaan diskurssissa. Joitain satunnaisia mielenkiintoisia vertailuja diskurssin ja todellisuuden välillä on kuitenkin tehtävissä, ja tulenkin vielä työni kuluessa palaamaan siihen, kuinka erilaisissa teksteissä jälkikäteen määritellyt musiikilliset objektit eivät suinkaan välttämättä vastaa menneiden vuosikymmenten todellisuutta.

Vastaanottajat määritellään hyödyn ja vahingon kautta: Vastaanottaja saa hyödyn, ”korjaa potin”; Anti-Vastaanottaja kärsii vahingon, ”maksaa viulut”; Ei-Anti-Vastaanottaja välttyy vahingolta, ”pääsee kuin koira veräjältä” ja Ei-Vastaanottaja jää osattomaksi eli ”nuolemaan näppejään” (Salosaari 1988, 5).

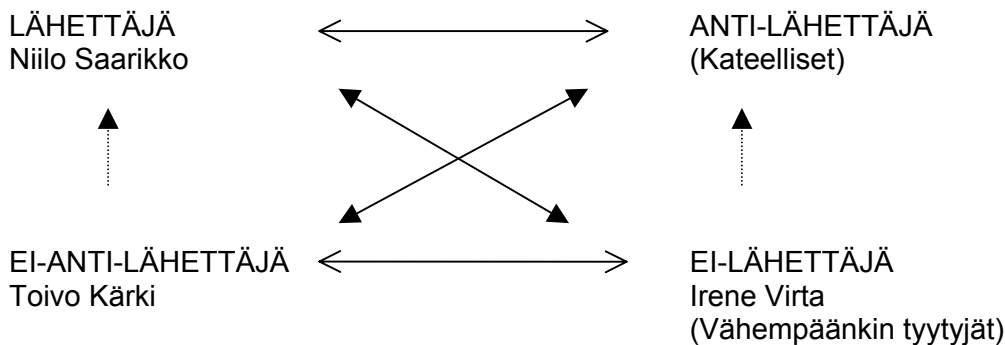
Kaavio 5. Vastaanottajan johdannaiset



Kestävän musiikin vastaanottajana on yleisö, joka osaa sitä arvostaa. Näytelmässä tätä yleisöä kutsutaan tarkemmin erittelemättä *kansaksi* (sekv. 21). Ei-Vastaanottaja puolestaan on se yleisönosa, implisiittisesti nuorisosa, joka ei Virrasta piitannut, vaan kääntyi Paul Ankaa katsomaan lähteneen Pauli Virran roolihahmon tavoin uusien ulkomaisten virtausten suuntaan. Loogisina Anti-Vastaanottajina ovat Anti-Subjekti Maunulan skandaalijutun vastaanottajat, likasankojournalismista nauttiva yleisö, joita ehkä parhaiten kuvaa sana *tirkistelijät*. Tirkistelijät eivät näytelmässä varsinaisesti manifestoidu, mutta logiikka vaatii heidän olemassaoloansa. Ei-Anti-Vastaanottajina voidaan täten pitää sitä yleisönosaa, joka paheksui Maunulan ”paskajuttua”, eikä siis ”ottanut vastaan” sitä. Nämä henkilöt on näytelmässä nimetty Seppo ja Sirpa Jokiseksi, ja heidän voi katsoa edustavan yleisemmällä tasolla moraalisesti suoraselkäisiä *todistajia*, jotka tahtomattaan joutuvat todistamaan Subjekti-sankari Virran julkista riepottelua.

Subjektin lähettäjä on tämän tavoitteen määrittäjä. Anti-Lähettäjä on Anti-Subjektin lähettäjä. Ei-lähettäjä on tällöin taho joka ei jaa lähettäjän kanssa samaa tavoitetta; Ei-Anti-Lähettäjä taas ei jaa Anti-Lähettäjän tavoitetta. Semioottisen neliön alaosan termeille tyypillinen neutraalius yläosan termeihin verrattuna ilmenee nyt siten, että neliön alaosan aktantit eivät jaa vastakohtiensa arvoja, mutta eivät silti erityisesti nouse näiden vastustajiksikaan.

Kaavio 6. Lähettäjän johdannaiset



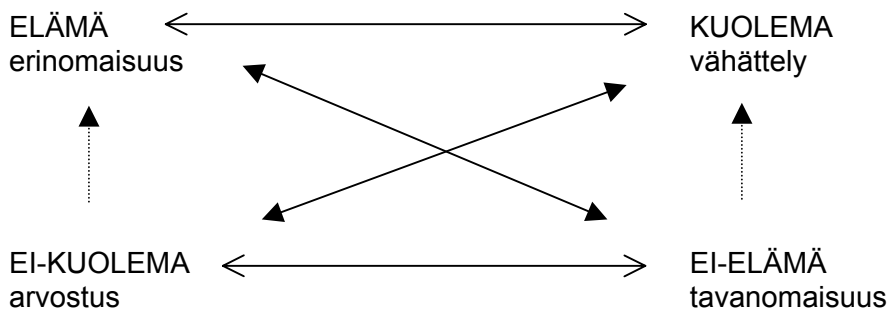
Niilo Saarikko rohkaisee Olavia alalle, jolle tällä on lahjoja, ja lähettää tämän tekemään historiaa (sekvenssit 1 & 3). Kenen roolihenkilön asenne on Saarikon lausuman tavoitteen kanssa ristiriidassa? Näytelmän *Kun ilta ehtii* käsikirjoittajat Erkki Aura ja Erkki Wessman ovat kirjoittaneet käsikirjoituksen alkuun evästyksiä ohjaajalle. Näissä mainitaan: ”Virran luonteen ristiriitaisuus, laulajan ja perheenisän välisten roolien törmäyttäminen toisiinsa muodostaa tämän tarinan perusdynamikan ja virityksen”. Siinä missä Saarikko povaa Olaville suurta tulevaisuutta, Irene Virralle riittäisi se, että hänellä olisi kunnon aviomies, jonka ei tarvitsisi olla mikään suuri tähti ja lavojen kuningas. Yleisemmällä tasolla Irene on tässä mielessä *vähempäänkin tyytyjä* – hänellehän arvatenkin kelpaisi vallan mainiosti sekin, että aviomies tekisi pinnallisia *päivänhittejä* vähemmällä vaivalla, jos tämä vain olisi enemmän kotona. Näytelmän konnan, Maunulan taustalta Anti-Lähettäjinä löytyvät ne itse näytelmässä manifestoitumattomat piirit, joita Virran elämäntapa ja suosio ärsyttivät ja *kateellistuttivat*. Tämän joukkion vastapooli taas on Virran alamäkeä surkutteleva kollega Toivo Kärki, levymoguli, joka ei kuitenkaan selkeästi ollut näytelmässä Virran yhteistyökumppani, eikä oikein yllä merkittävydessään varsinaiseksi Lähettäjäksi.

1.5. Arvojen tematisointi

Luvussa I.3. esiteltiin Greimasin ehdottamat hypoteesit universaaleiksi perusarvoiksi: näitä olivat sosiaaliset *kulttuuri* ja *luonto* sekä yksilölliset *elämä* ja *kuolema*. Millä tavalla nämä perusarvot

tematisoituvat analysoitavassa tarinassa? Tarinan sankarille Olaville ovat nähdäkseni keskeisiä yksilölliset perusarvot ELÄMÄ ja KUOLEMA. Näiden arvojen olen ymmärtänyt toteutuvan näytelmässä allaolevien teemojen kautta:

Kaavio 7. Olavin tavoittelemat yksilölliset arvot teemoineen



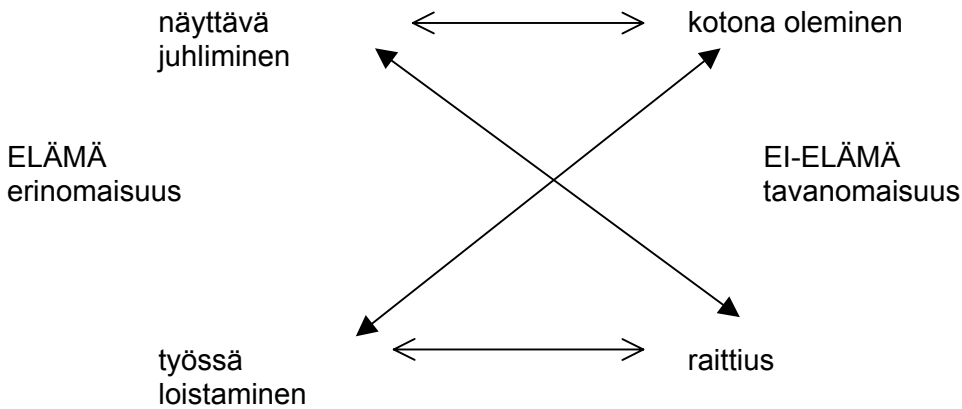
Olavilla on poikkeuksellisia kykyjä, ja kun hän pistää potentiaalinsa peliin täysjännitteisesti⁶, on tulos alalla, jolle kutsumuskin vetää, *erinomainen*. Erinomaisuus ei liity pelkästään työhön, vaan myös juhliminen tapahtuu erinomaisen loistokkaasti: tätä vähempi ei riitä Olaville ulkomaanmatkallakaan, jonka täyttää jännittävä ja hedonistinen toiminta (Olavin ja Saarikon matka Amerikkaan sekvenssissä 19). Kutsumus on Olaville kaikkein tärkeintä, eikä perheellä ole mahdollisuuksia tämän voiman rinnalla. Olavi sanoo: ”Laulaminen on enemmän kuin ansaitsemista. Minulle se on sisäinen pakko.” (sekvenssi 20). Irene tunnustaa tappionsa muuttaessaan pois Olavin luota (sekvenssi 24). Koti-ilta perheen parissa, *tavanomaisuus*, merkitsee Olaville konkreettisesti elämän tyhjäkäyntiä, ”elämättömyyttä” jonka aikana hänen potentiaalinsa jää hyödyntämättä (sekvenssi 16).

Vaikka arvo ELÄMÄ on keskeisellä sijalla, toiminnan edetessä loppuaan kohti arvo EI-KUOLEMA, ”kuolemattomuus”, nousee Olaville yhä tärkeämmäksi. Lopun lähestyessä elämäntyön, tehdyn taiteen arvostus muuttuu Olaville aivan oleellisen tärkeäksi. Tarinan keskivaiheilta löytyy implisiittinen viittaus siihen, että itse *kansa* on muuttunut pelkästä Vastaanottajasta myös Lähettäjäksi. Kun Anneli kysyy stressaantuneelta Olavilta: ”Kuka sinut pakottaa joka helvetin lavalle?”, Olavi Vastaa: ”Suomen kansa”. Joka tapauksessa lopussa mitataan sitä, mikä on sydänverellä tehdyn taiteen arvo (Olavin loppupuhe sekvenssissä 26).

Kun teemat on nyt jäsennelty semioottisessa neliössä, voi saatuja tuloksia käyttää temaattisten roolien pohjana. Tällöin on kysyttävä, kuka roolihenkilöistä edistää tarinassa mitäkin arvoa? Temaattisiin rooleihin johdettuja viittauksia arvoista voidaan edelleen pilkkoa semioottisessa

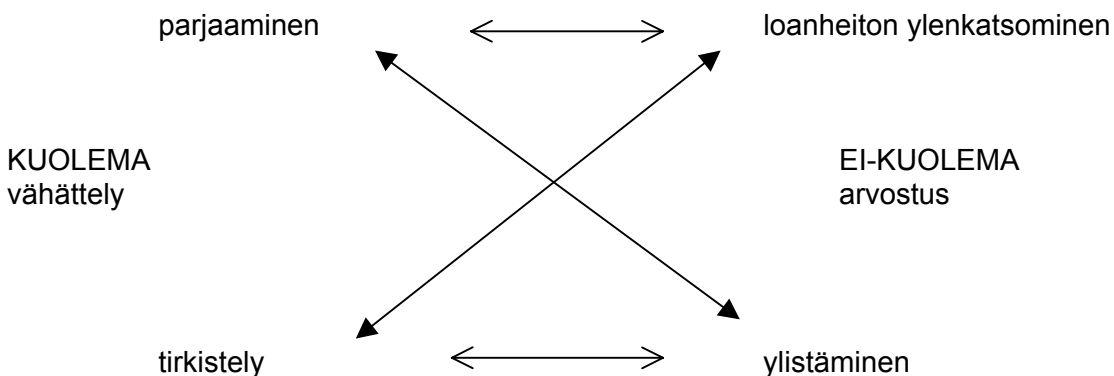
neliössä. Näin temaattiset roolit saadaan jaettua mahdollisimman hienojakoisesti. Nyt kysytään edellistä tarkemmin: mitä tekemällä voidaan mitäkin arvoa edistää?

Kaavio 8. Temaattisten roolien toteuttamistavat teemoilla erinomaisuus ja tavanomaisuus



Taiteelle omistautuminen tarkoittaa Olaville tekemisenä joko työntekoa, keikkailua ja levyttämistä, ja näissä loistamista, tai sitten ammattiin liittyvää näyttävää, kosteaa juhlimista. Niilo Saarikko on tällaisen menon ystävä. Vastakkainen toiminta, raitis kotielämä, olisi ollut Irene-vaimon mieleen. Myöskään Anneli, vaikka onkin Olavin kaunis rakastajatar ja liittyy sikäli tämän erinomaisuuteen, ei ole ylettömän työnteon kannattaja: hänhän kehottaa Olavia hellittämään tahtia (sekvenssi 21). Myös nuori Olavi näytelmän alussa on raittiuden kannattaja ottaessaan viinapaukun vain vastentahtoisesti (sekvenssi 1).

Kaavio 9. Temaattisten roolien toteuttamistavat teemoilla arvostus ja vähättely



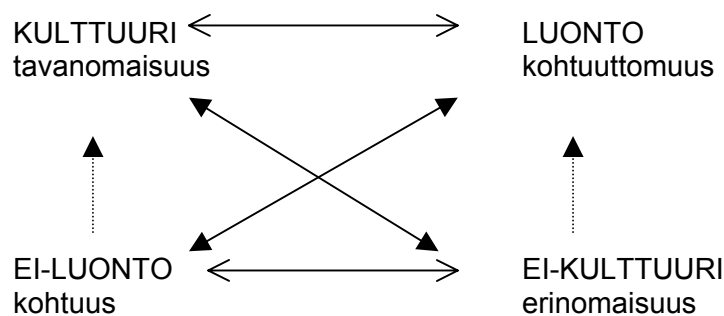
Vähättely ja kateus ilmenevät suoranaishana parjaamisena tai lievemässä muodossaan ”hiljaisena hyväksymisenä” ja alennustilan tirkistelynä. Ihailta ja arvostaa voi joko suoraan ylistämällä tai

⁶ Virran laulutyylin muutosta 1950-luvun alussa on tavattu kutsua siirtymiseksi ”täysijännitteiseen laulamiseen” (esim. von Bagh & Hakasalo 1986, 58): tässä oli kyse potentiaalain täysijännitteisen hyödyntämisen korvinkuultavasta osasta.

paheksumalla parjaukampanjaa yksityisesti, kuten Seppo ja Sirpa Jokinen, ja asettumalla loanheiton yläpuolelle.

Sekundaarisina arvoina näytelmästä voi löytää myös sosiaalisia arvoja. Ne eivät ole Olavin tavoittelemia arvoja, vaan Irenen ja toimittaja Maunulan motiiveja. Irene haluaa vain *tavanomaista* perhe-elämää ja Maunulaa riivaa se, että hänen halveksimansa Virta kuitenkin pärjää niin hyvin (”Miten joku sattumasankari voi aina saada kaikki anteeksi”) – moinen on Maunulasta *kohtuutonta*. Irene ja Maunula edustavat sovinnaisia arvoja: Irene KULTTUURIA ja Maunula EI-LUONTOA. Niin kuin mainittujen kolmen aktantin narratiivisten kulkujen analyysi tarkemmin osoittaa, näytelmän jännite syntyy yksilöllisten ja kollektiivisten arvojen ristiriidasta: Olavin tavoittelemat yksilölliset arvot ovat melko tarkalleen yhteneväisiä Irenen ja Maunulan torjumien, vältettävien kollektiivisten arvojen kanssa: Olavin *erinomaisuudessa* juuri *tavanomaisuuden* poissaolo on oleellista.

Kaavio 10. Sosiaaliset arvot teemoineen



1.6. Olavin roolihenkilön narratiivinen kulku

Yhteenvetona voimme vielä käydä läpi Olavin roolin narratiivisen kulun vaihe vaiheelta. Olavin tarina liittyy yhteen sekä Irenen että toimittaja Maunulan narratiivisten kulkujen kanssa⁷. He liittyvät kahteen erilliseen Olavin kohtaamaan ratkaisevaan kokeeseen, aluksi erinomaisuuden ja lopuksi arvostuksen saavuttaminen. Näillä kahdella kululla on omat narratiiviset ohjelmansa, jotka voidaan nähdä juonitaulukosta (taulukko 1). Näiden kahden kulun vaa’ankieli asettuu sekvenssiin 19. Tällöin aikaisemmin pelkkänä välinearvona – keinona jonka avulla Olavi voi toimia unelma-ammattissaan – ollut yleisönsuosio muuttuu itseisarvoksi ja toiminnan uudeksi päämääräksi.

Valmistavassa tarinassa Lähettäjä, levymoguli Niilo Saarikko, tarjoaa Olaville tämän esityksen vakuuttamana levytysmahdollisuutta (sekvenssi 1), joka on välttämätön ensiaskel tähdeksi

⁷ Narratiivisten kulkujen yksityiskohtaiset analyysit ovat liitteessä 2.

tulemisessa. Tähdiksi Olavi ei tosin vielä aivan alussa edes tavoittele. Saarikko kuitenkin huomaa Olavissa olevan potentiaalin, ja Saarikon mielessä viriää suuria odotuksia suojattinsa suhteen. Saarikko rohkaisee Olavia antautumaan laulupuuhiin tosimelellä, ja Olavi vaikuttaakin jo nielaisevan syötin. *Alkusopimus* on näin solmittu (sekvenssi 3). *Valmistavassa kokeessa* Olavi saavuttaa menestystä, yleisö tuntuu hyväksyvän uuden laulajan (sekvenssit 4 & 6). Olaviin asetetut toiveet lunastuvat. Talvisodan aikana rintamalla Olavi rohkaistuu vihdoinkin omaksumaan ajatuksen totisesta antautumisesta muusikon uralle (sekvenssi 7).

Päätarinan alussa solmittu turvallinen parisuhde ja avioliitto (sekvenssit 12 & 14) merkitsevät Olavin kannalta lähinnä taustatukea menevän miehen elämälle ja ennen muuta uran luomisen mahdollisuuksien lisääntymistä. Ensimmäisessä *ratkaisevassa kokeessaan* Olavi viettää aluksi kärsimättömänä koti-iltaa perheen parissa (sekvenssi 16). Hän tuntee perheenisän velvollisuudet kahleina, jotka ikään kuin estävät häntä tekemästä sitä mikä on hänelle luonnollista (ks. Repliikki sekvenssissä 20). Olavi on tilanteessa, jossa kahdesta huonosta vaihtoehdosta on valittava toinen: joko kutsumuksen noudattaminen ja erinomaisena oleminen, joka johtaa avioeron myötä perheen tuen katoamiseen, tai perhe-elämä, joka puolestaan merkitsee kompromissia potentiaalin täysijännitteisen hyödyntämisen suhteen. Olavi valitsee kutsumuksensa (sekvenssit 18 & 20), mutta näin tehdessään hän myös menettää perheen taustatuen mukana (sekvenssi 24) kykyään edistää uraansa. Perheen tuen hävitessä Olavi menettää myös elämänsä hallinnan (sekvenssi 24).

Irenen näkökulmasta tapahtumien kulku näyttää tältä: Irene tavoittelee perinteistä hyvää avioliittoa ja tavallista perhe-elämää. Hän tavoittelee narratiivisessa kulussaan arvoa KULTTUURI. Irenen tarina liittyy Olavin ensimmäiseen ratkaisevaan kokeeseen. Irene tapaa tansseissa Olavin (sekvenssi 12), joka vaikuttaa sopivalta mieheltä korvaamaan entisen retkumiehen. Irene pääsee naimisiin (sekvenssi 14) ja hän näyttää saavuttavan tavoitteensa. Irene yrittää ylläpitää perheidyttä, mutta Olavi on vastentahtoinen viettämään aikaa perheen parissa (sekvenssi 16). Olavin asenne siis estää Ireneä saavuttamasta tavoittelemiaan perhekeskeisiä arvoja. Olavi valitsee kutsumuksensa ja laiminlyö perhettään (sekvenssi 18). Lopulta Irenen avioliitto on pelkkä muodollisuus (sekvenssi 20). Onnettomasta avioliitosta lähtiessään Irene muuttaa omalta kohdaltaan sietämättömän tilanteen edes siedettäväksi. Hän ei saavuta tavoittelemaansa arvoa KULTTUURI, mutta päätyy kuitenkin siedettävään vaihtoehtoon EI-LUONTOON.

Toisen Olavin *ratkaisevan kokeen* osalta on palattava hieman tarinassa taaksepäin, kohtaan jossa Olavin laulajanura on kaikkein korkeimmillaan (sekvenssi 19). Tämä on lähtötilanne, jossa valmistavan kokeen loogisena jatkeena Olavi on saavuttanut urallaan sen, mitä lähti Saarikon lähettämänä hakemaankin. Hän nauttii suosionsa hedelmistä Saarikon kanssa amerikanmatkalla

tavalla, joka voisi tuntua tavallisesta kansalaisesta unelta. Olavin suosio kuitenkin närästä EI-LUONTO -arvon kannattajia, kohtuutta arvostavia kateellisia, jotka ”lähettävät” toimittaja Maunulan asialle (sekv. 23). Ylettömyyksiin yltävillä elämäntavoillaan Olavi on itse antanut aseet vihollistensa käsiin. Maunula kirjoittaa lokajutun (sekv. 25), ja lyhyessä ajassa Olavi menettää asemansa.

Kuolemansa jälkeisessä *vahvistavassa tarinassa* Olavi rehabilitoidaan. Narratiivisen kulun edetessä sopimuksesta epäonnistuneen ratkaisevan kokeen kautta positiiviseen palkitsemiseen tapahtuu tyypillinen ”sovittava kertomus”: vaikka Subjekti ei onnistu, hänet palkitaan esim. pelkän oikeansuuntaisen kompetenssinsa vuoksi (Salosaari 1988, 10). Niinpä huolimatta ratkaisevan kokeen lohduttomasta tuloksesta, yleisö kuitenkin palkitsee Olavin yltäkylläisesti kuolemattomuudella. Toimittaja Maunulalle jää konnan rooli, ja sosiaalisista arvoista voittajaksi nousee LUONTO.

1.7. Teemat ja niitä vastaavat pintatason tapahtumat

Arvoja vastaavat teemat on jo aikaisemmin lueteltu. Tässä ne esitetään uudelleen sellaisten pintatason tapahtumien kera, joiden kautta teemat konkretisoituivat näytelmässä. Kun taulukkoa luetaan vasemmalta oikealle, edetään samalla generatiivista kulkua syvätasolta pintatasolle, abstraktista konkreettiseen.

Kaavio 11. Arvot, teemat, keskeisten aktorien temaattiset roolit ja pintatason tapahtumat

Arvot	Teemat ja keskeisten rooli-henkilöiden temaattiset roolit	Pintatason tapahtumat
ELÄMÄ	Erinomaisuus -Olavi Virta	Esiintyminen (sekv. 1, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 17, 22, 26) Sota-ajan viihde (sekv. 6, 8, 9, 10, 11) Töissä oleminen (sekv. 16, 18, 20) Karnevalistinen juominen (sekv. 19)
EI-ELÄMÄ	Tavanomaisuus -Irene Virta	Illan viettäminen kotona (sekv. 16, 18) Vakituisen parisuhteen muodostaminen (sekv. 12, 14)
EI-KUOLEMA	Arvostus -Olavi Virta	Esiintyminen (sekv. 1, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 17, 22, 26) Ylistetyksi tuleminen (sekv. 28, näytelmän ulkop. sekv.)

KUOLEMA	Vähättely -Toimittaja Maunula	Roskajutun kirjoittaminen (sekv. 23, 25) Patologinen juominen (sekv. 24)
KULTTUURI	Tavanomaisuus -Irene Virta	Illan viettäminen kotona (sekv. 16, 18) Parisuhteen muodostaminen (sekv. 12, 14)
EI-KULTTUURI	Erinomaisuus -Olavi Virta	Esiintyminen (sekv. 1, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 17, 22, 26) Suurieleinen rahankäyttö (sekv. 19) Ylistetyksi tuleminen (sekv. 28, näytelmän ulkop. sekv.)
EI-LUONTO	Kohtuus -Toimittaja Maunula	Juominen vastentahtoisesti (sekv. 1) Virran paheksuminen (sekv. 23)
LUONTO	Kohtuuttomuus -Olavi Virta	Karnevalistinen juominen (sekv. 19) Suurieleinen rahankäyttö (sekv. 19) Rakastajattaren pitäminen (sekv. 20, 21)

1.8. Yhteenveto jatkoanalyysin perustaksi

Käsikirjoituksen analyysissä hajoitettiin Subjektin näkökulmasta asioiden kulkua tarkastelevaa perusaktanttiasetelmaa muiden aktanttien perspektiiveistä avautuviksi asetelmiksi. Anti-Objektit, Ei-Anti-Objektit ja Ei-Objektit Lähettäjineen, Subjekteineen ja Vastaanottajineen on etsittävä myös edempänä tarkasteltavista kulttuurintuotteista: tästä muodostuu korpuksen paradigmaattinen ulottuvuus. Juonen temaattisessa analyysissä on havainnollistettu syy siihen miksi Olavi ei voi voittaa: hänen tavoittelemansa yksilöllinen ELÄMÄ-arvo, *erinomaisuus*, on yhtäpitävä yhteisön välttelemän EI-KULTTUURI -arvon kanssa. Kirjoittajat Erkki Aura ja Erkki Wessman mainitsevat käsikirjoituksessa Virran luonteen ristiriitaisuuden sekä laulajan ja perheenisän välisten roolien törmäyttämisen toisiinsa muodostavan tarinan perusdynamiiikan ja virityksen. Tekijöiltä on jäänyt huomaamatta, että he ovat tulleet rakentaneeksi näytelmäänsä myös toisen jännitteen: Olavin hedonismien ja yhteisön sovinnaisuuden välisen. Olavin perspektiivistä sosiaalisesti hyväksyttävä tavanomaisuus on vältettävä, koska se hänen yksilöllisessä arvomaailmassaan merkitsee elämättömyyttä. Myös Olavin tavoittelema kuolemattomuus, jota teemana vastaa *arvostus*, on kohtuuttomiin mittoihin yltyessään vastainen sosiaalisesti tavoiteltavalle EI-LUONTO -arvolle, *kohtuudelle*. Virtaa koskevassa diskurssissa nämä seikat ymmärretään usein siten, että hänen karnevalistinen ja monin tavoin äärimmäinen tapansa elää "täysillä", yhdistettynä menestykseen myös sosiaalisilla mittapuilla, herätti kateutta ja paheksuntaa monilla tahoilla ja että juuri tämän vuoksi hänet oli lopulta melko helppo pudottaa jalustaltaan. Tästä yksilöllisten ja sosiaalisten arvojen ristiriidasta huolimatta hänet palkitaan kuolemansa jälkeen. On syytä huomata, että sankarin

rehabitoinnin jälkeen vallitsee jälleen arvojen suhteen kollektiivisesti ei-toivottava tilanne, kun LUONTO -arvo jää voittajaksi.

Myös tarinan syntagmaattinen rakenne on jatkoanalyysin keskeinen elementti. Pintaa syvemmällä tasolla Olavin narratiivisen kulun päämäärä muuttuu tarinan mittaan vaivihkaa itsensä toteuttamisen mahdollisuuksien turvaamisesta ja erinomaisuuden tavoittelusta arvostuksen hankkimiseksi elämäntyölleen. Tässä on osaksi eittämättä kyse näytelmän tekijöiden dramaturgisesta jälkiviisaudesta, joka sinänsä myötäilee ihailijoiden idoliinsa liittämiä transkendentaalisten ulottuvuuksien sisältöjä. Pelkistetyimmillään tarinassa kuitenkin toteutuu kaava, jossa sankari nousee vastuksien kautta menestykseen, erehtyy ja tuhotaan, mutta nostetaan tuhon jälkeen jälleen ihailun kohteeksi.

Analyysissä hahmottuneiden teemojen ilmeneminen erilaisissa pintatason tapahtumissa on hyödyllinen havaintoja ohjaava sapluuna: samankaltaisiin pintatason tapahtumiin upotettuna voidaan olettaa samoja teemoja löytyvän lopustakin korpuksesta. Huomionarvoista on esimerkiksi alkoholin nauttimisen teeman ilmeneminen kahden eri arvon yhteydessä: ELÄMÄ (*karnevalistinen "hauska" juominen*) sekä KUOLEMA (*patologinen "suruun" juominen*).

Tämän korpuksen yhden palasen analyysin kautta on nyt rakennettu malli, jonka avulla voin käsitellä muuta materiaalia, jossa on mukana myös muihin tutkimukseeni sortuviin sankareihin liittyvää ainesta. Tämä materiaali sisältää sekä puhtaan fiktiivisiä tuotoksia että journalistista dokumentointia, narratiivisia tekstejä ja sirpaleisia artefakteja – lyhyesti sanottuna faktaa ja fiktiota. Lukija saattaa nyt kysyä, voiko yhden musikaalikäsikirjoituksen pohjalta tehdä niin pitkälle meneviä johtopäätöksiä, että tästä lähtökohdasta kannattaa ryhtyä selittämään koko laajaa Suomi-iskelmän sortuneiden sankareiden ilmiökenttää. Voin vastata vain yhdellä tavalla: äskeisen analyysin jälkeen tiedämme joka tapauksessa tästä ilmiökentästä enemmän kuin ennen sitä – jostain oli aloitettava. Juuri *tämän* käsikirjoituksen valitseminen analyysin lähtökohdaksi ei ollut sattumaa. *Kun ilta ehtii* oli populaariksi tarkoitettu musikaali. Sen ei ollut määrä poiketa radikaalisti katsojien historiallisista hahmoista ylläpitämistä käsityksistä: mihinkään Olavi Virran uudelleentulkintaan ei oltu ryhdytty, vaan produktiossa seurailtiin jo olemassa ollutta, katsojille tuttua Olavi Virta -diskurssia. Etäännyttäminen ei ollut mukana käsikirjoituksen tekijöiden keinovalikomassa, päinvastoin: näytelmän tapahtumia on sidottu laajempiin historiallisiin puitteisiin sijoittamalla näytelmään dramaturgisina lisinä sekvenssi Berliinin olympialaisten uutisoinnista sekä skenaariot sodan alkamisesta ja sodan jälkeisestä pulakaudesta. Näytelmän pohjalla on ollut journalistinen kiinnostus näytelmän päähenkilöön. Erkki Wessman, alkuperäisen käsikirjoitusaihion luoja, oli

kirjoittanut ennen näytelmää useita Virta-aiheisia lehtiartikkeleita⁸. Käsikirjoitukseen lisäämissään ohjaajan evästyksissä kirjoittajat Aura ja Wessman ovat vielä painottaneet: ”Ohjaajan täytyy muistaa, että kyseessä olevat tapahtumat ovat perustaltaan tosia”. Kaiken kaikkiaan ei ole kohtuutonta olettaa, että analysoituun näytelmään oli koottu, vaikkei läheskään kaikkia, kuitenkin alustava kokoelma populäärejä mielikuvia siitä kentästä, jota tässä tutkimuksessa on tarkoitus kartoittaa.

2. Kulttuurintuotteiden narratiivinen kuvaus

2.1. Korpuksen esittely

Tarkoitukseni on seuraavassa kyllästä *Kun ilta ehtii* –musikaalikäsikirjoituksen perusteella tehtyä kuvausta Suomi-iskelmän sortuvia iskelmäkuninkaita koskevasta diskurssista. Greimasin generatiivisen kulun käsitteitä käyttäen tämä diskurssi on tietyn isotopian eli erityisten semanttisten kategorioiden kokoelman yhdistämä mikrouniversumi. Se kuuluu osana laajempaan suomen kielen ja kulttuurin muodostamaan semanttiseen universumiin. Mikrouniversumin kuvausta varten olen muodostanut sen alaan kuuluvista teksteistä korpuksen. Tarkasteltavana olevan mikrouniversumin kuvauksen ensivaiheessa, *Kun ilta ehtii* –musikaalikäsikirjoituksen analyysissä tarkastelin sellaista korpuksen lohkoa, jota pidin kohtuullisen edustavana. Analyysin tuloksena sain konstruoitua mallin, jota voidaan nyt käyttää operationaalisesti. Kun käytössämme on viitekehys sille, mitä muista kulttuurintuotteista etsimme, onkin jäljellä lopun korpuksen käsittely eli saadun operationaalisen mallin verifiointi vertailemalla sitä muuhun korpukseen.

Korpus, joka sisältää sekä kertomuksia, kertomuksen katkelmia, että yksittäisiä sirpaleisia esittäviä kulttuurintuotteita, asetetaan tässä eräänlaiseksi kollektiiviseksi narraatioksi, ideaalituypin *sortuvan iskelmäkuninkaan* elämäntarinaksi. Tähän esitykseen sisällytetyt kulttuurintuotteet ja niiden palaset ovat väistämättä valinnan tulosta: kaikkea aiheesta hankkimaani ja läpikäymääni tutkimusaineistoa ei mitenkään olisi voitu sisällyttää tavanomaiseen kirjajulkaisuun. Jo esille tuotujen teemojen osalta olen kuitenkin pyrkinyt materiaalin esille tuomisessa monipuolisuuteen ja kattavuuteen. Valikoiva menettelyni on oikeutettua myös sikäli, että diskurssilla on generatiivisen kulun ideoitten mukaisesti redundantti luonne, ja kaikki manifestaatio diskurssissa on toistuvaa.

⁸ Esim. *Toista hänen kaltaistaan ei ole syntynyt* (Hymylehti 11/1975, 42-46; *Mestarin kevät* (Hymylehti 6/1984, 76-81); *Mestarin kesä* (Hymylehti 7/1984, 12-20) sekä *Mestarin syksy* (Hymylehti 8/1984, 22-29).

Aineiston hankintaa ohjanneet peruseriaatteet ovat johdettavissa siihen, että tutkin työssäni tarkasteltaviksi otettuja hahmoja nimenomaan legendoina. Luvussa II olen määritellyt legendaariuden erottuvan muista tähteyden osakomponenteista siten, että legendaarinen tähti on kuollut tai ainakin jo poissa julkisuuden valokeilasta henkilökohtaisella tasolla. Legenda ei ole historiallinen totuus tähdestä, vaan todellisuuden esitys. Fyysisesti legenda on löydettävissä tähden alkuperäisen projektion tulkintoihin perustuvista reflektio-kulttuurituotteista. Minkälaisia kulttuurituotteita korpus sitten sisältää? Luvussa II esitin kaavion, jonka sisältönä oli mahdollisimman kattava reflektio-kulttuurintuotteiden jaottelu. Olen laatinut seuraavan esityksen siten, että kaavion luokat olisivat tässä mahdollisimman monipuolisesti edustettuna, ja toisaalta myös pyrkien siihen, että käsiteltävänä olevien hahmojen kesken ei pääsisi syntymään liiallisia määrällisiä vinoutumia. Olen tehnyt näin siitä huolimatta, että saatavilla olleiden kulttuurintuotteiden määrä ja laatu ei ollutkaan tasaisesti kaikille hahmoille jakautuva. Yleisesti voidaan sanoa, että kulttuurintuotteita on syntynyt rypäksittäin keskittyen vuosipäivien yms. ajallisten rajapyykkien ympärille. Ajallisesti tutkimusaineisto painottuu 1990-lukuun: olen valinnut aineistoksi kulttuurintuotteita, joiden voi kuvitella vaikuttavan tutkimusajankohtana yleisön muistissa. Huolimatta valintakriteereistäni korpuksen valinnan väistämätöntä intuitiivista luonnetta ei käy kiistäminen.

Esim. Lehtonen (2000, 122-123) on huomauttanut, että 'faktan' ja 'fiktion' ero ei ole luonteeltaan niinkään tekstuaalinen kuin kontekstuaalinen: mikään kerrottu "tosiasia" ei ole viime kädessä irrallaan siitä, että se on kerrottu, tuotettu tietyllä tavalla. "Faktaa" sisältävä esitys on kuitenkin aina jonkun tekemä: lehtijuttu on toimittajan kirjoittama, ja tv-dokumenttiin sisällytetty "autenttinen" filmimateriaali on käynyt läpi editoinnin. Faktakerrontakin on aina jossain määrin todellisuuden dramatisointia. Edellisessä luvussa analysoitiin musikaalikäsikirjoitus *Kun ilta ehtii*. Musikaalin kirjoittajat evästivät käsikirjoituksessaan ohjaajaa seuraavasti: "Ohjaajan täytyy muistaa, että kyseessä olevat tapahtumat ovat perustaltaan tosia". Kuitenkin tunnistamme tekstin *Kun ilta ehtii* selkeäksi dramatisoinniksi. Tämä on osaksi konventioiden ohjaama huomio: olemme tottuneet ajattelemaan, että tekstien "totuusarvojen" määräämässä hierarkiassa musikaali tulee elämäkertakirjan jälkeen. Ero ei kuitenkaan ole niin selkeä kuin äkkipäätään voisi kuvitella: myös elämäkertakirjailijalla on valittavanaan erilaisia näkökulmia, ja tarinaan on saatava "imua".

Pyrin seuraavalla esitykselläni havainnollistamaan "fiktiota" ja "faktaa" yhdistelevää, useiden artistien elämäntaloista kollektiivisesti nousevaa ydintarinaa sellaisena kuin se periaatteessa on voinut ko. hahmoista kiinnostuneelle yleisön edustajalle näyttäytyä. Teknisesti tarkasteltuna esitykseni on eräänlainen laajoilla kuvateksteillä varustettu kuvaliite – olletikin että osa materiaalista on tekstisiteerauksia. Annan materiaalin puhua puolestaan. Esiteltävien

kulttuurintuotteiden ja kulttuurintuotteiden osien selityksiin olen lähinnä kirjannut metatason tarinan vaiheet, tarpeelliset esitettyihin kulttuurintuotteisiin liittyvät lisähuomautukset ja tarpeelliset kytkökset alustavan analyysin pohjalta muodostettuun tulkintamalliin. Muu materiaaliin liittyvä pohdinta löytyy muualta kirjasta.

Kun ilta ehtii -musikaalikäsikirjoituksessa tapahtumat alkavat Subjektin ehdittyä jo aikuisikään. Koska myös tätä aikaisempia tapahtumia käsitteleviä kulttuurintuotteita löytyi, alkaa seuraava esitys Subjektin syntymästä. Varsinkin esityksen loppuosan vahvistavassa tarinassa sirpalemaiset esittävät kulttuurintuotteet ovat varsin edustettuina. Tämä johtuu siitä, että vahvistava tarina on oikeastaan vain yksi jähmettynyt momentti ilman toimintaa: Subjekti on siinä rehabilitoitu. Tämän takia tätä momenttia todistavat kulttuurintuotteet eivät ole asioiden muuttumisen narratiivisia resitaatioita, vaan viittauksia asioiden vallitsevaan tilaan. Narratiivisessa mielessä laajempia kertomuksien katkelmia löytyy lähinnä päätarinan osalta

VALMISTAVA TARINA

Valmistavassa tarinassa Subjekti syntyy, varttuu ja kypsyy sen loppupuolella todistamaan kykynsä ja ottamaan vastaan kutsumustehtävänsä. Tähän saakka, ennen kykyjen realisoitumista ja musiikin ammattilaiseksi ryhtymistä, Subjekti viettää suhteellisen tavanomaisen lapsuuden.

Vuosi 1915 on osoittautunut antoisaksi kotimaiselle kevyelle musiikille. -- Yhdeksän päivän väliajoin Suomeen syntyi kevättalvella myös kaksi poikalasta, joista tuli poikkeuksellisen ihaillut ja persoonalliset laulujen tulkit, Olavi Virta ja Tapio Rautavaara.

Unohtumaton Olavi Virta –cd-levykokoelman kansivihkonen. Valitut Palat 1993.

Sade soi silloinkin tuutulauluaan kun Unto Mononen syntyi Muolaassa...Tuntematon oli silloin myös tuon lapsen tulevaisuus, hänen untensa tie, joka oli päättävä jo vuonna 1968, vain 38 vuotta myöhemmin. -- Unto Monosen elämän suuret menetykset alkoivat jo lapsena, kun hänen perheensä jäi monen muun tavoin sodan jalkoihin. Unto rakasti erityisesti sota-ajan kaihoisia suomalaisia iskelmiä, joista juuri tangot -- ovat vaikuttaneet hänen tuotantoonsa voimakkaasti. -- vaikutukset tuntuivat hänen omassa lyriikassaan ja säveltaiteessaan koko hänen lyhyen ikänsä ajan. Onnenmaa, satumaa, nousi esille ensimmäistä kertaa haaveiden kohteena ja näillä sanoilla määriteltynä Monosen ollessa 8 -vuotias. Ja tuohan tapahtui melankolisessa tangossa, -- ja tämä historiallinen Onnenmaa, ensimmäinen tango tällä nimellä, ennakoi surumielisellä tunnelmallaan sodanaikana syntynyttä melankolista tangokulttuuria sekä itse Unto Monosen koko tuotantoa.

Iskelmäsäde. Unto Monosen 65-vuotispäivä. Yleisradio 22.1.1995.

Tulevan merkkimiehen elämän alkuvaiheista resitoitaessa ollaan usein taipuvaisia sijoittamaan ”vihjeitä” tämän tulevista suurteoista myös lapsuuden tapahtumiin, jopa jo syntymähetkeen. Sankari ei kuitenkaan vielä lapsena erotu muista.



Rentun ruusu. O: Timo Koivusalo.



Badding. O: Markku Pölönen, 2000.

Sankari tarvitsee apureita. Jo lapsena Irwin saa elinikäisen aseenkantajan, tiellä vastaan taapertavan Vexi Salmen. Toisessa kuvassa nuori Badding apurinsa vieressä koulun pihassa. Tässä vaiheessa aseenkantaja on vielä Baddingia vahvempi ja opastaa tätä naisten iskemisessä.

Vaikka hän -- lauloi kirkkokuorossakin, hänen laulunlahjoihinsa ei kiinnitetty sen kummempaa huomiota. Nuori mies ei itsekään vielä haaveillut vakavasti tulevaisuudesta musiikin parissa. Jo vuonna 1928 13-vuotias Olavi Virta oli mennyt oppipojaksi Strömbergin sähkölaitetehtaalle.

Unohtumaton Olavi Virta -cd-levy kokoelman kansivihkonen. Valitut Palat 1993.

Harri Metsämäki: Sitten yks tekijähän kuitenkin oli että Raulihan oli hirveen kutsumustietoinen jo nuoresta...vaikka koulutodistukseen piirrettiin kahdeksan musiikin kohdalle niin silti...Rafehan on kertonut meille siitä että kuinka hänellä oli jo siis 16-vuotiaana kuitenkin selkee näkemys, että laulaja hänestä tulee. Hänellä on talenttia, vaikka ei sitä kukaan muu vielä uskokaan. Se oli ehkä ujosta kaverista aika yllättävää, että miks hänellä oli just tää esiintyvän taitelijan homma...

Kulttuurin kuvia. Yleisradio 22.3.1996.

Ennen Lähettäjän saapumista ja alkusopimuksen solmimista sankarin tehtävä on vielä jäsentymätön eivätkä kyvyt aivan ilmeisiä. Subjekti on aluksi ilman tarinassa tavoiteltavia arvoja *erinomaisuus* sekä *arvostus*. Subjekti myös vielä epätietoinen tulevasta missiostaan, Objektiensa *ajattoman musiikin* tai *aidon musiikin* tavoittelusta.

Alkusopimus

Alkusopimuksessa Lähettäjä antaa Subjektille kehoituksen ja rohkaisun siirtyä muusikon uralle, tarkentaa tämän tavoitteen ja varustaa tämän kyvyillä ja motivaatiolla tehtävän suorittamista varten. Sankari lähtee suorittamaan tehtävää ja edistämään tehtävän edustamaa arvoa.

Soitettiin vuotta 1965, kun Rauli Somerjoen elämä sai ennalta-arvaamattoman käänteen. Harjoituskämpälle oli tulossa kunnioitettu vieras. Koputus oveen, ovi auki ja sisään astui sudenkatseinen älykkö. Hänen nimeksensä tiedettiin Mauri Numminen.

Badding. Metsämäki & Miettinen 1996, 37

Rauli Tanskanen: (--) Mut sitte yks tekijä tietysti oli Numminen, joka potki ansiokkaasti sitä (Baddingia) eteenpäin ja loi varmasti hyvin paljon tällasta uskoa ja luottamusta siihen.

Kulttuurin kuvia. Yleisradio 22.3.1996, toim. Seppo Puttonen

Oltuaan jo melkoisen monella levyllä mukana toisena solistina Badding sanoi minulle eräänä talvi-iltana 69-70: ”jos et tee minulle soololevyä, niin ammun itseni haulikolla”. Se oli Baddingin huumoria. Vastasin paljon mieluummin tekeväni hänelle levyn kuin luopuvani oivallisesta yhteistyökumppanista.

Kovan päivän ilta. Yleisradio 14.1.1988, toim. M.A. Numminen.

”Tehkää mitä teette, kun ette pilkkaa Jumalaa etkä Kekkosta”, Toivo Kärki sanoi, kun Irwin kirjoitti nimensä levytyssopimukseen.

Irwin. Rentun ruusut. Vuodet 1965 – 1990 –cd-levykeräyksen sisäkansivihkonen, 2000.

Armeija-aikana Olavi Virralle alkoi lopullisesti selvitä, että hänen tulevaisuutensa liittyisi lauluun. Konserttilaulajan ura kangasteli mahdollisuutena, vaikka hän luopui ajatuksesta taloudellisista syistä. Syksyllä hän -- alkoi ottaa laulutunteja tunnetulta ’Ukko’ Schmakoffilta, joka oli oppilaansa lahjoista niin innostunut, että sanoi opettavansa vaikka ilmaiseksi.

Olavi Virta – legenda jo eläessään. Von Bagh & al., 1996, 23.

Sankari löytää lähettäjänsä, joka kiteyttää tavoitteet. Baddingille hän on M.A. Numminen, ja Irwinille, kuten lukemattomille muille Suomi-iskelmän tähdille, Toivo Kärki, ainakin tässä sitaatissa. On ehkä huomionarvoista, että sellaista otetta ei löytynyt, jossa Unto Mononen olisi kohdannut Lähettäjän: Mononen on täten tavallaan tarinoissa ”oman onnensa seppä”. Olavi Virran Lähettäjäksi mainitaan usein – kuten myös *Myös ilta ehtii* -musikaalissa – levymoguli Niilo Saarikko, mutta yllä oleva katkelma elämäkerrasta vihjaa, että jos Virta olisikin valinnut konserttimusiikin, lähettäjäksi voitaisiin nykyisin mainita Saarikon sijaan ”Ukko” Schmakoff.

(M.A. Numminen:) Studiossa Badding lauloi tätä laulua (*Fiilaten ja höyläten*) ensin aivan normaalilla äänellään. Emme olleet tyytyväisiä. Yht'äkkiä Badding keksi sen ainoan oikean tavan tulkita laulu.

Kulttuurin kuvia. Yleisradio 22.3.1996, toim. Seppo Puttonen.

(Pauli Granfeldt:) Ola ei ollut ennen vuotta 1952 juuri sen kummempi laulaja kuin kukaan muukaan Suomessa. Kun kuuntelee hänen vanhoja levytyksiään, niin ääni on sellainen ohut. Muistan kun näitä reissuja aloitellessamme Ola sanoi sitten kerran, että ”nyt minä rupean laulamaan täysijännitteisesti”. ja sitten alkoi tulla niitä kappaleita, joista Ola löydettiin.

Olavi Virta – legenda jo eläessään. Von Bagh & al., 1996, 58.

Mutta viimein juuri tämä jatkuva persaukisuus johti innovaatioon: protestilaulut olivat tulleet muotiin, siispä Irwin ryhtyi laulamaan nenäänsä Dylanin tavoin. Monesti toistetun legendan mukaan Vexi neuvoi: ”Mene sateeseen paljain jaloin, niin hönötys tulee itsestään”.

Jee Jee Jee. Suomalaisen rockin historia. Bruun & al. 1998, 114.

Populaarimusiikissa painotetaan ainutkertaisuutta ja persoonallisuutta, ja oman tyylin innovoiminen on näin ollen tärkeä taitekohta Subjektin uran alkuvaiheessa. Hankittu tyyli näyttlee merkittävää osaa tarinan ensimmäisessä tosikoitoksessa, valmistavassa kokeessa. Saduissa sankari hankkii avukseen tyypillisesti jonkinlaisen taikaesineen – taiteilijan taikuutta on omaperäinen tyyli. Sankari ei välttämättä innovoi tyyliään täysin yksin, vaan lähettäjän rooliin kuuluu varustaa sankari kompetenssilla.

Valmistava koe

Valmistavan tarinan päättää valmistava koe, jossa Subjekti todistaa kykynsä sekä itselleen että muille ja avaa itsellensä näin tien tarinassa eteenpäin, pääsyn suorittamaan ratkaisevaa koetta.

BADDINGIN ÄÄNI

Jep! Siitä se alko. *Mun sormuksein* meni heikosti, mutta sitten mä tapasin yhden Laineen Jarkon, turkulaisen u-kaverin ja runoilijan. Se tajus miten rokkia suomennetaan ja miten se istutetaan melodiaan. Se ryty ja rytmi! *Fiilaten ja höyläten*. Chuck Berryä. Se ajettiin kerralla sisään (naurahtaa), ei niin kuin siinä kipaleessa. Ei mun ääni olis kestänytään kuin korkeintaan kaksi ottoa. Se piti laulaa raspina ja korkeassa äänilajissa. Siinä olis tekemistä kelle vaan. Kun mä tulin nauhotuksesta pitkin Hesaria himaan, mä funtsin että jos tää ei mee niin sitten ei mee mikään. Mä olisin luovuttanu, ehkä. Mutta se meni!

Sydän lämpöä täynnä. Laulunäytelmä Baddingista. Jääskeläinen s.a;

Virran debyyttilaulu oli 'You Are My Lucky Star'. Epävirallisena läpimurtonaan hän pitää kuitenkin

esiintymistään naamiaisissa, jotka pidettiin Heimolassa – samassa talossa jossa oli julistettu Suomen itsenäisyys. Ujous vaivasi vielä nuorta Virtaa, mutta viimein hän päätti uskaltaa yrittää pelleasunsa turvin ja lauloi 'Orchids to My Lady' (Orkideoita naiselleni). Menestys oli valtava.

Olavi Virta – legenda jo eläessään. Von Bagh & al. 1995, 20;

-- Uno lukee kirjeen, kasvoille leviää riemu. Halaa riehakkaasti äitiään. --

Unto: Me otamme kiitollisena vastaan tämän teidän sävellyksenne ja odotamme lisää. PSO.

Unto astuu tyylikkäänä näyttämön etuosaan, nousee jalustalle.

Erottamattomat. Laulunäytelmä Unto Monosesta. Arto Nieminen 1998.

Äskettäin innovoitu oma tyyli valjastetaan käyttöön, yleisö – vastaanottaja *kansa* – hyväksyy alustavasti Subjektin ja tähän kohdistetut toiveet täyttyvät.

PÄÄTARINA

Valmistavan tarinanosan jälkeen Subjekti on noussut täysin kyvyin varustetuksi toimijaksi, joka voi kamppailla nyt menestyksellisesti päämääriensä toteuttamiseksi ja Objektien toimittamiseksi Vastaanottajalle. Aluksi Subjektille riittää pelkkä *erinomaisuus* (ELÄMÄ), mutta pian tavoitteena on myös *arvostus* (EI-KUOLEMA). Lyhyesti sanottuna tässä osassa tarinaa Subjekti toteuttaa kutsumustehtävänsä menestyksellä. Tämän kyvyt joutuvat kuitenkin päätarinan kuluessa koetukselle Vastasubjektin ja Vastustajan yrittäessä estää tehtävästä selviytymisen.



Rentun ruusu. O: Timo Koivusalo 2001.

Irwin saapuu juhannuskeikalle helikopterilla suuren maailman tyyliin.



Badding. O: Markku Pölönen 2000.

Yleisö palvoo Baddingia.



Kuningasjätkä. O: Markku Pölönen 1997.

Tangokuninkaan edessä naiset ovat aseettomia. Tangokuningas realisoi potentiaaliaan ja *erinomaisuuttaan* esiintyessään vastaanottavaiselle yleisölle.

Auvo Nuotio: "Hänellä (Olavi Virta) oli maaginen voima naisiin – yksi silmäys riitti".

Hänellä oli maaginen voima naisiin – yksi silmäys riitti. Seura 6/1975, 3.

-- Hänen silmänsä söivät tangokuningasta. Tangokuninkaan mieleen tuli nainen, joka Lahden Teivaalassa istui kolme varttia hänen jalkojensa juuressa eikä puhunut mitään, katseli vain. Sitten nainen sanoi: "Minä annan sulle". Ei mitään muuta.

Kekkonen tulee, Kekkonen tulee. Karlsson 1982, 119.

Menestyksen hedelmät voivat olla luonteeltaan vaikkapa seksuaalisia. Varsinkin Virta-diskurssiin kuuluvat olennaisena osana tämän seksuaalista vetovoimaa alleviivaavat tarinat.

Tää on miun kansalle tää musiikki, mie oon kansaa ja kansa minnuu varten...(hyräilee) Aavan meren tuolla puolen jossakin on maa, missä onnen kaukorantaan...

Tunti kerrallaan. Kuunnelmallinen kertomus tangosäveltäjän elämästä ja kuolemasta 1960-luvun

Suomessa. Jukka Pakkanen 1971;

Koski¹: Kait sen (iskelmien säveltämisen) tässä sivussa oppii, ne on niin samanlaisia. Sen lauluja laulat, kenen leipää syöt. Tarkoitan tätä Suomen kansaa.

Tangokuningas. Anu Kaipainen, s.a.

Sankarin tavoitteleman objektin vastaanottaja on yleisö, *kansa*, jolla on valta palkita ja rankaista osallisia. Se eksplikoidaan nyt ensimmäistä kertaa, kun Subjektille kiteytyy hänen roolinsa kansan viihdyttäjänä. Musiikki on *kansaa* varten, Subjekti on *kansaa* varten, *kansa* on Subjektia varten.



Kuningasjätkä. O: Markku Pölönen 1997.

Vaikka tangokuningas yllä olevassa kuvassa kieltäytyy viinahuikasta ennen lavalle astumista, on viina kuitenkin kuin pakonomaisesti nytkin läsnä. Juomiselle asetetaan antiteesi, kieltäytyminen: taiteilija tyytyy tällä kertaa kohtuuteen ja valitsee sosiaalisesti hyväksyttävämmän EI-LUONTO -arvon hänelle henkilökohtaisesti läheisemmän LUONTO -arvon sijaan.



Kulkuri ja joutsen. O: Timo Koivusalo 1999.

¹ *Tangokuningas* -näytelmän päähenkilö on nimeltään Uolevi Koski (vrt. Olavi Virta).

”Bel Air, Chevrolet Bel Air”, kertoo Subjekti kaunottarelle autonsa merkin. Nopeat autot ja kauniit naiset ovat Virta-kertomuksissa tavanomaiset menestyksen ilmaisijat.

Irwinin ura kulki muutenkin tavallisuudesta poikkeavia latuja. Hän sai tuomion rattijuoppoudesta, alaikäiseen sekaantumisesta, ennakkopidätyksen rikkomisesta ja kirjanpitorikoksesta. Irwin ei ymmärtänyt yhteiskuntaa eikä yhteiskunta Irwiniä.

Irwin. Rentun ruusut. Vuodet 1965 – 1990 -cd-levykokoelman sisäkansiteksti, 2000.

Unto mietiskeli usein eräänlaista sopeutumattomuuttaan. Hän sanoi kyllä tajuavansa normimaailman, mutta ei saanut 'sitä pukua' päälleen. Hän halusi olla vapaa ja käyttäytyä impulsiivisesti ja koki, että häntä koetetaan muuttaa johonkin 'formiin'.

Satumaa. Unto Monosen elämä ja laulut. Metsämäki & Pelkki 1997, 196.

Hän (Olavi Virta) ei kontrolloinut mitään. Jos teki mieli lähteä vaikka minne, niin hän lähti. Hän teki mitä halusi hetken mielijohteen mukaan. Kaikki menemiset riippuivat mielialasta. Ei hänellä ollut huolta huomisesta.

Hänellä oli maaginen voima naisiin – yksi silmäys riitti. Seura 6/1975, 3.

Subjekti on impulsiivinen sekä haluton tai kyvytön sopeutumaan, ohjaamaan elämäänsä sovinnaisille raiteille. Yhteentörmäys yhteisön asettamiin käyttäytymisen rajoihin on väistämätön.

Kuningas Olavi pitää hovia hotelli Tornin kivijalassa. Hän antaa viskinhuuruisen määräyksen, että ”keikka saa olla korkeintaan kahden tunnin ajomatkan päässä Tornista”. -- Illalla mestari valitsee tarjolla olevista naisista sormea napsauttamalla ne, jotka pääsevät kymppikabinettiin jatkoille. -- Jatkot muodostuvat usein orgioiksi, jossa mielikuviutus on valttia. Joku oli lukenut Robert Mitchumin *Elävä hampurilainen* -seuraleikistä, jossa alastomat daamit tarjoiltiin sinapilla ja ketchupilla siveltynä. Lyhyen aikaa muodissa oli ”gurkan”, erikoinen seuraleikki, jossa tytöt kilpailivat kuinka pitkälle suolakurkku kimmahdaa.

Hopeinen kuu. Kultainen nuoruus särkyneen toiveen kadulla. Hämäläinen 1996, 17.

Subjektin kunnian päiviä siivittää karnevalistinen juominen, iloinen ja rehvakas hovinpito. Tämä asettaa antiteesin sovinnaiselle hillitylle elämälle. Samaa arvaamatonta, arjen rajat ylittävää käyttäytymistä on myös suurieleinen rahankäyttö, rakastajattaren pitäminen ja aina irstailuun saakka yltävät kokeilut. Subjekti ylenkatsoo sosiaalisia konventioita eläen äärimmäistä ja osin groteskia ainaista juhlaa. Hän noudattaa kutsumustaan ja toteuttaa *erinomaisuuttaan* kahdella tavalla: joko tekemällä töitä tai sitten juhlimalla työnsä hedelmiä.

Irwin seisoo taksiasemalla ja kymmenkunta taksia kiertää letkana toria. Jokainen pysähtyy vuorollaan Irwinin kohdalla, tämä työntää setelin ikkunasta ja taas karavaani kulkee. Tyttö kihertää kinalossa.

Rentun ruusu. Elokuvakäsikirjoitus Irwin Goodmanista. Koivusalo & Salmi 2000, 69

Kerran Numminen ja Mononen olivat juopottelemassa ravintola Klaavassa, joka sijaitsi Kolmannella linjalla Kalliossa. Herrat päättivät vaihtaa kadun toiselle puolelle ravintola Oivaan. Unskan jalkaa painoi jo sen verran, että hän vaati taksin alleen. Keikka oli lyhyt: U-käännös ja taiteilijat painoivat Oivan portsarin käteen lantin.

Satunmaa. Unto Monosen elämä ja laulut. Metsämäki & Pelkki 1997, 196.

Kohtuuttomuus, hillittömyys ja tavallisuuden yläpuolelle *erinomaiseksi* kurottautuminen ilmenevät jokaisen hahmon kohdalla omalla tavallaan, toisilla juhlavammin ja toisilla maanläheisemmin. Yhteisenä nimittäjänä on kuitenkin se, että menestys tuodaan julki nimenomaan näyttävän juhlimisen merkeissä.

Keittiö on automatisoitu kuin Olavi Virran keittiö, joka on ollut naistenlehtien kestoaihe. Sieltä löytyy jätemyllykin, joka jauhaa mössöksi hylkytavaran luista peltipurkkeihin.

Neljännesmiljoonan arvoinen baarikaappi on täynnä pulloja. Dry Vodkaa, Johnny Walkeria, Chartreuse'ta, Pernod'ta, Bollsia, Highland Queenia, Napoleonia.

Uhkaavan lähellä baaria on kaiteeton uima-allas. Sen 28-asteinen vesi voidaan valaista pohjalta päin. Sähkösaunan vesi voidaan säätää mihin tahansa lämpöön 0-100 asteen välillä.

Olohuoneen laiskanlinna on verhoiltu minkillä. Herran vuode makuuhuoneessa on pyöreä. Sen jalkopäässä on televisio ja pääpuolella puhelin.

Puhelimia talossa on muuten viisi. Niiden numerot ovat salaisia. Mahtavista kaiuttimista vyöryy ylle stereomusiikkia öin ja päivin. Kaikkia lattiaita peittävät puolisääreen upottavat matot. Tapetit on soinnutettu kalustuksen väreihin.

Piru vie. Ei rikkaus ole synti. Se on ihme.

Rentun ruusu – kohtaamisia Irwinin goodmanin kanssa. Wessman 1991, 26.

Myös kodin sisutuksessa johtoajatuksena on näyttävyyys. Irwin hankkii suosionsa huipulla itselleen unelmanomaisen talon, ”samanlaisen kuin Olavi Virralla”. Asettumalla tavallisuuden yläpuolelle subjekti tulee kuitenkin samalla otolliseksi kateuden kohteeksi.

Tangokuningas ajoi huolettomasti valkoista Studebakeriaan. Vaikka oli talvi, hän päästeli yli sata ja vihelteli. Välillä hän otti pienet viskipullosta, jonka hän oli kiilannut kolmelle hengelle tarkoitetun amerikkalaisen auton etupenkin ja selkänojan väliin. Tenoristi pelkäsi.

-Eihän meillä ole mitään kiirettä, eihän?

-Ei, sanoi Tangokuningas. -Minä ajan yleensä näin. Sinä et ole vielä tottunut, kun olet ensimmäistä kertaa keikalla. Aina ne pelkää ensimmäisellä kerralla.

Miksi minä en mennyt junalla niin kuin toiset, ajatteli tenoristi. Ja miksi minä en pysynyt vanhassa orkesterissani? Miksi minä en ole kotona. Suuri valkoinen auto heittelehti kurveissa Koskenkylän jälkeen. Se otti kylki edellä lumivalliin ja ponnahti siitä takaisin tielle.

-Kylki meni...

-Eikä mennyt, sanoi Tangokuningas. Hänen mustalaisenkasvoillaan oli virnistys. - Älä sinä

Huopainen pelkää. Perille päästään kyllä.

-Mutta kun sinä koko ajan otat.

Tenoristi viittasi viskipulloon. Tangokuningas oli juonut Helsingistä lähettäessä siitä jo kolmanneksen.

-Eihän tällä kelillä selvänä uskalla ajaa, nauroi Tangokuningas.

Vaikka lunta satoi hiljalleen, sitä oli jo nietostunut tielle tuulisissa kohdissa. Amerikkalainen auto niiasi syvään osuttuaan tavallista korkeampaan valliin mutta sen suuri moottori veti voimalla. Ja Tangokuningas ajoi hyvin. Hänen ajamisessaan oli rytmiä.

Huopainen oli soitellut pienissä bändeissä pääkaupungissa. Hän oli soittanut hyvin. Kerran Tangokuningas sitten sattui kuulemaan häntä.

Nyt hän toivoi, ettei sinä iltana olisi soittanutkaan Stormy Weatheria niin hyvin. Oikeastaan hän toivoi, että chorus olisi mennyt penkin alle. Tai suokappaleeseen tullut vika. Tai läppä murtunut.

Taas auto heilahti kurvassa, niiasi penkassa ja palasi tielle. Mutkan jälkeen joku oli vetäissyt pellolle.

-Toisetkin...

-Älä pelkää. Ei tästä ole enää kuin viitisenkymppiä.

-Ajattelin palata takaisin junalla jos sulle sopii.

-Palaa vaan. Niin ne muutkin tekee.

Tangokuningasta nauratti. Hän oli tottunut ajamaan kovaa varsinkin juovuksissa. Ja nykyisin hän oli useimmiten juovuksissa.

Mutta keikkoja riitti. Ja levyjä. Se oli pääasia. Elämä oli perkeleen hyvää.

Kekkonen tulee, Kekkonen tulee. Karlsson 1982, ss. 36-37

Lappiin ihastunut, mutta sitä mieluiten taksin tai ravintolan ikkunasta katsova säveltäjä --

Iskelmäradio. Unto Monosen 65-vuotispäivä. Yleisradio 22.1.1995, toim. Maarit Niiniluoto.

Sankarin akilleenkantapäähän, alkoholismi, alkaa nousta esille voittokulun keskellä. Hauska, ELÄMÄÄ, erinomaisuutta ilmentävä *karnevalistinen juominen* alkaa hiljalleen luisua vakavampaan muotoon kohti vastakohtaista *patologista juomista*.

TYTTÖ

Mun mielestä kyllä biittekset on jotain, niillä kundeilla kulkee ja svengaa.

POIKA

Se uusi englantilainen bändi?

TYTTÖ

Just se. Ne on ihania, niillä on fantastiset tukat ja tiät sä niin sulokset silmät. Tiät sä Ringon, sen rumpalin, se on musta niistä kaikkein paras. Mä rakastan Ringoa! Kyllä ne kundit hakkaa kaikki taistotammet ja einogröönit ja reijotaipaleet. Uskot sä?

Tunti kerrallaan. Kuunnelmallinen kertomus tangosäveltäjän elämästä ja kuolemasta 1960-luvun Suomessa. Jukka Pakkanen 1971.

Kaikki eivät pidä tangosta: Ei-Subjektin (*uusien ulkomaisten virtausten esittäjät*) eräs ilmentymä, ”Biitles”, nousee sitä mukaa kuin tangosäveltäjän tähti laskee. Ei-Subjektin tavoitteleva Ei-Objekti,

*päivänhiti*², vetää Ei-Vastanottajan, *uusien ulkomaisten virtausten kannattajan* mielestä pidemmän korren kotimaiseen tangoon nähden.

ARONEN

Mä muistan sun baskeris ja tummat lasit jo Someron ajoilta, jo sieltä viiskymmentluvulta. Sä esitit silloin ihmisille, halusit näyttää kaikille että sä oot taiteilija. Mut tiedäthän sä miten sellasessa paikassa suhtaudutaan niihin jotka pyrkii erottumaan. Somerolaisille sä et ollu mikään taiteilija, sä olit niille vaaraton ja harmiton hullu.

Tunti kerrallaan. Kuunnelmallinen kertomus tangosäveltäjän elämästä ja kuolemasta 1960-luvun Suomessa. Jukka Pakkanen 1971.

Paitsi että kaikki eivät ole kiinnostuneita Subjektin musiikista, jotkut jopa nimenomaan väheksyvät Subjektia ja tämän taidetta. Taiteen arvon vähättely omassa kotikaupungissa varjostaa Monosenkin menestystä.

TANGOSÄVELTÄJÄ

Vähemmän raha minnuu kiinnostaa ko tunnustus. Tule raha mene raha mutta älä tee pessää, mie sanon.

ARONEN

Keiltä sä haluat tunnustusta?

TANGOSÄVELTÄJÄ

Niiltä joita sie sanosit eliitiksi, niiltä mie tarvitsen tunnustusta.

Tunti kerrallaan. Kuunnelmallinen kertomus tangosäveltäjän elämästä ja kuolemasta 1960-luvun Suomessa. Jukka Pakkanen 1971.

Sydänverellä tehdyn taiteen arvostaminen, EI-KUOLEMA, olisi tositaitelijalle rahaakin tärkeämpää. Tässä vaiheessa kertomusta jo saavutettu *erinomaisuus* alkaa jäädä vakavampien kysymysten, *arvostuksen* varjoon. Unto Monosen kirvelevä, tämän alemmuudentunnetta ruokkiva arvostuksen puute on Monos-tarinoiden keskeinen teema.

Unto Monosen elämän nainen oli hänen vaimonsa Hilikka, joka nuorena tyttönä tuli orkesterin laulusolistiksi. Onnea kesti muutama vuosi. Sitten taiteilijan temperamentti alkoi olla liikaa maalaistytölle, joka ”sittenkin oli enemmän tavallinen ihminen kuin taiteilija”, kuten Hilikka on minulle itseään luonnehtinut.

Unto Mononen. Mies joka taisi tangon. Me-lehti 1/1984, 21.

² Nyt lukija saattaa kysyä: miten niin The Beatles teki *päivänhitejä*? The Beatles on tässä esimerkissä yleiskäsité ”Biitles”, uusi nuorisobändi, eikä the Beatles erityisesti. Näytelmä vie katsojat illusorisesti 1960-luvulle, jolloin ei vielä voinut tietää, että Beatlesien kappaleista tulee klassikoita.

Perhe-elämä on alisteinen taiteelle; se on merkitykseltään lähinnä *voimisen* modaalista arvoa lisäävä väline. Taitelija haluaisi noudattaa kutsumustaan ja realisoida potentiaalinsa, juhliä ja tehdä töitä, mutta vaimolle riittäisi vähempikin menestys, jos sen sijaan saisi tavallisen, perheelle omistautuvan, kotona viihtyvän raittiin miehen. Tämä ei kuitenkaan ole taiteilijalle mitään ELÄMÄÄ. Kun sankari valitsee tiensä, antautumisen taiteilijaelämälle, hän kuitenkin samalla hylkää perheen ja tavallisuuden, EI-ELÄMÄN, ja jouduttaa lisää omaa sortumistaan koska tulee myös samalla jälleen valinneeksi sosiaalisesti vältettävän LUONNON tavoiteltavan KULTTUURIN sijaan.

Pekka Gronow muistaa Monosen hienovaraisena ja hiljaisena ihmisenä. M.A. Numminen taas hilpeänä velikultana. Syksyllä 1966 he toimittivat ystävänsä katkaisun kautta hoitoon alkoholistiparantolaan lähelle Pieksämäkeä.

Suomalaisten tunteiden tulkin Unto Monosen kova elämä. Kohtalon tango. Seura 44/1997, 29.

Perheen taustatuen katoamisen myötä myös Monosen yleinen kompetenssi, *voiminen*, heikkenee. Monosella on kuitenkin auttajia, uskollisia tosiystäviä, jotka tarjoavat tälle työntöapua.

Ratkaiseva koe

Subjekti taistelee hänen ja Objektin yhdistymisen tielle asettuvaa vastustajien lähettämää Anti-Subjektia vastaan ratkaisevassa kokeessa, ja kokeen tuloksena vallitseviksi jäävät joko sankarin tavoittelemat arvot tai vastustajien arvot. Vastustajat ajavat sosiaalisia arvoja EI-LUONTO ja KULTTUURI, jotka teemoittuvat *kohtuudeksi* ja *tavanomaisuudeksi*; sankarin tavoittelemat yksilölliset arvot ELÄMÄ ja EI-KUOLEMA, teemoiltaan *arvostus* ja *erinomaisuus*, ovat konfliktissa sovinnaiten sosiaalisten arvojen kanssa.

KYLÄLÄINEN I:
Hianot vaatteet.

KYLÄLÄINEN II:
Komjaa puku.

KYLÄLÄINEN III:
Komjaa miäs muutonki.

KYLÄLÄINEN IV:
Jua vaan parhait merkkei.

KYLÄLÄINEN V:
Viskei ja konjakei.

UNTO:

Pentti Halme sen sitten lauloi, ja lauloi aika hyvin.

TOPI:

Tjaah, B-puoli.

(--)

KYLÄLÄISET:

Kakkospuoli? Vaan?

(--)

KYLÄLÄISET: (poistuvat supisten)

Kakkospuoli, höh / mitä simmonen sit on / mikä hää luuloo olevas / suurkii herra / kuka simmone
Pentti Halme muka o / koskaan kuullukkan / totisen pojan jenkka / piän laulu / tosi piän / jne.

Erottamattomat. Laulunäytelmä Unto Monosesta.

Subjektin menestys herättää kateutta yhteisössä. *Kateelliset* ovat suhteellisen passiivisia, likaisen työn tekee heidän puolestaan Anti-Subjekti, roisto. Anti-Subjekti on kasvottomiksi jäävien *kateellisten* astetta ruumiillistuneempi variantti, joka jakaa näiden kanssa täsmälleen samat arvot.

VEROTARKASTAJA

Saanko kirjanpidon myös viime vuodelta, kaikki tositteet.

Alpo antaa hyllystä kaksi mappia. Mies aukaisee toisen umpimähkään ja hänen silmänsä suurenevat hämmästyksestä. Ilme muuttuu tyytyväisen omahyväiseksi, kun hän näyttää sormella jotakin kohtaa kollegalleen. Kuitissa lukee 3000 mk ja 1500 mk perunoina. Kääntää sivua ja esiin tulee kuitti jossa lukee 2500 mk ja 2000 mk polttopuina.

VEROTARKASTAJA

Mielenkiintoista. Kiitoksia, tämä taitaakin riittää.

Rentun ruusu. elokuvakäsikirjoitus Irwin Goodmanista. Koivusalo & Salmi 2000, 94.

Irwinin Anti-Subjekti, Irwin-tarinoiden ikuinen roisto, on verotarkastaja.

Badding nojaa bussin takakulmaan ja murjottaa. Ossi tulee hänen luokseen.

OSSI

Ei tipu

BADDING

Ossi, mä tarviin ryypyn.

OSSI

Ja mä sanoin, että ei käy!

BADDING

Mä tarviin mun selviämisyypyn.

Badding elokuvakäsikirjoitus. Metsämäki & Pölönen 2000, 138.

Karnevalistisesta patologiseksi kallistuva juominen siivittää sankarin alamäkeä. ”Selviämisyryppy”-tarina on keskeinen Badding-triviaan liittyvä anekdootti, joka on tallennettu esim. Badding-elämäkertakirjaan (Metsämäki & Miettinen 1996, 185) muusikko Esa Pulliaisen sanoin.

Pekka Aarnio kuvaa monelle muusikolle tuttua noidankehää: -Siihen kertyy semmonen jengi ympärille, joka ikään kuin haluaa nauttia siitä läsnäolosta. Jatkuva näennäinen palvonta ja ne kaverit siinä kuppilassa, ne kyllä estää kaikki yritykset päästä pois niistä kuvioista. On sitä balsamia, kun on sitä palkitsemista koko ajan, mutta se pitää yllä sellaista epätodellisuuden tunnetta.

Badding. Metsämäki & Miettinen 1996, 199.

Entinen menestyksen osoitus on nyt muuttunut heikkoudeksi. Hovinpito jatkuu, mutta entistä pettävämmissä merkeissä: juhliminen on enää irvokasta mukaelmaa entisestä. Juomisen muuttuminen *karnevalistisesta patologiseksi* tarkoittaa sitä, että hovinpitoon aiemmin liittynyt arvo ELÄMÄ on muuttunut vastakohtakseen KUOLEMAKSI.



Hymylehti 9/1994, s. 36.

Lopulta vääjäämätön toteutuu ja Vastustajat onnistuvat selättämään Subjektin. Jälkikäteen muisteltuna yksi ainoa dramaattinen tapahtuma toimii Olavi Virran tapauksessa käännekohtana, joka murskasi Tangon kuninkaan: keikka Ilomantsissa päättyi ikävästi keskeytykseen. Alkoholilla on osuutta asiaan ja lehdet kirjoittavat tapauksesta parhaavaan sävyyn. Pian Virta ajautuu negatiivisen uutisoinnin ansiosta taloudellisiin vaikeuksiin, joista ei tulisi koskaan enää nousemaan. Ilomantsin jupakan käsittely on Virta-kirjoittelun alati toistuva perusteema, joka varioituu mm. sen mukaan oliko Virta itse humalassa vai ei ja jos oli niin missä määrin.

Irwin ei ymmärtänyt yhteiskuntaa eikä yhteiskunta Irwiniä. Irwin oli jatkuvassa hakauksessa verottajan ja virkavallan kanssa. Taistelu oli epätasaista. Sen voitti joka kerta vahvempi, yhteiskunta.

Irwin. Rentun ruusut. Vuodet 1965 – 1990 -cd-levykeräyksen sisälehtinen, 2000.



Rentun ruusu. O: Timo Koivusalo 2000.

Yhteiskunta, sovinnaisuus, nujertaa Irwinin. Irwin ”pipo silmillä” Lielahden talonsa kellarissa. Elokuvasa visualisoitu klassinen ”kalsarikänni” on kohtalokasta *patologista* juomista, vaikka Irwin tosin tästä vielä nouseekin.

Nousua ei kestänyt kauaa. Seuraavana vuonna hän oli katkolla pariin kertaan Märynummen piirimielisairaalassa Halikossa, myöhemmin Hesperiasa Helsingissä. Tervalammen parantolan kautta kävi hänen tiensä Toukolan parantolaan.

Suomalaisten tunteiden tulkin Unto Monosen kova elämä. Kohtalon tango. Seura 44/1997, 29;

-- Rauli oli viinasta ja jostain pillereistä sekopää monta kertaa kun jätkät katsoi postilaatikosta. Siellä se istui lattialla jalat ristissä. – Vaikka kuinka huudeltiin postiluukusta, ei se avannut. Talkkarin avustuksella saatiin mies virvoiteltavaksi.

Hopeinen kuu. Kultainen nuoruus särkyneen toiveen kadulla. Hämäläinen 1996, 117.

Hän joi tappotahtia, harrasti alkoholistille tyypillisiä lutsauksia suppiloilla, huipentumana oli lopulta kylpyamme täynnä kiljua. Kalliista ja ”sivistyneestä” juomisesta hän oli palannut vanhaan sukuperinteeseen, halpaan ja omatekoiseen. Kerran taas syntyi päätös viinalakosta, ja Virta avasi kylpyammeen tulpan. Mäskiä kertyi toista ämpärillistä.

Olavi virta – legenda jo eläessään. Bagh & al.1996, 140.

Juopottelu ja valvominen tulivat taas etusijalle, tanssijärjestäjät kieltäytyivät usein maksamasta päihtyneelle esiintyjälle palkkioitaan.

Irwin. Rentun ruusut. Vuodet 1965-1990 –cd-levykeräyksen sisävihkonen, 2000.

Patologinen juominen sortumisen välittömänä syynä toteutuu käsiteltyjen hahmojen kohdalla melko tavalla samanpiirteisenä: parantolakaudet ja sairaalloiset ”lipeämiset” vuorottelevat.



Kulkuri ja joutsen. O: Timo Koivusalo 1999.



Virta sortuneena nojailemassa keppiinsä, käytävän toisella puolen humaltuneet ilkkujat: -”Eikö enää tangot taitu, hä?” Subjektin selättäneet Vastustajat, tässä pikkusieluisiksi mitättömyyksiksi kuvatut, ilkkuvat paitsi Subjektin tilaa myös vähättelevät sydänverellä tehdyn taiteen arvoa. Vastustajat ottavat Subjektista riemuvoiton. Nämä jäävät resitaatioissa poikkeuksetta kasvottomaksi ja nimettömäksi roskajoukoksi.

Väsynyt ja sairas Badding joutui viimeisillä keikoillaan joskus naureskelun kohteeksi -- -Se oli ikävää kun ihmiset naureskeli Raulille keikkatilanteessa. Ne osotteli sormellaan. Niillä oli kai kivaa. Ne toivo, että se ois ollu mahdollisimman huonossa kunnossa. Oli vähän semmonen ruumiinvalvojainen. Ja julkisuus oli silloin pölyttänny kaikennäkösissä lehdissä kaikennäköstä paskaa siitä. Ja sit se varmaan aisti sen. Totta kai, kun osotellaan ja naureskellaan.

Badding. Metsämäki & Miettinen 1996, 227.

Alennustilan tirkistely on eräs nöyryyttävimmistä sortuneen sankarin kohtaamista häpäisyistä.



Kulkuri ja joutsen. O: Timo Koivusalo 1999.

Tapio Rautavaara kantaa romahtanutta Virtaa. Ne Virran aikalaiskollegat, jotka säilyivät ehjinä samalla kun tämä itse murtui asettuivat näytelmän *Kun ilta ehtii* -musikaalikäsikirjoituksen analyysissä Ei-Anti-Subjektin asemaan.

Taas muistan Olavi Virtaa, niin lujaa eli hän.
Ja nähtyensä kaiken, hän näki enemmän.
Hänen kunniansa vietiin, hänelle jäi vain maineen ies,
ja kun hän oli jo valmis luopumaan, vielä saapui myyntimies.

Paperitähdet (Celluloid Heroes). Suom. san. Juice Leskinen;

-- kerran Ola oli Salon lähellä väsähtänyt perusteellisesti ja sammunut autoon tanssipaikan pihalle. Koska väkeä oli paljon, ei järjestäjä millään halunnut maksaa pääsylippurahoja takaisin. Siksi hän vedäytti pitkän mikkipiuhan autoon. Jospa Ola saataisiin istumaan ja laulamaan autosta käsin! Ei toiminut – no yleisölle kuulutettiin, että he voisivat joka tapauksessa nähdä Olan autossa --

Tähtien tuska ja kimallus. Tie, totuus ja elämöinti 1959-1993. Hämäläinen 1993, 65.

Anti-Vastaanottajat, Subjektin häpäisyn innokkaat seuraajat, ottavat kaiken irti sankarin alennustilasta. Kun yllä kuvatusta ja vastaavista tilanteista kirjoitetaan jälkikäteen, ottavat kirjoittajat luonnollisesti yllä olevan esimerkin mukaisesti hyväksikäyttöä ja tirkistelyä paheksuvan asenteen. Näin kirjoittajat asettuvat rooliltaan Anti-Vastaanottajien, *tirkistelijöiden* ristiriitapariksi Ei-Anti-Vastaanottajiksi, *todistajiksi*.

Sali on tuttu hänelle, estradi entinen.
Vanhat jää peremmälle, ja nuoret käy etehen.
Virnuileviin ei katsetta luo, nöyrästi kumartaa.
Keppiinsä mustaan nojaa, laulun kun aloittaa.

Modernit miehet soittaa tangoa tuskissaan,
laulaja vanha koittaa muistista parastaan.
Äänensä vielä kauniina soi, nuoret ne viheltää.
Vanhojen silmäkulma kosteena kimmeltää.

Tangokuningas. San. Veikko Lavi.

Yleisön joukossa on sekä Vastaanottajia, faneja, että Anti-Vastaanottajia, joista on mieluisaa nähdä Subjekti nujerrettuna. Lavalle viereensä Tangokuningas on saanut Ei-Vastaanottajia, nuoria miehiä jotka soittaisivat mieluummin Ei-Objektia, *päivänhittejä*.

Kun haastattelin kaksi vuotta sitten Irwin Goodmania Hämeenlinnassa, istui edessäni loppuun asti väsynyt ihminen. Vilkaistu Yrjö Antti Hammarbergiin riitti kertomaan, että kansantaiteilija lähestyi viimeistä keikkaansa.

Mies kuin kuvansa. Irwin-festivaalin kotisivut 2001.



Rentun ruusu. O: Timo Koivusalo 2000.

Suomalaisen rockin ja iskelmän suuri sillanrakentaja kuoli alkoholimyrkytykseen Helsingin Kalliossa Aleksis Kiven kadulla sijainneessa yksiossaan tammikuun 14. päivänä 1987. Kuollessaan Rauli oli 39-vuotias.

Rauli Somerjoen syntymästä 50 vuotta. Kuusi muotokuvaa Baddingista. Savon Sanomat 29.8.1997, 19.

TANGOSÄVELTÄJÄ (pojalle)

Mitäs poika tuumaisit jos hyppäisin tuonne pilven päälle kättelemään maailman menoa?

TAKSIKUSKIN SUKULAISPOIKA

Puhut vaan Unti. Tulehan sitten perässä! (Menee saunaan. Saunasta kuuluu teräviä sihahduksia kiukaalta ja voimistuvaa vastan läiskettä.)

TANGOSÄVELTÄJÄ (itsekseni)

Hyppäisin tästä pilven päälle kättelemään maailman menoa... Monosen vilu loppuu nyt. (Pistoolin laukaus. Saunasta kuuluvat äänet katkeavat heti.)

Tunti kerrallaan. Kuunnelmallinen kertomus tangosäveltäjän elämästä ja kuolemasta 1960-luvun Suomessa. Jukka Pakkanen 1971.

Loppuunkulunut Irwin kuolee keikkamatkalla auton takapenkille. Patologinen alkoholismi tappaa lopulta Baddingin, ja Monoselle saavutusten vähättely merkitsee aivan kirjaimellisestikin KUOLEMAA. Päätarina päättyy Subjektin kuolemaan tämän kärsittyä tappion ratkaisevassa kokeessa: *kohtuus, tavanomaisuus* ja *vähättely* veivät voiton sankarista.

ARVIOIVA TARINA

Arvioivassa tarinassa Vastaanottaja palkitsee ja rankaisee osallisia. Tässä esitetty tarina paljastuu lopulta laadultaan sovittavaksi: vaikka Subjekti kärsiikin tappion ratkaisevassa kokeessa, Vastaanottaja palkitsee tämän hänen oikeanlaisen kompetenssinsa takia. Voittaviksi arvoiksi kohoavat lopulta yksilölliset ELÄMÄ, *erinomaisuus*, EI-KUOLEMA, *arvostus*, kun puolestaan sosiaaliset arvot KULTTUURI, *tavanomaisuus* ja EI-LUONTO, *kohtuus* jäävät tappiolle.

1)



2)



3)



4)



1) *Irwinin poismenosta kymmenen vuotta*. Tamperelainen 10.10.2001.

2) *Aika on kirkastanut Olavi Virran arvon: on vain yksi ja ylittämätön tangokuningas*. IS 17.7.1999.

3) *Badding elää muistoissa*. Kaleva 28.8.1997.

4) *Suomalaisen mollitangon surumielisen mestarin kuolemasta 30 vuotta*. Hämeen Sanomat 26.6.1998.

Sankarit rehabilitoidaan kuolemansa jälkeen tavoilla, jotka jättävät varjoonsa jopa näiden huippuaikoinaan nauttiman ylistävän julkisuuden määrän ja laadun. Merkkipäivät, elämäkertakirjat, kokoomalevyt ja elokuvien ensi-illat ajankohtaistavat hahmot aina uudelleen oikeuttaen mm. sadat kuolemanjälkeiset lehtiartikkelit.



Olavi Virta, Irwin sekä Unto Mononen -pinssit sekä Olavi Virta -postikortti 1990-luvulta. Marko Ahon kokoelmat.

Memorabilia-ikoni konkretisoi sankarin kuolemattomuuden. Niiden omistaja voi ikonilla osoittaa kuuluvansa Subjekti-sankarin Vastaanottajiin. Ikoni myös kertoo Subjektin merkittävydestä: ne pyrkivät, olemalla sen erityisemmin perustelematta syitä siihen miksi ne ylipäättään on valmistettu, tekemään itsestään ikään kuin mahdollisimman ”luonnollisia” todisteita idolin merkityksestä.

UNTO MONONEN –MUISTOESINEITÄ

-Oluttuoppi 1 I järjestysnumerolla	á 130,-
-Koristelautanen	á 115,-
-Teekuppi kultauksella	á 50,-
-Teekuppi ilman kultausta	á 45,-
-Koniakkipiippu	á 85,-
-Irish-Coffee kuppi	á 80,-
-Rintapinssi.	á 25,-

Unto Mononen ry:n tiedotuslehtinen 1995.

Tyypillisiä pop-ikoneista valmistettuja memorabilia-esineitä ovat t-paidat ja pinssit.



Kuva: Marko Aho.

Olavi Virta näkyy markkinakojun kulisseissa Seinäjoen Tangomarkkinoilla 2001. Sankareihin voi törmätä yhteyksissä, jotka ovat osittain irronneet näiden varsinaisesta asiayhteydestä, musiikista. Kuvassa oleva skenaario muistuttaa tilannetta Yhdysvalloissa, missä Elviksen hahmosta on tullut kulttuurinen ikoni, joka on mahdollista tavata miltei missä tahansa kontekstissa.



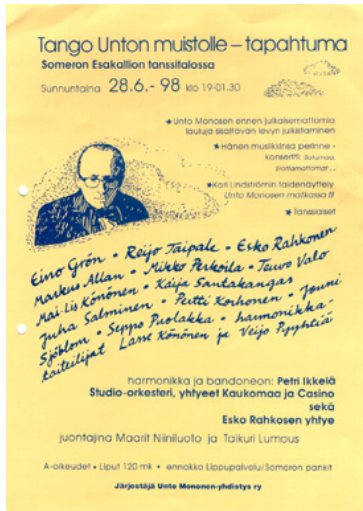
Konsertti-ilmoitus, AL 2000.



Konsertti-ilmoitus, AL 2001.

Nuoremman polven muusikot osoittavat kunnioitusta sankareille tribuuttikonserteissa ja –levyissä ja osoittavat kuuluvansa hekin Vastaanottajien joukkoon. Helsingin Juhlaviikoilla vuonna 1995 järjestetyssä *Ilta Virrassa – kunnianosoitus Olavi Virralle* -konsertissa vanhan polven iskelmätähdet (mm. Eino Grön, Fredi, Tapani Kansa) esiintyivät rinta rinnan uudempien iskelmänimien (Sauli Lehtonen, Topi Sorsakoski) sekä myös silloisien eturivin rocktähtien (Ismo Alanko, Pauli Hanhiniemi, Aki Yrjänä) kanssa.

1)



1) *Tango Unton muistolle – tapahtuman* mainosjuliste, 1998.
2&3) *Satumaa*. Unto Monosen elämä ja tangot.
O: Claes Olsson 1999

2)



3)



Unto Mononen -yhdistyksen järjestämissä Mononen-muistokonserteissa on käynyt esiintymässä lukuisia Unto Monosen aikalaisia, kuten tästäkin konsertti-ilmoituksesta on nähtävissä. Esko Rahkonen ja M.A. Numminen esiintyivät Unto Monosen elämästä kertovaan elokuvaan sisältyvissä dramatisoiduissa tilanteissa samoissa kuvissa Unto Monosta esittävän näyttelijän kanssa.

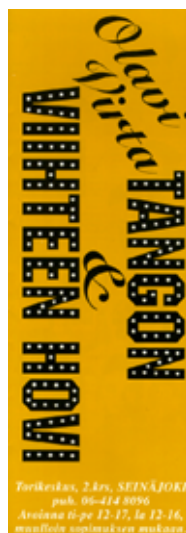
1)



2)



3)



1) *Keittiötango*. Olavi Virran kootut herkut. Pethman, Sohlman & Virta 1990.
2) Matkailumainos, 2001.
3) *Olavi Virta Tangon ja viihteen hovi* – näyttelyn esite, 2000.

Hahmoja on hyödynnetty kaupallisissa yhteyksissä. Erilaisia kokoelmalevyjä, nuottikirjoja, karaokevideoita yms. on tuotu markkinoille tasaisena virtana.



Unto Mononen -paperinukke, piirtänyt Meri Nordström, 9 v. Ikkuna kadulle 2/1998, 8.

Myös sellaista ainesta syntyy, joissa hahmojen käytölle ei löydy suoria kaupallisia motiiveja. Tällaisia ovat vaikkapa ei-myytäviksi tehdyt taideteokset.



Kalliokadun blues. Timppa, HS 11.1.1996.

Unto Mononen yhdistetään käsitteenä säveltämäänsä *Satumaahan*. Tästä tangosta on muodostunut Monosen hahmolle eräänlainen tavaramerkki, joka usein mielletään tekijälleen väkevän omakohtaiseksi.

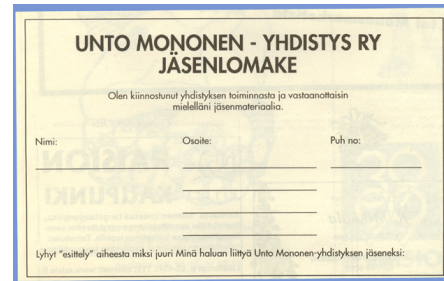


Paratiisi. Akryylimaalaus, Kari Lindström 2001.

Hahmot ovat innoittaneet myös kuvataiteilijoita. Taiteilija Kari Lindströmin Badding-aiheinen akryylimaalaus on syntynyt Toscanassa, ja taiteilija on siinä sijoittanut Baddingin käteen kitaran, vaikka kertoikin tämän kirjan tekijälle hyvin kyllä tietävänsä, ettei Badding osannut soittaa kitaraa.



Irwin-festivaalien mainoslakana Hämeenlinnassa 28.7.2001. Kuva: Marko Aho



Unto Mononen –yhdistyksen jäsenlomake. Ikkuna kadulle 2/1998, 2.

Hämeenlinnassa järjestettiin ensimmäinen, sittemmin vuosittain jatkoa saanut Irwin-festivaali vuonna 1999. Unto Monosen nimikkoyhdistys perustettiin Somerolle vuonna 1993. Yhdistyksen toiminnan piiriin tuli myöhemmin myös toisen somerolaisen, Rauli Badding Somerjoen muiston vaaliminen.

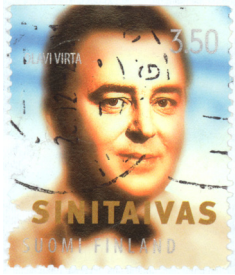


Unto Monosen muistomerkki Somerolla. Kuva Marko Aho.

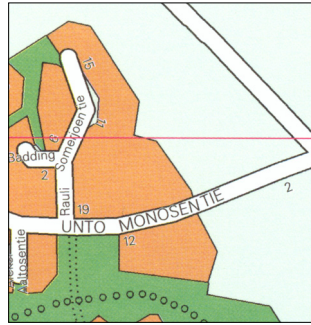


Elämän Virta. Olavi Virran muistomerkki Tampereella. Kuva: Marko Aho.

Muistomerkit ovat toimineet ihailijoiden voimannäyteinä. Ne ovat olleet ihailijatoiminnalle suuntaa antavia tavoitteita, joiden ympärille on kehkeytynyt esimerkiksi varainhankintakonsertteja. Olavi Virran muistomerkki pystytettiin Hymylehden edesauttamana Virran loppuaikojen kotikaupunkiin Tampereelle vuonna 1975. Aimo Talevan suunnittelema abstrakti muistomerkki oli maassamme ensimmäinen iskelmälaulajalle omistettu. Unto Monosen muistomerkki, jonka suunnitteli Somerolainen Jorma Nordström, pystytettiin nimikkoyhdistyksen toiminnan tuloksena Someron keskustaan vuonna 1996.



3.50 mk Olavi Virta – postimerkki, s.a.



Someron kaupungin kartta.

Olavi Virta ikuistettiin virallisena tunnustuksena 1990-luvun lopussa postimerkkiin muutamien muiden Suomi-iskelmän keskeisten hahmojen ohella. Someron kaupunki taas nimesi samoihin aikoihin tiet kaupungista Rauli Badding Somerjoen sekä Unto Monosen mukaan.



Kuva: Marko Aho.

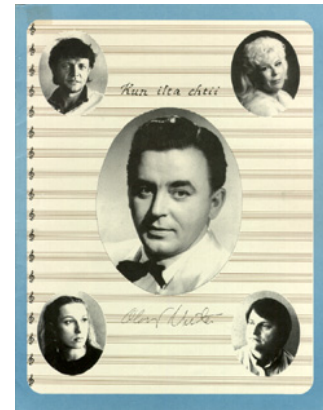
Olavi Virran, Rauli Somerjoen, Unto Monosen ja Irwin Goodmanin elämäkertakirjat. Avustajalla yllään Olavi Virta T-paita. Kirjalliset elämäkerrat ovat sementoineet sankarien resitaation kanonisoidun ”faktapohjan”. Muissa resitaatiota toistavissa kulttuurintuotteissa tukeudutaan mm. elämäkertakirjojen tarjoamaan autenttisuutta luovaan perustaan. Olavi Virran elämäkerta ilmestyi viisi vuotta tämän kuoleman jälkeen vuonna 1977 (Aarnio, von Bagh & Koski 1996); Vexi Salmi kirjoitti muistelmat itsensä ja Irwinin yhteisistä vaiheista kahdessa osassa vuosina 1993 ja 1994 (Salmi 2001); Rauli Somerjoen elämäkertakirjan kustansi itsekkin tämän ihailijana tunnettu elokuvaohjaaja Aki Kaurismäki (Metsämäki & Miettinen 1996). Unto Monosen elämäkertakirja syntyi osittain hänen nimikkoyhdistyksensä toiminnan puitteissa tapahtuneena projektina vuonna 1997 (Metsämäki & Pelkki 1997).



Satumaa -näytelmän mainosjuliste, 2001.



Tähdet tähdet -näytelmän käsiohjelma, 2000.



Kun ilta ehtii -musikaalin käsiohjelma, 1986.

Hahmoista vuosituhanen vaihteessa tehdyt elokuvat ovat tyypillisesti olleet dramatisoituja versioita elämäkertakirjoista. Näytelmäkäsikirjoituksia taas syntyi jo ennen kuin elämäkertakirjoja oli käytettävissä kirjoittamisen apuna. Olavi VIRRasta on kirjoitettu edellisessä luvussa käsitellyn *Kun ilta ehtii* -musikaalin lisäksi näytelmä *Tangokuningas* (Anu Kaipainen, s.a.), jossa Olavi VIRRasta käytetään ohutta peitenimeä Uolevi Koski. Rauli Badding Somerjoen elämästä on kirjoitettu *Teinienkeli – Rauli ja Tähdet* (Esko Janhunen, s.a.) ja *Sydän lämpöä täynnä* (Seppo Jääskeläinen s.a.), Unto Monosesta taas *Erottamattomat* (Arto Nieminen 1998), *Kohtalon tango* (Jukka Pakkanen, Jorma Kairimo & Turo Unho s.a.) ja musikaali *Satumaa* (Heikki Paavilainen & Heikki Salo 2001).

2.2. Subjektin arvojen toteutuminen

Kun ilta ehtii -musikaalikäsikirjoituksen analyysissä esitin semioottiseen neliöön eriteltyinä tarinan Subjektille vastakohtaisia ja ristiriitaisia toimijoita, näiden ajamia arvoja sekä näitä arvoja realisoivia konkreettisia tavoitteita, Objekteja. Tuossa alustavassa analyysissä esitin jotkin termit sulkeissa, koska tuolloin ne olivat vielä hypoteeseja: ne eivät manifestoituneet itse musikaalikäsikirjoituksessa, mutta olivat johdettavissa semioottisen neliön avulla jo käsikirjoituksessakin esiinnoisseista toimijoista ja arvoista. Kuinka nämä esittämäni hypoteesit manifestoituivat muussa korpuksessa? Tätä sekä myös Subjeti-sankarimme tavoitteiden toteutumista voin lopuksi havainnollistaa muutamalla ylimääräisellä median iskelmädiskurssista otetulla esimerkillä. Näissä esimerkeissä manifestoituvat sekä jotkin näytelmäanalyysissäkin esiin

nousseet että myös silloin vielä manifestoitumatta jääneet seikat. Subjektin lopulta tavoittamaksi Objektiksi hahmottuu diskurssissa kestävä, *ajaton musiikki*:

Hänen (Rauli Badding Somerjoen) sävellyksensä, levynsä ovat, ja tulevat varmasti pysymään, aarteinamme niin kuin vain kaikkein suurimpien suomalaisten kevyen musiikin tulkitsijoiden elämäntyö. (Ilta-Sanomat 16.1.1987, 11.)

--hänen (Irwinin) levyttämänsä kappaleet eivät ole ainoastaan lauluja, ne ovat tarinoita muodonmuutoksesta, itsetilitystä, lähes verta ja lihaa ja siksi ne ovat kestäneet vuosikymmenten ajan yhtä tuoreina kuin ilmestyessään. Antti Hammarberg on kuollut, mutta Irwin ja hänen laulunsa kestävät ikuisesti. (*Irwin. Rentun ruusut. Vuodet 1965 - 1990* –cd-levykokoelman sisävihkonen, 2000.)

Toimittaja: Ja aika on osoittanut että Olavi Virta kestää, hän on vieläkin hyvin suosittu, hänen ääntänsä kuulee paljon radiossa.

Peter von Bagh: Joo, ja välillä tuntuu siltä että se on melkein yhteismitaton ääni nykyiseen pikkuisen olemattomaan elämään, että se on niin komea että se on arjen yläpuolella --

(*Tänään iltapäivällä*. Olavi Virta -näyttely kiertää. Yleisradio 22.3.1996.)

Ajatonta musiikkia voi diskurssin sisäisen logiikan mukaisesti syntyä vain *rehellisestä musiikista*, Ei-Anti-Objektista. Seuraavassa sitaatissa sitä on tango, jonka säestyksellä ”aidon työn äänet kuuluivat kyliltä kauas ja illat tanssittiin kesäöitä” kultaisella 50-luvulla, jolloin ”Suomi oli terveimmillään”. *Päivänhittejä*, Ei-Objekteja, hakemalla kuljetaan tietä joka johtaa ”synteettisten äänien ja taivaskanavien suohon”, *epäaitoon musiikkiin* eli Anti-Objektiin:

Esko Rahkonen on nähnyt 60-luvun puolenvälin, kun tangon suosio alkoi laskea. Suomeen syttyi oikea tangoviha. Tuli nimittäin Beatles ja rautalanka. Sitä tietä sitten jatkettiin synteettisten äänien ja taivaskanavien suohon. Esko on elänyt kultaisen 50-luvun, jolloin Suomi oli terveimmillään. Aidon työn äänet kuuluivat kyliltä kauas ja illat tanssittiin kesäöitä. (Seura 43/96, 34.)

Seuraavassa juontokatkelmassa *valheellisen musiikin* tunnusmerkki on ylikansallisuus. *Ajaton* ja *rehellinen musiikki* puolestaan voivat syntyä vain kansalliselta pohjalta, aitoina suomalaisina iskelminä.

Uudesta ulkomaisesta rihkamasta haltioitunut lehdistö iski Virtaa täysillä, kun hänellä vielä oli edessään monet hienoimmista levytyksistään.

-- Suuruuden aikojen yleisöpohjaa tango tuskin tulee enää saavuttamaan. Sama koskee kaikkea aidosti suomalaista iskelmää, jonka asema on vähintäänkin tukala kansainvälisen tietokone-ohjelmoinnin uhrina. (*Olavi Virta – ikuisen nuoruuden laulaja*. Yleisradio 25.9.1972.)

Alla olevassa sitaatissa asettuvat vastakkain Anti-Objekti, *valheelliset* suomalaiset apinoinnit ulkomaisista muodeista, sekä Ei-Anti-Objekti, hybridi joka sulkee mukaansa traditiottoman rockin lisäksi myös palasen Objektia, kaikkein arvokkainta, kestävä, *ajatonta* ja muuttumatonta perusiskelmää. Baddingin rock, vaikka jäikin kirjoittajan mukaan viitteelliseksi, oli silti *rehellistä musiikkia* – mutta ei kuitenkaan vielä *ajatonta* siinä mielessä kuin ”tunteiden lihasmuistiin” paikantuva suomalainen perusiskelmä.

Huolimatta Baddingin yliverlaisesta eläytymiskyvystä rock ei tuonut hänelle ilmeisestikään tyydytystä. Koska Suomessa ei ollut aitoa rockin traditiota, paraskin esitys jäi vääjäämättä viitteelliseksi. Niinpä Raulin kaipuu tunteiden lihasmuistiin, Someron viljavainioille ja Hirsjärven laineille, perinteisen tanssimusiikin ruisleipään, oli silmiinpistävää jo 70-luvulta alkaen.

-- Somerjoen -- luomalla fuusiolla näyttäisi Suomessa olevan aivan erityistä merkitystä. Täällä kansainvälisiä vaikutteita sisältävän populaarikulttuurin humuskerros on poikkeuksellisen ohut. Angloamerikkalaiset muodit pyyhkäisevät hetkessä maamme yli ja sekoittavat koko pakan. Näiden muotien suomenkieliset versiot ja kotimaiset tulkinnat sisältävät kosolti tahatonta komiikkaa. Samaan aikaan niiden alla makaa muuttumaton perusiskelmä. Tällaisissa oloissa uudistava voima voi nojautua vain Raulin tapaan vahvaan perinnetietoisuuteen ja omien ja muiden juurien tuntemiseen.

(*Badding*. Metsämäki & Miettinen 1996, 267-269.)

Entäpä Vastaanottajat tarinan lopussa? Ottavatko he tarjotun objektin ilolla vastaan? Vastaus on kyllä.

Det finska folket älskar nu sitt stora son. Det älskar den man som bättre som någon annan har kunnat beröra vid det finska mollsinnet med sina djupa melodier. (*Finland – tangons och humpas förlovade land*. Unto Mononen. Yleisradio 24.1.1982.)

-- tämä perusyksinäinen ihminen kärsi kaiken aikaa voimakkaasta sielullisesta tuskasta, josta jalostui simpukan lailla helmiä suomalaiselle tangokansalle. -- Ja siitähän (*Erottamattomat*) tuli tuolloin Esko Rahkosen laulamana osa suomalaista kulttuuria niin kuin kaikesta Unto Monosen tekemästä työstä. (*Iskelmäradio*. Unto Monosen 65-vuotispäivä. Yleisradio 22.1.1995.)

Tangosta siis kaikki alkoi, ja siihen se myös loppui, mutta meillä on muisto, ja meillä on tämä perintö, kiitos seurasta, hyvää sunnuntaipäivää. (*Iskelmäradio. Olavi Virran tie Suomen tangokuninkaaksi 1938-1966*. Yleisradio 18.10.1998)

Yhteenveto

Draaman kaari rakentuu edellisessä analyysissä luonnostellussa tarinassa kutakuinkin sellaiseksi, kuin minkä jo Aristoteles *Runousopissaan* (1998 [n. 330 ekr.]) esitti tragedian juonen arkkimalliksi ja yliveraisen tehokkaaksi yleisön nautinnon tuottamisen kokonaisjärjestykseksi. Katsoja tuntee sankarin puolesta milloin sääliä ja pelkoa, milloin iloa ja huojennusta – ja lopussa, asioiden kääntyessä kohdalleen, katsoja saa kokea katharsiksen. Juonessa näemme kulun, jossa vaatimatonta mutta lupaavaa alkua seuraa menestys, ja edelleen ahdinko ja tuho. Romahdusta jouduttaa sankarin *hamartia*, hänen ymmärtämättömyyttään tekemänsä virheet, väärät valinnat ja taipuvaisuus ylettömyyteen. Vihollinen antaa sankarille lopullisen iskun. Sankarin epäonnistumisesta huolimatta yleisö, sankarin todellinen vastaanottaja, palkitsee hänet hänen todellisten kykyjensä ja hyvien tavoitteidensa vuoksi – mutta vasta sankarin kuoleman jälkeen.

Vaikuttaisi siltä, että analyysissä paljastuneella, kaikkien käsitellyiksi tulleiden hahmojen kohdalla vain pienin variaatioin toteutuneella ydintarinalla on jotain tärkeää psykologista merkitystä. Seuraavassa luvussa esitän joitain hypoteeseja, joilla ydintarina kytkeytyy laajempiin yleisinhimillisiin psykologisiin tendensseihin. Ydintarinan arvorakenteeseen palaan osiossa, jossa käsittelen suomalaiskansallisen identiteetin konstruktiivista luonnetta.

IV MYYTTI NARRAATIONA

1. Suomi-iskelmän sortuvat sankarit myyttisinä idoleina

Viihdemaailman tarjonnalla on oma, eikä lainkaan väheksyttävä sijansa suomalaisessa elämänmenossa. Tässä luvussa käsittelen Suomi-iskelmän legendojen ”elämää suuremmuuden”, rappion ja romahduksen, julkisen ristiinnaulitsemisen ja kuolemanjälkeisen comebackin erikoisia kytkentöjä joidenkin uskontotieteellisten pohdintojen sekä jungilaisen syvyyspsykologian valossa. Otan tässä yhteydessä esille sellaisia argumentteja ja selitysmalleja, joiden mukaisesti käsittelemäni myytit, kansalliset ja kansainväliset, eivät ole pelkästään kulttuurisia konstruktioita, vaan niillä on myös jokin kielellistä ilmitasoa syvälle käyvämpi psykologinen merkitys. Haen virikkeitä työni polttopisteessä olevien iskelmälegendojen idolisoinnin empiiriseen tarkasteluun Lauri Hongon yleisen tason, myös sekulaarin elämänpiirin idolit mukaan laskevasta myyttimäärittelystä. Sankariuden aihepiirin narraatio-ulottuvuus taas saa lisävalaistusta jungilaisen sankarin arkkityypin käsitteen avulla.

Suomi-iskelmän traagisten idolien ja perussymbolien ihailuun liittyy niin paljon perinteisen uskonnonharjoittamisen kanssa analogista ainesta, että tämä vaatii vakavaa tarkastelua: onko kyse eräänlaisesta uskonnosta? Nykyisissä länsimaisissa yhteiskunnissa perinteinen uskonnonharjoittaminen ei enää kuulu useimpien ihmisten elämäntavan keskiöön. Uskonnolliselle käyttäytymiselle on kuitenkin tarjoutunut uusia muotoja.

1.1. Media, myytit ja rituaalit

Uskonnonharjoittamisen kehityslinjat ovat 1500-luvun reformaatiosta lähtien edenneet läntisessä maailmassa suuntaan, jossa kristillisten instituutioiden sosiaalinen vaikutusvalta on alati heikentynyt. Tämä sekularisaatio, maallistuminen, on ollut havaittavissa paitsi uskonnon vaikutusvallan vähentymisenä julkisella alueella, myös uskonnonharjoituksen harvinaistumisena ja uskonnollisiin oppeihin kohdistuvan epäuskon lisääntymisenä. (Ketola 1999, 927.) Mutta vaikka perinteinen kristillinen uskonnonharjoittaminen onkin menettänyt merkitystään, löytyy nyky-yhteiskunnasta edelleen runsaasti muunlaista pohjimmiltaan uskonnollista käyttäytymistä muistuttavaa toimintaa. Myyttejä ja riittejä riittää edelleen.

On esitetty, että yhteisöllisten uskonnollisten rituaalien funktiot kuuluvat nykyään sulavasti nimenomaan joukkotiedotusvälineiden tehtäväkenttään (esim. Hoover & Lundby 1997; Kellner

1998, 269; Ketola 1999; Stivers 1982). Nykyaikana erityisesti sähköinen media tarjoaa valmiit, yhteisyyttä luovat myyttiset ja rituaaliset puitteet, jotka löytävät otollisen maaperän osin myös tiedostamattomasta osasta vastaanottajien psyykeä. Median kautta leviävät tietysti perinteiset uskonnolliset viestit siinä kuin kaikki muukin informaatio, mutta uskonnon näkökulmasta viestimiä voidaan tarkastella myös keskittyen siihen, minkälaisen rituaalisen viitekehyksen mediat itsessään muodostavat. Mediavälitteisten rituaalien osalta on perinteisiä rituaaleja vaikeampaa määrittää se yhteisyyden konteksti, missä pyhän symbolit vaikuttavat. Perinteisesti rituaalit on suoritettu pyhiksi erotetuilla, tilallisesti rajatuilla paikoilla, kuten kirkoissa ja temppeleissä. (Ketola 1999, 990.) Tosin media- ja populaarikulttuurillakin on joissain tapauksissa omat pyhät paikkansa: esimerkiksi Goethals (1997) nostaa tällaisiksi moderneiksi temppeleiksi, riittien paikoiksi, erilaiset urheilu- ja viihdetapahtumat (vrt. kotoiset *Tangomarkkinamme*). Goethalsin mukaan viihdetapahtuman anti osanottajille on nimenomaan uskonnollisen kokemuksen profaani vastine: jokapäiväisestä arkimaailmasta ulosmurtautumisen tarjoama sisäinen kokemus ja tämän aiheuttama transkendenssi.

Entäpä musiikkiviihde, onko siinä jotain erityistä verrattuna muihin viihteen lajeihin? Onko sattumaa, että esim. teini-idolit tulevat usein nimenomaan pop-musiikin saralta? On havaittu, että musiikki tarjoaa mm. otollisen keinon käsitellä torjuttuja sisäisiä aineksia turvallisesti, ikään kuin ahdistamattomana itsensä ulkopuolisena ilmiönä. Tätä musiikin ominaisuutta on käytetty hyväksi kliinisessä musiikkiterapiassa, mutta sen hyödyntäminen on olennainen osa monien tavallistenkin musiikinkuuntelijoiden arkisia musiikinkuuntelukäytäntöjä¹. Musiikki sinänsä on merkityksistä suhteellisen vapaa, ja täten kuulija voi sijoittaa musiikkiin omia merkityksiään. Musiikin avulla on mahdollista työstää omia kipeitä tuntemuksiaan *symbolisen etäisyyden* päässä ikään kuin ajatellen: ”Enhän minä näin sano vaan tuo musiikki”. Lehtonen ja Niemelä (1997) ovat tutkineet psykiatristen potilaiden lempikappaleita ja -esittäjiä ja todenneet, kuinka pop-kappaleet muodostuvat potilaille tärkeiksi psyykkisen työskentelyn välineiksi. Kun musiikkiin samastutaan, samastutaan saman tien myös esittäjiin ja tekijöihin, joiden minuuksien koetaan ja kuvitellaan hahmottuvan heidän musiikkinsa läpi.

1.2. Narratiivisuuden universaali suosio

Narratiivisuus on noussut työni edellisissä luvuissa sangen keskeiseksi teemaksi. Miksi sitten narratiivisuus on niin tärkeä osa *legendaariutta* sellaisena kuin olen määritellyt sen luvussa II.2.?

¹ Ks. esim. Aho 1998, 56-59, ja musiikin kuuntelu itseterapointitarkoituksiin vankiloissa.

Yleiselläkin tasolla voidaan todeta, että kertomus vaikuttaisi olevan sanallisen ilmaisun perustavin laji, ihmisille oleellinen tapa merkityksellistää todellisuutta, ympäröivää maailmaa ja omaa elämää. Tarinaa on totuttu pitämään ylikulttuurisena ja ylihistoriallisena ilmiönä: sitä on puhutussa, kirjoitetussa ja visualisoidussa muodossa sekä lajityyppirajat ylittäneenä folkloren alalajeissa, saduissa, novelleissa, romaaneissa, elokuvissa, uutisissa ja arkipäivän keskusteluissa – kaikkialla, jopa kaikkein abstrakteimmista taidemuodoista (Ong 1982, 140). On esitetty, että juuri kertomuksen muodossa muutoin vaikeasti yli kulttuurirajojen ymmärrettävät ajattelun piirteet olisivat välitettävissä parhaiten: tällöin kertomus näyttäisi erottuvan kulttuurisesti koodatuista sisällöistä niitä ilmaisevaksi ylikulttuuriseksi rakenteeksi (White 1987, 1). Kaiken kaikkiaan tarinoiden kertominen on ihmiskunnalle äärimmäisen keskeinen itseilmaisun tapa, universaali ratkaisu pulmaan, kuinka muuttaa tietäminen kertomiseksi: ”-- päinvastoin kuin että narratiivi olisi vain yksi koodi muiden joukossa joilla kokemus saadaan varustetuksi merkityksellä, se on metakoodi, inhimillinen universaali, jonka varassa voidaan lähettää ylikulttuurisia viestejä” (Ibid.).

Kertomus on muutoksen eli tapahtuman, toiminnan tai teon kuvaus. Jos mitään ei tapahdu, ei ole periaatteessa tarinaakaan. Kerronnan klassisessa rakenteessa alkutilanteen järjestys ensin rikotaan ja tämän jälkeen palautetaan. Freud näki lapsenlapsensa nakkelevan langan päässä olevaa leluun vaunustaan ulos ja takaisin huudahtaen samalla ”poissa” ja ”täällä”. Tämän Freud tulkitsi pikkulapsen symboliseksi kyvyksi hallita äidin poissaoloa. Freudilaisesta näkökulmasta kertomuksen viehätys on siinä, että se on lohdutuksen lähde symboloidessaan syvien tiedostamattomien menetysten asettumista turvallisesti takaisin paikoilleen. (Eagleton 1991, 209) Joka tapauksessa tarinan avulla on mahdollista tuottaa alkuja ja loppuja muuten päättymättömyydessään inhimillisen käsityskyvyn ulkopuolelle karkaavaan todellisuuteen: Tzvetan Todorovin määrittelyä mukaillen tarina alkaa ja loppuu tasapainotilasta, ja itse tarina on näiden tasapainotilojen välinen muutos (Todorov 1970, 163).

Kerronnan kehkeytyminen edellyttää siis, että jotakin menetetään – tästä syntyy liike. Kuitenkin on myös niin, että koska tarina on niin vahva inhimillisen ajattelun tapa, ihminen keksii tarinan siihenkin missä sitä ei muutoin ole. Jos näemme vaikkapa elämän laitapuolen kulkijan tarkistamassa pihan roska-astian sisältöä, alamme miltei vaistomaisesti kuvitella, millainen tapahtumien ketju ihmispolon on tuohon pisteeseen tuonut. Tai ajatellaanpa valokuvaa: siinäkin kysymys on tietyistä tarinan hetkestä, joka virittää välittömästi katsojan narratiivisen mielikuvituksen. Hietala (1995, 361) arvelee, että jos meitä pyydetään kuvailemaan spontaanisti valokuvan sisältöä, verbalisointi tapahtuu siten, että kerromme presensissä kuvassa haivaattavaa *toimintaa*: ”nainen hymyilee, mies juoksee, lapsi istuu, laiva on lähdessä” (ibid.). Hietala tosin toteaa, että vaikka edellä kuvattu tendenssi pitää hyvin paikkansa ihmisiä ja muita elollisia

esittävien kuvien suhteen, maisema- ja asetelmakuviin tämä ei päde. Tähän voidaan kuitenkin edelleen lisätä, että myös ”elottomia” esittävät kuvat asettuvat aikadimensiolle, jonka valokuva rikkoo: jopa puhdas maisemakuva rikkoo jatkumon, nimittäin valon ja sään jatkumon (Berger 1987, 35-36 Hietalan 1995, 362 mukaan). Lisäksi kuviin voi liittyä intertekstuaalisia merkityksiä, jotka liittävät ne johonkin muuhun kuin sisältönsä: Mannerheimin rintakuva tuo varmasti katsojan mieleen paljon muutakin kuin vain Mannerheimin, esimerkiksi (salamannopean miellelyhtymän kautta) Daavidin voitokkaan taistelun Goljatia vastaan. Tämä on jo tarina. Sanomatta on selvää, että monet muutkin asiat, joita emme tapaa ajatella juonellisiksi pitävät tarkemmin ajateltuna sisällään kertomuksellisia komponentteja: esimerkiksi tavalliset arkikeskustelut, sairauksien kulut, rakkaussuhteet ja psykoterapiaprosessi (Berger 1997, 15). Paitsi että kohtaamiemme kertomusten määrä on loputon, ja enemmistö kohtaamistamme teksteistä nimenomaan kertovia, me myös itse aktiivisesti muutamme todellisuutta narraatioksi. Mihin sitten perustuu narraation ylikulttuurinen viehätys? Hietala (1990, 237) viittaa ajatukseen siitä, että ihmisen käsitys nykyisyydestä perustuu menneen muistamiseen ja tulevan odotukseen. Niinpä koko elämäkin on helppo ajatella ”elämäntarinana, jolla on ajallinen logiikka sekä käännekohtansa ja peripeteiansa², nousunsa ja laskunsa, sekä alku ja loppu” (ibid.). Elämään kuuluvat myös lukuisat sivujuonet, joilla niilläkin on alkunsa ja loppunsa, mutta jotka kuitenkin mielletään ”pääjuonen” osiksi. Tarinalta vaadittavat alku ja loppu ovat analogiset myös oman elämämme syntymälle ja kuolemalle. Narraatio esitystapana imitoi sitä temporaalista järjestystä, jolla koemme elämän (ibid., 238). Klassisen sulkeutuvan kertomusmuodon ja elämän samankaltaisuus voi näin selittää narratiivin viehätyksen: tällä tavoin selittyisi Hietalan (1995, 365) mukaan myös useimpien ihmisten vaistomainen vastenmielisyys elokuvien ja kirjojen avoimia loppuja kohtaan – eihän kukaan lopulta halua elää ikuisesti.

Narratiivisuus läpäisee kaiken fiktiivisen kerronnan, mutta myös ”faktojen” välittäminen saa usein kertomuksen muodon. Hayden White on huomauttanut (White 1997 & 1992, 83), että myös historioitsijan on luotava ”tarina”, asetettava asiakirjojen, dokumenttien ja uutisten kuvaamat tapahtumat juonellisen, yhtenäisen kertomuksen muotoon – ja mieluiten vielä vastaamaan jotain konventionaalista fiktiivisen tarinan tyyppiä. Whiten mukaan historioitsijat muokkaavat aineistonsa faktoista ikään kuin luonnostaan kaunokirjallisia tarinan lajeja, kuten tragediaa tai komediaa, ja muuttavat näin oudotkin tapahtumat ymmärrettäviksi sijoittaessaan ne lukijakunnalle tuttuihin fakkeihin. Samalla operaation oheistuotteena nämä ”faktatarinat” saavat kuitenkin kantaakseen fiktion lajityyppien mahdolliset myyttiset merkitykset. Pitkämäntäimen seurauksena on ollut fiktion

² Aristolisen draaman juonen äkkikäänne siihenastisesta päinvastaiseen suuntaan.

ja faktan rajan hämärtyminen, mitä monet teoreetikot pitävät muutenkin postmodernin kulttuurin keskeisenä tunnusmerkkinä (Hietala 1995, 355).

Tässä tutkimuksessa kohteeksi valittuja legendaarisia iskelmähahmoja käsitellään nimenomaan heidän elämäntarinoidensa kautta: elämäkertakirjat ja historialliset iskelmäelokuvat on tehty puoleensa vetävän tarinan vuoksi. Aristoteles hahmotteli *Runousopissa* (1998) draaman kaavaa, joka tuottaisi mahdollisimman suurta mielihyvää yleisölle: oikeasta suhteesta sääliä, pelkoa ja katharsista syntyisi ”oikea nautinto”. Aristoteles oivalsi, että tarinakaavalla ja tunne-elämyksellä on merkittävä yhteys: tunnistaminen, äkkikäänne ja kärsimys seurasivat aristotelisessä hyvässä juonessa toisiaan. Yleisö samastuu tarinan sankariin, tuntee sääliä ja pelkoa ikään kuin uhat koskisivat katsojaa itseään, ja kokee lopussa onnellisen lopun myötä katarssin. Kaava koetaan edelleen käyttökelpoiseksi Hollywood -elokuviissa, kuten Ari Hiltunen (1999) on kirjassaan menestystarinan anatomiasta esittänyt. On helppo huomata, että tutkimuksessani käsiteltyjen hahmojen ”fiktio” ja ”faktan” välimaastossa leijuvat elämäntarinat edustavat dramaattisuudessaan kollektiivisesti yleisesti puoleensavetävää kaavamaisuutta.

1.3. Myytit pyhinä kertomuksina

Matti Kuusi sommitteli yhdessä ensimmäisistä suomalaisista populaarikulttuuria kansanperinteenä käsittelevistä kirjoista *Aika on aikaa... Tutkielmia poploreasta* (Knuutila 1974) idolianalyysin selitysmalleja, jotka ”lävistävät kivikauden kalliomaalaukset ja nykyiinalaiset julisteet, viimeöisen uneni ja kahdeksan surmanluotia, Lutherin Vähän Katkismuksen ja Katupoikien laulun, Grimmin sadut ja Kurjensaaren esseet” (Kuusi 1974b, 31). Kuusi lähtee määrittelyssään mm. siitä, että mytologinen–sekulaarinen -akselilla ei ole mitään tekemistä uskovaisiksi itseään nimittävien käsitysten kanssa, vaan että idolin käsitettä on lähestyttävä funktion kautta, kysymällä mihin ihmiset käyttävät idoleja? Tällaisen ajattelun mukaisesti ”Mannerheim kuuluu ’historiaan’, Tauno Palo ’teatteritaiteeseen’, Hyvä Paimen ’uskontoon’, Ho-Tshi-Minh taas ’politiikkaan’” (ibid., 19). Kyseessä ovat funktionaalit vaihtoehdot. Kuusi, joka lähestyy poploreaa suorana nykyajan vastineena kollektiivisen kansankulttuurin folkloreille (Kuusi 1974a, 9), pitää idoleja ”toivehahmoina, todellisina tai kuviteltuina olentoina, joissa henkilöityy se, mitä haaveilemme, ihaillemme, arvostamme, tavoittelemme ja toivomme” (ibid. 18). Mytologisuus–sekulaarisuus -akselin Kuusi kytkee idolien osalta yleisesti käytössä olevaan uskontotieteelliseen määritelmään: myytti on kertomus alkuajan perustavanlaatuisista tapahtumista, joilla luotiin nyky maailman pysyvä käyttäytymismalli. Mytologisia ovat tällöin idolit, joiden arvostus nojaa luomis- tai

perustamiskauden esikuvallisuuteen, sekulaareja taas perspektiivittömästi tämänhetkiset idolit (Kuusi 1974b, 19). Siispä on luonnollista, että monet poplören suurimmat idolit ovat hieman vanhempaa perua, eivät tämän päivän tähtiä: sekulaari-idolit syttyvät ja sammuvat nopeasti, eikä niiden yhteydessä tiedosteta pyhän alkuajan esikuvallisuutta. Kuuselle mytologiset idolit ovat arkkityyppejä ja idolianalyysi siten osa arkkityyppisten rakenteiden analyysiä (Kuusi 1974b, 28).

Samansuuntaisista lähtökohdista myös uskontotietelijä Lauri Honko esittää myytit ensisijaisesti uskonnollisen tradition osaksi. Hänen mukaansa yksilöille ja yhteisöille myytit ovat pyhiä kertomuksia, joihin on koodattu uskonnollisen tradition keskeisiä elementtejä (Honko 1972, 106-107). Honko myös kysyy: ”Onko ihminen perimmältään homo religiosus, laajassa mielessä uskonnollinen olento, jonka elämysmaailmaan myytit kuuluvat niin olennaisena osana, että pyrkimystä irtautua niistä on pidettävä käytännössä mahdottomana?” (ibid., 108). Honko määrittelee myytin neljän eri ulottuvuuden avulla: myytillä on sille tyypillinen muoto, sisältö, funktio ja konteksti.

1) *Muodoltaan myytti on kertomus, joka välittää yhteisölle tietoa pyhistä alkutapahtumista.* Myytti välittää perusluonteeltaan eepistä informaatiota, mutta myös aivan lyhyitä viittauksia, alluusioita ja myyttisiä symboleja esiintyy, sikäli kuin nämä nivELYVÄT suurempaan kaavaan. Pyhä alkuaika voi olla lisäksi, kuten Kuusi (1974b, 29) on huomauttanut, monikerroksellinen: kristillisessä mielessä Vanhan ja Uuden Testamentin tapahtumat kummatkin, toisaalta myös Paavo Ruotsalaisen tai Kustaa Malmbergin aika, jota muistellaan herännäisten kesäjuhilla.

Luontevin muoto, jolla Suomi-iskelmän myyttisistä idoleista puhutaan, on juuri kertomus. Yksiselitteisimmillään tämä muoto tulee esiin tarinamuotoisissa elämänkerrallisissa elokuvissa, elämänkertakirjoissa tms. kulttuurintuotteissa, jollaisia myyttisten idolien ”kuolemanjälkeinen elämä” on pullollaan. Lisäksi kuitenkin myös sellaiset sirpaleiset kulttuurintuotteet, joihin ei sisälly narratiivista liikettä, kuten vaikkapa valokuvat, on usein helppo sijoittaa ennakkotietojen varassa omalle paikalleen suuressa tarinassa: tiedämme, että pinssi, jota koristaa Unto Monosen kasvot, viittaa Monosen kuolemanjälkeiseen rehabilitointiin. Monissa jo esitellyiksi tulleissa kulttuurintuotteissa on taltioituna merkityksellinen tilannekuva: näin esimerkiksi Veikko Lavin *Tangokuningas* -laulussa, jossa on kuvattuna esiintymistilanne Olavi Virran uran loppuvuosilta. Vaikka laulun sanoissa on kuvattu vain tämä yksi tilanne, on se kuitenkin viittaus koko Virran dramaattiseen elämään. Pyhän alkuajan monikerroksellisuus syntyy vaikkapa siitä, että samaa stereotyyppistä ”juomari-iskelmäkuninkaan” kaavaa on toteuttanut useampi hahmo.

2) *Sisällöltään myytti on tietoa ratkaisevista, luovista alkutapahtumista.* Alkutapahtumien joukko on rajaton; myytti voi ottaa peruskivekseen Hongon esimerkein ”Koraanin 96. suuran, Jeesuksen syntymän, Leninin elämän, Che Guevaran kuoleman, Maon puheet” (Honko 1973, 113). Näin Honko itse asiassa irtisanoutuu myytin uskonnollisesta luonteesta ja toteaa ratkaisevammaksi muodostuvan myyttien rakennekaavioiden ja funktioiden: ”Myyttien sisällön ongelma on viime kädessä strukturaalinen: päätehtäväksi tulee myyttisten perikuvien kartoitus. Nämä perikuvat, olivatpa ne juonikaavoja tai roolihahmoja, ovat sitä usein alitajuista elämymallistoa, joka luo pohjan ainakin näennäisesti uusien myyttien synnylle.” (Ibid.) Honko toteaa, että kun jostain historiallisesta nykyhahmosta luodaan myyttihahmo, saattaa hänen roolihahmonsansa muovautua vanhempien roolihahmojen – itse asiassa arkkityyppien – pohjalta. Historiallinen tieto idolista ei ole ratkaiseva, vaan se sankarimalli, jonka avulla hahmoa palvova yhteisö haluaa välittää uskoaan.

Mitä voisivat olla tämän tutkimuksen polttopisteessä olevien sankarien idolisoinnin peruskivet, ratkaisevat, luovat alkutapahtumat? Luontevasti tällaisiksi tarjoutuvat narratiivisessa analyysissä hahmottuneet valmistavat kokeet, pääkokeet ja vahvistavat kokeet: läpimurrot ja ensilevytykset, elämän dramaattiset taitekohdat kuten Virran surullisenkuuluisa Ilomantsin fiasko siitä aiheutuneine taloudellisine ja moraalisine katastrofeineen, comebackit ja myös traaginen kuolema. Kuten Honko toteaa, historiallinen tieto idolista ei ole ratkaiseva, vaan tiedosta mukaeltu tarina, ja myytin sisällön ytimenä on nimenomaan strukturi. Kuten edempänä tulen tarkentamaan, narratiivisessa analyysissä löytynyt tuhoutuvan iskelmäkuninkaan juonikaava vastaa peruspiirteiltään tarkalleen Jungin muotoilemaa sankarin arkkityyppiä.



Ihailijalla on idolisoinnin peruskivenä Olavi Virran tragedia Ilomantsissa. (Seura 19/1997, 36-40.)

3) *Funktioltaan myytti on esikuva ja malli.* Myytti kuuluu hyväksytyyn, sisäistettyyn maailmankuvaan ja antaa mallin ja esikuvan sille, mitä uskova ihminen toiminnassaan jäljittelee. Uusien myyttien syntyessä kulloistenkin kulttuurinmuutosten ja uusien tarpeiden aktualistumisen vaatimuksesta myytit pyritään niveltämään alkuajan luovien tapahtumien yhteyteen, analogisiksi aikaisemmille käyttäytymisen esikuville. (Honko 1973, 114.)

Niinpä esimerkiksi uudet populaarimusiikin edushahmot tapaavat ammentaa uskottavuutta Suomi-iskelmän historiasta: muistokonserteissa ja tribuuttilevyillä nuoret pop-tähdet esittävät edesmenneen idolin kappaleita ja puhuvat tästä kunnioittavaan sävyyn. Koska myytti on esikuva ja malli, populaarimusiikin uusissa tähdissä löytyy aina niitä, jotka flirttailevat rappion ja itsetuhon kanssa – tosin onnekseen yleensä vain puheiden tasolla. Rockmytologian mukainen paheellinen elämä on tietyn tyylilajin tulokkaille uskottavuuden kannalta aivan oleellisen tärkeä omaksuttava piirre ainakin imagon tasolla. Mutta paitsi että uudet yrittäjät pyrkivät toiminnassaan luomaan viittauksia myyttiin sisältyvään käyttäytymisen esikuvaan, voi myös tavallinen ihailija omaksua soveltuvin osin tästä piirteitä käyttäytymiseensä: vaikka kukaan ei laulakaan kuin Olavi Virta, voi kuka tahansa silti jakaa hetkellisesti samat kulttuuriset merkitykset idolinsa kanssa tekemällä jotain sellaista, minkä he kumpikin, sekä ihailija että idoli, tekevät *suomalaisina* samalla tavoin. Usein eläytyminen myyttisen sankarin esikuvaan tapahtuu ihailijoiden keskuudessa useammin symbolisella kuin faktisella tasolla – harvassa ovat ne fanit, jotka seuraavat Baddingin jalanjälkiä alkoholimyrkytykseen saakka.



Kossupullo ”Irwinin jalanjäljillä” kulkevan artistin pöydässä. (Hymy 8/1992.)

4) *Myytin kontekstina on normaalisti riitti, vakiintunut käyttäytymiskaava.* Myytti aktualistuu riitissä: vietäessä seppelä idolin haudalle, paljastettaessa patsas, laskettaessa liikkeelle postimerkki

(Kuusi 1974, 20). Luovat alkutapahtumat, joista myytti kertoo, tuodaan riitin avulla nykyhetkeen. Arkitodellisuus väistyy, tilalle astuu kulttidraaman todellisuus. Riitti voi olla myyttikertomuksen näytelmänomainen toteutus; myyttiin voi liittyä liturgia, myytin resitaatio; riitti voi sisältää vain lyhyitä viittauksia myyttiin tai sen roolihahmoihin; kaikkein ohuimmillaan riitti voi olla pelkkä viittaus käyttäytymiskaavan perinteellisyyteen. Honko painottaa kuitenkin, että myytti ei vaadi ehdottomasti juuri riittä: myytti voi olla myös identifikaatiota yksilön subjektiivisessa elämyksessä. Myytti voi myös säilyä uskonnollisena kuvana tai kuvasarjana ilman että kuvaa sinänsä palvottaisiin. (Honko 1973, 114)

Muistokonsertit, patsashankkeet ja monet muut ihailijatoimintaa fokuoivat aktiviteetit ovat tarkastelun alla työni seuraavassa osiossa, jossa esittelen lyhyesti erään huomattavaan aktiivisuuteen ponnistaneen ihailijoiden yhteenliittymän, Unto Mononen –yhdistyksen, toimintaa. Tähän toimintaan sisältyi 1990-luvun loppupuoliskolla useita mainitunlaisia riittejä, mm. myytin näytelmällisiä resitaatioita, joissa käytettiin apuna oikeasti ”siltoin mukana olleita” historiallisia henkilöitä.

1.4. Sankarin arkkityyppi

Edellä on jo selostettu narratiivisuuden yleisinhimillisen suosion perusteita. Juuri tietynlaisella narratiivisella yleismaailmallisella kaavamaisuudella on tutkimusongelmani kannalta merkittävä rooli: tarinoita sankareista ja heidän teoistaan on esiintynyt kaikkina aikoina ja kaikissa paikoissa. Eri kulttuurien mytologioita tarkastelemalla ilmiö vaikuttaa sangen universaalilta. Sellainen sankarihahmo, jonka elämässä kiteytyy ikivanha teema ”vaikeuksien kautta voittoon” näyttää olleen aina ja joka puolella suosittu. Sankari kohtaa elämässään suuria vastuksia, jotka hän sankarillisesti lopulta ylittää. Myös tuhon teema toistuu yleismaailmallisesti. C. G. Jungin kehittämissä syvyyspsykologisissa teoretisoinneissa kaavamaisilla sankaritarinoilla nousuineen ja laskuineen on keskeinen merkitys. Jungilaisen *perikuvan* idean valossa myös sortuviin iskelmäkuninkaisiin avautuu mielenkiintoinen näkökulma³.

³ C. G. Jungin ajattelusta ja sen tieteellisyydestä ollaan montaa mieltä. Hänen näkemyksiään on äärimmillään pidetty pseudotieteenä, jolla on lähinnä kaunokirjallista arvoa. Lyhyesti kerrottuna Jung päätyi teeseihinsä, koska tapasi erilaisilla psykoottisilla potilaillaan yhdenmukaisia psyykkisiä kokemuksia ja harhoja, joiden samankaltaisuutta ei voinut laittaa oppimisen tiliin potilaiden erilaisten sosiaalisten ja demografisten taustojen vuoksi. Lisäksi potilaitten harhakuvat muistuttivat sellaisia laajasti levinneitä uskonnollisia ja mytologisia symboleita (Jung teki myös uskontojen ja myyttien vertailevaa tutkimusta), joista he eivät Jungin käsityksen mukaan voineet tietää mitään. Ystävänsä ja oppisänsä Freudin innoittamana Jung tekeutui myös introspektioon tutkien omia unisymboleitaan. Tästä laajasta ja monipuolisesta havaintomateriaalista Jung teki ne johtopäätökset joihin hänen syvyyspsykologiansa rakentui. On selvää, että Jungin arkkityyppiteoria on sangen hypoteettinen rakennelma.

Jungille sankariudessa on kyse myytistä, jolla on paitsi dramaattista vetovoimaa myös syvälinen psykologinen tehtävä. Jungilaisen psykologian keskiössä on ajatus, että ihmisen psyyke jakaantuu kahteen osaan: tiedostettuun ja tiedostamattomaan. Psyykellä on Jungin mukaan pitkän tähtäimen tavoitteena näiden osien harmoninen yhdistyminen. Tämä on poikkeuksetta vaivalloinen prosessi, joka onnistuu, jos on onnistuakseen, ankan ja kivuliaan kehityskulun jälkeen tyypillisesti vasta elämän loppupuolella. *Sankarin elämä* on tämän tapahtumasarjan metafora, joka antaa ihmiselle mahdollisuuden käsitellä omaa sisäistä, tuntemattomuudessaan pelottavaa kehitystään turvallisesti sille analogisena, mutta itsensä ulkopuolella tapahtuvana kertomuksena.

Jungin käsite *arkkityyppi*, suomalaisittain perikuva, tarkoittaa vaistomaista kollektiivista taipumusta muodostaa mielikuvia jostakin aiheesta. Arkkityypit eivät ole mitenkään tarkkoja, sisällöllisesti määrätynlaisia kuvia, vaan paremminkin erilaisia teemoja, joiden on mahdollista saada lukemattomia muotoja. Periaatteessa ja käytännön syistä arkkityypit voidaan kuitenkin nimetä ja niillä on muuttumaton ydinmerkitys. (Jung 1989, 13-14.) *Itse* on se koko psyyken kattava kokonaisuus, joka pitää sisällään niin tiedostetun kuin tiedostamattomankin. Koska *Itse* sisältää myös psyyken tiedostamattoman puoliskon, tietoisella mielellä ei voi olla käsitystä tästä totaliteetista. *Itse* ilmoittaa olemassaolostaan kuitenkin erilaisten symbolien muodossa. Jungin mukaan mikä tahansa, jonka ihminen mieltää itseään suuremmaksi kokonaisuudeksi, voi olla *Itsen* symboli. (Jung 1984, 52.) Hyvin usein *Itse* nousee tietoisuuteen nimenomaan *sankarin arkkityypin* muodossa.

Psyyken yhtenäisyyden ja tasapainon tavoittelussa on Jungin mukaan tärkeässä roolissa uskonto, jolla Jung näkee olevan tärkeän terapeuttisen funktion sen antaessa elämälle tarkoitusta ja mielekkyyttä. Pähkinänkuoressa Jung siis redusoi uskonnon psykologiseksi ja nostaa tiedostamattoman uskonnolliseksi ilmiöksi. Jungille Kristus on esimerkillinen sankarin arkkityypin manifestaatio. Jung pitää Kristukseen sisältyvästä symboliikasta kaikkein tärkeimpänä nimenomaan kaikkialla maailmassa samantapaisena tavattavaa sankarin elämäntarinaa kuuluvaa kaavamaisuutta. Kaava on perusteiltaan sankarimytologioissa aina sama: syntymä vaatimattomissa oloissa, yli-inhimillinen voima, nousu huomattavaan asemaan, voitokas taistelu pahan kanssa, lankeaminen hybrikseen ja tuho. Kristuksen ristiinnaulitseminen merkitsee jungilaisittain ajateltuna vanhan, epätäydellisemmän psyyken symbolista kuolemaa uuden integroituneen *Itsen* tieltä: uutta, entistä parempaa yhdistynyttä psyykeä vastaa Kristuksen tarinassa ylösnousemus. Koska ihminen voi tietoisella tasolla tuntea itsensä vain *Egona*, tietoisena minänä, on Kristuksenkin oltava analogisesti vain kuolevainen. Lisäksi, koska individuaatioprosessikin on vaivalloinen ja sankarillinen vastoinkäymisten voittamisen sarja, on myös Kristuksen elämä täynnä kärsimystä. Kun tiedostettu ja tiedostamaton lopulta yhdistyvät, vanha Ego kuolee – Kristus ristiinnaulitaan – ja

uusi Itse syntyy – Kristus herää henkiin, nyt toisella tasolla, vastaten näin uutta yhdistynyttä psyykeä. (Jung 1984, 50-53.)

Erotuksena tavalliselle ihmiselle Kristus on kuitenkin puhtaan hyvä siinä missä tavallisella ihmisellä on myös pimeä puolensa. Jungin mukaan Kristuksen hahmosta onkin täydellisen kaikenkattavuuden sijaan pahuus erotettu omaksi Anti-Kristukseksi, joka taas vastaa *varjon*, pahuuden arkkityyppiä. Niinpä Anti-Kristuksen tulemisen odottamisessa ei ole kyse profeetallisesta ennustuksesta, vaan psykologisten lainalaisuuksien pakottavuudesta (Jung 1959, 43). Kristus on hyvydessään täydellinen siinä missä ykseyden arkkityyppi on sekä hyvän että pahan sisältävänä kokonainen. Nämä kaksi täydellisyyden muotoa eivät ole loogisesti yhdistettävissä, vaan kyseessä on paradoksi. Tästä seuraa perustavaa laatua oleva ristiriita: jos tavoitellaan täydellistä hyvyttä, on kokonaisuus pahuuden mukana menetettävä; kun kokonainen arkkityyppi vallitsee, ei saavuteta täydellisyyttä, koska mukana on myös paha – kokonaisuuden hyväksi on siis hylättävä täydellisyys. Kristus vastaa hahmona täydellisesti tätä pattitilannetta. Ratkaisu tilanteeseen on se, että täydellisen hyvä Kristus on ristiinnaulittava kokonaisuuden saavuttamisen tieltä. Jung painottaa, että kun yksilön sisäinen tilanne ei tule tiedostetuksi, se tapahtuu ulkoisesti kuin kohtalonomaisesti: kun yksilö ei tiedosta sisäistä oppositiotaan, hän järjestää konfliktin toteutumaan ulkoisesti. Niin Jeesuksen kuin julkkistenkin ristiinnaulitsemisessa Jumalalle annettava uhri on symbolisesti uhraaja itse. Uhrin erottaa lahjasta se, että uhrilta odotamme vastapalvelusta. Mitä arvokkaampi on uhri ja mitä henkilökohtaisempi on uhrin arvo, sitä tehokkaammin sen voi vaistomaisesti ajatella täyttävän tehtävänsä, joka tässä tapauksessa on psyyken kahden eri puoliskon transkendentiaalisen yhdistymisen edesauttaminen (Jung 1984, 158).

Kristuksen tarjoaman esimerkin avulla aukeaa myös sortuvien iskelmäkuninkaiden perikuvallinen viehätys. Individuaatioprosessin Kristuksen kaltaisena symbolina toimii tässä idealisoitu ja ihailtu pop-ikoni, joka sekin on inhimilliset kyvyt ja rajat ylittävä kokonaisuus. Arkkityyppisen sankarin ominaisuudet ovat läsnä välittömästi esimerkiksi Suomi-iskelmän suurimman klassikon, Olavi Virran, kohdalla, ainakin siinä muodossaan kuin hänet on jälkipolville dokumentoitu. Virran lähtökohdat olivat sangen vaatimattomat: hän oli köyhän punakaartilaisen poika Sysmästä. Virralla oli kuitenkin poikkeuksellinen voima – lauluäänensä – jonka avulla hän nousi aikansa suosituimmaksi ja hyvätuloisimmaksi artistiksi, jota eliitti-ihmistenkään ei ollut varaa ylenkatsoa. Virran tuho johtui hybriksen lankeamisesta hänen polttaessaan itsensä loppuun ja kyllästytettyään yleisönsä liiallisella julkisuudella. Toisaalta hänet myös, huolimatta rakastetun kansansuosikin asemastaan, julmasti uhrattiin julkisuuden alttarilla. Kuoleman jälkeinen ylösnousemus toteutui häikäisevällä tavalla. Sama kaava toteutuu omine variaatioineen myös kaikkien muiden tässä tutkimuksessa käsiteltyjen sortuvien iskelmäkuninkaiden, Baddingin, Irwinin

ja Unto Mononosen kohdalla, kuten näitä koskevien kulttuurintuotteiden narratiivisessa analyysissä saatettiin todeta.

1.5. Projektit

Kun voimansa menettänyt iskelmätähti on vihdoinkin saatu tuhottua, ei kukaan suostu ottamaan tapahtuneesta vastuuta. Syyttävä sormi heilahtaa tarkemmin erittelemättömän roskalehdistön suuntaan, ikään kuin ainakaan itse ei oltaisi kuuluttu sensaationälkäisiin lukijoihin, sankarin alkoholismien vaihetta keikalla tarkistamassa käyneeseen yleisöön tai syyllistytty alennustilasta kertovien tarinoiden innokkaaseen ahmimiseen. Kuvaan astuvat projektit: oma paha nähdään muualla, jossain toisessa persoonassa.

Kollektiivisen tiedostamattoman arkkityypeistä on empiirisesti kaikkein helpoin todeta sellaiset, joilla yleisimmin on kaikkein häiritsevin vaikutus tietoiseen egoon. Tällainen on etenkin *varjo*. Varjo asettaa egolle moraalisen ongelman, koska se vaatii persoonallisuuden vastenmielisen synkän puolen tunnustamista. Toiset varjon ominaisuudet ovat helpompia tiedostaa kuin toiset, kun taas toisten tiedostaminen ja sitä kautta myöskin moraaliseen kontrolliin alistaminen on Jungin mukaan todella epätavallinen saavutus. Näitä ovat *projektit*. Niiden tiedostaminen on hankalaa siitä syystä, että projektiossa yksilön oma pahuus näyttää hänestä vaikuttavan jossakussa toisessa persoonassa. Ulkopuolisen silmin projektiio voi olla täysin näkyvässä, mutta kokijalleen projektion tunnistaminen sellaiseksi on vaikeaa. (Jung 1959, 8-9.)

Kun ihminen ei tee mitään tunnistaakseen projektioitaan, ne kehittyvät lopulta täydelliseksi kuvaksi henkilön persoonallisuuden tiedostamattomasta (ibid., 9). Kun puhutaan julkisuuden hahmojen ”ristiinnaulitsemisesta”, osutaan tällä dramaattisuutta hakevalla kielikuvalla asian ytimeen. Suuri yleisö voi nauttia entisen sankarin alennustilasta täysin siemauksin, ilman minkäänlaisia omantunnontuskia tai oman persoonallisuuden synkän puolen tunnustamista. Paha voidaan helposti projisoida jonnekin muualle, roskalehdistöön tai sensaationälkäiseen yleisöön – johon itse huomaamatta kuulutaan.

1.6. Yhteenveto

Yksilöllistynvä nyky-yhteiskunta on ohjannut ihmisiä etsimään omia, yhä henkilökohtaisempia myyttejään. Jungin mukaan modernit ihmiset, usein myös ateisteiksi tunnustautuvat, luovat myyttejä vaikkapa projisoimalla historiallisiin henkilöihin liioiteltuja ominaisuuksia, jotka tekevät näistä yli-inhimillisiä hahmoja. Koska kyse on kuitenkin henkilökohtaisista tai pienten yhteisöjen idoleista siinä missä aikaisemmin oli kyse kollektiivisemmin jaetusta ihailusta, ei toinen välttämättä näe toisen idolissa mitään erityistä ihailtavaa. Ulkopuolisin silmin verrattain merkityksettömiltä tuntuvien idolien ihailuun näyttää tällaisessa tilanteessa liittyvän aivan kohtuutonta idealisointia⁴. Siispä, kun seuraavaksi teen katsauksen Unto Monosen hahmon ympärille syntyneeseen ihailijatoimintaan, on pidettävä mielessä, että mikä toiselle on ehkä yhdentekevää tai jopa huvittavaa, voi toiselle todellakin olla pyhää.

⁴ ”Arkkityypit tulevat yleensä näkyville projektioissa, ja koska projektiot ovat tiedostamattomia, ne ilmenevät välittömään kokemusmaailmaan kuuluvissa persoonissa epäluonnollisina ali- tai yliarvioiteina, jotka taas johtavat väärinkäsityksiin, riitoihin, fanaattisuuteen ja kaikenlaisiin älyttömyyksiin.” (Jung Segalin 1998, 7 mukaan, käänös kirjoittajan.)

V IHAILIJAT

Olen valinnut keskeiseksi tutkimusmateriaalikseni mediatekstit. Tätä metodista valintaani olen eritellyt jo teoreettista viitekehystäni esitelleessä osassa II, ja seuraavassa palaan aiheeseen konkreettisilla esimerkeillä. Tässä osiossa teen ekskursiot ihailijayhteisön toiminnan ja fanien tulkitsevan puheen tarkasteluun. Haluan ensinnäkin jollain tavalla kytkeä erilaisista teksteistä tekemiäni tulkintoja myös niiden vastaanoton tasolle. Olen edellä esittänyt hypoteesin pinnalta katsoen maallisilta vaikuttavien idolien potentiaalisesta uskonnollisesta luonteesta: onko tutkimuksessa tarkasteltujen iskelmäidolien reseption tasolta tehtävissä tällaista hypoteesia tukevia havaintoja? Unto Mononen -yhdistyksen toimintaa tarkastelemalla voidaan suorittaa alustava katsaus tähän aiheeseen. Olavi Virta -aiheisen radio-ohjelman kuuntelijapalutukseen kohdistuvan katsauksen avulla taas haluan paitsi tuoda esiin Virran ihailijoiden idolilleen antamia kuvailuja, myös havainnollistaa niitä syitä, joiden johdosta päädyin ihailijatutkimuksen laajemmasta käytöstä luopumiseen.

1. Unto Mononen -kultti

1.1. Kultti viihteenä

Elokuva-arvostelija Ywe Jalander antoi Claes Olssonin *Satunmaa, Unto Monosen elämä ja tangot* -elokuvan arvostelulle otsikoksi: *Kuvia kulttiin vihkiytyneille* (Suomen Kuvalehti 49/1999, 78). Vaikka kultti-termiä on perinteisesti pidetty lähinnä uskontoihin kohdistuvaan tutkimukseen kuuluvana käsitteenä, sitä viljellään tähän tapaan monenlaisten populaarikulttuurin ilmiöiden yhteydessä. Stig Söderholm (1990, 121-122) on eritellyt Jim Morrisonin kuolemanjälkeistä fanitoimintaa käsittelevässä tutkimuksessaan kultti-sanon käyttöyhteyksiksi mm. *henkilöpalvonnan*, joka lienee termin suosituin käyttöyhteys mediassa ja arkikielessä, sekä *ryhmätietoisuuden ilmaisemisen*, joka viittaa alakulttuurin tai muun eriytyneen ryhmän omaan itsemäärittelyyn. Viimeksimainitusta yhteydestä tuttuja käsitteitä ovat mm. ”kulttielokuva” ja ”kulttibändi”. Perinteisestä kristillisestä perspektiivistä katsottuna maallistuneessa yhteiskunnassa kultin sosiokulttuuriseksi kontekstiksi on käynyt populaarikulttuuri tähtineen ja tuotteineen. Kultille leimaa-antavaa tällaisissa yhteyksissä on Söderholmin mukaan eräänlainen ”helppous”: oma kultti voidaan valita miltei kuin mikä tahansa kulutushyödyke. Tällaiset kultit muotoutuvat ja häviävät nopeasti. Ne tarjoavat mahdollisuuden henkilökohtaiseen uskonnollisluonteiseen elämykseen tai

ainakin elämykseen jostakin “elämää suuremmasta”. Kultit antavat mahdollisuuden yksilöllisiin kokemuksiin, joille kuitenkin pienehkön samoin ajattelevan ja toimivan ryhmän olemassaolo antaa vahvistusta ja mielekkyyttä (Söderholm 1990, 128). Kultti ei välttämättä vaadi totaalista sitoutumista, vaan voi pysytellä yhtenä saarekkeena jäsenensä elämässä. Seuraavassa tarkastelen Unto Mononen -yhdistyksen toimintaa vuosina 1993-1998 siinä viitekehyksessä, mitä tähän mennessä on todettu viihdeikonien idolisoinnin uskonnollisesta luonteesta.

1.2. Unto Mononen –yhdistys

1§ NIMI JA KOTIPAIKKA

Yhdistyksen nimi on UNTO MONONEN –YHDISTYS ja kotipaikka on Somero. Yhdistys on poliittisesti sitoutumaton.

2§ TARKOITUS JA TOIMINNAN LAATU

Yhdistyksen tarkoituksena on kevyen musiikin tunnetuksi tekeminen ”Unto Monosen hengessä”.

Tarkoituksensa toteuttamiseksi pyrkii tekemään tunnetuksi Unto Monosen ennenjulkaisemattomia tai keskeneräiseksi jääneitä teoksia, perustamaan arkiston ja järjestämään erilaisia tilaisuuksia.

Toimintansa tukemiseksi yhdistys voi ottaa vastaan lahjoituksia, toimeenpanna rahankeräyksiä ja arpajaisia hankittuaan asianmukaisen luvan.

Yhdistyksen tarkoituksena ei ole voiton tai muun välittömän taloudellisen edun hankkiminen siihen osallisille eikä sen toiminta saa muodostua pääasiassa taloudelliseksi.

(Unto Mononen –yhdistyksen säännöt, § 1-2)

Vuonna 1993 perustivat etupäässä somerolaiset Unto Monosen ja hänen musiikkinsa ystävät yhdistyksen, jonka toiminnan johtoajatus muotoiltiin yhdistyksen sääntöihin ylläolevan mukaisesti¹. Somerolaisista perustajajäsenistä useat olivat olleet läheisesti säveltäjämestarin kanssa tekemisissä tämän elinaikana; mukana oli mm. entisiä Monosen orkesterien jäseniä. Yhdistykseen liittyi alusta lähtien jäseniä myös muualta Suomesta, ja parin vuoden kuluttua suuri osuus jäsenistöstä sijoittui maantieteellisesti Helsinkiin, vaikka yhdistyksen kotipaikaksi ja toiminnan keskuksiksi jäikin

¹ Myös muiden tutkimuksessa käsiteltyjen hahmojen ympärille on kehkeytynyt kuolemanjälkeistä fanitoimintaa: Hämeenlinnassa järjestettiin ensimmäinen, sittemmin vuosittain jatkoa saanut Irwin-festivaali vuonna 1999, jolloin Irwiniä muisteltiin konserttien ja seminaarin merkeissä. Olavi Virran fanitoiminta on fan clubin olemassaolosta huolimatta luonteeltaan yksittäisten keräilijöiden ja ihailijoiden harrastuneisuutta pienimuotoisine yhteistilaisuuksineen; Olavi Virran syntymäpaikkakunnalla Sysmässä on kuitenkin juhlistettu useana vuonna Virran syntymäpäivää kunnan järjestämien iltamien merkeissä.

itseoiikeutetusti Unto Monosen kotipaikkanaan pitämä Somero. Jäsenmäärä kohosi vuosituhannen loppuun mennessä lähelle kahta sataa. Yhdistyksen jäsenistön ikä- ja sukupuolijakaumasta ei ollut saatavissa tarkkoja tietoja, mutta vaikka jäsenistössä on mukana myös naisia ja verrattain nuoria henkilöitä, näkemäni perusteella pääosa jäsenistä on keski-ikäisiä miehiä. Yhdistys on toimintavuosiensa aikana osoittanut merkillepantavaa aktiivisuutta ja saanut aikaiseksi mm. useita laajaa huomiota herättäneitä äänite- ja kirjajulkaisuja ja Unto Monoselle sekä myös Rauli Badding Somerjoelle omistettuja muistokonsertteja.

Badding kirjattiin muodollisesti yhdistyksen toimintaan sisältyväksi vasta 1998, vaikka jo aiemmin oli järjestetty parikin mainittavampaa Badding-tapahtumaa – joka tapauksessa tästä lähtien Badding otettiin täysimääräisesti mukaan toiminnan piiriin. Baddingin hapuileva mukaanotto saattaa johtua siitä, että hän ei tietyissä mielessä ole yhtä otollinen kohde kunnianhimoisen yhdistyksen toiminnalle: toisin kuin Monosen, Baddingin kaupalliseen hyödyntämiseen on ollut kiinnostusta myös puhtaasti kaupallisilla tahoilla. Monessa suhteessa Baddingin musiikillinen perintö ei ole enää vapaa yhdistyksen haltuun otettavaksi.

1.2.1. Yhdistyksen toiminta

Alun toimintaa motivoiva tavoite oli, kuten yhdistyksen säännöissä mainitaankin, kerätä ja julkaista sellaista Unto Monosen materiaalia, joka oli tämän eläessä, elämän sekasortoisten loppuvaiheiden tiimellyksessä, jäänyt julkaisematta. ”Monosmaanikkojen”² usko tällaisen materiaalin olemassaoloon sai vahvistuksen marraskuussa 1996, kun mittava joskin lähemmässä tarkastelussa epätasaiseksi osoittautunut kokoelma Unto Monosen unohdettua tuotantoa, ”matkalaukullinen nuotteja”, löytyi erään aikalaisihailijan kätköistä.

Erilaiset muodolliset tavoitteet ovat ohjanneet yhdistyksen toimintaa toimintavuosien varrella. Aina kun jokin aiempi tavoite on saavutettu, on toiminta suunnattu seuraavan tavoitteen loppuun saattamiseksi. Onkin luultavaa – yleiselläkin tasolla – että yhdistystoiminnan vitalisuuden kannalta selkeät ja konkreettiset toimintaa fokuoivat tavoitteet ovat tärkeitä. Ensimmäisenä tempauksenaan syksyllä 1995 yhdistys valmisti Unto Monosen –revyy, jota esitettiin usealla paikkakunnalla. Samana vuonna valmistui myös lehtileikkeitä ja levyjä sisältänyt Unto Monosen –näyttely, joka oli

² Yhdistyksen jäsenten itsestään käyttämä leikkisä nimitys.

nähtävillä mm. revyy-esitysten yhteydessä. Yhdistys on toteuttanut erilaisia julkaisuprojektejaan pääsääntöisesti yhteistyössä varsinaisten musiikki- ja kirjakustantajien kanssa³.

Yhdistys sai osakseen merkittävää julkista huomiota syksyllä 1996, jolloin Unto Mononen sai juhlamenin muistomerkin Someron keskustaan. Samassa yhteydessä Someron monitoimitalolla pidettiin mittava konsertti. Päivän anti ylitti kansallisen uutiskynnyksen kirkkaasti. Toinen vastaava tapahtuma oli Badding -konsertti kesäkuussa 1997, joka ajoittui Baddingin 50-vuotispäivään. Kesällä 1998 järjestettiin Monosen kuoleman 30-vuotispäivää kunnioittava ja uuden levyn julkistamista juhlistava *Tango Unton muistolle* -tapahtuma, jälleen suuressa mittakaavassa. Vaatimattomampaa ohjelmatarjontaa ovat olleet vuosittaiset kulttuuriklubit sekä satunnaiset pienimuotoiset tapahtumat, joissa on ollut vieraina mm. Unto Monosen musiikkia levyttänyttä vanhempaa artistipolvea sekä muusikkokollegoita. Tilaisuuksissa on ollut myös monia iskelmäalan asiantuntijoita alustamassa keskustelua.

Jo alkuvaiheessa yhdistyksen toiminnassa oli otettava huomioon myös taloudelliset näkökohdat, koska levy- ja patsashankkeet ovat taloudellisesti haasteellisia tavoitteita. Paikallinen elinkeinoelämä onkin sponsoroinut yhdistyksen toimintaa, ja myös Someron kaupunki on antanut taloudellista tukea sekä tarjonnut yhdistyksen käyttöön arkistotilat. Varsinkin paikallisille ravintolayrittäjille Monos-tapahtumat ovat tarjonneet mahdollisuuden myynnin hetkelliseen lisäämiseen. Hotelli-ravintola Satumaan emäntä, Monosen orkesterin entinen solisti toteaa lehtihaastattelussa käytännönläheisesti:

Unto Monosella on ollut näin jälkeenpäin ällistyttävän suuri ja syvä vaikutus koko Somerolle, ei sitä olisi aikanaan osannut kukaan kuvitella. Samalla tavalla muutkin paikkakunnan nimet tulevat merkitsemään meille paljon, ihan liikevaihtonakin. Rauli Badding esimerkkinä, tai M.A. Numminen. (Talous 2000 6/1996, 11)

Vaikka jotkut ovat saattaneet ajatella yhdistyksen toiminnan avaavan näköaloja myös henkilökohtaiseen taloudelliseen hyvään, on kyse parhaimmillaankin ollut suhteellisen vaatimattomista mahdollisuuksista. Joitakuista Baddingin ja Monosen perinnön kytkeminen paikkakunnan talouselämään ja kunnallispoliittisiin julkisuustempauksiin kuitenkin kaivertaa, koska menneen väheksynnän ja paheksunnan ja nykyisen arvostuksen, tai, mikä pahempaa, sen

³ Ensimmäinen äänite oli syksyllä 1995 ilmestynyt pienois-cd-levy. Vuonna 1997 yhdistyksen aloitteesta levytettiin Monosen P. Mustapään lyriikkaan säveltämiä kappaleita, joiden esittäjänä toimi tunnettu laulelmataiteilija Mikko Perkoila. Samana vuonna 1997 valmistui myös eräs yhdistyksen keskeisprojekti, Unto Monosen elämäkertakirja. Monosen lauluista tehtiin laaja nuottijulkaisu vuonna 1998, ja samana vuonna ilmestyi myös uutta materiaalia ja nimekkäiden laulajien tulkintoja sisältänyt cd-levy. Seuraavana vuonna tuli ensi-iltaan Claes Olssinin Mononen-draamadokumentti, jonka valmistumiseen yhdistys oli myös jossain määrin vaikuttanut.

teeskentelyn välillä voi luonnollisesti nähdä moraalisen ristiriidan. Entisen somerolaisen, Unto Mononen -yhdistyksen aktiivisen jäsenen purkaus kiteyttää nämä ristiriitaiset tunnot. Vaikka puhe on nyt Someron toisesta kuuluisuudesta Rauli Somerjoesta, saman puheenvuoron olisi luultavasti voinut eri tilanteessa kuulla myös Unto Monosesta:

Tää on hulvatonta touhua siinä mielessä, että Somerjoki jota esimerkiksi, niin sitä pidettiin pohjasakkana, aivan totaalisenä ”nowhere man”, niin nyt sillä on puistot ja sillä on omat kadut sun muuta. Toistakymmentä vuotta aikaa kun mua rupes tosiaan sieppaamaan se, että tää Someron kaupunki, silloinen kunta, pitäjä, niin se voi leikkiä niin kaksinaamasta leikkiä. Siinä vaiheessa kun näky jotain markkinan toivoa niin silloin nostetaan jalustalle. Ja tälläkään hetkellä näistä ihmisistä, jotka on ratkassu aikanaan tään Somerjoen, Rauli Somerjoen tien, miehen nimen mukaan perustetaan ja nimetään joku katu tai tie, niin ei ykskään niistä lautakunnan jäsenistä luultavasti oo, tai jotkut ehkä, mutta valtaosa ei oo koskaan kuullutkaan yhtä ainutta kappaletta, ja jos on kuullu, niin kauhistelee edelleen, ehkä.

Tähdenlentoja Someron taivaalla. Muistoja Rauli Badding Somerjoesta ja Unto Monosesta.

Yleisradion radiolähetys 3.6.1997. Toim. Nadja Novak.

Taloudellisen ja poliittisen aspektin osuutta yhdistyksen toiminnassa ei kuitenkaan ole syytä liikaa korostaa; paremminkin on kyse siitä, että pelkkä Unto Monosen pienimuotoinen muistelu ja satunnaiset musiikkiesitykset eivät riitä yhdistyksen toiminnan substanssiksi pitkällä tähtäimellä. Yhdistyksen aktiivisen jäsenyyden puoleensa vetäviksi piirteiksi on laskettava myös itse toimimisen ja tekemisen ilo, jolloin Monosen muiston kunnioittaminen on vain mieluisa puite.

Jäsenistölleen yhdistys on järjestänyt erilaisia luentotilaisuuksia, jonne on kutsuttu iskelmämusiikkiin perehtyneitä toimittajia ja tutkijoita tai menneiden vuosien musiikin ammattilaisia. Täyttenumeroina on ollut ohjelmaa myös itse pääasian vierestä⁴. Syksyllä 1999, otettuani yhteyttä yhdistykseen saadakseni haltuuni Unto Monosta koskevaa lehti- yms. materiaalia, myös minut kutsuttiin yhdistyksen kokoukseen esitelmöimään väitöskirjahankkeeni tiimoilta. Esitelmävierailu mahdollisti samalla katsauksen yhdistyksen toimintaan yleensä.

Hallituksen kokouksessa käsiteltävät asiat koskivat miltei yksinomaan taloudellisia ja muita käytännön järjestelyjä. Hallitus on yhdistyksen päättävä ja useimmiten myös toimeenpaneva elin, ja näiden toiminta lienee periaatteessa oleellisilta osin samankaltaista alasta riippumatta: sitä leimaa pragmaattisuus ideologisten linjanvetojen ja filosofoinnin loistaessa poissaolollaan. Yleiskokouksen ohjelmanumerona oli, ilmeisesti melko perinteiseen tapaan, asiantuntijaesitelmä yhdistyksen

jäsenille. Erikoisena antimena oli tällä kertaa myös erään yhdistyksen jäsenen haltuunsa saaman harvinaisen kuriositeetin, Unto Monosen *Lapin tango* -sävellyksen japanilaisen levytyksen kuuntelu. Muutoin yhdistyksen kokouksen kulusta ei ole paljoakaan kerrottavaa: se sujui leppoisan yhdessäolon, keskustelun ja virvokkeiden nauttimisen merkeissä. Itse Monosesta ja muista iskelmäartisteista puhuttiin sen verran kuin allekirjoittaneen esitelmä antoi aihetta. Varsinaisia haastatteluja en tehnyt, mutta jonkinlaisen viitteellisen kuvan yhdistyksen sisällä käytettävästä diskurssista antaa jäsenten kirjoittelu yhdistyksen julkaisemaan *Ikkuna kadulle* -lehteen.

Kun itse yhdistyksen toiminnassa painottuu käytännönläheisyys, on lehdessäkin valtaosa sisällöstä tiedotusluontoista materiaalia ja esitelmöiviä, pieteetillä tehtyjä artikkeleita mm. Monosen aikalaiskollegoista. Itse Monosen hahmoon tai tämän musiikkiin suoraan keskittyvä puhe jää sisällössä ehkä hieman yllättäen määrältään muuta materiaalia vähäisemmäksi. Mononen nähdään tällöin kuitenkin sangen arvostavassa valossa.

Unto Mononen oli lauluntekijänä mestari vailla vertaa. Hänen jokainen levytetty laulunsa oli mainitsemisen arvoinen taideteos. Monosen lahjakkuus ei rajoittunut pelkästään ainutlaatuisten melodioiden tekemiseen. Hän oli myös runoilija ja filosofi, joka kykeni luomaan koskettavat ja mieleenpainuvat sanoitukset sävelmiinsä. Nuo sanoitukset syntyivät Monosen omista elämänvaiheista, iloista ja vielä useammin suruista. Unto Monosen sävellykset eivät jää taidokkuudessaan ja yksilöllisyydessään jälkeen historian säveltaiteen klassikoista, eivätkä sanoitukset maailman parhaasta runoudesta. Unto Mononen on suomalaisen kulttuurin merkittävimpiä edustajia, Jean Sibeliuksen ja Eino Leinin veroinen. (Ikkuna kadulle 1/1997, 8)

Mitä lehtiaineisto sitten kertoo ihailijoiden subjektiivisista käsityksistä idolistaan? On ikään kuin niin, että ihailijat eivät ihailijakerhossaan ja -lehdessään tunne tarvetta puhua *tulkitsevasti* Monosesta ja tämän tuotannosta, vaan pitäytyvät mieluummin faktatietouden jakamisessa. Miksipä ei? Kun Unto Monosen ihailu on ehkä ainoa jäseniä yhdistävä tekijä, miksipä toistella itsestänselvyyttä? Yhdistyksen puheenjohtaja toteaaakin eräessä pääkirjoituksessa:

Olen miettinyt Unto Mononen -yhdistyksen jäsenen motiivia kuulua yhdistykseen. Syitä on luonnollisesti yhtä monia kuin on jäseniäkin. Yksi yhteinen piirre kuitenkin on varmaa: me kaikki rakastamme Unton koskettavia melodioita ja tekstejä. ”Syvälle sydämeen sattuu”, kuten tämän päivän tekstintekijä sen ilmaisisi. (Ikkuna kadulle 1/1998, 2)

⁴ Esimerkiksi kevätkokouksen 1995 vieraana oli kahlekuningas Timo Tuomivaara.

Huomionarvoista lehden kirjoituksissa on kuitenkin se, että niistä on etäisesti aistittavissa jonkinlainen ohut kerros tunnustuksellista manerismia: kirjoitusten usein toistuva piirre on nimenomaan sen lyhyt mainitseminen, että kirjoittajan kohdalla todellakin ”syvälle sydämeen sattuu”. Myös yhdistyksen toimintaan vain hetkellisesti kiinnittyvillä näyttäisi olevan jonkinlaisia paineita Monosen merkityksen todistamiseen: ”En lakkaa ihmettelemästä, miten hienoja introja ja sävelkulkuja tangoissa on. Monosessa hämmästyttää hänen herkkyytensä ja pienimpienkin hienouksien taju” kertoo myös haastattelun mukaan ”vanhemmiten” tangoja arvostamaan oppinut, Monosen sävellyksiä levyttämään värvätty Mikko Perkoila ennen esiintymistään Monosen muistokonsertissa (HS 28.6.1998). Yhtä paljon kuin Mononen itse, toimii kirjoitusten kokoavana teemana tango.

Istuin olohuoneemme nojatuolissa korva tarkkana, kun siellä soi Esko Rahkosen laulama Monosen tango *Syvä kuin meri*. Olin silloin kuusivuotias poika ja liikutuin kuulemastani kyyneliin. Tuota tapausta olen pohtinut aikuisena ja ymmärtänyt, että suomalainen tango voi iskostua, vaikka pieneen poikaan. (Ikkuna kadulle 1/1997, 20.)

Tarkastelluista lehtiteksteistä näyttäisi siis ilmitasolla välittyvän tieto siitä, että monosmaanikoilla on ihailun kollektiivisena pohjana yhteinen Unto Monosen musiikin kokemistapa, joka selittyy joillakin Monosen musiikin ominaisuuksilla (Monosen musiikkia ovat analysoineet mm. Saunio 1968 ja Sjöblom 1994). Tällä kertaa kiinnostavampaa on kuitenkin eräs toinen, edellistä toistuvampi kirjoitusaihe: *Ikkuna kadulle* -lehdessä on runsaasti materiaalia Unto Monosen elämään sisältyneistä kiintoisista detaljeista. Viitekehitykseni ohjaamana huomio kiinnittyikin ennen kaikkea yhdistyksen puitteissa tapahtuvaan Monosen elämän jatkuvaan kertaamiseen faktatietoina ja dramatisointeina.

1.2. Resitaatio riittinä

Palauttakaamme mieliin Lauri Hongon myyttimäärittelyn kolme momenttia: *muodoltaan* myytti on kertomus; *sisällöltään* myytti on tietoa; myytin konteksti on *riitti*. Unto Mononen elää muistoissa, ja muistelua riittää. Monosen elämänvaiheet kerrataan aina uudelleen ja uudelleen erilaisissa näytelmällisissä resitaatioissa ja elämäkerrallisissa kirjoituksissa. Yhdistyksen tilaisuuksissa vierailleiden Monosen yhteistyökumppaneiden lista, heidän jotka ”olivat mukana silloin joskus”, on mittava: Monosen orkesterien erinäiset hengissä olevat jäsenet; Monosen tunteneet Helsingin

kulttuuripersoonat; Monosta aikoinaan levyttäneet mainittavammat tähdet Reijo Taipaleesta Esko Rahkoseen, ja monet muut.

Yhdistyksen ensimmäisiä hankkeita oli useassa yhteydessä esitetty *Polttava liekki*, revyy Unto Monosen elämästä.⁵ Myöhemmin yhdistyksen jäsen, Arto Nieminen, käsikirjoitti aiheesta myös näytelmän *Erottamattomat*. Unto Monosen elämäkertakirja oli toiminnan alkuvaiheen hankkeena aivan oleellisen tärkeä. Kirja kuitenkin, yhdessä *Ikkuna kadulle* -lehden runsaan Monosen elämänvaiheita kertaavan kirjoittelun ohella, teki enemmän kirjalliset muistelut turhiksi. Yleinen Monosta koskeva faktatietous jäsenistön enemmistön keskuudessa oli oletettavasti viimeistään elämäkertakirjan jälkeen jo likipitään aukoton. Kaikkein mielenkiintoisinta Monos -resitaatioissa on kuitenkin niiden avulla tapahtuva Monosen elämänpiirin saattaminen läsnäolevaksi tuomalla näytelle Monosen elossa olevia työtovereita, hänet tunteneita ihmisiä ja aikalaisia. Näitä ovat olleet M.A. Numminen ja Pekka Gronow, Monosen nuoret mesenaatit 60-luvulta; Esko Rahkonen, Monosen oma suojatti ja Monosen tangojen sovittaja Jaakko Salo. Lisäksi joukkoon kuuluvat muutamat Monosen somerolaiset tuttavat ja harrastajamuusikot, jotka jossain vaiheessa ovat olleet kiinnitettyinä Monosen orkesteriin ja joista osa on myös ollut yhdistyksen aktiivisia jäseniä.

Näytelmien kanssa samaa funktiota toteuttavat myös eräänlaiset pyhiinvaellusmatkat Unto Monosen entisille asuinsijoille: esimerkiksi *Ikkuna kadulle* 2/1998 -numerossa esitellään yhdistyksen ”nostalgiaklubin” toivioretki Hietalahteen, missä Monosen muusikkopariskunta asui kesällä 1961. Claes Olssonin elokuva *Satunmaa, Unto Monosen elämä ja tangot* oli dokumentti, johon oli lisätty dramatisoituja näyteltyjä osuuksia dokumenttiosuuksien lomaan. Kohtauksissa saattoi nähdä Hilikka Suomisen, Monosen entisen vaimon astumassa ulos pariskunnan entisen asuintalon rapusta, itseään näyttelevän M.A. Nummisen kaartamassa taksilla Monosta esittävän näyttelijän kanssa Helsingin Kalliossa tai mielisairaalasta karanneen Monosen nousemassa sairaalapyjamassa Vanhan Ylioppilastalon ravintolan rappuja, juuri kuten tapauksen todistanut Numminen on kertonut sen tapahtuneen. Näytetyksi tulivat useat Monos-mytologian autenttiset paikat ja keskeiset tapahtumat.

⁵ Yhdistyksen tilaisuuksissa on esitetty myös revyytä nimeltään *Onnen kaipuu*. Kyseessä lienee *Polttavasta liekestä* edelleen kehitetty laajempi produktio, jonka käsikirjoittajiksi mainitaan Petteri Pelkki ja Jouni Sjöblom. Lisäksi Ylläs soikoon –tapahtumassa vuonna 1995, jolloin tapahtuman teemana oli Unto Mononen, oli Unto Mononen –yhdistyksen kokoaman Monos-näytelyn lisäksi ohjelmassa Kolarin Nuorisoseuran harrastajateatteriryhmän esittämä *Kohtalon tango* -näytelmä.

1.3. Unto Mononen -yhdistyksen toiminta kulttina

Yhdistyksen puitteissa käytävä Monos-diskurssi on faktatietouteen orientoitunutta, pragmaattista tiedotusta ja suunnittelua, kun taas henkilökohtainen idolisuhteen purkaminen jää vähäiseksi. Yhdistyksen toimintaa kokonaisuutena tarkasteltaessa voidaan sen sijaan nähdä paljon sellaisia aspekteja, jotka kertovat ihailijoiden suhtautumisesta Unto Monoseen. Mitä voidaan todeta Monos -yhdistyksestä kulttina? Ensinnäkin näyttäisi siltä, että Monosen idolisointi on ottanut peruskivekseen hänen kuolemansa. Monosen kuolemaan johtaneet loppuvaiheet ovat Monosmuistelun alati toistuvaa perusainesta, ja Monosen kuolinajankohta on tärkeä vuosittainen etappi. Niinpä esimerkiksi 28.6.1998 Somerolla pidetty suurtaapahtuma *Tango Unton muistolle* oli nimenomaan Monosen kuoleman 30-vuotismuistotapahtuma. Kuten Elvis Presleyn ja Jim Morrisonin kuolemiin, myös Monosen kuolemaan liittyy ihailijoiden keskuudessa eriäviä käsityksiä, ja tapaukseen liittyvät omakohtaiset muistelutkin ovat osin ristiriitaisia. Claes Olssonin Monos-elokuvassa nostetaan esiin käsitys vahingonlaukauksesta: filmissä Monosen muusikkoystävä kertoo, kuinka Mononen oli soittanut hänelle vain puoli tuntia ennen dramaattista tapahtumaa neuvotellakseen uusista musiikkiprojekteista. M.A. Numminen puolestaan muistelee kuinka *Somero*-lehdessä kerrottiin Monosen kuolemaa seuranneena päivänä hänen saamastaan suuresta työtilauksesta. Sekä Monosen muusikkoystävä että Numminen pitävät itsetuhoa epäuskottavana näin positiivisessa tilanteessa. Esko Rahkonen taas kertoo lehtihaastattelussa version, jossa paikalla ollut toinen henkilö alkaa juuri lukea *Somero*-lehden mairittelevaa juttua kun vieressä pamahtaa (Seura 43/1996, 34). Myös tapon mahdollisuutta on väläytetty (ks. Suomen Kuvalehti 28/1998, 33).

Monos-ikonit ovat moninaiset: muistomerkki, muut taideteokset ja harvoista Monosesta olevista valokuvista valikoituneet alati toistuvat kuvat. *Kitara*, muistomerkkiin ikuistettu Monosen instrumentti, on Monos-ikonien toistuva elementti. Muita Monosen hahmon tuntomerkkejä ovat pukeutumiseen liittyvät kuriositeetit rusetti ja baskeri, jotka ovat mm. näyttämösovitusten pakollista puvustusta.



Pilakuvassa Monosen tuntomerkit baskeri ja rusetti sekä myös paksut silmälasit. HPaakkanen, Somero 30.6.1998.



Unto Mononen ja kitara. Valokuva on luultavasti levinneimpiä valokuvia Monosesta, ja Monosen elämäkertakirjan kuvaliitteessäkin (Metsämäki & Pelkki 1997) se on nimetty lyhyesti: ikoni. Vieressä somerolaisen Hotelli Satumaan aulassa sijaitseva puoreliefi (Kuva: Marko Aho).

Hongon myyttimäärittelyyn kuului myös myytin *funktio*: myytti on käyttäytymisen esikuva ja malli. Mikäli Monosen käyttäytymiselle oleellisimpana piirteenä pidetään patologisen alkoholismien vauhdittamaa itsetuhoista tempoilua, ei ihailijoiden siistissä käyttäytymisessä näy tällaisesta jälkeäkään. Riitti jää tässä kohdin vajaan. Esimerkiksi Söderholmin tutkimassa Jim Morrison -kultissa riitteihin sisältyi keskeisenä elementtinä Morrisonin paheellisen elämäntavan representointia ja suoranaista toistamista: Morrisonin haudalla poltettiin kannabista, hautakiven ympärys koristettiin tyhjillä pulloilla ja päihtyminen vaikutti ainakin valokuvien perusteella olleen riittäpaikalla kokoontuneiden ihailijoiden keskuudessa normi (Söderholm 1990, 160-187).

Silti suuri osa yhdistyksen toiminnasta on tulkittavissa riiteiksi. Luovat alkutapahtumat, Monosen kuolema ja tähän johtanut elämäntarina tuodaan näytelmien, muistokonserttien ja aikalaisvierailujen avulla nykyhetkeen. Someron kaupunki, sekin miltei myyttisiin mittoihin kohonnut, on riittien itseoikeutettu keskuspaikka. Monosen tavaramerkiksi muodostunut *Satumaa*-tango ja sen esittäminen on niinkään riitti: mm. erilaiset tilaisuudet avataan luontevasti tällä Monosen tunnusmelodialla. Erityisesti *Satumaa*-tango ja tango yleensä ovat Monosen kohdalla muuttuneet jonkinasteisiksi fetisseiksi⁶: vaikka Monos-puheeseen kuuluu tavan mukaisesti sen muistuttaminen, että Mononen teki myös muihin tanssirytmieihin kuuluvaa musiikkia, kuten foxtrotteja ja bossanovia, tangon käsite toimii kaikkien ymmärtämänä lyhyenä viittauksena Monos-idolin merkitykseen. Taustalla vaikuttaa klisee siitä, kuinka ”Monosen elämä oli kuin itse tango”.

Monos-yhdistyksen toiminnan tarkastelun tuottama mielenkiintoinen havainto tämän tutkimuksen näkökulmasta oli se, että Monos-myytti saa ruohonjuuritason kontekstinsa riitissä, Monosen elämänvaiheiden monimuotoisessa kertaamisessa. Teen seuraavaksi katsauksen iskelmäidolien ihailijoiden diskurssiin eri suunnalla: Olavi Virran ihailijoiden postikorttivastaukset kysymykseen ”mikä tekee Olavi Virrasta suuren” tarjoaa pintapuolisen, mutta suuntaa antavan kuvan siitä, miten Virran ihailijat puhuvat idolistaan.

2. Ekskursio iskelmädiskurssiin: ”Se on se ääni”

Puhua musiikista on samaa kuin tanssia arkkitehtuurista. (Elvis Costello)

Eräs suomalaiseen iskelmädiskurssiin liittyvistä keskeisistä instituutioista on Yleisradion Radio Suomen jokasunnuntainen *Iskelmäradio*. 18.10.1998 oli Iskelmäradion lähetyksen otsikkona *Olavi Virran tie Suomen tangokuninkaaksi 1938-66*. Runsaasti kuuntelijoiden kiitosta saanut ohjelma uusittiin vajaata vuotta myöhemmin yleisön pyynnöstä⁷. Ohjelman yhteydessä toimittaja Maarit Niiniluoto esitti kuuntelijakysymyksen, johon kuuntelijoiden toivottiin vastaavan postikortein. Vastanneiden kesken arvottaisiin palkinto. Kysymys kuului: Mikä tekee Olavi Virrasta suuren suomalaisen iskelmälaulajan?

Tulleet vastaukset tarjoavat mahdollisuuden luoda tunnusteleva katsaus Olavi Virran fanien reseptioon: mikä todellakin tekee Olavi Virrasta heidän mielestään suuren? Kyseessä ei tietenkään

⁶ Samanlainen tavaramerkki Irwinin hahmolle on hänen loppuaikojen hittinsä *Rentun ruusu*, jonka mielletään kiteyttävän Irwinin hahmon ytimen samoin kuin *Satumaa* kiteyttää Monosen ytimen. *Rentun ruusu* antoi myös nimen Irwinistä tehdylle elämäkertaelokuvalle.

⁷ Maarit Niiniluoto, suullinen tiedonanto syksyllä 2000.

ole muuta kuin kursorinen vilkaisu vastaanottoon, mutta alustavaa tietoa saadaan tästä suppeastakin materiaalista. Mitä korteissa ja kirjeissä lukee? Viestit ovat tyypillisesti lyhyitä, sillä kysehän on postikortin rajalliseen tilaan kirjoitetuista muutamista lauseista. Tässä muutama esimerkki:

Hänen soinnukas, kaunis, miehekäs, kotoinen, tunteisiin vetoava teknisesti taitava äänensä vetosi tunteisiin.

Ääni saa ihon kananlihalle, äänen sävy on niin täyteläinen, siihen tuntuu että uppoaa.

Karismaattinen legenda, suurien tunteiden tulkki, unohtumaton ja ainoa, joka saa tangon tuntumaan sydämen sopukoissa.

Jokin perin ihmeellinen Olavi Virran laulussa saa kuulijan tuntemaan joka kerran että laulu on juuri hänelle.

Olavi Virralla oli pehmeä ja miellyttävä ääni ja lauluissaan suuri tunnelataus.

Tangojen tulkitsijana kaunis ja väräjävä ääni, jota ei kukaan ole pystynyt matkimaan.

Puhdas, selkeä, miellyttävä, mahtava, fantastinen ääni. Ilo kuunnella laulajien kuningasta. Tuleeko koskaan hänen kaltaistaan. Tietääkö sen.

Vastanneista miltei kaikki viittasivat Virran upeaan ääneen, jota luonnehdittiin mm. ”pehmeäksi“, ”miehekkääksi“, ”täyteläiseksi“, ”väräjäväksi“, ”puhtaaksi“, ”selkeäksi“, ”mahtavaksi“, ”fantastiseksi“, ”soinnukkaaksi“ jne. Äänen ohella tuotiin esille Virran lyömättömänä pidetty tulkintakyky: eläytyminen sanoituksiin sekä se, että Virran laulua kuunnellessaan kuulija kokee illuusion siitä että laulu on osoitettu nimenomaan hänelle. Monet kirjoittaneet kertoivat Virran olleen ainutlaatuinen, parempi kuin kukaan myöhemmistä tangokuninkaallisista. Virta myös muistettiin vastauksissa nimenomaan *tangon* tulkitsijana. Korteissa viitattiin edustavaan ulkonäköön, yleistä karismaattisuutta, ammattitaitoa ja monipuolisuutta unohtamatta. Vain parissa kortissa mainittiin ohimennen myös Virran traagiset loppuelämän vaiheet.

Vastaukset kiteytettynä, Virtaa pidettiin siis upealla äänellä varustettuna karismaattisena tangon tulkitsijana. Virran laulussa kerrottiin olevan tarkemmin määrittelemätöntä ”sitä jotain”. Fantastisen äänen ja tulkintakyvyn lisäksi Virrasta ei vastauksissa kerrotakaan kovin paljoa. Äänen keskeinen sija Virran viehätysvoimassa voisi olla oleellinen tieto sellaiselle, joka ei entuudestaan tunne Virtaa. Muille asia lienee kuitenkin itsestään selvää. Virta erosi äänellisesti useimmista sekä aikalaisistaan että myöhemmin suosioon nousseista miesartisteista jo silkalla äänentuottamisensa teknisellä vahvuudella⁸, johon yhdistyi vielä vaikeasti määriteltävä silkan fyysisen potentiaalin käyttöönvaljastuksen tapa, Virran varsinainen lahjakkuus, ”tulkintakyky”.

⁸ Klassisesti koulutettujen laulajien tapaan Virta käytti hyväkseen sekä rinta- että pääresonanssia.

Mutta onko tässä sitten kaikki – tyhjeneekö Olavi Virta lauluunsa? Voidaanko Olavi Virran suosion salaisuutta selvittävä tutkimus rajoittaa huoletta vain tämän ääneen, niin kuin vastausten perusteella voisi äkkipäätänsä kuvitella? Ei – jotain oleellista on sanottu, mutta jotain oleellista on myös jäänyt sanomatta. Vastauksissa eivät tule esille sellaiset ulkomusiikilliset seikat, jotka kuitenkin Suomi-iskelmän sortuneiden legendojen sekä muidenkin tähtien kulttuurisia vaikutuksia laajemmin tarkastelemalla nousevat ohittamattomiksi tekijöiksi ihailijuuden analysoinnin kannalta. Unto Monosen nimikkoyhdistystä eritellessä osuudessa nousi esille monta soivan musiikin ulkopuolelle kuuluvaa, ihailijuuteen elimellisesti kuuluvaa seikkaa. Jos ainoastaan musiikki olisi oleellista, miksi myös Olavi Virrasta olisi luotu niin suuri määrä myös ei-soivia kulttuurintuotteita, joista monet ovat olleet suuria yleisö- tai myyntimenestyksiä? Minkä vuoksi kaikki nuo elämäkertakirjat, näytelmät, lehtiartikkelit ja keittokirjat, jos niihin sisältyvillä viesteillä ei ole merkitystä? Entäpä *Iskelmäradi*o-juonnot? Kyselyyn osallistuneet eivät sano juuri mitään – kahdessa kortissa olleita epäsuoria viittauksia lukuun ottamatta – minkä voisi sitoa niihin ei-musiikillisiin muotoihin, joina Olavi Virtaa myös kulutetaan.

Vaikka kuuntelijakysymyksessä kysyttiin sitä, mikä nimenomaan vastaajan omasta mielestä tekee Olavi Virrasta suuren, ovat vastaukset ikään kuin vastauksia kysymykseen ”minkä luulette olevan Olavi Virran yleisen suosion syynä?” Vastauksien yhtäpitävyydessä saattoi olla kyse osin siitä, että asiayhteys ohjasi vastauksia: vastanneet kertoivat sen mitä ajattelivat kyseisessä asiayhteydessä, kun ohjelman toimitti kansallinen iskelmäauktoriteetti Maarit Niiniluoto ja kuulijoina olivat tuhannet iskelmän ystävät, haluttavan kuulla. Unto Monosen ihailijayhdistyksen diskurssiin tuntui liittyvän eräänlainen tunnustuksellinen manerismi, joka ilmeni Monosen musiikin arvostamisen rutiininomaisena mainitsemisena – tässäkin yhteydessä vaikuttivat puhekontekstin luomat paineet. Esimerkiksi tutkimushaastattelutilanteessa olisi täytynyt, kuten saatoin ihailijoiden kanssa käymieni keskustelujen perusteella käytännössäkin todeta, saavuttaa todellinen läpimurto saadakseen kaikkein ilmeisimpien ja tutuimpien fraasien yläpuolelle kohoavia vastauksia. Ihmisten ruohojuuritason käytäntöjä tarkastelevan tutkimuksen paradoksi onkin, että tutkija vaikuttaa aina tutkimuskohteeseensa. Käsiteltäessä merkittävää kansallista hahmoa josta puhumista varten on jo olemassa valmis diskurssi, eräänlainen puheen ”oletusarvo”, tämä seikka vain korostuu. Mahdolliset syvemmät ja yksilöllisetkin kokemukset on saatettu vastauksissa kliseisiin a`la “suomalaisen iskelmän tulkitsijana Virta osuu sydämeen“. Vastauksissa käytetyt sanamuodot ovat Suomi-iskelmästä kiinnostuneille perin tuttua puhetta mm. Iskelmäradiosta itsestään.

Mutta voisiko muuta diskurssia ollakaan? Yleiskieli soveltuu huonosti kuvailemaan tuntemuksia Olavi Virrasta. Vaikka ihailun laulajan ja tämän musiikin merkitykset pakenevat käsitteellistä kieltä, niistä halutaan silti puhua. Jotta tärkeiksi koettuja tuntemuksia voitaisiin jakaa,

jonkun on luotava käytettävät vertauskuvat. Esimerkiksi seuraavankaltaisella retoriikalla *Iskelmäradion* toimittaja Maarit Niiniluoto orientoi yleisöä kuuntelijapalautteeseen:

Intohimo, sensualismi, rakkaus olivat niitä tunteita, jotka yhdistyivät alkuaikojen herkkään Olavi Virran surumielisyyteen, ja tuon noiden kahden asian uhkeuden ja herkkyyden intohimo johdatteli Virtaa tällaiseen lauluun (*Tulisuudelma*) --.

-- tangotulkinnoissaan hän joutui syvälle yön hetkiin, sydämen äänen, väkevän kaipuun ja rakkauden tunteen herkäksi tulkiksi, (esimerkiksi) sellaisissa tangoissa kuin *Tule hiljaa* ja *Yön kitarat*, jotka Virta levytti vuonna 1945.

Onnen ja sen menetyksen, rakkauden ja eron tuskan, ilon ja pettymyksen, yksinäisyyden kyyneliset tunnelmat, tuo iskelmäsanasto ja koko sodan synnyttämä suomalainen tangokulttuuri sai Olavi Virran myös kypsymään kokonaan oman tangon säveltämiseen ja sanoittamiseen.

(Maarit Niiniluoto: Olavi Virran tie Suomen tangokuninkaaksi 1938-1966. *Iskelmäradio*, Radio Suomi 18.10.1998)

Musiikkiin liittyvän diskurssin synnyttämisestä tiedotusvälineissä löytyy eräs kärjistyneempi esimerkki 1800-luvun loppupuolen konserttimusiikkikritiikin saralta (Sarjala 1994). Tuolloin verbaalisesti hyvin rajallisesti kuvailtavissa olevan soitinmusiikin yleistymisen arvostelujen kohteena toi esille sanallisen kielen ja musiikin välisen problemaattisuuden. Sanoilla varustetussa musiikissa oli sentään paljonkin yksiselitteistä selostettavaa, mutta nyt kriitikot joutuivat ja pääsivät kehittämään käsitteellistä tietoa pakenevien musiikillisten merkitysten kuvailuun sopivaa vertauskuvallista kieltä. Iskelmässä on sanat, ja iskelmädiskurssissakin puhutaan usein sanoituksista, mutta myös musiikillisista merkityksistä. Erona 1800-luvun lopun taidemusiikki- ja 1900-luvun lopun iskelmädiskurssin kehityksessä on kuitenkin se, että 1800-luvun kritiikissä korostui kriitikkojen muusikkous ja musiikillisten muotojen ja rakenteiden tuntemus. Myöhemminkin on ollut tapana, että taidemusiikin kriitikot ovat musiikillisen koulutuksen saaneita, kun taas iskelmäkirjoittajilla ei tyypillisesti ole musiikkianalyttisiä valmiuksia. Vertauskuvallisen kielen kehittämisessä molemmilla sektoreilla on kuitenkin lähdetty yhtä puhtaalta pöydältä.

Kysyttäessä faneilta ihailun perusteita, voivat ongelmia siis aiheuttavat kontekstin luomat paineet ja osin luonnollisesti myös ilmaisukyvyn rajallisuus. Näitäkin merkittävämpi ongelma on kuitenkin se, että jotta jostain voisi puhua, se täytyy tiedostaa. Mikäli edellä esittämäni hypoteesit

idolisointiin liittyvästä alitajuisesta samastumisesta ja projisoinnista pitävät paikkansa, eivät fanit voi tietoisesti näistä asioista tutkijalle kertoa. Tehty alustava katsaus ei ainakaan tällä kertaa motivoinut laajempaan ihailijareseption kartoitukseen. Vasta hyvin pitkäjänteisen etnografisen tutkimisen jälkeen, jos silloinkaan, olisi ollut aihetta odottaa tutkimusongelmani kannalta mielenkiintoisia tuloksia. On kuitenkin olemassa toinenkin tapa, kuten Douglas Kellner toteaa:

Etnografinen tutkimus on tietysti yksi keino saada selville yleisön reaktioita, mutta sekään ei anna varmuutta siitä, miten tekstit vaikuttavat yleisöihin ja niiden uskomuksiin ja käyttäytymiseen. Siksi täytyykin tutkia, mitkä mediakulttuurin kuvat, hahmot ja diskurssit muodostuvat hallitseviksi, ja jäljittää niiden vaikutuksia *erilaisten kiertoteiden kautta*. (Kellner 2000, 115, kurssiivi M.A.)

Ruohonjuuritason fanien reseption tutkimisen sijaan on tässä nimenomaisessa tapauksessa mahdollista keskittyä itseään ilmaisemaan kouliintuneiden fanien, toimittajien ja muiden sanataiteilijoiden tuotoksiin. Tarkasteltaessa lähemmin sitä median diskurssia, joka on muodostunut hallitsevaksi puhuttaessa Suomi-iskelmästä, voidaan esimerkiksi huomata, että Suomi-iskelmä on kiinnitetty niissä osaksi yleisempää kulttuurista merkitysuniversumia. Näyttäisi siltä, että Maarit Niiniluoto ja muut iskelmäasiantuntijat ovat muun muassa onnistuneet kytkemään diskurssinsa sellaisiin suomalaisuuden representaatioihin, joissa ainakin Suomen suuret ikäluokat voivat ilmeisen vaivatta itsensä nähdä.

VI SORTUVAN ISKELMÄKUNINKAAN SUOMALAISUUS

1. Onko identiteetti totta vai konstruktio?

Olen lähestynyt tässä työssä luvussa käsitellyiksi tulevia ilmiöitä viitekehystä, josta ne nähdään sosiaalisina konstruktioina eli kielessä tuotettuina käsityksinä. Näin olen tehnyt tarkastellessani niin suomalaisten melankolista kansanluonnetta, suomalaisten alkoholisuhdetta kuin suomalaisten makuun uppoavan musiikin ominaisuuksia. Intuitiivisesti tällöin heräävä kysymys on, onko näissä yllämainituissa suomalaisuuden epiteeteissä kyse todellisuutta vastaamattomasta puheesta, niin että niiden representaatioiden purkamiselle olisi ikään kuin kunnan syy eli niiden valeeksi todistaminen?¹

Myös Pertti Alasuutari on pohtinut sitä, ovatko käsitykset suomalaiskansallisista ominaispiirteistä faktaa vai fiktiota (Alasuutari 1996, 236). Alasuutari huomauttaa, että suomalaisuuspuheen ja todellisuuden suhteessa on joka tapauksessa vääjäämättä toteutunut myös itseään toteuttava ennustus:

Kansallisvaltioatteen lähtökohtana oleva käsitys kulttuurisesti yhtenäisestä kansakunnasta voi olla enemmän tai vähemmän fiktiivinen, mutta kansallisvaltion alueelle rajoittuva julkisuus, rajojen sisäpuolelle samansisältöisinä kohdistuneet hallinnolliset toimenpiteet, jokseenkin samanlaiseksi muodostuvaa suhdetta maailmantalouteen säätelevä valtiontalous sekä suhdetta muihin valtioihin sotineen, sopimuksineen ja valtioliittoineen säätelevä ulkopolitiikka tekevät kansallisvaltiosta tärkeän kulttuurisen kokonaisuuden. Vallitsevilla käsityksillä kansasta -- on tärkeä asema tällaisen kulttuurisen systeemin muotoutumisessa, koska se tarjoaa myös viitekehysten käytännölle. (Alasuutari 1996, 236.)

Esimerkkinä Alasuutari mainitsee sen, kuinka kansalaisten alkoholinnauttimisen vuosikymmeniä kestänyt alentava kontrollointi on sysännyt joitakuuta uhmaan provosoituja holhokkeja juuri siihen suuntaan mistä kontrollin piti nämä vieroittaa: humalahakuiseen alkoholinnauttimiseen. Toisin sanoen vaikka ei olisikaan olemassa mitään luonteen samanlaisuutta, joka yhdistäisi suomalaisia,

¹Sellaista kantaa, jonka mukaan järkevän konstruktionistisen tutkimuksen pitäisi aina väittää tutkimuskohteena olevaa representaatiota valeeksi, edustaa mm. sosiologi Pertti Töttö (Töttö 2001, 20). Töttö on poleemisissa, englantilaisen Ian Hackingin *The Social Construction of What* -kirjan (Hacking 2000) innoittamissa puheenvuoroissaan esittänyt käsityksensä, että ”yhteiskuntatieteilijät lumonnut kielellinen totalitarismi haluaa meidän kiinnittävän huomiomme vain puhumiseen, mutta ei sanottavaan”. Töttö esittää tämän seuraukseksi, että ns. yhteiskuntatieteiden kielellinen käänne ”on vienyt Orwellin kuvaamaan ’uuskieleen’, joka vähitellen hävittää mahdollisuuden ajatella, että puheella voi

niin ”kansanluonne” olisi silti kulttuurin muovaama samankaltaisuus ihmisissä. Kansanluonteen vaikutuksen rajat olisivat siinä, mihin saakka kulttuuri kykenee muokkaamaan luonteeltaan erilaisten ihmisten käyttäytymistä sekä ajatus- ja arvomaailmaa.

Vaikka kansallisten stereotyyppien paikkaansapitävyyttä on vaikea todistaa, niin ihmisten mielissä niillä kuitenkin jäsennetään ympäristöä ja ihmisiä ja tehdään maailmaa tutuksi ja turvalliseksi (Keltinkangas-Järvinen 1996, 217). Mytologisina kokonaisuuksina populaarit kuvat suomalaisuudesta ovat myyttien kannattajille aina totta. Usein kansalliset stereotyyppit eivät ole todellisuudessa niin uniikkeja kuin kuvitellaan: esim. Risto Alapuro (1993, 5-12) kertoo, että vaikkapa totunnainen kuva suomalaisesta humalahakuisesta ryyppäämisestä vapauden valtakuntana, jonka vastakohtana on järjestyksen harmaa arki, ei ole mikään erityisesti suomalainen ilmiö, vaan tämä kahtiajakautunut maailma löytyy myös esimerkiksi venäläisen talonpoikaiskulttuurin juomakuvauksista. Niiden mukaan venäjän sanalla ’volja’ ilmaistaan talonpojan tavoittelemaa täydellistä ja vastuutonta vapautta. Tämä tavoitetaan helpoiten kunnan kännin avulla.

Mikä sitten tarkkaan ottaen on oma kantani seuraavassa käsittelemieni suomalaisuuden kuvien todenperäisyyteen? Tähän on vastattava, että en väitä niitä kertakaikkiseksi valheeksi jättämättä mitään varaa mahdollisuudelle, että niissä piilisi jonkinlainen totuuden jyvänen. Kyseessä ovat sellaiset käsitykset, joiden oikeaksi tai vääräksi todistaminen voi olla mahdotonta. Vaikka lopullista totuutta niiden totuudenmukaisuudesta ei saadakaan, nyt esiteltävissä kansallisissa stereotyyppioissa on silti paljonkin polemisoitavaa. Totta tai ei, useinhan jollekulle jostakin suomalaisuuden kuvasta on hyötyä ja toiselle haittaa.

2. Kansallisen kulttuurin myytit

Aikaisemmin tämän kirjan kuluessa olen esittänyt syvätason myytin, jolla olen olettanut olevan alitajuntaista psykologista vetovoimaa: yksilö samastuu myyttisen sankarin elämäntarinaan. Tässä osiossa myytti esiintyy lähempänä pintaa ja tiedostettua tasoa, koko lailla toisessa merkityksessä. Käsittelyn alla on nyt sortuvan iskelmäsanankarin sosiaalinen *tavallisuus*, ne piirteet, jotka tekevät tästä kulttuurisesti samastuttavan. Tähteyden eri puolia valottavassa luvussa II esitin tähteyteen sisältyvän myös *tavallisuuden* komponentin, joka tekee tähdestä ihailijalle saavutettavan ja itseensä edes jollain tavalla rinnastettavan entiteetin. Suomalaisten tähtien suomalaisuudessa on kyse juuri tästä komponentista. Tähteä ihailaan hänen lahjojensa vuoksi. Tähän tähden persoonallisuuden

olla sisältö, jonka totuudesta voidaan kiistellä.” Tötön mielestä ”toisinajattelu ja sitä kautta politiikka on kuitenkin mahdollista vain, jos voi Galilein tavoin mutista: ’Se pyörii sittenkin’.”

osaan on vastaavia lahjoja omaamattoman ihailijan kuitenkin vaikea samastua. Samastuminen voi kohdistua vain siihen, mikä koetaan yhteiseksi, kuten kansallisuus kuviteltuine tai todellisine ominaispiirteineen.

Myytti on tässä uudessa mielessä ensinnäkin oletusarvoisesti kielellisesti rakennettu ja toiseksi kuvana epäilyttävä. Yleensä semioottisesti orientoituneelle kulttuurintutkijalle oman kansallisen kulttuurin analyysi tapahtuu luontevimmin siten, että lähdetään särkemään myyttejä ja paljastamaan niiden mekanismeja. Taustalle kuvitellaan useimmiten joku toimija, joka käyttää kulttuurin semioottisia mekanismeja arveluttavin päämäärin (Tarasti 1990, 197). Tällaiseen lähtökohtaan sisältyy välttämättä se ajatus, että on joku joka on kyennyt tulkitsemaan kulttuuria niin taitavasti, että semioottisten mekanismien hyväksikäyttäminen on käynyt mahdolliseksi. Tämä on kuitenkin helpompaa, eräällä tavalla, kuin itse analyysi, koska hyväksikäyttäjän ei tarvitse todistaa semioottista tapahtumaketjua – riittää, että semioottinen mekanismi toimii käytännössä. Niinpä semioottisen mekanismin hyödyntäminen voi tapahtua myös enemmän tai vähemmän vaistomaisesti. Olisi kuitenkin naiivia olettaa, että joku taho pystyisi tyhjästä luomaan vaikkapa jonkin kansallisen myytin. Myytin on oltava olemassa, ainakin “ilmassa”, jotta se voidaan valjastaa hyötykäyttöön.

Juri Lotmanin mukaan jokaisessa kulttuurissa piilee jonkinlainen struktuurien “generaattori”, joka luo struktuureja. Tuloksena on *semiosfääri*. Tarasti (ibid., 201) huomauttaa, että usein kansallisesta kulttuurista puhuttaessa viitataan nimenomaan kansallisiin *symboleihin*. Kansallisen kulttuurin ensisijainen kiinnostus on sen itsensä säilyttäminen ennallaan. Siksi kansallisessa kulttuurissa pyritään siihen, että sen tekstit ja symbolit olisivat ikonisia, jolloin niissä tulisi toistua jotain kansallisen kulttuurin aistein havaittavasta todellisuudesta. Tämän tarkoituksena on luoda sellaisia käyttäytymisen mekanismeja, jotka takaavat tiettyjen asenteiden, arvostuksien ym. säilymisen mahdollisimman kauan, ja nimenomaan imitaatioon perustuessaan nämä Tarastin mukaan toimivat parhaiten. Siksi siniristilippu – sininen taivas, valkoinen maa. Taidemusiikissa taas on käytettävä kansanmusiikin teemoja, jotta se olisi kansallista jne. Näitä kansallisia ikoneja on syytä tuottaa jatkuvasti lisää, jotta ne olisivat enemmistönä ja kulttuuri pysyisi kansallisena. Niinpä saattaa olla, ja nimenomaan usein onkin, että jokin kulttuurintuote ei alunperin ole tarkoitettu kansalliseksi, vaan että se ulkopuolisten tekijöiden vaikutuksesta tulkitaan ajan mittaan tällaisena. Suomalainen kulttuuri, joka on muiden kulttuurien välisessä kulttuurivaihdossa ollut aina enemmän saamapuolella, on kehittynyt erityisen eteväksi ulkomaisten kulttuurituotteiden “suomalaistamisessa”, välttämättömyyden edessä².

Tarasti esittää, että kansallisessa kulttuurissa on kaksi semioottista kehitysvaihetta. Ensin ikonit ”luodaan”: jo valmis, abstrakti käsitteistö konkretisoidaan kansallisilla merkityksillä, tai sitten taiteilijat, tieteilijät ja kansakunnan merkkihenkilöt itse luovat nämä ikonit ja markkinoivat ne kansalle. Toisessa vaiheessa ryhdytään tuottamaan uusia kansallisia ikoneja jo valmiista, ensimmäisen vaiheen ikoneista lähtien: kansallisuutta ei enää luoda, vaan sitä vaalitaan. Tämä on tyypillinen folklorismin vaihe, jähmeiden ja juhlallisten riittien aika. Toisaalta tehotakseen kansalliset ikonit kaipaavat vielä ikonista kytkentää ts. viitettä vastaavaan semioottiseen toimintaan. Tästä Tarasti (ibid., 204) mainitsee esimerkkinä elämäkerrat, jotka ovat muuan kansallisen kulttuurin pysyvä ja keskeinen tekstilaji. Niitä tuotetaan nimenomaan kansallista kulttuuria tukevaksi esimerkiksi muille yhteisön jäsenille. Tällaisten elämäkertojen merkitys yhteisön ulkopuolisille näyttäytyy aivan eri valossa ja usein merkitykseltään köyhtyneenä.

2.1. Suomalaisuuden erityispiirteet

”Kansakunta” ja sen mukana ”kansanluonne” on ollut käsitteenä mahdollinen vasta kansallisvaltioiden nousun myötä 1700-luvun lopulta alkaen. Edes kansakunnassa ei ole kyse mistään luonnollisesta kategoriasta, vaan tarkoituksenmukaisesta konstruktiosta, joka on tarjottu kansallisvaltion väestön samastumisen kohteeksi. Niinpä käsitykset omasta kansanluonteesta ovat riippuvaisia kunkin kansallisvaltion nationalismin historian erityispiirteistä (Alasuutari 1996, 229). Suomalainen omakuva syntyi pääasiassa aikavälillä 1870-1920, ns. nationalismin kehityksen toisessa vaiheessa. Tänä aikana kielestä tuli keskeinen kansallisuutta määrittävä aspekti. Suomen kielestä, joka vasta oli muokattu kirjakieleksi, ei ollut korkeakulttuurin kantajaksi. Ajatusta suomen kielen kehittymättömyydestä oli vaikea välttää, ja tämä kuva jäi vallitsevaksi, niin että kulttuurisen tasoeron oletettiin säilyvän ikuisesti. Suomen kohdalla voidaan kärjistäen sanoa, että kansanluonnekonstruktion pohjana ovat 1800-luvun ruotsinkielisen sivistyneistön suomenkieliselle rahvaalle antamat määreet: ”suomalainen” on täten sivistymätön, maaseudulla asuva tai sieltä vastikään kaupunkiin siirtynyt ”metsäläinen” ja nimenomaan mies (Peltonen 1988, 85-86).

Suomalaisuuden tämän tapainen määritelmä on ollut niin hegemonisessa asemassa miltei viime aikoihin saakka, että sille on ollut mahdoton keksiä kilpailukykyistä vaihtoehtoa. Näin varsinkin siksi, että valtaosa suomalaisista voi vetäytyä stereotyyppisen suomalaisuuden ulkopuolelle joko naiseuden, ruotsinkielisyyden tai kaupunkilaisuuden turviin (Peltonen 1988, 85-

² Näinhän on käynyt mm. Argentiinalaiselle tangolle. Aki Kaurismäki on jopa leikillään esittänyt, että tango syntyi Suomessa ja siirtyi merimiehen mukana Argentiinaan.

86). Tässä tilanteessa on kuitenkin eräs positiivinen strategia. Se ryhmä, jonka kontolle suomalaisuus on langennut, voi kääntää nämä epiteetit arvolataukseltaan positiivisiksi: onkin ylpeyden aihe olla Irwin Goodmanin laulun sanoin ”härmäläinen perusjuntti”. Merja Lind (2000, 138-142) on kirjoittanut siitä, kuinka seksilehdissä on käsitelty suomalaisuutta ja kansallista identiteettiä. Lehdissä on viittauksia kulloinkin ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin ilmiöihin: maaltamuuttoon, kaupungistumiseen ja mm. pakolaisten tuloon, kansainvälistymiseen ja turismiin. Niinpä pahimman rakennemuutoksen aikaan oli kuvasarjojen naisten suuhun pantu repliikkejä, joissa korostui maaseutuhenkisen – eritoten pohjoisen – miehen paremmuus kaupungin vellihousuihin. Seksilehdissä on todisteltu kerta toisensa jälkeen suomalaismiesten rumankarheaa miehekkyyttä ja aitoutta – umpimielisen metsäläisyyden kääntöpuolta.

Jorma Anttila (1996) kirjoittaa, että suomalaisuuden sisällöt vaihtelevat suuresti eri yhteyksissä. Suomalaisuuden sisällöt ovat hegemoniakamppailujen tulosta, usein myös keskenään ristiriitaisia sisältöjä voi ilmetä samana aikana. Suomalaisuudella voidaan tarkoittaa joko yksilöt ylittävää kollektiivista identiteettiä, yleistä merkitysjärjestelmää tai sitten yksilöiden suhdetta noihin yleisiin merkityksiin. Yleensä viitataan näistä edelliseen; yksilöt sitten käyttävät kollektiivisen tason merkityksiä valikoiden ja eri tavoin painottaen. Niinpä ulkomailla eksoottinen, alkuvoimainen ”hulluus” ja kesyttömyys voi käydä suomalaisesta lisäarvosta ainakin kulttuurielämässä ja taidemaailmassa. Kansainvälisissä piireissä liikkuvalla kulttuurieliitille tarjoutuu mahdollisuus ”nyppiä rusinat pullasta”. Suomalaisuuden viitan voi – kuitenkin aina jossain määrin helpommin kuin tavallisen pulliaisen kohdalla – pukea ylleen silloin, kun siitä on hyötyä. Elegantimpaa kosmopoliitti-imagoa vaadittaessa viitan voi riisua naulakkoon odottamaan myöhempää käyttöä.

Suomalaisessa yhteiskunnassa on pidetty suhdetta menneisyyteen keskeisenä kansallisen itseymmärryksen välineenä. Kansaa ja sen kulttuurisia saavutuksia on tarvittu suomalaisen identiteetin rakennuspuiksi monissa paikoin Suomen historiaa, ja kansankulttuurin käsitettä on eri aikoina, kansan eri kohtalonvaiheissa käytetty luomaan kansallista identiteettiä. Kansakunnan elinkaaren alkumetreillä kysymys oli tietoisuuden luomisesta yhteisestä kansakunnasta. Koska kansa itse pystyi vain paikalliseen ajatteluun, kansallisen tietoisuuden rakentamisessa tarvittiin sivistyneistöä, jonka tehtäväksi tuli luoda kansakunnalle identiteetti ja identiteettisymbolit. (Räsänen 1989, 10-14) Muiden yritysten epäonnistuttua³ näitä haettiin kansan omasta etnisestä perinteestä. Sotien jälkeen menestyksekkääksi havaittu strategia oli johtanut siihen, että hyvinkin

³ Suomalaisiahan yritettiin selittää mm. antiikin kreikkalaisten perillisiksi.

vastakkaiset ryhmät käyttivät jo osia kulttuuriperinteestä omiin folkloristisiin tarkoituksiinsa, ja edelleen kansankulttuuri on suomalaisuuden määrittelyn merkittävä tukipylväs⁴.

Tätä taustaa vasten onkin luontevaa, että katse luodaan menneisyyteen silloinkin, kun iskelmädiskurssissa lähestytään kansallisen itsemäärittelyn paradigmaa. Kalevalainen alkuhämärä on saanut modernin vastineensa agraarisesta, kesäisestä tanssilava-Suomesta. Paitsi monien suurimpien ikonien, Suomi-iskelmän itsensä ”kulta-aika” sijoittuu välittömään sodanjälkeiseen Suomeen⁵. Täällä kansankulttuuri on muuntunut kansanviihteeksi, jonka ”juuret ja perintö” löytyvät sotia edeltäneestä maatalousyhteiskunnasta ja sen yhtenäisenä nähdystä kansasta sekä kansallisromanttisessa hengessä tarkastellusta maaseutuhenkisestä kulttuurista, joka vieläkin on useissa yhteyksissä keskeiseksi koettu suomalaisuuden perusta. Nykyisen pirstoutuneen ja globalisoituvan todellisuuden keskellä on nykysuomalaisten yhteiseksi nimittäjäksi noussut menneisyydestä yhtenäisemmäksi visioksi ”tosi-Suomi”, mustavalkoinen Suomi-filmi –idylli. Nyt jo ajan romantisoiman maatalousyhteiskunnan voi hyvinkin uskoa elävän miellyttävänä kuvitelmana kaupunkilaistuneiden ja eurooppalaistuneidenkin suomalaisten tajunnassa.

Seuraavaksi käsittelen sortuvan iskelmäkuninkaan ideaalityypin sellaisia piirteitä, jotka risteävät suomalaisen identiteetin rakennusainesten kanssa. Olen ottanut tukipisteikseni kolme nähdäkseni keskeistä iskelmäkuninkaan hahmossa kiteytyvää teemaa, joille löytyy vastine populaarissa suomalaisuuspuheessa.. Näitä tukipisteitä ovat tangomelankolia, humala ja herraviha.

2.2. Tango ja Suomen kansan itkuinen sisin

-- tangosäveltäjänähän Suomen kansa hänet tuntee. Olen Suomen kansan kanssa samaa mieltä. Juuri tangoissa Unto Monosen melodiikka puhuttelee suomalaista mollimieltä parhaiten, ja siinä hän on päässyt lähimmäksi Suomen kansan itkuista sisintä kuin kukaan muu. Kyllä monet muutkin ovat kirjoittaneet haikeita melodioita, kyllä monet muutkin ovat vuodattaneet surua runoihin, mutta jostakin syystä Unto Mononen on kaikkein lähimpänä kansanrunojemme pettymyksiä, kaihoa, onnetonta rakkautta ja hylätyksi tulemista. Ja hänen melodioissaan on sama sävy kuin kansanlaulujen

⁴ Esim. tasavallan presidentti Tarja Halosen asuvalinta vuoden 2001 itsenäisyyspäivän vastaanotolle oli euralainen muinaispuku.

⁵ Suomi-iskelmän kulta-ajan alku sijoitetaan sotaan esim. tässä tekstikatkelmassa: ”Pitkinä sotavuosina oli kasvanut uusi viihdyttäjäpolvi täyttämään kansan huvittelunhalua. He olivat kouliintuneet esiintymään niin ahtaissa korsiissa kuin Messuhallin jättiläislavalla mikrofonittomia metsäaukeita ja rintamaradioiden suoria lähetyksiä myöten. He olivat oppineet laulamaan, soittamaan, naurattamaan ja pitämään mielialoja korkeina niin luotien soidessa ja pommikoneiden jyristessä kuin tappavan pitkinä asemasodan päivinä, aina yhtä innostuneelle ja voimakkaasti mukana elävälle yleisölle. Keskellä tuota kokemusta he olivat löytäneet suomalaisen viihteen juuret ja perinnön ja nostivat ne sodan jälkeisessä Suomessa kansalliseen asemaan.” (Niiniluoto 1994, 191)

yksinjäätetyssä rannallaistujassa. (*Unto Monosen maine ja kunnia*. Yleisradio 26.9.1983. Toim. M.A.Numminen)

Niin kyllä suomalainen tango perustuu suomalaiseen kansanluonteeseen ja itse asiassa se heijastaa suomalaista kansanluonnetta. Kyllä meillä on semmonen perusikävä, se voidaan määritellä surumieliseksi kaipuiksi onnen tilaan jonka me olemme jossain muodossa kokeneet. Se on tila jota me kaipaamme. Se saattaa olla vain jonkunlainen haavekuva tai unikuva, jonka me olemme omista toiveistamme luoneet. Se johtuu myös hyvin pitkälle siitä, että suomalainen on joutunut elämään luonnon kanssa ja ja alistumaan luonnon voimaan, se on se kohtalo myöskin joka suomalaisessa tangossa aina tulee esiin. (Dosentti Jukka Ammond. *Semiootikot ja suomalainen tango*. Tänään iltapäivällä 17.7.1993.)

Yhdysvaltalaisessa, sikäläisittäin erittäin suosituksa, myös Suomessa esitetyssä *60 minuuttia* -tv-reportaasisarjassa valmistui vuonna 1993 Suomea käsittelevä teemaosa. Tässä jaksossa, joka esitettiin Suomessa vuonna 2000, annettiin suomalaisista vähintäänkin erikoinen kuva: vähämielisen oloiset jurottajat luopuvat ohjelmassa kömpelösti umpimielisyydestään ainoastaan tanssiparketilla, tangon soidessa. Jurot suomalaiset viehättivät yhdysvaltalaisia TV:n katsojia siinä määrin, että jaksosta tuli koko *60-minuuttia* -ohjelmasarjan suosituin ja se esitettiin ensiesityksensä jälkeen seitsemänä vuotena uusintana. Todistusaineistona patologisen ujosta, mutta tangohullusta kansasta näytettiin illanviettoa helsinkiläisessä tanssiravintolassa. Ohjelmassa haastatellut suomalaiset asiantuntijat pönkittivät auliisti ohjelman tekijöiden käsityksiä. Tapaus ei ollut laajasti katsottuna tematiikaltaan ainutlaatuinen, vaan yhdessä jos toisessa Suomea ulkomaalaisille tutustuttavassa esityksessä puhutaan suomalaisen tangon ja kansanluonteen mollisävyisistä yhteyksistä – ylpeydellä. Taustalla on vaikuttanut vaistomainen käsitys ainutlaatuisesta, melankolisesta suomalaisesta kansanluonteesta, jolle tangosta löytyy verraton äänikulissi.

Melankolisuus ja introverttiys on taipunut vuoroin positiivisen, vuoroin negatiivisen itsemäärittelyn välineeksi. Kansallista hiljaisuuttamme on perusteltu maamme harvalla asujaimistolla. Agraari-Suomessa ei tällaisen käsityksen mukaan ollut taajamakulttuuria tai kyläyhteisöjä Keski-Euroopan lailla: ”Kun lastu tulee virrassa, lähdetään kirveen kanssa vastaan”. Suomalaiset eivät ole ikään kuin oppineet kommunikoimaan, ja sama puute vaivaa joidenkin mielestä yhä kaupunkienkin asukkaita. Matti Peltonen on tosin riitauttanut tätä kuvaa esittämällä, että taajamien puute on harhaa ja että suomalaiset ovat historiallisena aikana asuneet suurimman aikaa rannikon tuntumassa kyliin ryhmittyneenä (Peltonen 1998, 32). Kuva metsäläisyydestä on yhtä kaikki kiistämätön osa suomalaisuuspuhetta.

On todettu, että suomalaisten kuva itsestä ei ole ratkaisevasti erilainen kuin se mikä meillä on naapurikansoista, mutta sisällöille vain annetaan kotimaisten suomalaisuuden määrittelijöiden diskurssissa usein merkillepantavan negatiivinen arvo (Peltonen 1998, 23). Satu Apo puhuu jopa ”itserasismista” viitatessaan puheeseen, jossa kansallinen stigmatisointi on tiivistynyt siihen, että suomalaiset ovat sivistymättömiä ja kehittymättömiä verrattuina niin sanottuihin vanhoihin kulttuurikansoihin (Apo 1998, 85-86). Miksi näitä määreitä sitten korostetaan? Katse hakeutuu kansakunnan syntyhetkiin, jolloin eliitin suhde hallittaviin on ollut ehkä jännitteisempi kuin on haluttu nähdä (ibid.). Tällöin konstruointi kuva suomalaisen kansan luonteesta – ja kansan musiikista. Alempien yhteiskuntaluokkien musiikki joutui merkillepantavan mielenkiinnon kohteeksi 1800-luvun kuluessa, kun tajuttiin musiikin käyttöarvo kansallisvaltion ja kansallisen liikkeen symbolina. Romantiikan aatemaailma kiinnitti yläluokan huomion kansakunnan muinaiseen menneisyyteen, ja aiemmin sosiaalisesti ja paikalliseksi ilmiöksi käsitetystä kansanmusiikista tuli kansallista musiikkia (Kurkela 1989, 14).

2.2.1. *Surullista, köyhää ja nöyrää – vieläkin?*

Heikki Laitinen (1986) on eritellyt sitä kuinka 1800-luvun säätyläistö tarkasteli kansankulttuurin todellisuutta idealistisesti värittyneen ikkunan läpi, ja näki sen maailmankuvansa yhden peruspaalun, romantiikan, menneisyyttä myytistävässä valossa. Laitisen mukaan säätyläistön kansanlaulukäsitys koostui neljästä perusajatuksesta: ensinnäkin kansanlaulu asetettiin osaksi sellaista maisemaa, mitä sen ajan taidemaalarit esittivät pittoreskeissa tauluissaan. Tämä *laatumaisema* oli romantisoitu versio todellisuudesta, ja se tarjosi arvoisensa puitteet kansanlaululle, jota lehtikirjoittelussa tyypillisesti verrattiin ”metsän lintuun” (Kurkelan 1989, 148 mukaan). Toiseksi säätyläistö mielsi kansanlaulun *surulliseksi*; tämä käsitys kutakuinkin kiteytyy Snellmannin runokokoelmaansa Kantelettareen (1840) sepittämään säkeeseen: ”Soitto on suruista tehty, murehista muovaheltu” – tästähän tuli merkittävin klisee, jolla suomalaista kansanmusiikkia on eri yhteyksissä kuvailtu. Kolmanneksi säätyläistö ajatteli kansanlaulun, kuten kansanlaulajan ja koko kansan *köyhäksi ja nöyräksi*. Kansan kapina ei ollut sovitettavissa säätyläistön kansalliseen projektiin, vaan sen onnistuminen vaatisi siivon ja vaatimattoman kansan. Neljänneksi säätyläistö vielä mielsi kansanlaulun *yksinkertaiseksi* mutta *kauniiksi*. Kuten Runebergkin rahvasta kirjallisessa tuotannossaan kuvasi, kansan oli oltava yksinkertaista ja vakaata, koska eliitin oli pystyttävä erottautumaan siitä – silti kansassa täytyi olla myös siinä määrin kauneutta että tarpeellinen määrä samastumistakin olisi mahdollista.

Olisiko niin, että joitain heikkoja jäänteitä 1800-luvun säätyläistön ajattelutavasta on jäljellä edelleen: ainakin iskelmädiskurssin auktoriteettien luomasta ja muuhun tiedonvälitykseen levinneestä tangokuvastosta löytyy pikantteja analogioita 1800-luvun säätyläistön kansanmusiikkikäsitteisiin. Vaikka kalevalainen kulttuurikuvasto olikin fennomaanien piirissä suuressa arvossa, varsinainen kalevalainen soitto ei istunut eliitin keskieurooppalaisen tonaalisen musiikkikäsitteiden mukaiseen makuun. Voimakkaan symboliarvonsa vuoksi tärkeä rahvaanmusiikki saikin luvan luopua pentakordistaan, kanteleisiin piti lisätä kieliä ja soittajien tuli alkaa tapailla sointufunktioita jotta suosio säätyläispiireissä kävi mahdolliseksi (ks. Jalkanen 1993). Todellisuudessa vasta tuolloin rahvaan omaksuma, mutta mielikuvien tasolla aina kalevalaisesta alkuhämärästä saakka periytyvä molli⁶ on edelleen iskelmäkommentaattorien musiikki-ihanteen ydin. Tangon ylle ollaan usein asettamassa nykyajan aidon kansanlaulun moniaalla himoittua viittoa⁷, ja suomalaisen musiikkifolklorismin (ks. Kurkela 1989, 147) pitkän linjan mukaisesti täälläkin leimaa antaa romanttinen suhtautuminen menneisyyteen, joka on korostanut kansallisen musiikin muuttumatonta luonnetta ja vanhojen kappaleiden arvoa. Eritoten Unto Monosen *Satumaa* on nähty suomalaisen tangosielun ikuisena ilmentymänä. Tango nousee tangopuheissa muun iskelmän joukosta päätänsä pidemmäksi kuten tässäkin pakinassa:

Iskelmä on mikä tahansa renkutus, jossa on sanoja ja säveliä peräkkäin. Se ei muodosta yhtenäistä kategoriaa, jolla olisi oma filosofinen perustansa. Tangolla on. Se on aina harras, keskittyneesti kuunneltava ja tulkittava, sisäistynyt yritys ilmaista jotain ihmisenä olemisen ehdoista, vaikeudesta ja ankaruudesta tai ikävästä tuonpuoleiseen tuskattomuuteen. Sitä sitoo melko tiukka kaanon – kuten usein etnisesti sävyttynyttä musiikkiperinnettä -- (Juha Seppälä, Satakunnan kansa 1.12.1996)

Tangoa koskevat perusfraasit ovat läpäisseet siinä määrin kaiken sitä koskevan tiedonvälityksen kielen, että vain vaivoin on voinut välttyä lukemasta tai kuulemasta jossain muodossa näitä kultaisia lauseita: ”*Suomalainen tango heijastaa parhaimmillaan suomalaista luonnetta. Kesäilta, tanssilava ja tango kuuluvat elimellisesti yhteen.*” (Tänään iltapäivällä 17.7.1993.) Heikki Laitisen mainitsemista 1800-luvun suomalaisuusintoilijoiden kansanlaulua koskevista perusajatuksista on helppo vetää rinnastuksia 1990-luvun tangoilmiöön. Laatumaisema oli nyt kesäinen tanssilava järven rannalla: ”*Hanurin helähdys kiirii pitkin tyyntä järven pintaa, kaislikko suhisee, valkoiset koivunrungot piirtyvät tummina vettä vasten, valaistu tanssilava kutsuu kauas*” (IS 10.7.1999).

⁶ Diatoninen duuri-molli -ajattelu omaksuttiin rahvaan parissa lännessä 1700-luvulla ja idempänä seuraavalla vuosisadalla. Pekka Jalkanen (1993, 48) arvelee, että ennen funktionaalisen harmonian saapumista käytetyn viisikielisen kanteleen virityksessä terssi oli vaihtelevasti suuri, pieni tai neutraali, ja että musiikin mentaliteettiin käytössä ollut asteikko ei liene vaikuttanut.

Visio on tosin yhtä lähellä nykyisin menestyviä suuria tanssikeskuksia kuin oli 1800-luvun kansallisromanttisten maalausten kuvitteellinen maaseutu ajan rahvaan elämän todellisuutta. Suomalaisten ”itkuista sisintä” kutitteleva tango on surullista kuten kansan syvintä olemusta kuvannut rahvaan musiikki. Suomalainen versio tangosta on sovitettu alkuperäisestä argentiinalaisesta yksinkertaistaen, muuttaen rytmi marssimaiseksi, suomalaiselle kansanmiehelle sopivaksi kömpelön maanläheiseksi - eikä liian eroottiseksi. Itse asiassa, jos ei tangosta pidä, niin onko sitä silloin edes oikein suomalainen?

Suomen iskelmämusiikki on ollut kirjavaa ja yhä monimuotoisemmaksi se on tullut. Tango on lähimpänä perussuomalaisen sydäntä ja mieltä riippumatta siitä onko hän maalta vai kaupungista. Nykyisin vaikuttaa – ulkokohtaisesti – siltä, että rock-musiikilla olisi määräävä asema suomalaisessa musiikkitajunnassa. Se on pintaa. Radioasemat kyllä soittavat pääasiassa rockia, mutta mikä onkaan suomalaisen mielimusiikkia? Tango.” (Numminen 1998, 86)

2.2.2. *Tangon tenhovoiman salaisuus*

Kuva suomalaisesta tangoluonteesta ei ole aina, esimerkiksi mainitussa *60 minuuttia* -ohjelmassa, ollut vailla alentavia sävyjä. Siitä huolimatta suomalainen tangosielu nauttii stereotypiana laajaa suosiota myös niiden parissa, joita tangosieluvisioon sisältyvä kansallinen negatiivinen ”itsemääritys” eniten koskee. Vision suosiota ruohonjuuritasolla selittää se, että mainituksi tulleet suomalaisuuden määreet ovat nähtävissä yhtä hyvin positiivisina kuin negatiivisina piirteinä. Kun metsäläisyyden stigma on lähtemättömässä, se voidaankiin kääntää ympäri: tuppisuinen umpimielisyys muuttuu melankoliseksi syvällisyydeksi. Tangon tenho valloitti 90-luvun kuluessa suuren kirjon suomalaisia aina tuulipukukansasta akateemisiin, joiden piirissä syntyi jopa oma, pienimuotoinen tangokirjoittelun lajinsa. Mielenkiinnon kohteena ovat olleet mm. tangolyriikat, joista löydettyjä teemoja ovat olleet kaukokaipuu, katoavuus, kodittomuuden tunne, muistot menetetyistä onnen tuokioista ja luonnonläheisyys. Suomalaisen mollitangon lyriikoineen on nähty ilmaisevan surumielistä perusasennetta elämää kohtaan ja surumielisesti sävyttynyttä kaipausta onnen tilaan. Kukapa tällaisia epiteettejä panisi pahakseen? On helppo ymmärtää, miksi stereotyyppinen melankolia on monelle suomalaiselle miellyttävä ajatus ja tango houkutteleva itsemäärityksen rakennuspuu⁸.

⁷ Myös mm. rock-mytologiaan kuuluu oleellisesti myytti rockin ”aitoudesta” (ks. Frith 1988, 53-57).

⁸ Tangon arvostuksessa on aina ollut tosin repeämiä: konsensusta mursivat tuoreeltaan jo 1960-luvun ”tangoparodiat” kuten Kari Kuvvan *Tango pelargonia*.

Tango on kuitenkin nykyisellään vain marginaalinen osa suomalaista musiikkia. Tangon suosio *käsitteenä* onkin nykyisin paljon suurempi kuin tangon suosio varsinaisena musiikinlajina: jopa Seinäjoen Tangomarkkinat on nykyisellään paljon enemmän täynnä tango-iskulauseilla koristeltua yleistä markkinaviihdettä kuin varsinaista soivaa tangoa, joka on joutunut itse tangolaulukilpailua lukuunottamatta antamaan näillä nimikkofestivaaleillaankin tilaa muulle foksi- ja beat-pohjaiselle perusiskelmälle⁹. Sortuvan iskelmäkuninkaan mytologiassa tangomelankolia on mitä ilmeisin ainesosa. Tässäkin yhteydessä tangoa ollaan ajoittain kuulevinaan sielläkin missä sitä ei ole. Olavi Virran kuolemanjälkeisessä imagossa tangokuninkuus istuu niin lujasti, että ”eikö *Hopeinen kuu* olekaan tango?” kuultaisiin luultavasti useankin Virta-fanin suusta totuuden paljastuessa¹⁰. Nykyinen kuva Virrasta ja tämän urasta on ratkaisevasti erilainen kuin tämän aikalaistodellisuus. Virta saavutti asemansa 1950-luvulla etupäässä ei-tangoilla. Muillekaan jälkeensä rakennetuille myyttisille musiikillisille objekteille (ks. luku III) ei löydy loogisia vastineita 1950-luvun todellisuudesta. Todellisuudessa juuri Virta teki *päivänhittejä*, ulkomaisia käänösiskelmiä, jos kuka. Juha Lassilan (1990) suomalaisia hittilistoja kartoittavasta tutkimuksesta voidaan nähdä, että vuosina 1954-1963 Virran listoille nousseita 25:stä levytyksestä tangoja on neljä. Listahiteistä kaikki kahta lukuunottamatta olivat käänöskappaleita.

Tavalla, joka on vailla vertaa, tangomelankolia kiteytyy Unto Monosen imagoon yksinäisyyttä, synkkyyttä ja surua tihkuvien tangojen tekijänä. Yleisen käsityksen mukaan Monosen tangot syntyivät nimenomaan omakohtaisten tunteiden purkautumina (ks. esim. Kukkonen 1996, 157). Tämä seikka tekee Monosesta henkilönäkin loistavan samastumisen kohteen sille, joka tuntee vetoa hänen laulujensa aihepiiriä kohtaan. Tangomelankolia ei rajoitu kuitenkaan ainoastaan tangoihin. Rauli Badding Somerjoki ei laulanut tangoja kuin nimeksi, mutta tämä tosiseikka miltei unohtuu, niin selkeä on yhteys metatasolla. Kuvaillessaan Baddingin kappaletta *Tähdet, tähdet* tango-aiheisessa kirjassaan *Tango Nostalgia*¹¹ Pirjo Kukkonen (ibid., 205) näkee asian näin:

⁹ Myös ’iskelmä’ -käsitteen oheismerkitykset on oivallettu kaupallisissa yhteyksissä. *Iskelmä*-radiokanava on yksi vaihtoehto Suomen formaattiradioaaltoilla. Kanavan tunnus-slogan: ”Aito ja alkuperäinen iskelmä. Parhaita kotimaisia ja kevyen musiikin klassikoita.”

¹⁰ IS 17.7.1999: ”Tango (!) *Hopeinen kuu* on (Virran) 60-luvun levytys.” Puhe Virrasta tangokuninkaana saattaa hyvinkin olla ristiriidassa paitsi 1950-luvun todellisuuden, myös sen kanssa mitä Virran esittämiä kappaleita ihmiset nykyäänkään todellisuudessa muistavat. Esimerkiksi *Keräilyn Maailma* -lehti järjesti vuonna 1998 lukijoilleen kilpailun, jossa nämä saivat valita sadasta Yleisradion *Lauantain toivotut* -ohjelmassa soitetusta laulusta oman suosikkinsa. Virta sai kärkikymmenikköön kolme kappaletta: slovari *Vihreät niityt* (sija 1.), valssi *Kultainen nuoruus* (sija 3.), ja vasta sitten tango: *Tango Desirée* (sija 6.). Toinen esimerkki: vuonna 1999 Radio Suomen musiikkitoimitus lähetti joukolle musiikkivaikuttajia kyselyn, jossa näitä pyydettiin listaamaan kymmenen parasta kotimaista levytystä populaarimusiikin alueelta. Olavi Virta sai artisteista eniten ääniä, ja hänen eniten ääniä saanut kappaleensa sai sijoituksen 7: *Slowfox Hopeinen kuu*.

¹¹ Tässä Baddingia omitaan iskelmäkaaniin, mutta kovasti häntä vedetään rock-kaaniinikin sillä puolen rajaa. Ks. *Jee jee jee: Suomalaisen rockin historia* (Bruun & al. 1998), sivut 192 & 203.

In this song the pointlessness of life is forcefully put; "it is useless to have hopes, the road of dreams is useless; if you give something, or love somebody, it leads to nothing". Only the bitter longing remains. This song is powerful example of the longing for Death, the life beyond stars.

These two songs (*Tähdet, tähdet & Täällä pohjantähden alla*) express *Finnishness*, the typical atmosphere of nostalgia and melancholy -- (Kukkonen 1996, 205.)

Sama tangosielu, *Finnishness* siis reaalistuu sielläkin, missä tangon on syrjäyttänyt rock-iskelmä. Badding esittikin myös Monosen tuotantoa (*Yön hiljaisuudessa & Illan varjoon himmeään*), ja lisäksi yleisön mielissä myös somerolaisuus yhdistää näitä kahta. Monosella ja Baddingilla oli kuitenkin myös muuta yhteistä kuin tangomelankolia ja somerolaisuus.

2.3. Viina ja miehinen voima

Alkoholi ja humala kuuluvat oleellisesti sortuvan iskelmäkuninkaan tematiikkaan. Edellä on jo todettu, että sortuvien iskelmäkuninkaiden alkoholinkäyttö jakaantuu kahteen erilaiseen juomisen tapaan: sortumista välittömästi edeltävään patologiseen ja tätäkin edeltävään riemukkaaseen ja kurittomaan karnevalistiseen juomiseen. Suomalaiseen humalaan on perinteisesti liitetty kolme piirrettä, jotka ovat mystisluonteinen suhde luontoon, uhmakas suhde järjestykseen ja oman sisäisen maailman elämyksellisyys (Mäkelä & Virtanen 1987, 170). Suomalaisten humalasuhdetta on tavan takaa ajateltu aivan erityiseksi Euroopan kansojen joukossa. Mitä sitten tutkimus sanoo alkoholin historiasta Suomessa?

Alkoholi on ollut pakanuuden ajoista lähtien nautintoaine, johon kansalla on ollut hyvin positiivinen asenne. Tuolloin alkoholi luultavasti liittyi uskonnollisiin menoihin (Peltonen 1997, 28). Vilkuna (1996, 88) kertoo, että alkoholi näytteli entisaikojen rahvaan juhlissa keskeistä osaa, juopottelu oli humalahakuista ja juhlat yleensä varsinaisia ryyppyjuhlia. Samankaltainen juomiskulttuuri vallitsi Vilkunan mukaan kuitenkin koko Euroopassa. Suomessa ja Ruotsissa, mistä puuttui katolisten karnevaaliperinne, viinaa juotiin eritoten käräjien, häiden, hautajaisten, vuotuisjuhlien ja talkoiden yhteydessä.

Alkoholi on myös ollut ystävyiden ja vieraanvaraisuuden väline sekä sosiaalinen viesti. Satu Apo (2001, 333-373) löysi suomalaista alkoholiaiheista kansanperinnettä tutkiessaan kertomuksia, joissa viina oli "köyhien aarre" ja "sorretun voima", joka nosti nauttijan hyväosaisten kastiin. Niukkuuden kulttuurissa olut ja viina olivat ylellisyyttä, jolla oli myös statusarvoa: paloviinan nauttiminen oli merkki kuulumisesta kyläyhteisön hierarkiassa hyväosaisiin, itsellisiin miehiin.

Alkoholista tuli kuitenkin poliittinen tavara, kun säätyläistö, papisto etunenässä, alkoi liittää kurinpitoa, valvontaa ja vallankäyttöä alkoholiin. Tämä aiheutti luonnollisesti vastustushalua: huonosti valvottujen säännösten rikkomisesta, paljosta juomisesta ja juopumustilan esittelystä tuli mielenosoituksen väline sekä teologista synnillistämistä että maallista kriminalisointia vastaan. (Peltonen 1997, 28.)

Ilkka Mäntylä (1982) arvelee viinan valmistustaidon tulleen Ruotsi-Suomessa tunnetuksi keskiajan lopulla. Vielä 1500-luvulla viinaa käytettiin lähinnä vain lääkkeeksi ja ruudinvalmistukseen. Tässä tapahtui kuitenkin muutos 1600-luvun kuluessa, kun venäläisiä vastaan sotiessaan suomalaiset sotilaat tutustuivat Venäjällä yleiseen viinankäyttöön ja sikäläiseen tapaan polttaa viinaa viljasta – aikaisemmin sitä oli tislattu viinistä. 1600-luvulla viina syrjäytti oluen. Viinan terveys- sekä muista positiivisista vaikutuksista ei ollut tuonaikaisen ajattelutavan mukaisesti Mäntylän mukaan epäilystäkään, ja 1700-luvulle tultaessa viinaa poltettiin kaikkialla.

Kotipoltto oli kannattavaa: vilja kannatti kuljettaa kaupunkiin viinan muodossa rahtikulujen takia. Kruunu edisti kotipoltoa verotuksella siten että jokaisen talollisen piti maksaa veroa viinanpoltosta, poltti sitten tai ei. Suomalainen joi viinaa miltei kymmenen kertaa enemmän 1800-luvun alussa kuin sata vuotta myöhemmin. Kotipoltto kiellettiin Suomessa 1866 kaupunkien teollisten viinanpolttimoiden tuotannon menekin varmistamiseksi. Kaupungin tehdastyöläisö joi viinaa tylsää elämäänsä piristääkseen, maaseutu puolestaan kuivui. Raittiusliike syntyi lähinnä kaupunkien tehdastyöläisten elämänlaadun parantamiseksi ja sai aikaan ennen pitkää kieltolain. (Virtanen 1982, 70-71.)

Raittiusliike haki uskottavia argumentteja toimintansa oikeutukseksi tilastollisilla selvityksillä. Tässä yhteydessä ovat tärkeitä etenkin kaksi tutkimusta: Juho Kanteleen 1899 ja Pekka Kuusen 1946 tekemät tilastolliset selvitykset, joissa löydettiin yhteys rikollisuuden ja viinanjuonnin välillä. Näille oli Peltosen (1997, 66) mukaan yhteistä ajattelu, jonka mukaan suomalaiset nauttiessaan alkoholia ajautuvat rikkomaan lakia, ei niin että rikolliset käyttäisivät alkoholia. Nyt alkoholin ja rikollisuuden yhteys sai erikoismerkityksen, koska siitä oli tutkittua tietoa – joka oli tosin samansuuntaista kuin muissakin Länsi-Euroopan maissa (ibid., 67). Raittiustyö muuttui rikollisuuden vastaiseksi taisteluksi. Kieltolaki hyväksyttiin 1907, mutta senaatti kuitenkin jarrutti sen täytäntöönpanoa aina vuoteen 1917 saakka. Juuri tänä ajanjaksona syntyi Peltosen mukaan suomalaisen viinapään käsite.

Vahvana eli etenkin ajatus viinapään biologisesta perustasta – näinhän voitiin puolustella tiukkaa linjaa silloinkin kun haittoja ei ollut tilastoitavissa. Tällaisen näkemyksen taustalla oli "kansankuvan murrokseksi" nimitetty muutos sivistyneistön kokemusmaailmassa. Vuosisadan alun poliittinen kehitys, työväenliikkeen vahvistuminen, suurlakko 1905, eduskuntaudistus ja

työväenpuolueen vaalivoitto muuttivat "ideologisesta holhouksesta itsenäistyneen, järjestäytyneen ja poliittisia voittoja keräävän" rahvaan pelottavaksi ja vieraaksi, itse asiassa aivan omaksi ra'aksi rodukseen (Peltonen 1997, 74). Vanha runebergiläinen kansankuva murtui ja sivistyneistön pelot ja epäluulot kansaa kohtaa purkautuivat. Rotuajattelu oli tuohon aikaan yleistä luonnontieteessä, ja rotubiologiset, jopa rotuhygieeniset ajatukset levisivät raittiusliikkeen piiriin valistuskirjallisuuden kautta. (ibid., 75) Itsensä legitimoidakseen raittiusliikkeen oli kehitettävä erityisen suomalaisen viinapään käsite, jonka osatekijät olivat:

1. Käsitys juomatavan kansallisesta erityisyydestä, minkä mukaan suomalaiset poikkeavat juomatavaltaan muista, etenkin ns. sivistyskansoista.
2. Käsitys alkoholin nautintatavan erityisyydestä; vaikka alkoholia nautitaan vähän, silloin kun sitä juodaan, niin juodaan tositarkoituksella.
3. Käsitys humalakäyttäytymisen erityisyydestä; alkoholia nauttineena suomalainen käyttäytyy poikkeuksellisen sivistymättömästi, jopa väkivaltaisesti. (Peltonen 1997, 63-64)

Peltosen mukaan siis myytti suomalaisesta viinapäästä ei perustu faktoihin, vaan pikemminkin sivistyneistön subjektiiviseen kokemukseen.

Myös Satu Apo (2001) on nakertanut suomalaisen huonon viinapäämyytin uskottavuutta. Apo on tutkinut moninaisten tekstiaineistojen avulla alkoholiin liittyvää suomalaisen agraarikulttuurin piirissä ilmennyttä kansanomaista ajattelua. Apo on tullut siihen tulokseen, että aineistosta hahmottuvat alkoholinkäytölle rajat antavat yhteisölliset säännöt, jotka sotivat vastaan aikaisempaa käsitystä hillittömästä kansanomaisesta alkoholinkäytöstä. Aineistosta Apo saattoi todeta, että paitsi ”perinteisen suomalaisen”, transgressiivisen, arkitoiminnan rajat ylittävän juomisen, kansa taisi myös kaikki ne hillitymmät juomisen tavat, jotka nykyään mielletään ”eurooppalaisiksi”.

Mutta vaikka Apo korostaa vanhan kansan alkoholinkäytön osittaista hillittyyttä, hänkin myöntää myös toisenlaisen juomatavan olemassaolon: sellaisen, joka ylsi vahvasta humaltumisesta kaaosmaisiin orgioihin (Apo 2001, 369). Apon aineistosta löytyi paljon kuvauksia äärimmäisistä sahtiorgioista, joissa oli ”syötävä pahoinvointiin asti, juotava sammumiseen asti ja tanssittava nääntymiseen asti” (ibid., 243). Apo tulkitsee takana häämöttävien ikivanhojen, ilmeisesti jo pyyntikulttuureissa tavattavien juhlien mallit, joissa juhlatilan oli poikettava jyrkästi arjesta, jotta sillä olisi positiivisia vaikutuksia osanottajien elämään. Apo toteaa oluen kuuluneen oleellisena osana maanviljelijäyhteisön tärkeimpiin riitteihin, ja riittikuvausten perusteella Apo olettaa tärkeissä riiteissä edellytetyn, että ainakin osa riitin suorittajista oli ”pyhässä” mentaalisisä tilassa (Apo

2001, 369). Apo tulkitsee alkoholin pyhäksi, väkeväksi muita olioita toisenlaisiksi transformoimaan kykeneväksi. Alkoholissa käsitettiin olevan voimaa! Tämän Apo esittää kuuluvan alkoholiuskomusten arkaaisimpaan kerrostumaan: ”Alkoholijuoma oli ’pyhä’ aine, muista ihmisen valmistamista aineista poikkeava – se miellettiin eläväksi, henkiolennon kaltaiseksi: se pystyi siirtymään ihmisruumiiseen ja muuttamaan juojan tajunnantilan ja käyttäytymisen oman tahtonsa mukaiseksi.” (Ibid., 69).

Veikko Anttonen (1993 & 1996) on pohtinut sitä kulttuurista logiikkaa, johon eri asioiden ja ilmiöiden ’pyhäksi’ luokittaminen viime kädessä perustuu – ’pyhä’ ymmärrettynä sanan yhteiskunnallisessa eikä teologisessa merkityksessä. ’Pyhä’ edustaa muuttuvien sanojen ja merkitysten maailmassa Anttonen mukaan kielellistä jatkuvuutta, jonka juuret ulottuvat eri kielten sanastossa vuosituhansien taakse. Anttonen esittää, että ’pyhän’ kategoriaan liittyvä kulttuurisemantiikka on Suomessakin kristillistä merkitysooppia vanhempaa. ’Pyhä’-termi kuuluu alunperin jo pronssikaudelta juontuvan merkityksensä mukaan samaan semanttiseen kenttään ukkosen, salaman, paistamisen ja polttamisen kanssa, ja pyhä-luokituksen ja tulen yhteys on indoeurooppalaista perua. Pyhä-luokituksella määriteltyjen ilmiöiden yhteisiin ominaisuuksiin kuuluivat anomaalisuus, transformatiivisuus (entiteetin ulkoisia rajoja muuttava) sekä voiman ja vaaran läsnäolo. (Anttonen 1993, 36-37.) Anttonen toteaa, että esikristillisen käsitteistön varaan rakennettiin sittemmin myös kristillisen uskonnon suomenkielinen käsitteistö. Tähän Anttonen perustaa myös hypoteesinsa löylyn ja viinan suomalaisista merkityksistä. Saunominen ja ryyppääminen ovat Anttonen mukaan samanlaisia suomalaisia transformaation symboleita. Ukkonen, salama, paistaminen ja polttaminen, sanalla sanoen ’pyhä’, on näissä läsnä, samoin anomaalisuus, transformatiivisuus sekä voiman ja vaaran läsnäolo. Ryyppääminen ja saunominen ovat siis ”vanhan elämänskatsomuksen piilotajuisia sakramenteja” (Anttonen 1993, 55) ja ilmentymiä vanhasuomalaisesta pyhäkäyttäytymisestä (ibid., 56). Tällä tavoin ajateltuna humalakokemus kansallisena, kollektiivisena rituaalina elää yhä. Tarkastellessamme humalaa voimme nähdä sen olevan pyhän käsitteen vaatima tila, joka on samalla sekä voiman että vaaran lähde. Pyhä ilmaisee liminaaltilaa: siitä luodaan uutta, se ei ole varsinainen päämäärä vaan keino, voiman antaja (ibid., 57).

2.3.1. Juomisen kuvat

VÄISKI

En kai minä pirtua poikasten kurlausvedeks tuonut. Viideltä saunaan ja kuudelta putkaan. Mua ei ole juonu pöydän alle kuin Viis miestä ja vartti.

IRWIN

Mikä?

VÄISKI

Viis miestä ja vartti, yks kuski, se on saanut nimensä siitä, että juo ensin viis miestä pöydän alle ja jatkaa vielä vartin varmuuden vuoks, ettei tule sanomista.

Kolmikko katselee ihailen Väiskiä.

(Koivusalo & Salmi 2000, 24.)

Juopottelun kuvaaminen on suosittua suomalaisen kaunokirjallisuuden ja elokuvaviihteen sisältöä, ja suomalainen humala näyttäytyy stereotyyppisimmillään ehkä juuri fiktiossa. Vaikka Suomi-elokuvan myyttisen humalan ja todellisuuden suhde onkin epämääräinen, on humala esimerkiksi valkokankaalla saavuttanut sellaisen yleisönsuosion, että välittyvän kuvan vastaanotto on ilmeisen hyväksyvä. Minkälainen kuva sitten on? Ensinnäkin juominen on nimenomaan miehen juomista, toiseksi se on vahvan karnevalistista. Myös humalan elämyksellisyys korostuu elokuvien juomiskohtauksissa.

Dan Steinbock, analysoidessaan Mikko Niskasen *Kahdeksan surmanluotia* -elokuvan juomiskohtauksia (Steinbock 1985), päätyi esittämään, että alkoholi on elokuvan kansanmiehelle voiman lähde tai paremminkin ”voimia vapauttava katalysaattori, joka antaa uskallusta sanoa ja tehdä sellaista, mitä muuten ei uskalleta” (ibid., 125). Alkoholi on myös *Kahdeksan surmaluodin* pienviljelijälle ainoa tavoitettavissa oleva itsetunnon antaja. Ryyppäämisessä on keskeistä kohtuuttomuus, jotta humalassa tavoitettaisiin sellaiset voimat, joita arki ei suo tavalliselle miehelle. Steinbock huomioi, että ”Surmanluodeissa” ryyppääminen ei ole vain itsesääliä, vaan myös miehinen yhdessäolon ja sosiaalisen nauttimisen tapa. Viinaa ei elokuvassa juoda yksin, olennaista on arjen unohdus mieskavereiden seurassa. Steinbock huomioi, että elokuvassa viina on miesten maailma siinä kuin neulominen naisten maailma. Edelliseen maailmaan kuulu kohtuuttomuus, jälkimmäiseen kohtuullisuus; edellinen on miehistä, jälkimmäinen naisellista. Joissain suhteessa viina on naisen korvike, ja Steinbock näkeekin ”Surmanluodeissa” miehen ja viinan suhteen puolieroottisena. Kun mies on poissa juomassa viinaa, naisen perspektiivistä hän on vieraisa,

”juomassa ja huoraamassa”, kuten ”Surmanluotien” päähenkilön vaimo perusteetta, mutta kuitenkin jotain hyvinkin oleellista tavoittaen kireästi tokaisee (ibid., 143).

Falk ja Sulkunen (1980) löysivät Suomi-filmien humalakuvauksista aivan samantyyppisiä ulottuvuuksia: viinan ja naisen jännittyneen vastakohtaisuuden, kompensatorisuuden ja toisensa poissulkevuuden; humalaisten miesten solidaarisuuden, joka kuitenkin Falkin ja Sulkusen tulkinnan mukaan oli ”tyhjää”, vailla reaalista sisältöä; humalaisen miehen ”kosmisen yksinäisyyden”, jonka puitteissa mies kohtaa sekä itsensä että kosmiset voimat.



Stereotyyppien viljely elokuvavihteessä: Ensin juodaan lavan takana viinaa...



Sitten tapellaan. (*Kuningasjätkä*. O: Markku Pölönen 1997.)

Taiteilijoiden juomiseen liitetään, paitsi ne samat piirteet kuin muidenkin juomiseen, myös omat erikoisuutensa: taitelijathan tavataan nähdä herkkinä ja asiat vahvasti kokevina persoonallisuuksina ja siten alkoholismille alttiina yksilöinä. Juominen kiteyttää taiteilijoiden inhimillisyyden ja tekee heistä tavallisille ihmisille samastuttavia: esikuvallisten sankareiden juopotteluun on helppo kuvitella sellaista romantiikkaa, jota omassa juomisessakin haluaisi olevan. Tapio Rautavaara on suomalaisen miehen ideaali, ja juuri siksi hän ei voikaan olla aivan täydellinen, vaan sopivasti heikko. Rautavaaran juopottelu on seuraavissa välähdyksissä vielä kesyä ja verrattain miellyttävää, vaikka alakuloa onkin aistittavissa:

Pistäs tyttö pari pulloa algerialaista että jaksaa hymyillä.

Kyseessä on Kangasalla syksyllä 1999 kuultua *kronikaatiksi* luokiteltavaa suullista kansanperinnettä. Memoraatin kertoja kertoi kuulleen Tapio Rautavaaran sanoneen nämä sanat 1960-luvulla Alkon myymälässä myyjättärelle ostaessaan kahta pulloa punaviiniä. Memoraatti esitettiin Rautavaaran omaperäistä, vahvaa r-äännettä sekä syvää äänen klangia imitoiden.

Tähän lyhyeen lauseeseen on onnistuttu niputtamaan melkoinen kokoelma yhteenlimittyviä taiteilijoihin ja alkoholiin liittyviä merkityksiä. Voimme aloittaa vaikkapa ”hymyilystä”. Kenelle Rautavaaran pitää hymyillä? Tietenkin yleisölle, joka Rautavaaran kaltaisen tähden kohdalla tarkoittaa suurinpiirtein jokaikistä ihmistä, joka tulee häntä vastaan kadulla tai maitokaupassa – tai Alkossa. Hymyilemisen ja jaksamisen vaatimuksella viitataan siis viihteenteon raskauteen sekä yleisön ja artistin suhteeseen, jonka työnjako on se, että yleisö ottaa ja artisti antaa. Viini auttaa paineisiin, mutta yksi pullo ei riitä, täytyy olla ”pari pullo”. ”Algerialainen”, aikakauden halpa punaviini kertoo siitä, että viiniä nautitaan nyt humalatarkoituksissa eikä varmastikaan vaikkapa kulinarististen nautintojen edistämiseksi. Lempinimen käyttäminen viinistä taas sisältää mielikuvan Rautavaaran ja kyseisen viinin intiimin lämpimästä suhteesta. Kronikaatissa on muutaman sanan avulla onnistuttu luomaan tunnelma, jota leimaa uhmakas alakulo ja dramaattinen syvämielisyys, jopa herkkyys – memoraatti on näinollen melko yhdenmukainen niiden ominaisuuksien kanssa, jotka Rautavaaraan muutoinkin yhdistetään. Lopuksi voidaan vielä ajatella kronikaattiin sisältyvää ”koukkua”: missä tahansa kertomuksessa tulee luonnollisesti olla jotain kertomisen arvoista, jotta sitä kerrottaisiin. Tämän nimenomaisen memoraatin viehätys voi perustua vaikkapa inhimilliseen myötätuntoon yksinäistä ja surumielistä kanssaihmistä kohtaan. Varmaan moni on kokenut itsekkin, miltä tuntuu viettää iltaa yksin vieraalla paikkakunnalla, ilman mitään tekemistä. Eläytyväinen kuulija voi jopa sielunsa silmin nähdä ison miehen motellihuoneen hämärässä ja kuulla aukeavan korkin räähdyksen...



Kulkuri ja Joutsen. O: Timo Koivusalo 2000.

Tälle hetkelle Timo Koivusalo elokuvassaan *Kulkuri ja Joutsen* antaa kuvallisen muodon. Vielä yksi samastettavuuden tematiikan kiteyttävä memoraatti, joka on kuultu Rovaniemellä vuonna 2001 26-vuotiaalta mieheltä:

Eräs työtoverini toimi nuorena tyttönä jonkin aikaa kuvaussihteerinä. Erään filmin pääosassa oli Tapio Rautavaara. Kun tuli Rautavaaran vuoro tulla kamerojen eteen, kuvaussihteerini lähetettiin noutamaan tämä pukuhuoneesta. Kuvaussihteerini koputti hivenen jännittyneenä oveen, jonka takaa kuului möreä ”sisään”. Oven aukaistuaan hän näki Rautavaaran istuvan tuolissa ja korkkaavan kiinni Koskenkorvapulloa. Rautavaara sanoi: ”tällasia me ollaan”.

Niin, ”tällaisia he ovat”, ja tällaisia heidän halutaan puoliksi myös olevan – ihmisiä joista löytyy kontaktipintaa.

Suomalaista myyttistä alkoholinkäyttöä on esitelty samaan sävyyn vuosikymmeniä sekä kirjallisuudessa että elokuvassa. Myös suomalaisen alkoholinkäytön merkityksien erityisyyttä ja syvällisyyttä painottavaa vakavampaa tutkimuskirjallisuutta on kirjoitettu ja luettu. Jonnekin ”toiseen todellisuuteen” liittyvät elämykselliset humalakokemukset ovat monille suomalaisille, paitsi raivoraittiille myös alkoholia käyttäville miehille täysin utopistisia. Ehkä kyse on sittenkin – jälleen – enemmänkin suomalaisuuden määrittelyn tarpeisiin valjastetuista ajatuskonstruktioista kuin konkreettisista, kollektiivisista, jaetuista psykofyysisistä kokemuksista. Näin ollen myös kysymys suomalaisen alkoholikulttuurin erityisyydestä menettää merkityksensä. Tärkeää on vain se, että näin, jopa verrattain kesylläkin ”tissuttelulla”, päästään ajatuksien siivin puoleensavetävän ”myyttisen” suomalaisuuden lähteille.

2.4. Herraviha ja kateus

Jo edellä on hahmottunut toistuva skenaario, jossa suomalaisten enemmistön on ollut elettävä eliitin asenteellisen määrittelyn alaisena. Kansan ja eliitin useimmiten symbolisella, mutta aika ajoin myös sanoista tekoihin päätyneellä kädenväännöllä oli tässä tutkimuksessa tarkasteltuun aikaan tultaessa takanaan jo vuosisatainen historia. Vielä 1800-luvulla säätyläiskulttuurin ja rahvaankulttuurin välillä oli niin elämäntapojen kuin maailmankuvien suhteen raju ero, ja säätyläisillä – n. 2%:lla väestöstä – oli hallussaan likipitään kaikki yhteiskunnallinen valta. Kaiken kaikkiaan rahvaan suhde eliittiin on ollut ajoittain hyvinkin jännitteinen. Ei olekaan yllättävää, että herraviha on oleellinen osa suomalaisuuden stereotyyppiä – ja täyttä totta ainakin siinä missä suomalainen melankolia ja

viinapää. Kaikkein karuimman ilmentymänsä herravihan on ymmärretty saaneen vuoden 1918 sisällissodassa, jossa kapinaan nousevan väen puheissa ”tiedostava” linja, marxilainen luokkatietoisuus yhdistyi ”arkaaiseen” linjaan – herravihaan – joka ”kulkee suoraan leimuavasta vihasta sorron kimppuun” eikä ”tarvitse perusteekseen kristinoppia, valistusaatetta eikä marxilaisuutta” (Ehrnrooth 1992, 472-473).

Altavastajan asemasta kansan taholta on sotaa kesympänä strategiana joskus käytetty menestyksekkäästi eräänlaista käänteistämistä, jossa kertaalleen negatiivisesti latautuneet ominaisuudet on pyritty varustamaan positiivisilla arvoilla. On vielä jäljellä eräs strategia, jota alistettu kansa on käyttänyt ympäri maailmaa sosiaalisena varaventiilinä ja joka sortuvan iskelmäkuninkaan tapauksessa on oleellinen selittävä piirre. Luvussa III esitellyissä kulttuurintuotteissa sovinnaisuuksien vastainen ilonpito oli läsnä useissa välähdyksissä: Kuningas Olavi pitämässä hoviaan hotelli Tornin kabinetissa; Irwin kierrättämässä takseja ympäri Hämeenlinnan toria; Mononen puolestaan kaartamassa taksilla kadun puolelta toiselle. Yhteistä näille välähdyksille on juhlimisen julkisuushakuisuus sekä tavoiteltu näyttävyyys näytelmällisine hovinpitoinen. Mainitut iskemäkuninkaat olivat kaikki kansan karnevaalikapinan ylös nostamia yhden päivän vääriä kuninkaita.

Mihail Bahtinin (1995) aina yhtä ajankohtaiset huomiot keskiajan karnevaalikulttuurista ovat karnevalismi-teorian perusta. Kansan naurukulttuuri oli keskiajalla ja renessanssissa laajaa ja merkittävää. Bahtinin mukaan kansan naurukulttuuri muodosti vastakohdan keskiajan viralliselle ja vakavalle kirkolliselle ja feodaaliselle kulttuurille. Sen ilmiöihin kuuluivat mm. karnevalistiset torijuhlat, erilaiset naururituuaalit ja kultit, narrit ja hölmöt, jättiläiset, kääpiöt ja hirviöt, ilveilijät sekä valtava ja monimuotoinen parodiakirjallisuus. Kaikille näille yhteistä oli tietty tyyli. Karnevaalijuhlat ja -seremoniat poikkesivat jyrkästi vakavien virallisten, kirkon ja feodaalivaltion, kulttien muodoista ja seremonioista. Ne antoivat ihmisille aivan toisen, korostuneen epävirallisen näkökulman maailmaan. Ne tavallaan loivat virallisen rinnalle kokonaan toisen maailman, johon enemmän tai vähemmän kaikki keskiajan ihmiset ottivat osaa. Ne olivat lähellä taiteen kuvallisia muotoja, lähinnä teatteria (tosin ilman jakoa katsojiin ja esiintyjiin). Karnevaalielämään liittyivät lisäksi erilaiset verbaaliset nauruteokset (suulliset ja kirjalliset, niin latinaksi kuin kansan kielellä). Lopuksi karnevaalille ominaista oli varsin runsas kirousten ja solvaavien ilmauksien käyttö.

Karnevaalikielen kuvastoa hallitsevat *elämän materiaalis-ruumiillisen ulottuvuuden* (Bahtin 19) - ruumiin, syömisen, juomisen, tarpeenteon ja sukupuolielämän - kuvat. Tätä Bahtin kutsuu groteskiksi realismiksi. Tämän groteskin realismin pääpiirre on alentaminen, kaiken ylevän, henkisen, ideaalisen ja abstraktin kääntäminen materiaalis ruumiilliselle tasolle. Analogisesti virallisen juhlan vastakohtana karnevaali ikäänkuin juhli tilapäistä vapautumista hallitsevasta

totuudesta ja vallitsevasta järjestyksestä. Virallinen järjestys oli pysähtynyt, pompöösi ja epätasa-arvoinen, karnevaalissa taas vallitsi tilapäisesti utopistinen vapaus, tasavertaisuus ja runsaus. Karnevaalissa kaikki hierarkkiset suhteet kääntyivät hetkeksi pääläelleen: kaikki katsottiin tasavertaisiksi. Säätäjien, varallisuuden, statuksen säätämät raja-aidat korvattiin silloin tuttavallisella kontaktilla. Muodostui erityinen karnevaalitorin kieli.

1600-luvulta lähtien kansan karnevalismi köyhtyi ja rappeutui, mutta kaventuneessa muodossaan se on ollut olemassa ja on vieläkin. Monet ilmiöt ovat suomalaisessa populaarihistoriassa olleet karnevalismia tihkuvia: näissä muodoissa yhdistyy teatraalisuus, rahvaanomaisuus ja useimmiten myös karnevalistinen ylettömyys. Linja alkaa vuosisadan alun kupleteista kehittyen sota-ajan ikävääntorjunnan ja jälleenrakennuskauden rillumarein kautta täyteen kukkaansa 1960-80 -lukujen irwinismissä. Irwin pilkkasi herroja, tiukkaa alkoholipolitiikkaa ja veroja – hän kritisoi ylipäätään koko systeemiä. Irwin antoi itsestään kuvan kansan äänitorvena ja suosion perusteella näin näytti olevankin. Irwinin tarjoama kansankuva oli 1960-luvun vanhemman polven sivistyneistölle arvatenkin vastenmielinen:

Kansankuvien horjuttaminen toteutui niin sanoituksissa kuin musiikissakin. Jälkimmäisessä 'protesti' kanavoitui pitkälti saksalaisen schlagerin hengessä tehtyihin iskeviin melodioihin, jotka tunnetuimmissa kappaleissa (*Ryysyranta, Kun rahat ei riitä*) muokkaantuivat 'humpaksi'. Tämänäyttöinen musiikki oli -- karnevalistinen ele, groteskiuden ja alhaisen merkki. Irwin siis nosti esiin sosiaalisesti perifeerisiä, mutta symbolisesti keskeisiä elementtejä, mikä juuri on karnevalismille luonteenomaista. "Iskevien" melodioiden ja "humpan" lisäksi Irwinin hahmon "perifeerisiä" piirteitä olivat hänen julkisuuskuvansa liittyvä groteskius ("siivoton" olemus, kapinallinen julkisuuskuva) ja laulujen kuvasto (alaluokka, 'kansa', 'juopotteleva työmies'). (Rautiainen 2001, 279.)

Herraviha oli punaisena lankana Irwinin tuotannossa (*Juhlavalssi* yms.) läpi koko hänen uransa, samoin viina. Irwin myös henkilökohtaisesti teki niin kuin opetti. Tämä tematiikka huipentui Irwinin uran loppupuolen superhittiin *Rentun ruusuun*, joka on jäänyt elämään jonkinlaisena "juoppojen kansallislauluna". Irwinin perintö tässä suhteessa kiteytyy yhteen ainoaan jo luvussa IV.1. esitettyyn valokuvaan Irwinin "manttelinperijästä". Mikä on irwinismin rekvisiitta? Viina- ja kaljapullot törkyisen pöydän koristeena.

Irwin oli samanhenkinen kuin kannattajansa, mutta menestyttyään jo myös jotain kannattajille saavuttamatonta: luksus-henkisine omakotitaloineen Irwin saavutti sellaista, mistä tavallinen kansalainen voi vain haaveilla. Karnevalismiin kuuluu iskelmäkuninkaiden rooli karnevaaliyleisön sijais- ja esijuhlijana, mutta toisaalta myös vääränä yhden päivän kuninkaana. Sille logiikalle, millä

ihailijat suhtautuvat samastuessaan iskelmäkuninkaihinsa, on nähtävissä jonkinlainen analogia lottoamisessa. Raha- ja uhkapelit ovat yksi tapa, jolla nykyajan tavallinen ihminen voi käsitellä elämänsä suhteellista vaihtoehtottomuutta, joka hänen on ilman huomattavaa varallisuutta tai valta-asemaa kohdattava. Lottoamisen on Suomessakin todettu olevan lähinnä vähäväkisemmän kansan huvittelumuoto. Järjellä ei lottoamista voi selittää, kun tiedossa on kuinka pieni voittamisen todennäköisyys on. Lototessa vääjäämättä toteutuvaan kohtaloon odotetaan ihmeenomaista käännettä. (Alho 1988, 33-34 & 58-59) Samaa funktiota osaltaan toteuttavat myös iskelmäkuninkaat, jotka antavat kansalle mahdollisuuden kuvitella lottovoitonomaisten tuurien toteutuvan myös itsensä kohdalla. Mononen, Irwin, Badding ja muut iskelmäsanarit, kaikki poikkeuksetta vaatimattomista oloista, ovat yhteiskunnallisen epätasa-arvoisuuden vaatima varaventiili. Tavallinen kadunmies voi näihin samastuen ajatella hiljaa itsekseen: miksipä en myöskin minä? Karnevaalilla on pohjimmiltaan ei suinkaan vallankumouksellinen, vaan järjestystä pönkittävä tarkoitus. Virallisen maailmanmenon vastakohtana karnevaali juhlii tilapäistä vapautumista hallitsevasta totuudesta ja hallitsevasta järjestyksestä – mutta vain tilapäistä. Kun kansa on juhlinut ylimääräiset höyryt pihalle, on aika palata vanhaan päiväjärjestykseen.

Kun iskelmäkuninkaista suurin ja legendaarisin, gargantuamainen Olavi Virta oli ensin karnevaalikansan väärä kuningas, tuli hänestä itsestään lopulta myös hyväosainen – liian hyväosainen. Ylpeys omien joukosta nousseen menestyksestä muuttui kateudeksi samaa tahtia kuin suutarin poika nousi maailmanmieheksi, ja mm. siksi Virta oli niin helppo saalis joutuessaan ensi askeleitaan ottavan suomalaisen sensaatiojournalismin harjoituskappaleeksi. Virta oli kuitenkin vielä sorruttuaankin – samoin kuin Badding, Irwin ja Mononenkin lopun alkoholismiaikoinaan – karnevaalikuningas mitä suurimmassa määrin, mutta nyt todenteolla groteskiksi muuttuneena. Näissä lopun vaiheissa karnevaalin irvokas realismi kuvittui vapauttavaksi äärimmäisyydeksi, rappioksi, jota todistavan yleisön mietteissä sääli ja julmuus löivät kättä. Olavi Virta oli täydellinen paitsi laulutekniikaltaan, myös em. mielessä. Hän esitti urallaan tähden roolin kaikki vaiheet: nuori lupaus, ylittämätön suosikki ja suvereeni mestari, kehäraakki ja ihmisraunio.

3. Yhteenveto: miehinen voima, melankolia ja herraviha

Tämän luvun tarkoituksena oli eksplikoida, kuinka Suomi-iskelmän sortuviin sankareihin liittyviä merkityssisältöjä artikuloidaan yhteen visioon perisuomalaisesta sielunmaisemasta. Yhdessä näistä sisällöistä muodostuu se sortuvan iskelmäkuninkaan hahmon komponentti, joka näyttäytyy suomalaisille, erityisesti suomalaisille miehille, sosiaalisesti samastuttavana. Se, kuinka TV-

ohjelmat, elokuvakohtaukset, parodiat, radiojuonnot, memorabiliaesineet ja muut käsiteltäviin hahmoihin liittyvät ja näitä tulkitsevat kulttuurintuotteet välittävät keskeisiä stereotyyppisiä suomalaiskansallisia merkityksiä, on nähtävissä luvussa III. Seuraavaksi tarkastelen sellaisia lähihistorian tapahtumia ja toimijoita, jotka ovat jollain tavalla olleet liitoksissa mainitun iskelmädiskurssin synty- ja kehityshistoriaan.

Katsannossani tärkeiksi muodostui alkoholille usein annettu merkitys miehisen voiman antajana, tangon roolista kuvitellun suomalaisen melankolian äänikulissina sekä iskelmäkuninkaiden toimiminen kansan omina karnevaalikuninkaina ja suomalaisen herravihan varaventiileinä. Viinaan menevän, tangoja laulavan iskelmäkuninkaan hahmo on lunastanut suosionsa toimimalla suomalaisen miehisen sielunmaisema-konstruktion metaforana. Suomalaisen tangolyriikan on nähty ilmaisevan surumielistä perusasennetta elämää kohtaan sekä surumielisesti sävyttynyttä kaipausta onnen tilaan. Ajatusrakennelman pohjana on ollut käsitys melankolisesta suomalaisesta kansanluonteesta, jolle tango luo loogisen äänikulissin. Tangossa nähdään sama piirre, mikä suomalaisuudessa koetaan ylpeyden aiheeksi: melankolisuus on syvällisyyttä, ei umpimielisyyttä. Alkoholilla ja humalalla taas on usein nähty olevan suomalaisessa kulttuurissa erityisiä merkityksiä. Varsinkin suomalaisessa kaunokirjallisuudessa ja elokuvataiteessa näitä merkityksiä on esitelty hyvin monipuolisesti kolmella ulottuvuudella, jotka ovat: mystisluonteinen suhde luontoon, uhmakas suhde järjestykseen ja esivaltaan sekä oma sisäisen maailman elämyksellisyys. Edelliset yhdistävä viinaan menevän iskelmäsanokarin ominaisuus on karnevalistinen väärä kuninkuus, toimiminen yhteiskunnallisen epätasa-arvoisuuden vaatimana varaventiilinä.

Sortuvan iskelmäkuninkaan ideaalityypissä ovat näin läsnä ominaisuudet, joiden ansiosta suomalainen mies identifioituu tähän ja hyväksyy tämän helposti myös syvemmillä psykologisella tasolla minänsä symboliksi. Sortuvan iskelmäkuninkaan ominaisuudet ja niiden vastaavuudet suomalaiskansalliseen mentaliteettikonstruktion on esitettävissä yhteenvetona allaolevan kolmion muodossa. Kolmion sisällä ovat sortuvan iskelmäkuninkaan ideaalityypin ominaisuudet, ulkopuolella niiden vastineet suomalaiskansallisessa sielunmaisemassa.

Kuvio 1. Sortuvan iskelmäkuninkaan kulttuuriset merkitykset



Stereotypiat ovat kulttuurin ylläpitämiä ja välittämiä, usein tekstejä ja diskursseja, vaikka puhummekin kuvista. Kansallinen omakuva ei ole kaikkien jakama, vaan se voi olla vaikkapa kirjallisen eliitin ylläpitämä traditio, joka julistetaan omakuvaksi, vaikka kukaan ei sitä sellaiseksi mieltäisi. Peltosen mielestä juuri tämä rakennettu omakuva on se taso, joka aidosti voi olla homogeeninen, koska se ei vaadi oletusta yhtenäiskulttuurista ja on siksi käyttökelpoinen puhuttaessa suomalaisuudesta. (Peltonen 1998, 20-21). Toistuvana aspektina tämän tason suomalaisen kulttuurin määrittelyssä Peltonen (ibid., 20) mainitsee suomalaisuudesta puhumisen pysyvänä, historiattomana ominaisuutena, josta puhutaan samoin nyt kuin vaikkapa vuosisadan alussa: niinpä nykyään vertailu ruotsinkielisten ja suomenkielisten välillä on vain muuttunut vertailuiksi Suomen ja muun Euroopan välillä. Näissä vertailuissa ei konkreettisesta vertailusta ole häivähdystäkään, vaan vertailu suoritetaan stereotyyppisten (myyttisten) käsitysten välillä akselilla suomalainen metsäluonto – eurooppalainen kaupunkikulttuuri.

Postmodernina aikana kuitenkin se, mitä ”suomalaisuuteen” kuuluu, on määriteltävissä kerta kerran jälkeen uudella tavalla entistä etäämmällä olevien reunaehtojuen puitteissa. Onko niin, että kansallisen identiteetin tarkalla sisällöllä ei ehkä olekaan aivan ensiarvoista merkitystä? Sisältö voidaan kuvitella melkein miksi vain, mutta tärkeintä on kuitenkin yhteenkuuluvuuden tunteen luominen? Näin ollen esimerkiksi kysymys suomalaisen alkoholikulttuurin erityisyydestä menettää merkityksensä – tärkeää on vain se, että näin kuvitellaan, ja että tuo kuvitelma luo yhteenkuuluvuutta. Suomalaisuutta edustamaan pannut ominaisuudet ovat ehkä täysin kuviteltuja – vaan eivät kuitenkaan välttämättä. Totuusarvo ei ole tärkeää, sillä pohjimmiltaan stereotyyppien merkitys on paremminkin luoda yhteisyyden tuntua kuin kuvata totuutta, ja tärkeämpää kuin niiden sisältö on niiden olemassaolo. Sisällöksi käy periaatteessa ääritapauksessa myös puhdas illuusio. Suomalaisuuteen voidaan sisällyttää vaikkapa ’karnevalistista juomista’ riippumatta siitä, kuinka monta alkoholin nauttimisesta iloa ammentavaa suomalaista todellisuudessa on olemassa (Ks. myös

Simpura 1983, 313). Tällöin se, että erityistä alkoholin käytön tapaa todellakin on mielikuvien tasolla pidetty jotenkin leimallisesti suomalaisena, on sattumaa. Jossain toisessa kulttuurissa funktiota, jonka viinanjuonti suomalaisessa kulttuurissa täyttää, voisi täyttää vaikkapa 'ylensyönti'. Samoin kuin jokainen voi tunnistaa välähdyksenomaisesti itsessään olemattomia stereotyyppisiä suomalaisia piirteitä, myös idoleissa voidaan nähdä jotain sellaista, mitä heissä ei ole. Esimerkiksi viihdetaiteilijan patologinen alkoholismi voidaan pitkään nähdä, sormien läpi katseltuna, karnevalistisena ilujuopotteluna, koska se on samastumisen apuvälineenä miellyttävä piirre. Vaikka Jamppa Tuomisen vakavan alkoholismin aiheuttamista hengenvaarallisista tilanteista kerrottiin aikakauslehdissä, voitiin hänestä silti ongelmattomasti murjaista hauska wellerismi "Nyt alkoi juominen, sanoi Jamppa Tuominen".

Erinäisten stereotyyppioiden suosio on Suomessakin mahdollista osin myös siksi, että niitä ei ajatellakaan aivan tosissaan otettavaksi. Esimerkiksi siirtyessään poliittisesta populaariin kontekstiin koko 'kansa' käsitteenä on muuttunut "kuvasta" "kuvan kuvaksi", joksikin johon viitataan, vaikka se jo tiedetään pelkäsi illuusioksi. Risto Alapuron mukaan

"Kansa" oli 60-luvulle asti sivistyneistölle representaatio, se edusti jotakin, josta rakennettiin sivistyneistön omaa kuvaa. Nyt "kansan" eri ominaisuuksia hyödynnetään populaarikulttuurissa ilman, että sillä representoidaan mitään, tai vähintäänkin paljon epämääräisemmin kuin ennen. "Kansan" ominaisuudet toimivat enemmän merkkeinä, maun, tyylin ja elämäntavan välineinä. (Alapuro 1997, 149-150)

Kansallisten stereotyyppioiden olemassaololla on siis myös attraktiiviset puolensa. Stereotyyppioiden hyöty voi olla pelkistetyimmillään siinä, että tiedetään mistä puhutaan kun puhutaan vaikkapa 'joulukinkusta', eli kuten Klaus Mäkelä (1999, 176) on asian ilmaissut: "Suomalaisuus on niissä itseilmaisun säännöissä ja sisällöissä, joiden varassa suomalaiset ymmärtävät toisiaan".

VII SORTUVA ISKELMÄKUNINGAS TAPAHTUMIEN VIRRASSA 1959-2000

Tässä kulttuurihistorialliselle tarkastelulle omistetussa osiossa erittelen joitakin esimerkinomaisia tapahtumasarjoja ja asiayhteyksiä, joihin tässä tutkimuksessa käsiteltyjen Suomi-iskelmän sortuvien sankarien tematiikka on kytkeytynyt. Tarkasteltava aikaväli ulottuu 1960-luvun puolivälistä vuosituhannen loppuun. Tältä ajalta olen nostanut tarkasteltavaksi kuusi eri skenaariota: 1960-luvulla tapahtunut julkisuuden murros ja sensaatiojournalismin nousu Suomessa sekä saman vuosikymmenen nuoren kulttuurieliitin kampanjointi populaarimusiikin arvonnousun puolesta; iskelmäasiantuntijoiden ammattikunnan synty 1970-luvulla ja Suomi-iskelmän kytkökset suomalaiseen elokuvaan 1980-luvulta eteenpäin; ja viimeiseksi suomalaisten tangoinnostuksen kanavoiminen kaupalliseen festivaalitoimintaan sekä iskelmästereotyyppioiden kytkeminen camp-henkiseen parodiointiin.

Näissä esille tuoduissa tilanteissa myyttiä on sekä synnytetty että hyödynnetty. Tarkastellut skenaariot vastaavat kukin erityispiirteillään jollain tavalla sitä sosiaalista tilannetta, joka niiden aikana on vallinnut. Useassa tapauksessa voidaan hyvällä syyllä puhua vastaamisesta jonkinlaiseen ”sosiaaliseen tilaukseen”, suomalaisen musiikkiyleisön sisäiseen tarpeeseen. Ajanjakson laajempiin virtauksiin kuuluvat 1960-luvun kulttuurinen muutos, jossa monet aikaisemmat tabut ja haastamattomat ajattelutavat kaatuivat kertarysäyksellä, 1970-luvulla lähiöiden Suomessa virinnyt nostalgia suuren rakennemuutoksen myötä menetettyä agraari-Suomea kohtaan ja lopulta globalisoituvan ympäristön edesauttama kansallisen itsemäärittelyn tarve ja tästä seurannut perikansallisten konstruktioiden säilyminen suomalaisen identiteetin määrittelyn tukipisteinä. Keskeinen yhteinen nimittäjä tarkasteltavaksi otetuille tapahtumille on ”suuret ikäluokat”, tai ”toinen tasavalta”, sillä demografisessa mielessä tarkastellut ilmiöt ovat nimenomaan oleellisesti sodan aikana tai heti sen jälkeen syntyneen sukupolven kokemusmaailmaan kuuluvaa ainesta. Nykyaikaa lähestyttäessä tarkastelun painopiste siirtyy kuitenkin enenevässä määrin ja lopulta pelkästään nuoremman kansanosan tajuntaan vaikuttaneisiin mediailmiöihin.

1. Tangokuninkaan syksy: lehdet kellastuvat

1.1. Julkisuuden murros 1960-luvulla

Kun yhdysvaltalainen lehtikeisari William Randolph Hearst oli perustanut vuosisadan vaihteessa toimituspolitiikaltaan sensaatioihin ja julkisjuoruihin tukeutuneen *New York Journal* -lehtensä,

mottona oli ollut: ”Ihmiset ovat kiinnostuneempia toisista ihmisistä kuin aatteista” (Kallioniemi 1995, 41-42). Suomessa vastaavan lehden nousua saatiin odotella 1960-luvulle saakka, jolloin haastateltaviin sovinnaisen kunnioittavasti suhtautuva kirjoitustapa alkoi väistyä aiempaa näkyvämmän persoonallisen otteen myötä. 1950-luvulla käsittelemättä jäivät monet kielletyt alueet kuten seksi, ja lehdet lähestyivät kohteitaan, yleensä etabloituneita henkilöitä, kohteliaan etäisesti. 1950-luvun julkisuudessa oli vain joitain sirpalemaisii viitteitä tulevasta muutoksesta: esimerkiksi Tarvajärven *Aamukahvilla*-radio-ohjelmassa korkea-arvoisia henkilöitä oli saatu hetkeksi luopumaan turhantärkeystään (Oinonen 2000, 28). Toisaalla Matti Jämsä oli rakentanut journalisminsa erilaisten erikoisten ja vaarallisten tempausten varaan. Ilmari Turja taas oli Uuden Kuvalehden päätoimittajana karkoittanut lehdestä ilmoittajat tutkivalla asianajojournalismin (Salokangas 1982, 175). Lisäksi myös puoluepoliittisessa lehdistössä saatettiin mennä henkilökohtaisuuksiin, kuten tietyillä tahoilla ankarasti vihatun Kekkonen riepottelun yhteydessä. Yksityisyyden ja julkisuuden raja oli kuitenkin vielä selkeä, mutta vuosikymmenen lopussa se repäistiin pois ja alkoi yksilöihin kohdistunut sensaatiokirjoittelu. Eräs yksittäinen tapaus oli jo vuonna 1959 Viikkosanomien muusta ajan materiaalista erottuva hyökkäys iskelmälaulaja Olavi Virtaa vastaan. Virrasta julkaistiin dramaattisesti rakenneltu artikkeli, jolla lanseerattiin julkisuuteen pilkkanimi, joka tulisi vainoamaan Virtaa tämän kuolemaan saakka: ”Laulava lihapulla”¹. Samalla lausuttiin alkusanat sortuvan iskelmäkuninkaan myytin reaalitumiselle.



Viikkosanomat 13-14/1959.

Suomalaisen sensaatiojournalismin lipunkantajaksi nousi tamperelaisen Urpo Lahtisen Lehtimiehet Oy:n Hymylehti. Hymylehti ilmestyi markkinoille alun perin nuortenlehtenä vuonna 1959 silloin

¹ Tarkempi selostus ks. Niemi 2000.

vasta 26-vuotiaan Lahtisen ideoimana. Kulttuurista monipuolisesti kiinnostunut ja ulkomaisia vaikutteita saanut Lahtinen yritti Hymyllä tuoda nuorisolle laadukkaan vaihtoehdon, joka kuitenkin ei saavuttanut menestystä. Suuntaa oli muutettava, ja ”käynnistyi idealistina aloittaneen lehtimiehen muuntuminen erääksi aikakauslehdistömme historian kuuluisimmista realisteista” (Malmberg 1991, 152). Tavoitteenaan englantilaisen Daily Mirrorin kaltainen sensaatiopohjainen populaarilehti Lahtinen lähti tekemään aikuisille suunnattua yleisaikakauslehteä. Linjaa haettiin muutama vuosi suhteellisen vaatimattomalla levikillä. Asiallisten taidetta, urheilua, missikilpailuja ja muita sovinnaisia aiheita käsittelevien artikkeleiden lomaan alkoi ilmestyä sensaatiota ja paljasta pintaa vuosi vuodelta enenevässä määrin. Painopiste ylittyi sekä sisällön että levikin osalta 60-luvun toisella puoliskolla. (Lahdenperä 1978)

Siitä, kuinka hyvin johtosäveleksi löydetty räväkkyys vastasi kansan makua, puhuvat levikkiluvut omaa kieltään: levikin huipun Hymylehti saavutti vuonna 1970, jolloin se oli 435 407 kpl (ibid., 166). Hymy näytti osuneen herkkään pisteeseen lukevassa yleisössä. Uutta vapautta maistamaan päässeet lukijat itsekin intoutuivat Hymyn sivuille kaikenlaiseen äärimmäiseen². On selvää, että Hymylehden murskaavat levikkiluvut vaikuttivat kaikkien muidenkin aikakauslehtien sisältöihin, mutta Hymyn johtoasema oli kuitenkin lajissaan haastamaton.

1.2. Mestarin ura hiipuu

Jutun tulee olla human intrest, inhimillisesti kiinnostava (Urpo Lahtinen)

Uransa aikalisään 1960-luvulla ehtineestä Olavi Virrasta tuli eräs Hymylehden vakituisista juttukohteista. Olavi Virran esiintyminen Hymylehden sivuilla muodostaa kokonaisuuden, jossa useat hymyjournalismin oleellisista ainesosista ovat ainakin viitteellisessä muodossaan läsnä: ne strategiat, jotka erottivat Hymyä aikaisemmista aikakauslehdistä, olivat mm. ”sosiaalitapausten”, sääliä herättävien kohtalon potkimien ihmisten esitleminen nyt ensimmäistä kertaa omilla nimillään sekä tähän välittömästi liittyvä taloudellinen hyväntekijyys; seksi oli sensaatio viitteellisimmilläänkin, sillä aikaisemmin se oli jäänyt tyystin käsittelemättä; eksotiikka, kaukomaiden aurinkoinen toiseus, vetosi aikakauden suomalaisiin juuri nyt, kun se pitkän odottamisen jälkeen oli vihdoinkin kaikkien ulottuvilla. Nämä teemat yhdistyivät jo ennestään tuttuun aihepiiriin, julkisuuden henkilöiden edesottamuksiin.

² Esim. Hymylehti 6/1971 ja artikkeli *Mökinakka alastonmallina*.

Olavi Virta oli asettunut asumaan Tampereelle vuonna 1964. Hän oli kokenut uransa huipun aikaisemmalla vuosikymmenellä, ja alkanut kymmenluku oli ollut iskelmäkuninkaalle kertakaikkista syöksykierrettä. Viikkosanomien epämieluisa artikkeli vuonna 1959 oli vain yksi episodi jo aikaisemmin alkaneessa ja ilman ko. kirjoitustakin vääjäämättä eteneväksi tuomitussa tapahtumien ketjussa. Täysillä elävä Virta poltti itsensä loppuun ja tärveli sekä uransa että terveytensä. 1960-luvun puolivälin tienoilla Virta oli jo muuttanut peruuttamattomasti viihteen tosiammattilaisesta kuriositeetiksi, jonka esiintymisissä oli aina läsnä kummajaisnäyttelyn aspekti. Viimeiset levytykset tapahtuivat vuonna 1966, ja vaatimattomiin olosuhteisiin tyytymään pakotettu kroonisesti sairas Virta yritti taloudellisessa ahdingossaan pitää yllä musiikkipyrintöjä miten parhaiten taisi. Kun Virta sopivasti vielä asui nyt Tampereella, alkoi tangon kuninkaan ja levikkien kuninkaan yhteistyö luontevasti. Virta oli esiintynyt Hymyn sivuilla lyhyissä juorupalstakirjoituksissa ja levyarvosteluissa 1960-luvun alkuvuosina. Vuonna 1964 hän oli kirjoittanut itse kolmiosaiset muistelmansa³, jotka tosin tässä vaiheessa jäävät vielä laajemmassa mielessä keskeneräisiksi: muistelmat loppuivat tilanteeseen, jossa uusi nousu, lopulta kuitenkin toteutumatta jäävä, näytti jälleen ajankohtaiselta. Vuonna 1966 Virran terveys alkoi horjua, ja tangokuninkaan elämä eteni terminaalivaiheeseensa.

Kirjoittelun sisällön toistuvina tukipisteinä Virran kuolemaan 1972 saakka tulivat olemaan nykyiset kuulumiset, menneitten muistelu sekä sairauksien ja vaivojen seikkaperäinen esittely. Hymylehti raportoi Virran esiintymisistä, vastoinkäymisistä, katteettomista suunnitelmista, ja vihdoinkin lopussa kuolemasta. Peter von Bagh, myöhempien aikojen Virta-kronikoitsija, puhuu yhteistyön hedelmien kohdalla ”omituisesta skitsofreniasta, jossa yhdistyy kunnioitus ja säälimättömyys” (von Bagh & al. 1995, 180):

Virran viimeisinä vuosina ja kuoleman jälkeen erilaiset ”kuulumiset”, ”haastattelut” ja ”elämän kerrat” alkoivat ikään kuin kilpailla levyjen kanssa. Niistä tuli itse asiassa samanlaista ”journalistista pienteollisuutta” kuin Virralla aikoinaan Saarikon Levytukussa. Sama tematiikka, sama tarina toistui niissä pienin variaatioin kuin huonossa iskelmässä ikään. (Ibid., 178.)

Virran käsittely Hymylehdessä oli ajoittain selkeän sensaatiohakuista. Tällaisesta otteesta löytyy esimerkki vuoden 1971 ensimmäisestä numerosta; tämä artikkeli lienee ideaalityyppi sellaisesta jutunteosta, johon on viitattu puhuttaessa Hymylehden Virtaa kohtaan harjoittamasta

³ Hymylehti 8/1964, 9/1964 ja 10/1964.

hyväksikäytöstä⁴. Kaikesta aikaisempien Hymylehden Virta-artikkelien viinantuputtajien tuomitsemisesta huolimatta kyyninen⁵ Juha Watt Vainio, itsekin alkoholiongelmainen ja uransa suvantovaiheessa oleva, vie Virralle tuliaisiksi viskipullon; kuvissa esitellään raihmainen Virta pyjamassaan kurottelemassa kohti viskilasia.



Hymylehti 1/1971, 4-5.

Virran käsittely ei kuitenkaan ollut aina näin eksplotiivista. Yhtä usein kuin sairaavuoteella, Virta esitettiin myös iskussa olevana iskelmäveteraanina: laulamassa lavalle, luomassa eloisaa katsetta orkesterin verevään naisjäsenen tai nojailemassa hymyilevänä keikkabussiin, johon liimattu juliste lupaa: Olavi Virta on mukana jälleen.



Hymylehti 10/1967, 30.

⁴ Esim. Me Naiset (2/1996, 42) kirjoittaa: ”Taiteilijasta (Virta) tuli 60-luvulla skandaalilehtien riistaa, jonka sokeritautia ja viinankipeyttä keltainen lehdistö käytti hyväkseen.”

⁵ Vainio kirjoittaa: ”Kuinkahan monen tietävän keskustelun kohde Ola on? Kuinkahan monen minä? Ei se Virta saisi juoda, kun se on kipeä’. Minä luulen, että se loputon paskanjauhaminen johtuu siitä, että ne luulee omistavansa tämän alan taiteilijat, ja sitten niitä harmittaa niin helvetisti kun ne tietää, ettei ne kuitenkaan ihan kokonaan voi omistaa.” (Hymy 1/1971)

Hymylehden Virta -kirjoitteluun ei ole kokonaisuutena helppo ottaa mustavalkoista kantaa. Virrasta kirjoittaneiden toimittajien mukaan tämä ei ollut mikään tahdoton marionetti. Heidän mielestään hän viime kädessä ajatteli julkisuuden hyödyttävän hänen omiakin tarkoitusperiänsä lohduttomassa tilanteessa, joka ei kuitenkaan ollut onnistunut lannistamaan persoonassa vahvana vaikuttanutta perusoptimismia. Sensaatiojulkisuus oli ainut julkisuus, joka huomion keskipisteenä olemaan tottuneelle elämänsä viihteelle omistaneelle taiteilijalle tarjoutui. Hymylehden avustuksella Virta pääsi ihmisten ilmoille tilanteessa, jossa se ilman apua olisi ollut hankalaa, ja on helppo uskoa, että kontakti ihailijoihin oli Virralle huumetta loppuun asti. Virran alennustila oli toimittajan kannalta yhtä kaikki realiteetti. ”Sellainenhan se oli”, sanoo monilla jutuntekoretkillä mukana ollut valokuvaaja Veikko Lintinen (Lintinen 2000). Timo Suoste, useiden Virta-artikkeleiden tekijä, ei siedä puheita hyväksikäytöstä: juttujen kohde oli aina innolla mukana ja nautti huomiosta – vaihtoehtona olisi ollut paheneva syrjäytyminen maailmanmenosta (Suoste 2000). Entäpä tangokuninkaan jutuntekijöiltä vaatima tuliainen, pieni pullo viskiä? ”Olisiko sille pitänyt sanoa että ’ei voida antaa, sinustahan tulee tällä menolla alkoholisti?’” (Lintinen 2000).

Virta sai nauttia lehden hyväntekijyydestä useaan otteeseen. Kun Virta sairastui syksyllä 1966, kustansi Hymylehti ex-vaimo Irenen matkan Tukholmasta Suomeen entistä miestänsä katsomaan (Hymylehti 11/1966, 24-26). Kesällä 1967 Hymylehti tarjosi heille yhteisen matkan Mallorcalle (Hymylehti 6/1967, 36-38). Samaa matkailuteemaa jatkoi Virran ja Hymyn toimittajien matka Tukholmaan Pauli Virtaa tapaamaan vuonna 1971 (Hymylehti 11/1971, 3-5). Retki ei tosin ollut täysin onnekas – otsikko *Pauli Virralla oli isälleen aikaa vain puoli tuntia* kielii jonkinasteisesta kireydestä Tukholman päässä. Samantasoinen juttu kuin Junnu Vainion viskinaposteluvierailusta tehty (ks. edellä), oli Hymyn järjestämä tapaaminen Virran ja ”Rouva Supersexin”, laulu-uraa virittelevän kouvolaalaisen kemikalionpitäjän kanssa (Hymylehti 4/1971, 27-31). Jutun nimellisenä tarkoituksena oli oikaista *Viikkosanomissa* hieman aiemmin uutisoitu kihlautuminen. Hymy näytti jääneen kerrankin toiseksi, mutta ottikin revanssin paljastamalla koko uutisoidun kihlauksen olevan ”valhetta alusta loppuun”. Hymy oli luonnollisesti mukana, kun Mestari sai ainoiksi jääneet kolme kultalevyään (Hymylehti 4/1972, 48-49). Taiteilijaeläke antoi tuolloin vieläkin odotuttaa itseään, vaikka toimittaja oli oikeassa kirjoittaessaan: ”Kauan sitä ei tälle kevyen musiikin laulajakuninkaallemme missään tapauksessa tarvitsisi maksaa”. Kuolema, joka ei lopulta tullut kenellekään yllätyksenä, voitiin ilmoittaa elokuun numerossa 1972 viimeisen elämäntoverin Huldan haastattelun, pienen valokuvahistoriikin, kollegojen kommenttien ja muistorunojen kera. Kaiken kaikkiaan Olavi Virta oli Hymylehdessä vuosina 1966-1972 edustettuna parinkymmenen artikkelin voimin. Hänen kuolemansa jälkeen nimi pysyi otsikoissa totuttuun tapaan vielä pari vuotta: poika Pauli kokeili onneaan laulajana, ja vuosikymmenen

puolivälissä Hymylehden masinoimat Olavi Virran suuri muistokonsertti sekä muistomerkkihanke esiteltiin mittavasti.

1.3. Kirjoittelun kohteet ja julkisuuden muutos

Todellisuudessa ei tulisi kertoa pelkästään sitä mikä on totta; on myös osattava kärjistä. (Urpo Lahtinen)

Kuten Olavi Virran tapauksessa, julkisuuden henkilöitä käsittelevät jutut tehtiin Hymylehdessä tyypillisesti jonkinlaisessa yhteistoiminnassa. Virran tapauksen ohella toinen esimerkki oli Hymylehden ja Irwin Goodmanin yhteistyö, josta Irwinin luottotoimittaja Erkki Wessman on kertonut värikkäästi – ja värittäen – myöhemmin useissakin yhteyksissä. Syksyllä 1972 ”Irwin jätti Suomen verorästien vuoksi”. Kyseisen vuoden Hymylehden lokakuun numerossa on Irwinin kirjoittama jäähyväiskirje suomalaisille, jossa tämä ilmoittaa suivaantuneensa veroherroihin siinä määrin, että on päättänyt karistaa Härmän tomut jaloistaan. Jutun loppuun on lehden toimitus laittanut etsintäkuulutuksen Irwinistä, jossa Irwinin olinpaikan paljastajalle luvataan 1000 markan palkkio. Erkki Wessman kertoo, että kyseessä on ”taas kerran” päätoimittaja Jorma K. Virtasen ja Irwinin sopima tempaus: tehdään verokapinajuttu, ja Irwin lähtee joksikin aikaa matkustelemaan ulkomaille.

Kaivan komeron kätköistä esille kauan sitten käytöstä poistamani, loppuunkuluneen Olivetti-matkakirjoituskoneen, jonka jälki on epätasaista ja suttuista ja varmaankin alkuperältään tunnistamaton. Sitten kirjoitan Irwin Goodmanin läksiäiskirjeen. --kirjeen alle Antti vetäisi omakätisen nimikirjoituksen ”Antti Hammarberg” ja koko teelmä julkaistiin lehdessä näköispainatuksena. -- etsintäkuulutus vielä aitoon Villin lännen malliin ja 1970-luvun viihdetaitteen uutisoinnille melko tyypillinen juttu – eräänlainen puoliankka – on valmis. (Wessman 1991, 45.)

Irwinin ura kietoutuu tiiviisti yhteen modernin populaarimusiikkijulkisuuden Suomeen juurtumisen kanssa (Rautiainen 2001, 16). Julkisuuden saamisesta tuli keskeinen tavoite. Muutos 1960-luvulla oli tosiasia kaikille aikakauden julkisuuden henkilöille. Jos julkisuus oli ammatinharjoittamisen onnistumisen kannalta oleellista, ei ollut mahdollista sanoa ei Hymylle – sen sai huomata mm. Veikko Vennamo, joka joistakin jutuista suututtuaan oli kuitenkin aina lopulta valmis sovintoon⁶. Hymylehden jutuissa seikkaili mm. sellaisia taiteilijoita kuin Pentti Saarikoski, Timo K. Mukka,

⁶ Veikko Lintisen haastattelu 7.6.2001.

Irwin Goodman, Jörn Donner – kulttuuriteollisuuden ammattilaiskaartia, jonka ammatinharjoittaminen perustui pohjimmiltaan yksityisyrittäjyyteen ja jolle julkisuus oli ammatillinen elinehto. Tässä mielessä ero ”hyvän” ja ”huonon” julkisuuden välillä on kaikkea muuta kuin selvä.

Kun Peter von Bagh puhuu Virta-kirjoittelun ja siitä löytyvän toisaalta myötäelämisen ja toisaalta julmuuden aiheuttamista skitsofrenisista tunteista, lähestytään tuolloin Hymyssä vallinneen uudenlaisen journalismin ”ideologisen” komponentin kaksipuolista ydintä: jos pyritään realismiin, kaikki pitää näyttää, sekä hyvä että paha. Niinpä Olavi Virta oli niinkin monien juttujen kohde siksi, että hän oli sääliittävä julkkis; toisaalta kirjoituksista paistaa läpi kirjoittajien ihailu. Olavi Virran loppuvuosinaan saaman julkisuuden jälkikommentoinnissa on tavanomaista moraalinen paheksunta. Jo aikanaan Hymylehti joutui kilpailijoidensa arvostelun kohteeksi. Aikakauslehtikentän toisen laidan edustajan, Suomen Kuvalehden valitsemien sadan suomalaisen vaikuttajan joukkoon pääsi vuonna 1970 myös ”varsinainen likasankojournalisti” Veikko Ennala seuraavalla kuvailulla:

Veikko Ennala, 47, toimittaja, on tamperelaisen sensaatiolehden Hymyn pääreportteri, jonka ansiolista sisältyy otsikkoon. Niin kauan kuin Ennalan tapaiset miehet kirjoittavat, ei ole juuri toivoa siitä, että aikakauslehdentoimittajain sosiaalinen arvostus kohoaisi. (Lahdenperä 1978, 178.)

Kuitenkin Hymyn tyrmistyttävän suuri levikki asetti paineita myös muiden lehtien linjan tarkistamiselle, ja esimerkiksi Viikkosanomilla oli ajoittain jonkinlaista yritystä samanlaisen journalismin suuntaan, ja niinpä myös sen sivuilta saattoi tavata – raihnaisen Olavi Virran⁷.

1.4. Kansan karnevaali

Kansa kestää lukea, kun kestää kokeakin. (Veikko Ennala)

Hymyn huippukautena – levikki lähti toden teolla nousuun n. 1968 ja taittui hiljalleen laskuun 1970-luvun puolivälistä lähtien – voidaan sanoa joka toisen perheen Suomessa ostaneen irtonumeroina tai tilanneen Hymyn. Myöhempään iskelmäkirjoitteluun, jonka yhtenä premissinä tuntuu olevan Suomen kansan ja iskelmäikonien erityisen lämmin tunneside, sopii huonosti huomio myös ikoniensa alennustilasta kiinnostuneesta – samasta kansasta. Miltei poikkeuksetta sensaatiokirjoittelua tuomittaessa on oltu sokeita sille tosiseikalle, että sensaatiokirjoittelu elää siksi,

⁷ Viikko-Sanomien 45/1970, *Vähän vaille vainajan tango*.

että se saa lukijoita. Kun ajatellaan Hymyn huippulevikkiä, ei voi enää ajatella lukijakunnan muodostuneen jostain erillisestä vahingoniloisten ihmisten segmentistä, vaan kolmen miljoonan lukijakuntaan⁸ on kuulunut likipitään koko maamme lukutaitoinen aikuisväestö.

Hymy tarjosi kanavan yhtäällä kauan tukahdetetulle suomalaiselle seksinjanolle, ja toisaalla nyt aidanpielet ryskyen ulos purkautuvalle herravihalle, kaunalle ja kateudelle. Oleellisena ainesosana uudessa sensaatiojournalismissa oli ”unohdetun kansan” asioiden ajamisen ohella myös julkisuuden henkilöiden yksityiselämän räväkkä julkisointi ja tähän liittyen näiden alamäkien estoton esittely. Ihailu ja kateus ovat kolikon kaksi puolta, ja niinpä kaupaksi menevät niin myötäkuin vastoinkäymiset. Olavi Virran ”kuolemanjälkeiseen elämään” julkisuudessa nämä vanhuusajan tapahtumat vaikuttivat oleellisella tavalla. Hymylehden sensaatiokirjoittelu on nähty myöhemmässä vaiheessa melko yksimielisesti säälimättömänä hyväksikäyttönä, ja tämä antoi oivan pohjan arkkityyppisen sankarin tarinan ilmentymälle, jossa paha – tässä tapauksessa julkisuus – tuhoaa ihailun sankarin, kansan rakastaman ”väärän kuninkaan”. Karnevalismi oli nostanut päätään samaan aikaan myös toisaalla, nuoren kulttuurieliitin edesottamuksissa: tämä karnevaali ponnisti samasta 60-luvun kulttuurisesta murroksesta, ja myös nuori kulttuurieliitti nosti Hymylehden tavoin valokeilaan oman ”väärän kuninkaansa”.

2. Suomi-iskelmän nostotalkoot ja 1960-luvun kulttuuriradikalismi

1950-luvulla Suomessa vielä haastamattoman hegemonisessa asemassa ollut kahtiajako kansan matalaan ja eliitin korkeaan kulttuuriin ulotti juurensa pitkälle menneisyyteen: käsitys ajattomia eettisiä ja esteettisiä arvoja materialisoivasta korkeataiteesta oli saanut rinnalleen matalan vastinparin romantiikan ajan nationalismin elähdyttämän sivistyneistön kiinnostuessa kansankulttuurista ja sen mukana kansanmusiikista aitojen kansallisten ominaispiirteiden ilmaisuina. Suomessa 1800-luvun puolivälissä fennomaanisen sivistyneistön tarve samastua kansaan löysi kanavan sellaisessa rahvaan harrastamasta musiikista, joka piirteiltään vastasi säätyläisten mielessään luomaa aidon kansanmusiikin ideaalikuva (Kurkela 1989, esim. 234-241).

Kun kulttuuriteollisuus alkoi nostaa päätään Suomessa jazzin ja äänilevyjen myötä 1920-luvulla, muuttui dikotomia jakoon taiteeksi ja viihteeksi. Sotien aikaan viihteelle oli virallisissakin puitteissa pitkin hampain annettava tilaa, koska sotilaiden ja kotirintaman taistelutahtoon tällä oli pakko myöntää olevan vaikutusta; sivistyspyrkimyksistä ei kuitenkaan tässäkään tilanteessa

⁸ Vakiintunut tapa arvioida aikakauslehden lukijamäärää on kertoa levikki kuudella.

luovuttu, sillä järjestetyissä viihdytystilaisuuksissa hanuristit ja oopperalaulajat esiintyivät vuorotellen (Niiniluoto 1994). Sotien jälkeinen paisuva kotimainen viihdekulttuuri sai osakseen edelleen sivistyneistön tuomion ja vähättelyn. Kuvaavaa suhtautumiselle oli *rillumarei*-elokuvien erityisesti sekä Toivo Kärki - Reino Helismaa -tekijäparivaljakon yleisesti vastaan saama murskakritiikki ja kulttuuripiirien halveksunta (ks. Peltonen 1996). Tilanne muuttui vihdoin matalan kulttuurin saadessa ymmärtäjänsä kulttuurieliitistä 1960-luvulla. Silloinen nuori älymystö sai iskelmästä hyödyllisen, tosin myös muutoin mieluisan keppihevosen, jonka selässä saattoi ratsastaa kansakunnan kulttuurielämän edusjoukkoon.

2.1. 1960-luvun kulttuurinen murros

Jo pitkään virinnyt jännitys Suomen kulttuurielämässä purkautui 1960-luvun puolivälissä, kun koko yhteiskunnan arvojärjestelmää ja perusteita alettiin arvostella ennen kokemattomalla tavalla. Nuoremman polven hyökkäys kohdistui vanhoillisen suvaitsematonta, kotiin, uskontoon ja isänmaahan tukeutuvaa arvomaailmaa kohtaan⁹. Kyseessä oli vanhan talonpoikais-Suomen ja uuden teollisuusyhteiskunnan arvojen välisestä ristiriidasta, ja niin ollen kyse oli laajemmasta tyytymättömyydestä kuin vain silloisen opiskelijanuorison isäkapinasta. Kritiikki kuitenkin kanavoitui yhteiskunnallisena radikalismina ns. uusvasemmistolaiseen opiskelijaliikkeeseen, joka kohdisti uudistusvaatimuksia koko yhteiskunnan alueelle kirkosta vankilalaitokseen. Suuret ikäluokat ottivat mittaa 30-lukulaisista tässä suomalaisen kulttuurielämän suuressa murroskohdassa, joka sai vahvan yhteiskunnallisen ja poliittisen sävyn. (Kallio 1982, 46-47)

Marja Tuominen on teoksessaan *Me ollaan kaikki sotilaitten lapsia* (1991) eritellyt 1960-luvun radikalismia. Tuomisen mukaan tilanteessa, jossa paineet sosiaalistua tarjottuun kulttuuri-identiteettiin ovat kovat, mutta samastuminen nopean historiallisen muutoksen takia vaikeaa, on vastakulttuuriliikkeellä mielekkyyttä säilyttävä ja kulttuurin kasvua suojeleva, kulttuuria uusiuttava merkitys (ibid., 393). Seuraavassa tarkastelenkin 60-luvun musiikkielämän kuohuntaa sekä siinä mielessä, että kyseessä oli todellakin todellinen vanhan ja uuden polven arvojen konflikti, mutta myös ottaen huomioon, että jotkin vanhat arvot jäivät elämään myös uuden sukupolven kulttuurivaikuttajien mentaliteetissa. Näistä jatkumoista oleellisimpia ovat ensinnäkin

⁹ ”Kun (käytös)oppaat neuvovat nuorisoa pukeutumaan kesäisinä juhlapäivinä kansallispukuihin ja pitämään Suomen lippua maailman kauneimpana ja rakkaimpana sekä kunnioittamaan sitä isänmaan vapauden vertauskuvana, ja kun nuoriso puolestaan lukee iltamissa runoja joko ihan alasti tai sitten pelkkään Suomen lippuun pukeutuneena, on ihan varmasti historiallisen tietoisuuden johonkin kohtaan tullut jatkuvuuden katkos.” (Tuominen 1991, 273.)

paradoksaalisesti elitistisen vireen säilyminen, tosin uudistuneessa ja ohentuneessa muodossa, sekä toiseksi, edelliseen liittyen, kansanvalistusajattelun uusiutuminen, jos sen oleellisena piirteenä pidetään informaation suuntaa ylhäältä alaspäin.

2.2. ”Hyvä iskelmä on parempi kuin huono sinfonia”

Populaarimusiikki tuli nopeasti otetuksi mukaan virinneeseen kulttuuriseen kamppailuun. Sukupolvikuilu syntyi karkeasti sanottuna alle kolmikymmenvuotiaiden ja yli nelikymmenvuotiaiden, paikkansa jo vakiinnuttaneiden säveltäjien välille; keskustelu henkilöityi erityisesti radikaalien puolella Kari Rydmaniin ja Kaj Chydeniukseen, ja vanhemman polven puolella akateemikko Joonas Kokkoseen (Rautiainen 2001, 118). Tapahtumien kulkua ja käytyä keskustelua on jo selvitelty Tarja Rautiainen, joten tässä yhteydessä käyn lyhyesti läpi joitakin Rautiaisen esilletuomia keskeisiä teemoja (Rautiainen 1996 & 2001). Konfliktin kiteytti Kari Rydmanin erään artikkelin alaotsikkona ollut lausahdus: ”Hyvä iskelmä on parempi kuin huono sinfonia” (Rautiainen 1996, 86). Alkuaikojen kommentoissa, joita Rydmanin ohella aktiivisesti esitti Kaj Chydenius, argumentointi kulki suurinpiirtein sellaisia latuja, että 1900-luvulla kuunneltava Haydnin tai Mozartin tekemä ”taidemusiikki” on ollut aikansa viihdemusiikkia, ja sen arvokkuus ja vakavuus verrattuna nykypopulaarimusiikkiin on vain iän tuomaa harhaa.

Chydenius ja Rydman, jo aikaisemmassa avantgarde-väittelyssä kunnostautuneet nuoren polven säveltäjät, vaativat kevyelle musiikille yhtäläistä arvostusta kuin klassiselle, koska se täytti tarkoituksensa ja oli näin ollen hyvää. Tällöin kiinnitettiin huomiota siihen, että taidemusiikin puolustajat eivät kyenneet määrittelemään sitä, mikä on taidetta, vaan perustelut olivat sangen kömpelöitä ja subjektiivisia kun keskustelu suuntautui aiemmin koskemattomina pidettyihin arvoihin. Uutena demokraattisena lähtökohtana esitettiin sitä, että jokaisella musiikinkuuntelijalla on oma musiikillinen arvojärjestelmänsä. Loogisesti olisi mahdotonta perustella toista paremmaksi kuin toista. Esille tuotiin mm. elämyksen vahvuuden merkitys musiikin arvon määrittäjänä: ”yhden tekevää mitä kokee, kunhan kokee väkevästi” (Chydenius 1964 Rautiaisen 1996, 88 mukaan).

Pinnanalaisena vaikuttimena populaarimusiikin nostamiseen kiistakapulaksi oli kuitenkin myös se, että sillä oli ”tehokas härnäysarvo hyökättäessä konservatiiveja vastaan”, kuten prosessissa mukana ollut M.A. Numminen (1999) toteaa avainromaanissaan *Helsinkiin*:

Etupäässä Pekka Gronowin ja muiden aloittama vaatimus iskelmämusiikin halveksunnan lopettamisesta oli nostattanut kiihkeää vastarintaa, kuten Jyväskylän Kesässä juuri oli kuultu. Asialla oli kutkuttava provokatiivinen puolensa. Se oli Niitystä mieluisaa. Vaikka ei itse varsinaisesti iskelmämusiikista välittäisikään, se olisi mainio apparaatti konservatiivien hännämiseen.

Tiedettiin kyllä, mistä narusta kannattaa vetää. Ilpo Saunio kirjoitti Unto Monosen poismenon jälkeen Suomen musiikin vuosikirjaan (Saunio 1968) muistokirjoituksen, jossa hän vertaa tavan takaa Monosta klassisen musiikin säveltäjäkoneihin ja analysoi Monosen musiikkia taidemusiikkianalyysistä tutuin termein. Niinpä ”Mononen noudatti yleensä melko vakiintuneita tonaalisia kaavoja, mutta toisinaan saattaa tavata yllättävää kromatiikkaa, joka Monosella usein esiintyvissä 16-osajuoksuksissa tuo mieleen Chopinin juoksutustekniikan” (ibid., 134), tai:

Tähdet meren yllä -tangon johdannossa saattaa panna merkille kiinnostavan sävelmaalailuelementin, joka tuo läheisesti mieleen Yrjö Kilpisen tavan käsitellä vesiaiheita: triolein koristeltu melodia pysyttelee itsepintaisen lineaarisena kuuden tahdin ajan ensin huippusävelellä, sitten leposävelellä ja välittäjällä palautuen aina ylä- ja alajohtosäveliltä näihin kantasäveliin. (Ibid., 133.)

Saunion kirjoituksesta ja vastaavista voidaan tehdä kaksi kokoavaa huomiota: ensinnäkin iskelmäsäveltäjän rinnastaminen klassisen musiikin suurmiehiin, sekä suoraan vertaamalla että epäsuorasti käyttämällä samaa musiikkianalyttistä termistöä, on tarkoitettu ärsyttämään Joonas Kokkosta ja muita musiikkielämän vanhoillisia auktoriteetteja, joihin haluttiin tehdä pesäero; paradoksaalisesti oltiin kuitenkin itsekkin edelleen sitoutuneita vastustajien kanssa samaan musiikkiestetiikkaan.

Joka tapauksessa nuori musiikkieliitti sai tangosäveltäjä Unto Monosesta mannekiinikseen uuden musiikillisen auktoriteetin, loistavasti tarkoitukseensa sopivan Joonas Kokkosen antiteesin. M.A. Numminen ja Mononen olivat molemmat kotoisin Somerolta, missä Numminen oli koulupoikana tutustunut Monoseen tullessaan värvätyksi hänen orkesterinsa sijaisrumpaliksi (Metsämäki & Pelkki 1997, 109). 60-luvulla oli tilanne kehittynyt sellaiseksi, että sekä Monoselle että Nummiselle olisi toisistaan arvaamatonta hyötyä. Iskelmää nostamaan ryhtynyt Numminen sai tullessaan yhdistetyksi Monoseen, tunnettuun iskelmäsäveltäjään, korvaamatonta uskottavuutta kulttuuripersonalleen. Mononen puolestaan mitä ilmeisimmin ymmärsi saavansa nuoren kulttuurieliitin avulla juuri sellaista taiteellista arvostusta, mitä vaille muuten, kaikesta menestyksestään huolimatta ainaiseksi maakuntasarjan iskelmäsäveltäjäksi tuomittuna, olisi jäävä. Monosen avulla Nummiselle ja kumppanilleen Pekka Gronowille tarjoutui mahdollisuus lujittaa

asemansa iskelmän nostotalkoiden edelläkävijöinä tuomalla iskelmärintamalla jo suuren suosion kokenut Mononen esiin uudessa kontekstissa, kirjallissävyyteisessä taidelaulelmassa. Tässä roolissa hän osoittautuikin kyvykkääksi. Ensimmäinen työnäyte oli sävelen tekeminen juuri kansalliseen tietoisuuteen murtautumassa olevan Nummisen suorasanaiseen tekstiin *Naiseni kanssa eduskuntatalon puistossa* vuonna 1966. Tässä yhteydessä Mononen kuuluu sanoneen Nummiselle usein muistellun lausahduksen: ”Sinulle minä sävellän vaikka puhelinluettelon” (esim. *Satumaa. Unto monosen elämä ja laulut*. O: Claes Olsson 1999). Lupaava taidemusiikkikausi jäi Monoselta surkuteltavasti kesken ennenaikaisen kuoleman vuoksi. Nummiselle jäi yhteistyöstä perinnöksi Monosen muiston vaalijan rooli, mitä hän on toteuttanut lukuisilla Monos-aiheisilla lehti-artikkeleilla, radio-ohjelmilla sekä medialle annetuilla asiantuntijalausunnoilla.

Nuorempi polvi onnistui saamaan aikaan kunnan kädenväänön ainakin vanhan polven säveltäjien kanssa. Vanhan polven kommentit olivat kärkeviä, eikä kevyelle musiikille näissä paljon arvoa annettu, esimerkiksi kevyen musiikin kouluopetus ei saanut osakseen juurikaan ymmärrystä. Populaarimusiikkia kritisoitiin kuitenkin kummallakin puolen rintamalinjaa kerta toisensa jälkeen kaupallisuudesta, ja tässä suhteessa uudet viihteen puolustajat eivät oikeastaan tehneet pesäeroa entiseen (Rautiainen 2001, 129).

Käytännön suomalaisen musiikkielämään populaarilla käänteellä oli kuitenkin merkitystä, koska keskustelu siirtyi pian kulttuuripoliittiseksi kädenväänöksi. Yhteiskunnalliset tukitoimet kohdistuivat eliitin taidemusiikkiin, ja paineet tämän suunnan demokratisoimiseksi kasvoivat. Esimerkiksi kunnallisten musiikkikirjastojen tehtäväksi niiden toiminnan alkuvaiheissa tuli tuoda länsimainen konserttimusiikki kaikkien ulottuville, yksilön varallisuudesta riippumatta, kasvattaa sen syvälliseen ymmärtämiseen ja omakohtaiseen harjoittamiseen. (Talja 1998, 38-43). 70-luvulle tultaessa tämä käytäntö muuttui edellä kuvatun kulttuuripoliittisen ilmaston muutoksen seurauksena, ja tavoitteeksi tuli mahdollisimman monipuolinen musiikkiharrastuksen edistäminen. Niinpä virallisen musiikkipoliittikan tekijäksi nousseen Pekka Gronowin vuonna 1972 kirjoittamassa uudessa musiikkikirjastotoiminnan oppaassa konserttimusiikin osuudeksi suositeltiin enää 40%:a hankittavista äänitteistä loppujen jakaantuessa jazzin, kotimaisen iskelmän, popin ja eksoottisen, muinaisen ja kokeilevan musiikin kesken. (Ibid., 43-46.)

2.3. Uusi eliitti ja kansanvalistus

Uuden ja vanhan eliitin näkemuserot olivat kuitenkin osaksi vain eräänlaista ”myrskyä vesilasissa”, näennäistä kiistelyä kiistelyn vuoksi. Loppujen lopuksi sloganissa ”hyvä iskelmä on parempi kuin

huono sinfonia” on kätketysti jo sanottu, että hyvä iskelmä ei kuitenkaan vedä vertoja *hyvälle* sinfonialle. Vaikka populaarin puolustajat vetosivat musiikin arvon suhteellisuuteen, niin loppujen lopuksi hekin tekivät eroja populaarimusiikin sisällä, eri kevyen musiikin subjektiivisesti hahmottamiensa kategorioiden välillä (Rautiainen 1996, 86-90). Populaarin puolustajilla, kuten heidän vastustajillaankin, oli taustalla vaikuttamassa kansanvalistuksen eetos: kansaa ei ehkä saisi kuuntelemaan Beethovenia, mutta kaikkein ala-arvoisimman massamusiikin parista se olisi silti valistuksen, tarjonnan ja koulutuksen avulla vieroitettavissa.

Kansanvalistuksen idea oli aikanaan saanut keskeisen sijan fennomaanisen liikkeen toiminnassa, niin että kansanvalistuspyrkimys oli epäilemättä näkyvin osa suomalaisuusliikettä 1800-luvun puolenvälin jälkeen. 1960-luvun kulttuuriradikaalisto edusti kulttuuripolitiikassaan edelleen pohjimmiltaan samansuuntaisia pyrkimyksiä. Kansanvalistus kytkeytyi läheisesti ajatukseen yhteiskunnan ohjailemasta demokraattisesta kulttuuripolitiikasta, jossa yhteiskunta aktiivisesti vaikuttaisi kansalaisten kulttuurielämään suuntaamalla rahallisia avustuksia, hallinnollisella ohjailulla sekä perustamalla taidelaitoksia saaden aikaan alueellisen ja sosiaalisen tasa-arvon (Alasuutari 1996, 221). Demokraattisessa kulttuuriohjelmassa *taide*-termin kantamalla oheismerkityksillä alkoi olla haittansa, ja esiin nousi vaihtoehtoisena terminä *kulttuuri*, jolla nyt viitattiin lähestulkoon samaan kuin taiteella ennen, mutta hieman liberaalimmassa hengessä. Tämän uuden termin avulla entistä taiteen kenttää pyrittiin laajentamaan uudeksi, laajemmaksi kulttuurin kentäksi. Kulttuuriradikaalien kansanvalistusideologia, joka alkoi kulttuurilehtien palstoilla 60-luvulla, sai popularisoituessaan foorumin mm. Yleisradion radiokanavilla. Suomessa radio oli nähty alusta saakka tärkeäksi kansanvalistuksen välineeksi; 1925 perustetun yleisradioyhtiön yhtiöjärjestykseenkin oli kirjattu päämääräksi kansansivistyksen edistäminen (Tulppo Alasuutarin 1996, 204 mukaan). Kansanvalistuslinja oli voimissaan myös ”reporadion” aikana, jolloin ohjelmapolitiikan linjaa nimitettiin ”informatiiviseksi ohjelmapolitiikaksi”.

Radikalismi pääsi hyvin esiin radiossa ja televisiossa. Tähän vaikutti vuonna 1960 Yleisradion pääjohtajaksi valittu Eino S. Repo, jonka aikana yhtiön ilmapiiri oli salliva, ja henkilökunnan nopea kasvu toi taloon nuorta toimittajakuntaa (Salokangas 1982, 180). Marja Tuomisen (1991, 247) mielestä radikaalien ainesten säännöstelty päästäminen eetteriin laimensi vastakulttuurin paineita, ehkä tarkoituksellisesti: ”Reporadio toteutti tyypillisimmillään juuri sitä vasta- ja valtakulttuurin vuorovaikutuksen dynamiikkaa, joka aiheuttaa muutoksia molemmissa, ja johon voidaan päätyä silloin, kun konfrontaatio tukahduttamisen sijasta johtaakin ristiriidan sääntelyyn” (ibid.). Ajan hengestä Yleisradiossa kertoo vaikkapa se, että tässä vaiheessa pääsi eetteriin myös silloinen underground-liike M.A. Nummisen vetämän *Maanalaista menoa* -ohjelmasarjan muodossa. Ohjelmasarja tosin keskeytettiin viiden lähetyksen jälkeen radion

ohjelmaneuvoston toimesta ”epäinformatiivisena radio-ohjelmalla”. (Lindfors & Salo 1988, 98).

M.A. Numminen muistelee:

Maanalaista menoa oli aina radion viimeinen ohjelma illan kuluessa. Näin jälkeen päin ajatellen siinä mun mielestäni kulminoituu undergroundin ja Systeemin vastakkainasettelu: ensin tulee *Porno* -niminen homoseksuaalinen akti, sen jälkeen Kaisu Puuskajoki tai joku muu kuuluttaa: ”Kuulimme M.A. Nummisen toimittaman ohjelman maanalaista menoa. Toivotamme kuulijoille hyvää yötä.” Ja sitten tulee Maamme-laulu. Siinä on jotain aivan huippua. (Ibid.)

Tilanne oli sikäli ristiriitainen, että samalla kun Numminen teki yhtiölle monenlaisia radio-ohjelmia, olivat jotkin Nummisen levytykset kiellettyjen listalla (Numminen 2000, KPL Y 11058). Kuitenkin periaatteessa yhtiö toivotti uudet tekijät tervetulleiksi. Yleinen tendenssi, jossa ”60-lukulaiset aktivistit miehittivät nopeasti kasvavien julkisen sektorin ja tiedonvälityksen avainpaikat” (Virtanen 2001, 387), toteutui myös Yleisradiossa, josta tuli joidenkin underground-liikkeessä tai sen liepeillä toimineiden työpaikka elämän vakiintuessa porvarillisiin uomiinsa.

Kansanvalistusmenteliteetti ei sammunut tulevina vuosikymmeninä, ja kansaan samaistumisen ja kansasta erottautumisen dynamiikka, johon Alasuutari edellä viittasi, sai jatkossa hienostuneita muotoja. *Tango on intohimoni* –romaanissaan (1998) M.A. Numminen esitelmöi lukijalle pietetillä fiktiivisen tarinan ohessa tangomusiikin kulttuurihistoriasta, säveltäjistä ja laulajista tarjoten aiheesta aikamoisen tietopaketin. Näin Numminen osoittaa suvereenin asiantuntijuutensa, ja uusintaa itsensä Suomi-iskelmän auktoriteettina. Kulttuurin moniottelija Nummisen korkea status iskelmän ja tangomusiikin yleiskommentaattorina on paljon velkaa sille, että hänet assosioidaan henkilönä sekä Rauli Badding Somerjokeen että Unto Monoseen. Numminen onkin usein viitannut vanhoihin aikoihin kirjoituksissaan. Suomalaisista keskiolutbaareista kertovassa *Baarien mies* -kirjassaan (1986) Numminen sijoitti itsensä rahvaan pariin, keskiolutkuppiloihin, joissa tämä avantgarde-taiteilija¹⁰ oli kuin kala vedessä.

Ainoa vapaa paikka oli keskellä baaria. Pöydässä istui jo ennestään kolme miestä. Yksi heistä esittäytyi heti entiseksi somerolaiseksi. Hän oli Kaskiston kylästä lähtöisin. Levyautomaatista alkoi soida Rauli Badding Somerjoen *Laivat*, keskiolutbaarien suursuosikki. Toinenkin Baddingin levy, hiukan aikaisempi, *Tähdet, tähdet* soi baareissa tuhkatiheään. --Eiks toi Pattinki ole kanss Somerolta? Onhan hän, Numminen myönteli, tutustuin hänen jo vuonna 65. Nii, ja eiks se, kukas se ny on se

¹⁰ Aikansa kutakin: vuonna 2001 Numminen kertoi lehtihaastattelussa jo saaneensa iskelmistä tarpeeksi: ”Se avantgardismi, jonka imin itseäni 50-luvun lopussa ja 60-luvun alussa, on jäänyt mieleeni. Nyt olen päättänyt yksinkertaisesti, että minun ei tarvitse enää tehdä iskelmiä, siis saan olla jälleen elitisti.” (HS 29.12.2001)

säveltäjä...toinen mies haparoi, tää...Unto Mononen. Oli muuten mahtava mies tekemään tankoja.
(Ibid., 20.)

2.4. Kulttuurin kentän vallanvaihto

Sekä Heikki Ylikangas (1986), Risto Alapuro (1997) että myös Matti Virtanen (2001) ovat samansuuntaisesti panneet merkille yhtäläisyyksiä vuosisadan vaihteen fennomaanien ja 60-luvun vanhanvaltaajien välillä. Nuori sivistyneistö on liittoutunut kummassakin vaiheessa nousevien yhteiskunnallisten voimien kanssa tarjoten näille palveluksiansa puhetorvena yhteiskunnallista asemaa vastaan. Fennomaanien nousu itsenäistyvän Suomen vallankahvaan liittyi oleellisesti onnistuneeseen liittoon pikkuporvariston ja talonpoikaiston kanssa. Sama kaava toistui 1960-luvun nousevan radikaalin sivistyneistön kohdalla, joka puolestaan liittoutui vastaavalla tavalla työväenliikkeen kanssa ja sai kiitoksen toistamiseen virkapaikkoina. Ylikangas (1986, 218-223) hakee syytä vasemmistoradikalismiin korkeakoulumaailmaa koskettavista tekijöistä ja eritoten sellaisista muutoksista, jotka vaikuttivat epäedullisesti valmistuneiden maistereiden menestykseen. Vasemmiston painoarvon lisääntyminen nimityspoliitikassa, poliittisten virkanimitysten käytännön syntyminen ja tähän liittynyt muodollisten oppiarvojen inflaatio ei enää taannut akateemisesti koulutetuille automaattista pääsyä hyviin asemiin. Ylioppilaat omaksuivat jälleen strategiaksi liittoutumisen nousevan opposition kanssa, vallankäyttäjiin kohdistuvan kritiikin ja vaatimuksen virkamiesportaan uudistamisesta ja korvaamisesta – heillä itsellään.

Voidaan ajatella, että 60-luvun radikaalien toiminnassa suomalaisen musiikin kentällä oli siis kyse ennen muuta uuden ja vanhan eliitin välisestä valtakamppailusta. Kun Suomi-iskelmän edushahmoja nostettiin musiikillisiksi auktoriteeteiksi, pilkattiin korkeakulttuuria, sinfoniaorkestereita ja Joonas Kokkosta ja tähdättiin nimenomaan kentän sääntöjen muuttumiseen – ja tässä onnistuttiinkin. Kyse oli aluksi eliittiopiskelijoiden iloluontoisesta vanhaa polvea ärsyttämään pyrkivästä toiminnasta, mutta kohta myös vakavammasta kamppailusta kulttuurisesta hegemoniasta. Iskelmänimiin ei tuolloin suinkaan samastuttu kritiikittömästi, niin kuin sitten myöhemmässä vaiheessa. Nyt niillä oli vasta välinearvoa.

Iskelmä kuului 60-luvun arvokkaan kulttuurin ulkopuolelle. Iskelmä oli silti kaikille tuttu, niin kansalle kuin eliitille. Iskelmä nostettiin kaksipuolisella strategialla; ensiksikin viitattiin kansansuosioon ja ajan hengen mukaisesti kansan tahdon kunnioittamiseen ja demokraattisuuteen. Toiseksi iskelmästä tehtiin taidetta karnevalisoimalla se ja liittämällä se avantgarde-taiteelliseen kontekstiin. Nuori kulttuurieliitti tavallaan ryhtyi kansan syvien rivien kanssa järjestelyyn, josta

radikaalit saivat palkkioksi aseman nostetun kansallisen populaarimusiikin auktoriteetteina. Samalla luotiin perusteet seuraavalla vuosikymmenellä syntyvälle *iskelmäasiantuntijan* ammatille.

Populaarin nostossa eräänä tärkeänä argumentoinnin keinona oli ainakin keskustelun alkuvaiheissa kokemuksellisuuden nostaminen arvon määrittäjäksi (Rautiainen 2001, 166). Tämä oli aivan uusi huomio sinänsä, ja pyrki purkamaan subjektiivisia ja sattumanvaraisia tämän tai tuon soivaan musiikkiin liittyvän piirteen nostamisia laadun merkeiksi. Juuri muulla tavoin kuin viittaamalla aitoon kokemukseen ei populaaria olisi voitukaan nostaa, koska myös nostajiensa esteettisten käsitysten mukaan se ilmeisestikin oli alempiarvoista taidemusiikkiin verrattuna. Suosiolla perusteleminen kytkeytyy lopulta yhteen aitouden käsitteen kanssa, ja pohjimmiltaan aitous onkin ollut se määre, jota esim. suomalaisen tangon yhteydessä on tuotu esiin 1960-luvun jälkeisessä iskelmäpuheessa.

3. Iskelmäasiantuntijat

Iskelmänostalgian merkittävin instituutio vuosituhannen vaihteessa lienee Radio Suomen sunnuntiaamun suorana lähetettävä *Iskelmäradio*. Iskelmäradio on Suomen suosituimpia yksittäisiä radio-ohjelmia, ja sen juontaja, myös tuotteliana iskelmäkirjoittajana tunnettu¹¹ Maarit Niiniluoto on yksi Suomen suosituimmista radioäänistä. Iskelmäradion historia alkoi kokeiluna vuonna 1986, ja säännölliset lähetykset alkoivat Yleisradion kanavauudistuksen myötä vuonna 1991 juontajinaan Niiniluoto sekä ”Suomi-iskelmän kävelevä tietosanakirja” Ilpo Hakasalo.¹² Iskelmäradion historian tähän mennessä kuuntelijamääriltään suosituimmat ohjelmat ovat olleet Laila Kinnusta sekä Olavi Virtaa (ks. luku V.2.) käsitelleet erikoislähetykset. Niiniluoto ja Hakasalo edustavat raskasta sarjaa maamme *iskelmäasiantuntijoiden* ammattikunnassa.

1970-luvun alkuun mennessä oli edellisellä vuosikymmenellä käydyin kulttuurikahakoinnin seurauksena luotu otolliset olosuhteet iskelmän nostamiseksi ennenkokemattomaan yhteiskunnalliseen ja viralliseen arvostukseen. Julkinen ilmasto oli hedelmällinen myös iskelmämusiikin puolesta käytettyjä argumentteja popularisoivalle ja soveltavalle otteelle. Nuoren kulttuurieliitin harjoittama iskelmäkirjoittelu oli ollut verrattain suppeiden piirien sivutöikseen etupäässä pienilevikkisissä lehdissä käymää keskustelua. Vanhastaan populaarimusiikkia oli käsitelty myös nuorten- ja musiikkilehdistössä, jonka rooliksi tuli jäävä lähinnä

¹¹ Mm. sota-ajan viihteestä (”On elon retki näin”, 1994), Harmony Sisterseistä (*Sulle salaisuuden kertoa mä voisin – harmony Sistersin tarina*, 1992), Toivo Kärjestä (*Siks’ oon mä suruinen*, 1982) ja Esa Pakarisesta (*Hanuri ja hattu*, 1980).

¹² Vuodesta 2001 lähtien ohjelmaa on juontanut myös Sakari Warsell.

nuorisokulttuuriteollisuuden synergiakumppanina toimiminen: lehtien pääasiallinen sisältö muodostui alati muuntuvasta nuorisokulttuurin pintakuohusta. Musiikkilehtien ulkopuolelle syntyi maahamme uusi yleisaikakauslehdistä, sähköisestä mediasta ja kirjamaailmasta fooruminsa saava pieni mutta sitäkin tuotteliaampi ammattikunta, iskelmäasiantuntijat. Heidän ammattikuvansa koostui tietopainotteisesta kansallisesta iskelmämusiikista kirjoittamisesta sekä merkittävässä määrin myös aiheeseen liittyvien radio- ja tv-ohjelmien teosta.

Leimallista iskelmäasiantuntijoille on ollut kvasiakateemisuus, sujuvasanaisuus, vankka asiantuntijuus ja tietopohja sekä näiden mukanaan tuoma yleisesti tunnustettu auktoriteetti, joka on taannut säännöllisen esillepääsyn sellaisissa julkisissa yhteyksissä, joissa kyseisen alan asiantuntemusta on tarvittu. Mediasuosion myötä julkisuuden henkilöksi nousi ensimmäisenä jo 60-luvun kulttuurikahakan liepeillä toiminut Peter von Bagh, ja myöhemmin joukkoon liittyivät tärkeimpinä niminä mainitut Hakasalo sekä Niiniluoto sekä myös M.A. Numminen. Heidän toimintansa tähtäsi olennaisesti eri maaliin kuin edeltäneen kulttuuriradikaalisiin sosiologisesti orientoitunut kulttuuripolitiikka; iskelmäasiantuntijoiden tarkoitusperät olivat alusta alkaen populistisemmat. Toisaalta ohjelmassa oli päämääränä jatkaa aloitettua demokraattista linjaa ja vaalia iskelmän ja iskelmäyleisön arvoa asettumalla näiden puolestapuhujaksi. Motiivi toiminnalle on löytynyt kansan aidon henkisen omaisuuden vaalimisesta. Perusta aitoudelle sekä kansan käsitteelle on haettu menneisyydestä, yleisen suomalaiskansallisen itseymmärryksen perinteen hengessä.

Tässä suomalaisuuden määrittelyssä on noussut esille esimerkiksi suomalaisen 1900-luvun yhteiskunnan historian keskeiset taitteet, aina kansakuntaa jalostavasta sodasta – ”sota nosti heidät” on legendaaristen viihteentekijöiden yhteydessä monesti toistettu fraasi – jälleenrakennuksen ja taloudellisen nousun kautta suureen rakennemuutokseen. Iskelmäikonien ura on tuotu esille yhteydessä niihin kansakunnan vaiheisiin, jotka ovat keskeinen osa suomalaisuuden ”suurta tarinaa”. Kaiken tämän tuloksena on ollut mm. se, että sodan jälkeisen ajan iskelmät toimivat välittävänä tekijänä nykysuomalaisen ja vanhan, nostalgisen ”tosisuomalaisen” Suomen välillä. Voimmekin havaita, että uusia, nyt jo suosittumaksi tulleita tänne rantautuneita angloamerikkalaisia virtauksia ei koeta iskelmädiskurssissa vielä samalla tavalla suomalaisiksi kuin vaikkapa humppaa ja tangoa. Nimenomaan tango nousi 1990-luvulla Suomi-iskelmän keskeiseksi symboliksi. Vaikuttaa siltä, että tullakseen koetuksi erityisesti suomalaisuutta ilmentäväksi, nykyartistillakin täytyy olla musiikissaan ja habituksessaan joitakin, edes välillisiä, yhteyksiä vanhempaan tanssimusiikkiin.



Syksyn sävel 2000 -voittaja Antti Huovila ja 50-luvun tyyliin kammattu tukka. Antti Huovilan esittely ohjelmatoimiston kotisivulla on otsikoitu: *Antti Huovila Olavi Virran jalanjäljissä*. (Extra Viihdepalvelujen kotisivut 2002). Kuva: Extra Viihdepalvelut.

Vanha tanssimusiikki, humppa, 50-luvun rillumarei, kuninkuuslaji tango sekä muut akkulturaation tuloksena jo kauan kotoisiksi koetut latinalaisrytmit ovat olleet niitä suomalaisuuden nimittäjiä, joihin myös tässä tutkimuksessa tarkasteltujen iskelmäkuninkaiden on pakko nivoutua ollakseen leimallisesti suomalaisia. Romanttinen suhtautuminen menneisyyteen on yhtenä keskeisenä tekijänä ohjannut korostamaan kansallisen iskelmämusiikin muuttumatonta luonnetta sekä vanhojen kappaleiden arvoa¹³. Niinpä Suomi-iskelmän kanonisoitu ”perusaarteistokin” (Niiniluoto 1994, 201) täyttyy ”40- ja 50-lukujen viihteen kultakauden vahvasta perinnöstä” (ibid.). Iskelmähistorian popularisointi on saanut julkaisukanavansa erityisesti Yleisradion radiokanavilta sekä laajassa ja monipuolisessa iskelmäkirjallisuudessa.

3.1. Peter von Baghin lönnrotmainen urakka

Peter von Baghin lönnrotmainen urakka on tuottanut tuloksia: iskelmästä, ’kansakunnan salaisesta muistista’, on tullut julkihistoriaa (Koski 2001, 84).

Peter von Baghin suomalaista populaarimusiikkia koskeva tuotanto on merkittävää paitsi mittasuhteiltaan, myös vaikutuksiltaan. Myös maamme tuotteliaimpiin kuuluvana elokuvakirjailijana tunnettu von Bagh, ehkä enemmän kuin kukaan muu, teki loppuun sen työn, minkä kulttuuriradikaalit aloittivat: suomalainen iskelmä etabloitui tämän urakan myötä lopullisesti hovikelpoiseksi instituutioksi. Yksittäisistä teoksista on syytä mainita ensimmäisenä yhdessä Ilpo Hakasalon kanssa kirjoitettu *Iskelmän kultainen kirja* (1986). Muuta von Baghin tuotantoa ovat

¹³ Aivan kuten suomalaisessa musiikkifolklorismissa yleensäkin, ks. Kurkela 1989.

mm. yhteensä yli kuusituntinen *Suomi-pop* -dokumenttisarja, joka käsitteli suomalaisen populaarimusiikin historiaa vuosien 1925 – 1983 välisenä aikana, sekä vuonna 1983 valmistunut kahdeksanosainen *Lähikuvassa* -sarja, joka esitteli silloisen suomalaisen populaarimusiikin keulakuvia, mm. Rauli Badding Somerjokea. Molemmissa sarjoissa keskeisessä osassa olivat tekijän tavaramerkiksi muodostuneet herkkällä pieteetillä tehdyt haastattelut, joissa äänessä olivat vain haastateltavat.

Olavi Virta on se yksittäinen artisti, joka von Baghin iskelmää koskevassa tuotannossa nousee etualalle: Virta on hänelle yksinkertaisesti ”suomalaisen iskelmän merkittävin laulusolisti” (von Bagh & al. 1986, 279). Juuri von Bagh oli se, joka yhdessä Pekka Aarnion ja Markku Kosken kanssa julkaisi suurmiehen elämäkerran viisi vuotta tämän poismenon jälkeen vuonna 1977. Hän ennätti myös tekemään tv-dokumentin vielä elävästä Olavi Virrasta. Vuonna 1971 valmistui myös tv 2:n toimittajan Matti Heinivahon Virran haastatteluun perustuva miltei vastaava dokumentti. Molemmilla tekijöillä oli edessään sama ongelma: sopisiko säälittävään tilaan vajonnutta tangokuningasta näyttää televisiossa? (Heinivaho, Matti, suullinen tiedonanto 1999; von Bagh, Peter, suullinen tiedonanto 2001.) Tekijät päätyivät tahoillaan erilaisiin ratkaisuihin: von Baghin dokumentti esitettiin televisiossa tuoreeltaan syksyllä 1972 toisin kuin Heinivahon filmi, joka sai julkisen ensiesityksensä vasta 1996.

Von Baghin foorumina on ollut usein myös radio, jossa tämä on iskelmän puitteissa tehnyt lähinnä Virta-aiheisia radio-ohjelmia. Koko vuoden 1972 ajan aina maanantaisin ja torstaisin soi Yleisradion lähettämänä viisitoistaminuuttinen Olavi Virran tuotantoa: sarjan päätteeksi lähetetyssä von Baghin Virta -ohjelmassa 25.9.1972 se puhe, jolla jatkossa kulta-ajan iskelmästä tultaisiin puhumaan, on jo löytänyt johtoajatuksensa:

Olemme kuunnelleet koko vuoden -- Olavi virran levytyksiä. Upea sarja, joka omalla tavallaan muodostaa musiikillisen, *salaisen, maanalaisen Suomen historian*. Sillä sitähan musiikki, ja varsinkin iskelmämusiikki, aina on. *Tarkka kuva ja peili ajastaan, yhteisten tunteiden täsmällinen ja kaunopuheinen tulkki.* (Von Bagh, Peter & Blomberg, J: *Olavi Virta – ikuisen nuoruuden laulaja*. Yleisradion radiolähetys 25.9.1972. Kursiivi kirjoittajan.)

3.2. Iskelmäasiantuntijoiden fraseologiasta

1970-luvulla paalutettu linja on jatkunut saumatomasti tähän päivään saakka: iskelmässä nähdään ”yhteisten tunteiden kaikupohjaa”, ”salattua muistia”, ”arjen sosiologiaa”, ”jaettua muistoa”,

”kansakunnan salaista historiaa, sen kätkeytyä muistia”.¹⁴ Lämpilyön jälkeen kuka tahansa on uskaltanut sanoa perässä nämä ja vastaavat fraasit, jotka vielä 60-luvun alun kulttuurisessa ilmastossa olisivat juuttuneet puhujan kurkkuun. Paitsi että samaa teemaa varioivat iskelmää ylentävät fraasit toistuvat, toistuvat myöskin ne Suomi-iskelmän tunnelmakuvat, jotka toimivat historiankirjoituksen etappipisteinä. Koska suomalaisen populaarimusiikin lyhykäiseen kaanoniin ei mahdu lukemattomasti dokumentoituja tähtihetkiä, samat sattumukset pienin variaatioin tulevat vastaan kerta toisensa jälkeen: yhä uudelleen on kerrottu vaikkapa Olavi Virran tokaiseen 35-vuotiaana ”alkavansa nyt laulaa täysijännitteisesti”, tai kuinka Yleisradion pääjohtaja Hella Wuolijoki rikkoi suorassa radiolähetyksessä Hiski Salomaan *Lännen lokari* -levyn polveansa vasten.

”Aitous” ja ”kansa” ovat olleet iskelmäideologian ydin ja toiminnan oikeutus. Kun sotien jälkeisessä kulttuurielämässä tehtiin jyrkkä jako matalan ja korkean, sen ”varsinaisen kulttuurin” välille, pyritään arvottamista nyt välttämään visusti – juuri tämä on 60-luvun kulttuurikumouksen perintö myöhemmälle iskelmädiskurssille. ”Kansa” on ”aito”, ja populaarikulttuuri, kansan valitsema kulttuuri määritelmänsä mukaisesti, on tuotu esille suomalaisuuden arvokkaana ilmentymänä. Mutta paitsi ideologisesti latautuneena, iskelmädiskurssia voidaan lähestyä myös tarkoituseriltään pragmaattisena puheena. Vanhojen iskelmäklassikoiden suosiota voidaan tarkastella myös ajatellen näitäkin samanlaisina tuotteina kuin mitkä tahansa musiikki- ja kulttuuriteollisuuden tuotteet, unohtamatta iskelmähistoria-aihepiirin kaupallisia ulottuvuuksia. Iskelmäradion, tv-dokumentit ja kirjat voi ymmärtää jonkinlaiseksi promootioksi, jossa tuotteet markkinoivat toinen toisiaan. Iskelmädiskurssikin kääntyy näin tarkasteltuna eräänlaiseksi myyntipuheeksi.

4. Kansallinen iskelmä elokuvassa – kuvia matkalta maalta kaupunkiin

4.1. Kaurismäkien mustavalkoinen Suomi

Kun Mika Kaurismäki vuonna 1982 toisessa pitkässä elokuvassaan *Arvottomat* tallensi Rauli Badding Somerjoen esiintymistä Kuopion Kaupunginhotellissa, tallennettiin erään suomalaisen populaarimusiikin tulevan legendan viimeisiä tähtihetkiä. Juha Miettinen (Filmihullu 4/98, 19) tietää kertoa elokuvan käsikirjoittaneen Aki Kaurismäen kirjoittaneen kohtauksen ”siltä istumalta”

¹⁴ Esimerkki tätä kirjoittaessa uunituoreesta teoksesta: ”Iskelmät ovat populaaria elämänfilosofiaa, ilon ja surun yleistä ilmaisu” (Koski 2001, 87).

kuultuaan Somerjoen laulavan *Ikkunaprinsessa* -kappaleen radiossa. Jo televisioesityksen yhteydessä vuonna 1991 saattoi arvostelijakin todeta: ”Varautukaa nostalgisiin liikutuksen hetkiin” (HS 7.8.1991). Saavutettu vaikutus ei ollut sattumalta saavutettua, sillä jo tuotantotukihakemuksessa elokuvasäätiölle tekijät ilmoittivat, että oleellista elokuvan tematiikassa on ”myyttinen suomalainen melankolia ja sen asian tutkiminen, mitä tälle maalle on tapahtunut viimeisen kymmenen vuoden aikana” (Aitio 2001, 188).

Badding ja kansallinen iskelmä ovat olleet oleellinen osa *Arvottomat* -elokuvan viitoittamilla linjoilla pitkään jatkaneen Aki Kaurismäen reseptiä, jossa tarkasti valikoiduilla, pitoreskin rähjäisillä kuvauspaikoilla, nuhjuisilla baareilla ja biljardisaleilla on rakennettu myyttinen ja fiktiivinen ”kadonnut Suomi” – mutta tällä kertaa maalaisen sijaan kaupunkilainen. Tommi Aition sanoin (2001, 47): ”Kyse ei ole kaupungin dokumentarisesta tallentamisesta, vaan jonkinlaisesta tajunnallisesta urbaaniudesta, jossa todellinen miljöö ja lavastettu fantasia saattavat aivan luontevasti sekoittua”. Äänitausta tälle miljöölle eritoten elokuvassa *Ariel* (1988) löytyy iskelmästä, jonka merkitys tuntuu elokuvan valmistumisen jälkeen vain kiteytyneen nostalgiassaan, kuten Sakari Toiviainen vakiintuneelle iskelmäpuheelle uskollisena kirjoittaa:

Melodraaman avainelementtinä tai eräänlaisena sen verenkierron valtasuonena on vielä korostettava musiikin osuutta eli sitä meloksen ja draaman liittoa, joka on melodraama-käsitteen etymologinen juuri ja alkuperäinen määritelmä. Olavi Virran tangot ja Rauli Badding Somerjoen surumieliset laulut antavat pelkistetylle ja viitteelliselle kerronnalle sen emotionaalisen latauksen, yhteisen kokemuksellisen kaikupohjan; ne ikään kuin täyttävät lakonisen kerronnan aukot tunteiden ja muistojen tulvana, ”sanoinkuvaamattoman” etuoikeutettuna väylänä. (Toiviainen 1994, 168.)

Aki Kaurismäki on levittänyt iskelmävisionsa elokuvista myös todellisuuteen. Hän on osakkaana Karkkilassa sijaitsevassa hotelliravintolassa, Kaurismäen elokuviansa näköiseksi tekemässä luomuksessa, jonka erikoisuus on mm. kesäviikonloppujen latotanssit. Esiintymässä täällä käy myös Kaurismäen elokuvista tuttuja, yleensä kypsemmän polven iskelmä- ja rock-artistejä.

Aki Kaurismäen elokuvat eivät ole minkään suomalaisen miljöön dokumentteja. Vaikka von Bagh puhuukin ”Aki Kaurismäen syvästä perinnetietoisuudesta ja ennen kaikkea suhteesta kansallisiin juuriin” (Von Bagh 1997, 15), ja huolimatta siitä, että filmit on kuvattu todellisissa paikoissa eikä studiolarasteissa, elokuvissa esiintyvää visuaalista Suomea ei ole koskaan ollut ennen kuin Kaurismäki on sen luonut. Kaurismäkeläinen Suomi on omalla tavallaan ”iskelmämaisemoitu”: vaikka se onkin urbaani, tai sijaitsee tarkkaan ottaen jossain maaseudun ja

kaupungin välimailloilla¹⁵, se on yhtä romantisoitu kuin iskelmädiskurssin kliseiden kesäinen maaseudun tango-Suomi.

Arielissa 1950-70-lukujen tangot ja muut iskelmät säestävät joukon kohtauksia: tango soi kun päähenkilön isä ampuu itsensä keskiohjelma-ruokailun vessassa; Baddingin *Valot* siivittävät sankarin automatkaa läpi harmaan pohjoissuomalaismaiseman; Olavi Virran laulun aiheena on *Kylmä rakkaus* päähenkilön liittyessä sataman pulirinkiin; tangoa kuullaan jälleen, kun pelataan biljardia hämyisässä luolassa tai haetaan narikkaan talletettua lasta portsarin hoteista, ja lopun pelastumista tunnelmoittaa Olavi Virta kertomalla siitä mitä löytyy *Sateenkaaren tuolla puolen*.¹⁶ Kaurismäen elokuvissa on kukkuroittain rappioromantiikkaa ja antisankareita. Miehet ovat, usein Matti Pellonpään tulkitsemina, olleet anti-euro-reppanoita, ja usein stereotyyppisiä suomalaisia tässä mielessä. Ulkomailla julkkikseksi kohonnut Aki Kaurismäki esittelee Euroopassa myyttistä suomalaisuutta, ja elokuvista välittyvä eksoottinen omituisuus onkin otettu siellä ilolla vastaan. Toisaalta Kaurismäet ovat kuitenkin itse eurooppalaisia kosmopoliitteja, jotka puheissaan ovat myös ilmaisseet ärtymyksensä myyttisestä Koskenkorva-suomalaisuudesta – ja juuri siksi *Arvottomat* -elokuvassa Akin mukaan ”ryypätään koko ajan hienoja viinejä, eikä kukaan tule humalaan” (ks. Aitio 2001, 44). Mutta jos karvalakki-kossu-myytti onkin poistunut, on tilalle tullut toinen myyttinen suomalaisuus, Kaurismäen hiljainen jalo proletari. Viina on edelleen läsnä kossusta calvadokseksi muuttuneena, samoin perisuomalainen jurous, vaikkakin kaupunkilaisen kultturelliksi sävyttyneenä.

Rauli Badding Somerjoki on ollut Aki Kaurismäen filmien kestoäänitaustaa *Arvottomista* lähtien. Yksi elokuva, *Kauas pilvet karkaavat*, on myös nimetty Baddingin kappaleen mukaan. Heikki Metsämäki muistelee kuinka Baddingin elämäkertakirjan idea syntyi:

Istuin iltaa kesäkuussa 1993 Corona-baarin tiskillä Helsingissä. Ihmettelin ilokseni, että Baddingin levyt soivat tuntikausia. Tarkkailtuani ympäristöä havaitsin, että omituisen ilmiön syy oli elokuvaohjaaja Aki Kaurismäki.

Kerroin Kaurismäelle, että olimme (Juha) Miettisen kanssa suunnitelleet Baddingista kirjaa, joka koostuisi eri kirjoittajien teksteistä ja kuvista – runoja, artikkeleita, haastatteluja, piirroksia ja kuvia. Pyysin Kaurismäkeä kirjoittamaan tekstin Raulista. Hän kieltäytyi ja sanoi, että ’ette tee mitään kokoelmakirjaa vaan perinteisen elämäkerran. Minä kustannan. Tulette huomenna toimistolle hakemaan kottia’. (Pölonen & Metsämäki 2000, 163-164.)

¹⁵ ”Ariel tapahtuu siirtomaa-Suomessa ja näyttää kehitysmaan muotoutumisen hyvinvointivaltion laita-alueilla ja sydämessä. Kuvaaja Timo Salmisen tallentama ”zone” – Suomi kaupungin ja maaseudun aaverajalla – näyttää sukupolvien tarinan ja kiertokulun ja kasvaa vaikeasti määriteltävään ylevyyteen.” (Von Bagh 1997, 11)

Kirjan esipuheessa Aki Kaurismäki näkee Baddingin sortumisen jokseenkin romanttisessa valossa: ”Suomalaisessa ’kevyessä’ musiikissa hän nousi Olavi Virran rinnalle ja tämän lailla hän myös maksoi laulujensa lunnaat, jotka ovat sitä kalliimmat mitä paremmasta laulajasta on kysymys” (Metsämäki & Miettinen 1996, 5) Aki Kaurismäki ei ole ryhtynyt elokuviensa ääniraitojen iskelmäikonien elämäkertojen kuvittamiseen – vaikka Baddingia varmaankin pitkään ajateltiin elokuvapiireissä jollain tavalla tämän ihailijaksi tiedetylle Kaurismäelle läänitetyksi. Tähän toimeen sen sijaan ryhtyivät 1990-luvun nousevat ohjaajanimet Markku Pölönen ja Timo Koivusalo, ja tulokset olivat oleellisesti kaurismäkeläisestä estetiikasta poikkeavia.

4.2. Pölösen ja Koivusalon Suomi väreissä

Koska tragedia on meitä parempien ihmisten jäljittelyä, on otettava esimerkiksi hyvistä muotokuvantekijöistä, jotka antavat kuvattavilleen oikeat piirteet, mutta tekevät heistä samalla kauniimpia. Niin runoilijankin, kun hän jäljittelee ihmisiä, joita vaivaa äkkipikaisuus, hitaus tai jokin muu luonteenvika, on tehtävä heistä sellaisinakin arvokkaita, kuten Agathon ja Homeros kuvatessaan Akhilleusta. (Aristototeles 335-322 ekr.[1998, 44])

Markku Pölösen ja Timo Koivusalon suosituissa iskelmäpitoisissa elokuvissa ollaan Aki Kaurismäestä poiketen reilusti maaseudulla. Varsinkin Pölösen tuli 1990-luvulla tunnetuksi lämpimän inhimillisenä maaseutukuvausten tekijänä. 1960-luvun alkuun sijoittuvassa nostalgisessa komediassa *Onnen maa* teemana on tango. Kaupunkiin muuttanut tuhlaajapoika palaa vanhempiensa kotitalalle tuttuun maalaismaisemaan. Vaihtelua raadantaan tuovat viikonloppujen lavatanssit, joissa tämä parkettien partaveitsi pääsee väläyttelemään tangotanssin taitojaan. *Kuningasjätkä* on tukkilaiselokuva, johon on upotettu tanssilavakohtaus luomaan ajankuvaa. Tässä kohtauksessa näemme Olavi Virran uljaimmillaan, taustaallaan todellisuuden maakuntakiertueilla mahdoton suurella jousisektiolla varustettu orkesteri. Realistiseen kuvaukseen ei pyri myöskään *Badding* -elokuva, joka ei Pölösen mukaan ole tarkoitettu mitenkään elämäkerralliseksi, vaan paremminkin saduksi:

Pakomatka Helsingistä Somerolle kuvaa sitä juopaa, joka ilmeni Baddingin persoonassa ristiriitaisuutena. Somero edustaa Baddingille menneisyyttä, vanhaa tanssimusiikkia,

¹⁶ Väkivaltakohtauksia ja sammumista Arielissa tahdittaa taas Melrosen rock!

elämänhallintaa ja äidin turvallista syliä. Kaupunki näyttäytyy nykyhetken, rock'n rollin, kaoottisen julkisuuden ja pelkojen tyyssijana. (Pölönen & Metsämäki 2000, 7.)

Timo Koivusalon *Kulkuri ja joutsen* seuraa Tapio Rautavaaran, Reino Helismaan ja Esa Pakarisen vaiheita sodanjälkeisiltä iltamakiertueilta Helismaan syövän ennenaikaisesti katkaiseman elämän loppuun saakka. Pölösen *Badding* -elokuvan vastineena Koivusalon *Rentun ruusu* Irwin-filmatisointi on tehty pieteetillä, pyrkien ulkoiseen historialliseen autenttisuuteen viimeistä piirtoa myöten. Auktoriteettia tulkinnalle antaa se, että elokuvaa tehtäessä Vexi Salmi toimi sekä käsikirjoittajana että historiallisena neuvonantajana. Historiallista autenttisuutta on tavoiteltu myös Claes Olssonin Unto Mononen -filmatisoinnissa *Satunmaa – Unto Monosen elämä ja laulut* (1999), joka olikin lajityypiltään dramatisoitu dokumentti enemmän kuin puhdas näytelmäelokuva.

Filmien yhteinen nimittäjä on sentimentaalisuus: katsojaa pyritään reilusti itketyttämään. Elokuvat tekevät kohteistaan pittoreskeja väripotetteja, ja ne pidättäytyvät pitkälle menevästä realisimista rujojen tilanteiden kuvauksissaan: niinpä vaikkapa Irwin puhelee *Rentun ruusu* -elokuvassa suhteellisen järkevään tapaan myös viikkojen juomaputken jälkeen, ja *Baddingin* patologinen juominen on hyvin viitteellisesti esitettyä. Elokuvien hahmot eivät ole kaiken kaikkiaan kovinkaan groteskeja¹⁷. Elämäkertaelokuvia tehtäessä on tyyppillisesti konsultoitu päähenkilöiden elossa olevia omaisia. Elokuvissa on ymmärrettävästi varottu loukkaamasta asianomaisten tunteita liian eksplisiittisillä kuvauksilla. Pyrkimystä ei ole ollut niinkään totuudenmukaisuuteen, vaan nimenomaan hienotunteisuuteen. Timo Koivusalo, huokeilla ja menestyksekkäillä *Pekko* -hupielokuvilla aloittanut itseoppinut elokuvantekijä, on kertonut samastumisestaan 1950-luvun rillumarei-tekijöihin, ja siihen, kuinka nämäkin aikoinaan jäivät arvostusta vaille kuten Koivusalokin vielä *Pekko* -elokuvillaan¹⁸. Kunnioittava sävy on tässäkin mielessä selviö Koivusalon filmien osalta.¹⁹

¹⁷ vaikka ne sellaisiksi joskus vastaanotossa koettiin: ”-- elokuvantekijät, joiden mielestä jätkä on taiteilija vasta kun se vetää vähintään kymmenen vuoden ajan päivittäin viinaa ja muistaa kiltisti kuolla sen verran nuorena että vielä on muutama hammas suussa ja pari hiuskiehkuraa takaraivolla.” (IS 29.7.2000, 26.) Kokemuksessa on mahdollisesti ollut kyseessä vahvojen ennakkokuvitelmiä vaikutus vastaanottoon.

¹⁸ Koivusalo kertoo lehtihaastattelussa ilahtuneena Rautavaaran ja Helismaan jälkeläisten kannustukseen viitaten: ”He näkivät voimana sen, että olen kansanhauskuuttaja ja kylähullu, tehnyt keikkaa samoilla seurojentaloilla ja toreilla. Vääntänyt lauluja ja nähnyt kääntöpuolen: vaikka sydäntä särkisi ja sydän itkisi, porukkaa täytyy viihdyttää” (Seura 7/1999, 51).

¹⁹ Toisaalta kuvallisesti ei voisi joka tapauksessakaan niin vain esittää niin groteskeja tilanteita kuin kirjallisesti, onhan kuvan shokkivaikutus aivan eri luokkaa kuin tekstin. Kuvitellaanpa sellaisen elokuvan vastaanottoa, jossa keikalta kotiin palaava Olavi Virta todellakin näyttäytyisi, kuten elämäkerrassa kerrotaan (von Bagh & al. 1995, 89), päälle jäänyt kondomi haaroista roikkuen –”voi niitä poikia, kujeilevat taas” – Virta hoveineen pelaamassa ”gurkan”-peliä (luku III.2.), tai liian päihtynyt *Badding* lavalla yhtä päihtyneen yleisön naureskeltavana.

Pölösen ja Koivusalon elokuvat tehtiin menestymään, ja markkinointiin panostettiin esim. *Badding*- ja *Rentun ruusu* -elokuvien kohdalla verkkosivuja myöten²⁰. Myös oheistuotteita tuotiin tarjolle: molempien elokuvien käsikirjoitukset on julkaistu kirjoina (Pölönen & Metsämäki 2000 & Koivusalo & Salmi 2001). Ohjaajat eivät puhuneet pelkästään elokuviensa kautta, vaan promootiotarkoituksissa oli puhuttava mediassa myös omana itsenään. Tällöin helpoiten käyttöön tarjoutunut diskurssi oli tuttua osin iskelmäasiantuntijoiden puheista, osin rokahtavammasta sanastosta tyyliin: ”Badding ei koskaan ironisoi, hän on aina tosissaan. Ei ikinä falski.” (HS Viikkoliite 29/2000). Mutta huolimatta siitä, että puheenparret ovat tuttuja jo aikaisemmista yhteyksistä, on kansanvalistuksen täydellinen väistyminen kaupallisuuden tieltä viimeistään iskelmäelokuvien aikaan tullessa tosiasia.

5. Tangospektaakkeli Seinäjoella

Jokakesäinen viihdespektaakkeli *Seinäjoen Tangomarkkinat* on yksi Suomen suurimmista kesätahtumista. Tapahtuma saa runsaasti huomiota osakseen maamme medioissa, ja eritoten aikakaus- ja iltapäivälehdissä tangolaulukilpailun finalistit ja lopulta itse tangokuninkaalliset ovat kesäistä vakiosisältöä. Tapahtuma on herättänyt huomiota myös ulkomaisissa tiedotusvälineissä. Festivaalien alusta lähtien paikallisten toteuttajien²¹ lisäksi festivaalijärjestelyissä on ollut mukana myös MTV3, ja synerginen kytkentä festivaalien ja MTV 3:n välillä onkin ollut oleellinen tekijä Tangomarkkinoiden kehittämisessä nykyisenkaltaiseksi viihdejätiksi. Tapahtumiin myydään vuosittain n. 100.000 pääsylippua, ja Seinäjoelle jää tuloja tangovierailta n. 7 miljoonaa euroa. Tapahtuman statuksesta kertoo osaltaan myös se, että vuodesta 1991 lähtien Tangomarkkinoiden virallisissa avajaisissa Seinäjoen kauppatorilla on ollut puhumassa ministerivieras. (Tangomarkkinat 2001 -kotisivut.)

Tangomarkkinat syntyi vuonna 1985 aikaan, jolloin tangoinnostus maassamme oli taas jälleen kerran viriämässä. Samalla kun tangomarkkinat on vastannut yleisön kiinnostukseen tangoa kohtaan, on se myös ollut itse luomassa tangoilmiötä monimuotoisella tarjonnallaan. Tangolaulukilpailujen finaali televisioidaan suorana lähetyksenä, ja tangokuninkaalliset esiintyvät MTV3:n musiikkituotannoissa myös muulloin. Tangolaulukilpailun karsintakiertue vierailee

²⁰ *Badding* -elokuvan viralliset sivut <http://www.badding.com/nn/index.html> (8.2.2002); ”Rentun ruusu” elokuvan viralliset sivut <http://www.badding.com/nn/index.html> (8.2.2002).

²¹ Ilmajoen Musiikkijuhlat r.y., Seinäjoen Maila-Jussit r.y. sekä Viihdekuoro Marit ja Mikot r.y. perustivat festivaalien suunnittelusta ja toteutuksista vastaavan Tangomusiikin Edistämisyhdistyksen. 25.1.1985. Mukana oli myös Seinäjoen kaupunki äänivallattomana jäsenenä. Vuonna 1998 yhdistys muuttui osakeyhtiöksi. (Jaakkola 1999, 6.)

kymmenillä paikkakunnilla joka vuosi, ja sekä tangosävellys- että tanssikilpailu keräävät paljon osanottajia. Tangomarkkinat on pyrkinyt sisällyttämään toimintaansa myös monenlaista harrastus- ja fanitoimintaa, sekä myös vakavampihenkistä tangoilmiön puoliaikateemisessä hengessä.

5.2. Mitä Tangomarkkinoilla tapahtuu?

Heinäkuussa järjestettävä festivaali kestää keskiviikosta sunnuntaihin, ja tapahtuman huippukohta ajoittuu lauantai-iltaan, jolloin ratkaistaan tangolaulukilpailun voittajat. Tangomarkkinoiden keskeinen areena on noin puolen kilometrin mittainen *Tangokatu* Seinäjoen keskustassa. Parhaimmillaan kadulle on mahdollautunut jopa 25.000 henkeä. Tangokadun tarjontaan kuuluu ensinnäkin musiikkia ja tanssia. Ensimmäiset esiintyjät aloittavat jo puolen päivän tietämissä, ja soitto jatkuu pikkutunneilla saakka. Lisäksi Tangokadulla on myyntipisteitä ja -kojuja, joissa on myytävänä ruokaa, kahvia, keskiolutta ja iskelmäartistien t-paitoja sekä levyjä. Keskeisen Tangokadun lisäksi tapahtumia on siroteltuna suuriin yleisötiloihin ympäri kaupunkia. Tangomarkkinat on sisällyttänyt useina vuosina ohjelmistoonsa erikoisia tilaustöitä: esimerkiksi Olavi VIRRasta kertonut musiikinäytelmä *Kun ilta ehtii* (ks. luku III) vuonna 1986 sekä M.A. Nummisen *Tango-oratorio* vuonna 1991. Tangomarkkinoiden yhteydessä on toiminut myös ympärivuotinen näyttely *Olavi Virta – tangon ja viihteen hovi*, jossa on ollut nähtävänä Suomi-iskelmään liittyvää esineistöä. Viime vuosien kehitykseen on liittynyt suhteiden solmiminen alkuperäiseen tangomaahan, Argentiinaan, josta on käynyt artisteja vierailulla Seinäjoella useana vuonna. (Tangomarkkinat 2001 -kotisivut.)



Tangomarkkinoiden 2001 Tangokatu.
Kuva: Marko Aho



Myyntikoju Tangomarkkinoilla.
Kuva: Marko Aho

Tangomarkkinoiden oheistoimintoihin kuuluu mm. *Minä tangon tiellä* -kurssi, jossa ”useat huippuluentoajat kouluttavat viiden päivän ajan tangon harrastajia” tarjoten näille tangon ja

viihteen yleissivistystä, vapaan laulamisen taitoa sekä muita vaikkapa tangolaulukisoissa tarpeen olevia taitoja (Tangomarkkinat 2001 -kotisivut). Kotiopiskeluun tangokuninkaallisiksi haluaville on tarjolla tangokaraoke -videokasetteja. Tangomarkkinoiden perinteiseen ohjelmaan kuuluu tangoa vuosittain vaihtuvin teemoin puiva tangoseminaari, joka pyrkii olemaan sekä musiikin ammattilaisten että akateemisten tutkijoiden foorumi. Lisäksi festivaaliorganisaatio on perustanut *Tango Illuusio* -lehden osana tangofanien kerhon, *Tango-clubin* toimintaa (ibid.).

Tangomarkkinat on lähinnä keski-ikäisten pariskuntien kesä tapahtuma. Tanssi on tärkeä osa tangofestivaalien tarjonnasta, mutta myös yleinen markkinahumu näkyy katukuvassa. Tapahtuman yleinen luonne kiteytyy jokuinkin seuraavaan siteeraukseen eräästä asiaa tarkastelleesta opinnäytetyöstä:

-- Tangomarkkinoista voisi hyvin perustein käyttää nimitystä ”kansanjuhla”, koska yleisö edustaa hyvää otosta ns. tavallisesta kansasta. Tangomarkkinat onkin nimenomaan tavallisen suomalaisen festivaali. Varsinainen Tangomarkkina-yleisö koostui yhteiskuntaluokka-rakenteeltaan pääosin 30-60-vuotiaista maalaisista, työläisistä, alemmista toimihenkilöistä ja vastaavista. Korkeamman koulutuksen saaneet ovat selvänä vähemmistönä -- osalla yleisöstä oli yllään tango-, artisti- ja etelä-T-paitoja tyyliin ”Hiljaa yössä” ja ”I love Rhodes”, sekä verkkarit tai muut vapaa-ajan housut ja tietenkin vyölaukku vyötäröllä. --Toinen osa yleisöstä oli taasen pukeutunut hyvinkin tyylikkäästi puvun takkiin, suoriin housuihin, solmioon ja paitaan, ja naiset juhlemeikkoihin, korkokenkiä ja pikkulaukkua myöten.” (Sainio 1998)

Ajatus tangofestivaalista syntyi 1980-luvun alussa alun perin tarpeesta tukea *Ilmajoen Musiikkijuhlien* taloutta kevyen musiikin tapahtumalla. Tangojuhla ei kuitenkaan perustettu resurssien puutteesta kärsivälle Ilmajolle, vaan naapurikuntaan Seinäjoelle. (Sainio 1999, 6.) Aiemmin toiminut vastaavankaltainen kevyen musiikin massatapahtuma *Lappeenrannan humppafestivaali* ei ollut osoittautunut elinkelpoiseksi, ja tapahtumaa televisioinut MTV3 oli halukas panostamaan johonkin muuhun tapahtumaan. Tangon kytkeminen hankkeeseen perustui tarpeeseen löytää sellainen yhteinen nimittäjä, jolla festivaalia pystyttäisiin markkinoimaan laajalle yleisöpohjalle. Tanssittavaksi tarkoitettu iskelmä tiedettiin keski-ikäisten mielimusiikiksi, ja festivaalin kohderyhmäksi oli ajateltu nimenomaan keski-ikäisiä lavatansseja harrastavia suomalaisia (Jaakkola 1999, 6). Huonolla menestyksellä kokeiltua humppaa oli voitu hyödyntää rempseän kansanomaisissa merkeissä, mutta tango on osoittautunut monipuolisemmaksi ja taipuisammaksi teemaksi.

Tangoa saattoi markkinoida juuri niillä epiteeteillä, joita on käsitelty toisaalla tässä kirjassa. Tango on silti Tangomarkkinoille ainoastaan jonkinlainen diskursiivinen viitekehys: niinpä tangoa lauletaan kyllä itse laulukisoissa, mutta jo tangokadulla tarjonta on monipuolisempaa, ja myös tangokuninkaallisten kuninkuusvuoden repertuaarissa tango on enää yksi tyyli muiden joukossa. Tangokarnevaalit ovat nimensä mukaisesti sekoitus tangoa ja karnevaalia, tanssia ja keskiolutta. Tango on mukana nimellisenä mutta tärkeänä motiivina, kokoavana teemana, jonka ympärille kaupallinen speaktaakkeli voidaan järjestää. Tangomarkkinoiden eräänä ohjelmanumerona on joinakin vuosina ollut *Tangoseminaari*, jonne on kutsuttu musiikkialan asiantuntijoita pohtimaan tangokulttuuriin liittyviä kysymyksiä²². Akateemisten tutkijoiden ja asiantuntijoina etabloituneiden toimittajien rooli tässä kansankarnevaalissa on ollut, paitsi esittää mielenkiintoisia ajatuksia tangosta, myös tuoda uskottavuutta festivaalien tangomotiiville.



Lista tangodrinkeistä ravintolateltassa Tangomarkkinoilla 2001. Kuva: Marko Aho.

5.3. Tangokarnevaalin tangokuninkaalliset

Nykyisellään tangotapahtuma tuottaa vuosittain suomalaiselle iskelmätaivaalle kuusi potentiaalista iskelmätahteä, kaikki valmiiksi suuresta materiaalista karsiutuneita ja esiintymiseen valmennettuja. Iskelmälaulajan uralle aikoville tangolaulukilpailu tarjoaa mahdollisuuden päästä kertaheitolla tämän tavoitellun ammatin syrjään kiinni, markkinoille, joita instituutio on osaltaan itsekin ollut kasvattamassa.²³

Yrittäjiä tangolaulukisojen alkukarsinnoissa on nykyisellään vuosittain yli tuhat (Jaakkola 1999, 10). Laulukisojen säännöissä ei ole kiellettyä ottaa osaa useampaan osakilpailuun, ja näin tosimelellä mukaan lähteneiden ei tarvitse jättää karsiutumista sattuman varaan. Tangolaulukilpailu

²² Esimerkiksi vuoden 1998 Tangoseminaarissa analysoitiin suomalaisen tangon vuosikymmeniä. Keskustelijoina olivat toimittaja Sirpa Kuoppamäki, taiteilija M.A. Numminen, toiminnanjohtaja Jukka Haavisto, tutkija Jarmo Kuitunen sekä taiteellinen johtaja Lasse Lintala.

on instituutio, jolla on periaatteessa mahdollisuus ponnauttaa täysin tuntematon musiikin harrastaja kansalliseksi julkkikseksi yhdessä illassa. Tangokuninkaallisten kuninkuusvuosi on myyty täyteen esiintymisiä riippumatta siitä kuka kruunun saa, sillä tulevan vuoden kuninkaallisia myydään lavatanssijärjestäjille jo kuukausia ennen kuin edes tiedetään, kuka on voittaja. Kaikki tangokuninkaallisetkaan eivät jää jatkossa iskelmän kiintotähdiksi, mutta tämän parempaa alkua laulu-uralle tuskin voi kohtuudella toivoa, ja voittajalle kaikki portit ovat periaatteessa auki.

WOW! Tätä se nyt on! Miran ja Antin ensiaskeleet tangokuninkaallisina alkoivat makeassa hurmiossa.

Jos Tangokuninkaallisten aamupalasta voi jotain ennustaa, tulee heidän kuninkuusvuodestaan makea. Mira Kunnasluoto ja Antti Raiski lohkaisivat sunnuntaiaamuna mansikkakermakakusta reilut palat. Tangokuningatar Mira Kunnasluodon rauhallinen olemus herkeää eloon, kun hän muistelee lauantai-illan kruunajaisiaan. - Wow! Hän kuvailee hurmion hetkeä, jolloin selvisi kuka on vuoden 2000 Tangokuningatar. - Olo on epätodellinen. Tätä se nyt on! Kuningas Antti Raiskia yön yli päässä keikkunut kruunu ei paina yhtään, vaikka otsan punaiset painaumat kielivät jotain muuta. - Kaikki on vielä mahtavampaa kuin osasin hurjimmisakaan kuvitelmissa uskoa, Tangokuningas etsii sanoja. (Tangomarkkinoiden lehdistötiedote 16.7.2000, Tangomarkkinat 2001 -kotisivut)

Tangolaulun loppukilpailu televisioidaan suorana lähetyksenä Seinäjoelta miljoonayleisölle. Voittoiltanaan uudet kuninkaalliset käyvät vielä esiintymässä tuhansiin yltävälle yleisölle tangokadulla sekä muissa kohteissa, ja juhlat jatkuvat aamutunneille. Seuraavana päivänä alkaa tangokuninkaallisten kiireinen vuosi. Koko vuoden ajan ja mahdollisesti myös siitä eteenpäin tangokuninkaallinen on julkkis, jonka edesottamuksia seurataan tiiviisti tabloidilehdissä. Vaikka iskelmätähden ura ei jatkuisikaan kuninkuusvuoden jälkeen, loppuunmyydyin kuninkuusvuoden jälkeen ex-kuninkaalliset ovat joka tapauksessa jo ansainneet esiintymisistään huomattavat tulot.

²³ Ensimmäisen vuoden 1985 tangolaulukilpailun voittaja oli Kauko Simonen. Naisten sarja tuli mukaan ohjelmaan vasta vuonna 1987, ja ensimmäiseksi tangokuningattareksi valittiin Arja Sipola.



Tangokuninkaalliset, -prinssit ja -prinsessat vuonna 2001. Kuva: Harri Toivola.

1990-luvulta lähtien tangokuninkaalliset ovat olleet alkuaikojen nuorempia, harvoin yli 30-vuotiaita. Näyttää siltä, että kisan voittajat ovat vuosien varrella muuttuneet siten, että kun he alussa olivat ulkoisesti lähellä yleisöään – ”sivutyökseen tanssilavoilla keikkailevat miehet näyttävät lavalla hieman eksyneiltä huonosti istuvissa puvuissaan” (Jaakkola 1999, 5) – ovat he nykyisin poikkeuksetta ulkoisesti huomattavan edustavia. Esiintyminen on varmaa ja sujuvaa, laulutaito moitteetonta. 1990-luvulta lähtien finalisteja on laulukilpailujen yhteydessä opastettu perusteellisesti tv-esiintymiseen (Jaakkola 1999, 6). Vaikka tangokuninkaallisiksi mainitaan etsittävien ”persoonallisuuksia”, ovat silmiinpistävät poikkeavuudet silti karsiutuneet pois. Kun vihdoinkin eräällä finalistimiehellä oli korvakoru ja vaalennettu tukka, koettiin tämäkin sinänsä katukuvassa melko huomaamaton asiantila mainitsemisen arvoiseksi²⁴. Pääasiassa lehtihaastattelujen kautta yleisölle välittyvä arvomaailma on yleisemminkin luonteeltaan huomiota herättävän sovinnainen.

Tangomarkkinat tangokuninkaalliseen sisältää monia riitinomaisia piirteitä alkaen jo itse termistä ’Tangokuningas’. Tapahtuman kaava toistuu samanlaisena vuodesta toiseen – tosin kesän 2001 jälkeen jo ilman pitkäaikaista seremoniamestaria Heikki Hietamiestä. Joka vuosi vanhat kuninkaalliset luovuttavat suurieleisesti kruununsa seuraajilleen toistaen näin päättymätöntä sykliä, joka on tuottanut maahamme jo kymmeniä tangokuninkaallisia. Tangomarkkinoilla toteutuu erikoinen kaksijakoisuus, jossa rahvaanomaisuus kohtaa korostetun loisteen ja säihkeen: Tangokadun kaljateltan vastapainona laulukilpailun finaalin kilpailukappaleet säestetään jousiorkesterilla, mieskilpailijoilla on yllään smokki ja nukkemaisiksi meikatuilla kuningatar-kandidaateilla ylelliset iltapuvut, ja myös yleisö salissa on voittopuoleisesti parhaisiinsa

²⁴ ”Toissa kesänä Esa herätti ihastusta ja vihastusta. Nuorukaisen ulkomuoto ja villipedon elkeet koettiin jopa hieman pyhää tangoa rienaaviksi, mutta nyt kaksi vuotta myöhemmin tilanne on muuttunut. - Moni on tullut sanomaan, että hyvä kun kävit rikkomassa Seinäjoen finaalin jään ja perinteiset kuviot.” (*Ote Tangomarkkinoiden lehdistötiedotteesta, s.a. Tangomarkkinat 2001 -kotisivut.*)

sonnustautunutta. Voittajien päähän asetetaan lopuksi kullatut kruunut. Juhlavan tunnelman saavuttamiseen on pyritty koristeellisella lavastuksella, jossa kimallus on pääosassa.

Tangokuninkaallisilla on useimmiten suhteellisen vaatimaton alkuperä. Jos jollakulla kilpailukandidaateista on akateeminen koulutus, ei sitä korosteta niin kuin ei mahdollisia lauluopintojakaan, ja kilpailijoiden habitus on joka suhteessa suomalaisia keskivertonormeja vastaavaa. Tangokuninkaallisten ammatteina vilahtelee sellaisia nimikkeitä kuin myyjätär, työnjohtaja, sorvari – tosin myös opettaja. Useilla on perhe, joillakin on myös ollut lapsia. Kotipaikka on tyypillisesti jokin maaseutukaupunki, jotkut ovat aikojen saatossa tulleet Ruotsista. Kuninkaalliset ovat sosiaalisilta lähtökohdiltaan olennaisilta osin yleisönsä kaltaisia – kunnes tulevat kuninkaallisiksi. Tangokuninkaalliset ovat tyylipuhtaita yhden päivän kuninkaita, varaventiilejä, jotka antavat yleisölle uskoa omiin ja jälkeläistensä mahdollisuuksiin, ja luovat tilaa haaveille lottovoitonomaisesta onnesta myös omalla kohdalla.

6. Perinteenjatkajat

Lopetan tämän lähihistorian avainskenaarioita esittelevän osion etsimällä Sortuvan iskelmäkuninkaan myyttisen perinnön jälkiä nykyiseltä populaarimusiikin kentältä. Rauli Badding Somerjoessa, Irwin Goodmanissa, Unto Monosessa ja Olavi Virrassa on kyse mytologisista idoleista, joiden arvostus nojaa näiden alkuperäisyyteen esikuvallisen käyttäytymismallin lähteinä. Perinteenjatkajat ovat sitä vastoin perspektiivittömästi tämän hetkisiä sekulaareja idoleita. Työssäni käytetyn Lauri Hongon myyttimäärittelyn mukaan *myytti on funktioltaan esikuva ja malli*; niinpä kun kulttuurin muutokset ja uudet sosiaaliset tarpeet vaativat uusien myyttien syntymistä, pyrkivät perinteenjatkajat rakentumaan joiltain osin analogisiksi edeltäjiensä kanssa. Tämä analogiahakuisuus voi ilmetä vaikkapa kunnianosoittamisena edeltäjistä kirkkaimmille esimerkiksi levyttämällä näiden kappaleita uusina versioina: esimerkiksi vuosituhannen vaihteen eturivin suomalaisen rock-kokoonpanon, *HIM*-yhtyeen laulaja Ville Valo teki vuonna 1999 yhdessä Rauli Badding Somerjoen entisen taustayhtyeen *Agentsin* kanssa kuriositeetinomaisen levytyksen, jossa esitettiin Somerjoen tunnetuksi tekemiä kappaleita²⁵. Tässä tapauksessa Valo, jonka idoliuden esikuvat ja mallit löytyvät paremminkin kansainvälisestä rock-mytologiasta kuin kansallisesta iskelmäkuvastosta, ottaa viittauskohteekseen lähinnä sen osan Baddingin olemusta, joka jo Baddingilla itsellään oli omaksuttu ulkomaisilta vaikuttajilta. Rock-Baddingin androgyyni olemus

²⁵ *Laulava Sydän*, 1999. EMI Parlophone 7243 524526 2 0. Valon esittämät kappaleet tällä kokoelmalevyllä ovat *Niin jyvää on rakkaus*, *Paratiisi* ja *Ikkunaprinsessa*.

napapaitoineen johtaa omana itsenäisenä linjanaan samalle syltityhtealle kuin Ville Valon habituksen vastaavuudet taas omana erillisenä viittauksenaan.

Myytin esikuvallisuutta voidaan kunnioittaa kuitenkin myös edellä kuvattua eksplisiittistä rinnastamista tiedostamattomammin ja epäsuoremmin. Näin tehdään luomalla analogioita aiempien mytologisten idolien elämään sisältyneisiin pyhiin, uutta luoviin ja perustavanlaatuisiin alkuajan tapahtumiin, paremminkin kuin kohdistamalla jäljittely vaikkapa näiden esikuva-idolien tavamerkeiksi muodostuneiden kappaleiden versiointiin. Nykyajan populaarimusiikin rintamalta löytyy ainakin yksi kiinteä sortuvan iskelmäkuninkaan myyttiin viittaava ilmiö: viittauksien kohde on tällöin karnevalistinen viinanjuonti ja sen edustamat miehinen voima sekä arkirajojen rikkominen.

6.1. Karnevalistiset juomarit

Siellähän me keksittiin se viinan juonti. Muistan sen helvetillisen riemunkiljahtelun, kun keksittiin, että ostetaan viinaa ja juodaan se nopeesti ennen keikkaa. Pikakänni ja sitten vasta soittamaan.

(Kristian, *Eläkeläiset* -yhtyeen jäsen. Mattila 2000, 22.)

Suomessa huumoribändeillä ja -artisteilla on vahva perinne, jossa kokoavana piirteenä on nähtävissä karnevalistisen viina- ja humalasuhteen keskeisyys. Tämän populaarimusiikin suuntauksen keskeisenä uranuurtajana on ollut mm. rock-instituutio *Sleepy Sleepers*, mutta 1990-luvulla huumorilajityyppiin syntyi uusia esiintyjä, joiden kontekstina oli rockin sijaan iskelmä ja keskeisenä strategiana tanssimusiikkigenren groteski parodioiminen. Näkökulma oli edelleen rock-henkinen, ja lähestymistapa rockin alalla kannuksensa hankkineiden muusikoiden iskelmästereotyyppioita luovasti muokkaava irtailu.

Aarne Tenkanen on *Leevi and the Leavings* -yhtyeensä menestyksen myötä tunnetuksi tullut Gösta Sundqvistin tekemissä radio-ohjelmissa syntynyt fiktiivinen iskelmälaulaja, josta myöhemmässä vaiheessa muokattiin todellinen keikoilla esiintyvä kvasi-iskelmätahti. Aarne Tenkasen keski-ikäinen, naisiin- ja viinaanmenevä hahmo on päiväammatiltaan Helsingin kaupungin liikennelaitoksen raitiovaunukuski. Tenkasen hahmosta on tehty korostetun rahvaanomaisen suorasukaisen härskeine sovinnistisine kommentteineen, koomisine pulisonkeineen ja ainaisine raitiovaunukuljettajan univormuineen. Lauluääni Tenkasella on kärjistetyt soroinen, ns. ”viinanpolttama”, ja keskeisellä sijalla Tenkanen-parodiassa on koomisuuteen asti paisutettu

alkoholinkäyttö. Lehtihaastattelussa Aarne kertoo kostean illan etenevän tavanomaisesti seuraavan kaavan mukaan:

Ensin nautin 2-4 tuopillista keskiolutta. Sen jälkeen kumoan 10 salmaria ja 2 lonkeroa rytmikkäästi. Tuntia ennen valomerkkiä siirryn kossukolaan ja pilkun aikoihin kumoilen villevallattomia, sellaisia maitodrinkkejä, koska maha ei kestä enää siinä vaiheessa muuta. Aamu alkaa sitten taas kaljalla. (*Kaikkien janoisten sankari*. AL 27.1.2001.)



Aarne Tenkanen. Kuva: Dex-Viihde Oy.

Aarne Tenkasen hahmossa hyödynnetyn iskelmän ja karnevalistisen viinanjuonnin kombinaation jakaa joensuulainen *Eläkeläiset*-orkesteri. Eläkeläiset on *Kumikameli*-marginaalirock-kokoonpanon sivuprojektina syntynyt humppaparodia. Kokoonpanon ohjelmisto koostuu tunnettujen kotimaisten ja ulkomaisten rock-kappaleiden humppasovituksista. Oleellisena osana orkesterin ulkoista habitusta ovat virttyneet pikkutakit ja suorat housut, joilla imitoidaan vanhemman väestönsä kuviteltua pukeutumistyyliä. Orkesteri saavutti 1990-luvun loppupuolella M. A. Nummisen jalanjäljillä mainetta myös ulkomailla, sekä Saksassa että Ruotsissa, missä samaan aikaan nousi suosioon myös oululainen *Mieskuoro Huutajat*, vastaava eksoottista suomalaisuuttaan korostava, kappaleensa huutaen esittävä kurioositeetti. Eläkeläisten lavakäyttäytymiseen ovat kuuluneet monenlaiset räväkät tempaukset, kuten instrumenttien rikkominen ja polttaminen sekä yleisön näytelty provosoiminen mm. solvaavalla kielenkäytöllä. Samoin kuin Aarne Tenkasella, myös *Eläkeläisillä* alkoholinkäytön groteskit mittasuhteet ovat oleellinen osa imagoa. Mm. näin kertoo yhtyeen elinkaaren kertaava muistelmateos *Eläkeläiset – suuri suomalainen juopottelukirja*:

Kristian: Vappukeikalla meillä oli sellainen metallinen samppanjapullon jääkulho, johon tehtiin seosta, eli normaalisti votkaa ja mehua. Pistetään kolme pulloa vodkaa ja onkos mehua, no ei. Mitäs on, no, puoli pulloa vissyä. No, se sekaan ja lavalle. Jossain vaiheessa joku pisti sen yleisöön

kiertämään. Oli aika epäuskoisia ilmeitä. Mutta hienolta näytti se ämpäristä juominen. (Mattila 2000, 106)

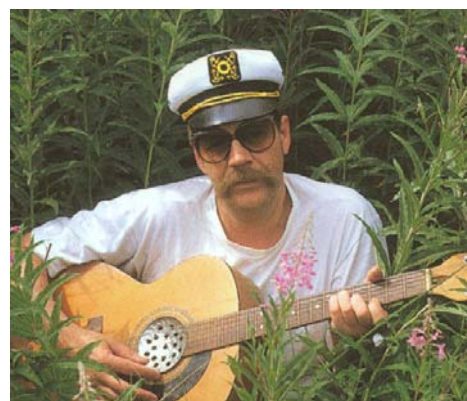
Ilmari: Kerran oli se yks Provinssin reissu --. Martti pääsi sammumaan. Saatiin festivaalilta lahjaksi ilmaiseksi kookospullia. Pari niitä syötiin ja loput tungettiin tämän kaverin (osoittaa Marttia) alushousuihin ja persvakoon. Sitten löytyi puolimätää banaania, jota tungettiin korvat täyteen. Löytyi myös sateessa pehminnyttä spaghattia, jota tungettiin tämän kaverin housuihin. (Mattila 2000, 153)

Alkoholi esiintyy taajaan myös orkesterin laululyriikoissa, ja viinapullojen paljous kuuluu elimellisenä osana lavarekvisiittaan. Ankarassa humalassa, ainakin näennäisessä, esiintyminen on muodostunut Mattilan (ibid., 108) mukaan siinä määrin orkesterin tavaramerkiksi, että yleisö sekä kotimaassa että ulkomailla odottaa nimenomaan näkevänsä esiintyjien humalatilan, ja on pettynyt mikäli ei voi tätä useimmiten esiintyvässä artistissa ei-toivottavaa tilaa todeta.

Karnevalistisen, hauskan juomisen esikuvallisen käyttäytymismallin yhdeksi todennäköiseksi lähteeksi tarjoutuu hakematta ”kansakunnan ykkösrentun” Irwin Goodmanin hahmo. Myös Irwin kuului legendansa mukaan niihin esiintyviin taiteilijoihin, joille humalassa esiintymisestä muodostui osa showta. Irwin Goodmanin loppuaikojen alkoholismia uhkuva habitus toistuu *Eläkeläisissä* myös ikonisesti – *Eläkeläisten* asusteisiin on satunnaisesti kuulunut joko tahattomana tai tietoisena viittauksena samankaltainen valkoinen ”kapteeninlakki” kuin mikä Irwinillä oli usein julkisuudessa päässään viimeisen comabackinsa aikana.



Eläkeläiset -orkesterin Lassi Kinnunen.
Kuva: Tanja Riionheimo.



Irwin Goodman. Kuva: Olavi Kaskisuo

Toisaalta *Suureen suomalaiseen juopottelukirjaan* tallennetut tuokiokuvat, joissa orkesterin jäsenten epäsovinnainen käytös ylittää ruokaleikeissään lapsen tasolle taantumiseen, muistuttavat myös paljolti niitä Olavi Virran legendaan liittyviä sattumuksia, joissa Virta hoveineen rikkoi

viinaorgioillaan sosiaalisia normeja. Vaikka aika, konteksti ja mahdollisesti myös osallisten arvomaailmat ovat tyystin muuttuneet, olisi helppo kuvitella myös Eläkeläisten sisäpiiristä kerrottavan tarinaa, jossa, kuten Virran hovissa puoli vuosisataa aiemmin, vuoden aikana porsastelussa kunnostautuneille jaetaan Alkon erivärisistä pullonkorkeista tehtyjä kunniamerkkejä (von Bagh 1996, 86). *Eläkeläiset* on pohjimmiltaan kuitenkin rock-yhtye, jonka suhde kansalliseen iskelmään on puhtaan parodinen. Sen jäsenet löytänevät aidosti pyhät esikuvansa nimenomaan rockin suunnalta. *Eläkeläisten* parodisiksi tarkoitettut viittaukset voivat kuitenkin näyttää speaktaakkelin vastaanottajien perspektiivistä tämän tutkimuksen polttopisteessä olleiden iskelmäidolien pyhän ja esikuvallisen mallin totiselta toisinnolta.

Sekä Aarne Tenkasen että *Eläkeläisten* tapauksessa kyse on kansallisen iskelmämusiikin parodioimisesta rock-estetiikan periaatteiden ohjaamina. Yhtä paljon kuin groteskeista iskelmäidoleista, löytyvät karnevalistisen käyttäytymisen esikuvat rock-musiikin kentän monipuolisesta rappiokäyttäytymisgalleriasta. Tämän parempia sortuvan iskelmäkuninkaan ”perinteenjatkajia” ei kuitenkaan ole vuosituhannen vaihteessa juurikaan tarjolla. Kansallisen iskelmän estetiikkaa tosimelellä toteuttavien nykyartistien joukosta on vaikea löytää tarkkapiirteisiä vastaavuuksia tässä tutkimuksessa esille tuotuun myyttiseen kuvastoon, ja tärkeimmäksi kontekstiksi sortuvan iskelmäkuninkaan esikuvaa mukailevalle käyttäytymiselle näyttäisi jäävän tangomarkkinakimalluksen ohella parodia.

VIII ARVOKKAASTI UUTEEN VUOSITUHANTEEN

NUMMINEN

Kuuntelitko konsertin? Ja puheet? Näitkö paneelin?

BADDINGIN ÄÄNI

Kuulin. Kuuntelin, katselin ja ihmettelin. Olinko se minä kestä puhuttiin?

(*Sydän lämpöä täynnä. Laulunäytelmä Baddingista.* Seppo Jääskeläinen.)

Olen tarkastellut tässä työssä median tuotteita, poplorea, tarinoita, median tuotteiden reseptioita ja läheisen sekä kaukaisemmankin historian tapahtumia. Olen lähestynyt näitä ilmiökenttiä monenlaisin metodein ja käyttänyt apunani semiotiikkaa, narratologiaa, uskontotieteestä tuttuja käsitteitä – ja kaikkea tätä etnomusikologisessa hengessä. Tutkimuksessani on hahmottunut karkeasti ottaen kaksi tasoa: pinnalla on viihdemaailman edushahmojen kulttuurinen samastuttavuus ja syvemmillä idolien ja myyttien vertauskuvallinen merkitys. Ilmiöt ovat erilliset, melkein kuin toisista maailmoista, mutta niiden välillä on kuitenkin yhdistävä silta: kulttuurinen aspekti sortuvien iskelmäkuninkaiden tematiikassa, yleisön ja idolien samanlaiset ominaisuudet pintatasolla, houkuttelevat yleisöä samastumiseen; samastumisen hetkellä projisoinnin kohde muuttuu ihailijaansa henkilökohtaisesti puhuttelevaksi, ja esiin astuu idolin perikuvallisuus, sen kyky tarjota tarinallaan ulkoinen vastine yksilön psyyken kehitykselle.

Kaikkien käsittelemäni ilmiökentän eri aspektien läpivalaisu ei olisi onnistunut pitäytymällä yksinomaan yhdessä teoreettisessa näkökulmassa. Koska olen käyttänyt useita tulkinnan strategioita, olen jonkun mielestä ehkä ollut vaarassa syyllistyä tieteelliseen ”shoppailuun”, nappaamaan summittaisesti teorianpätkän sieltä ja toisesta palan tuolta. Kun tavoitteenani kuitenkin oli kiehtovan *Sortuvan iskelmäkuninkaan* myytin monipuolinen analysointi, minun oli mahdotonta hylätä joitain tutkimusongelmani yksittäiseen aspektiin hyvin pureutuvia, mutta muualla hampaattomia teoretisointeja. Kaikkien näkökulmien yhteensovittaminen ei tietenkään ollut aivan ongelmaton. Jos joku jonkun esittämistäni näkökulmista haluaakin torjua, toivoa sopii, että lapsi ei mene pesuveden mukana, eikä työ kokonaisuutena saa tuomiota.

Myytti alkoholismiin taipuvaisesta ja itsetuhoisesta suuresta suomalaiskansallisesta iskelmäartistista on saanut rakennusaineensa eräiden keskeisten suomalaisen iskelmämusiikin merkkihenkilöiden, Olavi Virran, Irwin Goodmanin, Rauli Badding Somerjoen ja Unto Monosen elämäntarinoista. Heitä kaikkia yhdistää ensinnäkin se, että he ovat sosiaalisina hahmoina kohonneet kulttuuriseen kuolemattomuuteen: vaikka heidän fyysisestä kuolemastaan on jo vuosia, he eivät ole kadonneet julkisuudesta. Yhä uusia heistä kertovia kulttuurituotteita, kuten lehtiartikkeleita, elokuvia, elämäkertakirjoja, radio-ohjelmia ja tv-dokumentteja, syntyy edelleenkin. Toisena heitä yhdistävänä tekijänä kaikkien heidän elämäntarinoitaan, sellaisina kuin

ne kuolemanjälkeisissä kulttuurituotteissa on kerrottu, leimaa alkoholismi ja dramaattinen sortuminen säälittäväksi ihmisraunioksi. Hypoteesini oli, että juuri tämä dramaattinen elämäntarina on heidän kuolemanjälkeisen elämänsä ydin. Tutkimuksessani tulin siihen tulokseen, että näistä neljästä tähdestä kollektiivisesti hahmottava ideaalityyppi, *Sortuva iskelmäkuningas*, toimii suomalaisen miehisen samastumisen ja ihailijoiden alitajuntaisten psyykkisten prosessien heijastamisen kohteena. Ensin mainitussa yhteydessä tärkeäksi muodostuvat kysymykset alkoholin kulttuurisista merkityksistä Suomessa, tangon roolista kuvitellun suomalaisen melankolian äänikulissina ja iskelmäkuninkaiden toimimisesta suomalaisen herravihan varaventiileinä. Toisella, syvemmällä tasolla kyse on sortuvien tähtien idolisointiin sisältyvästä uskonnonkaltaisesta aineksesta ja kollektiiviseen tiedostamattomaan sijoittuvan sankarin arkkityypin ilmentymästä. Toin työssäni esille keskeisen kaavamaisen elämäntarinan analysoimalla em. tähtiä myytistäneitä tekstejä.

Totesin teoreettista viitekehystäni esitelleessä osiossa, että musiikintutkimuksen diskurssianalyttinen tyyli, jota tämäkin työ monilta osin edustaa, lähestyy metodologisessa mielessä mitä tahansa diskurssianalyysiä. Tällä en suinkaan tarkoita sitä, etteikö diskurssiin liittyvän musiikin tuntemus silti olisi tärkeää: vaikka soiva musiikki ei tässä tutkimuksessa ollutkaan suoranaisesti mukana tarkastelussa, nousi se useassa yhteydessä tutkimusongelman kannalta merkitykselliseksi. Hain iskelmädiskurssin analysointiin vaikutteita joukkoviestintätutkimuksen saralla käydystä keskustelusta, jossa on pohdittu tekstien ja vastaanoton suhdetta ja sitä, kumpaan tulisi keskittyä tutkittaessa mediatuotteiden kulttuurisia merkityksiä. On havaittu, että vastaanottajien tulkintoihin keskittyvä etnografinen suuntaus on periaatteessa oikeassa painottaessaan tekstien monitulkintaisuutta, mutta että tutkimuksen painopisteen siirtäminen aivan lähelle vastaanottajia on tuonut mukanaan myös ongelmia, kuten luopumista analyttisestä etäisyydenotosta arkipuheesta. Hedelmälliseksi lähtökohdaksi onkin siksi esitetty, että on tarpeellista tutkia sekä tekstejä, vastaanottajien tulkintoja että yhteiskunnallisia konteksteja, ja että tarkemmat metodologiset ratkaisut on syytä tehdä tutkimuskohtaisesti mieluummin kuin ohjelmallisesti.

Metodologisissa valinnoissa on kyse lopulta siis myös subjektiivisista arvioista – on valittava ne menet, jotka vaikuttavat sopivimmilta tarkoitukseen. Minäkään en väitä, että olisin teksteihin keskittyessäni kuvitellut tehneeni täydellisen metodologisen ratkaisun. Valintani oli myös tutkimusekonominen: suoritettavien operaatioiden määrän oli mahduttava aika- ja energioresurssien suomiin rajoihin. Tärkeä kysymys on, olisinko voinut vastaanottajien tulkintoihin keskittymällä päästä jollain tavalla parempaan tulokseen? Tein tutkimuksessani myös kaksi ekskursion ruohonjuuritasolle ihailijoiden pariin. Näiden ekskursion anti oli se, että sain kytkettyä esittämiäni hypoteeseja myös fanien aktuaalisiin käytäntöihin, mutta myös se, että saatoin

käytännössä todeta, että näin ei olisi, ainakaan helposti, ollut saavutettavissa tarpeeksi tutkimusongelmani kannalta relevanttia tietoa. Alustavassa faniuden tarkastelussa tarjoutuneet selitykset eivät kertoneet ympäriryöreydessään uskottavasti koko totuutta asiasta. Tulin siihen tulokseen, että vastausta kysymyksiini olisi haettavissa tehokkaammin kiertoteitse, tutkimalla sellaisia kulttuurisia tekstejä, jotka olisivat suosiollaan todistaneet sen, että niihin sisältyy tutkimisen arvoisia merkityksiä. Ongelmaksi jäi nyt näiden tekstien monimerkityksellisyys. Käyttämällä hyväkseni A.J. Greimasin semioottisia apuvälineitä saatoinkin kuitenkin tuoda näistä teksteistä esille yhden sellaisen merkityspotentiaalini, joka vaikutti, läpäistessään niin suuren määrän suosittuja media- ja muita kulttuurisia tekstejä, tutkimusongelmani kannalta relevantilta.

Eräänä lähtökohtana työssäni oli huomio, että kaikista edesmenneistä iskelmätähdistä ei tehdä elokuvia, ei järjestetä symposiumeja, festivaaleja, ei pystytellä patsaita, ei perusteta ihailijajyhdistyksiä vuosikymmeniä heidän kuolemansa jälkeen. Irwin Goodmanista, Unto Monosesta, Rauli Badding Somerjoesta ja Olavi Virrasta näitä tehdään. Vain jotkut tähdet jäävät hahmoina elämään ja vetämään puoleensa myös aikaisten jälkeistä mielenkiintoa. Tällöin tavataan puhua legendoista, kuolemattomista tai elämää suuremmista hahmoista. Legendaarius elää nimenomaan kertomuksissa, joita sepitetään henkilön kuoleman jälkeen ja jotka vuosi vuodelta etääntyvät yhä enemmän totuudesta saaden ehkä lopulta hyvinkin mielikuvituksellisia sävyjä. Legenda erkaneekin siten historiallisesta totuudesta ja itse asiassa lopulta korvaa sen, koska historiallinen totuus käy yhä hämärämmäksi ajan kuluessa, mm. aikaisten, tapahtumia todistamassa olleiden auktotiteettien kuollessa pois. Lopulta kukaan ei voi enää uskottavasti väittää tietävänsä, mitä joskus ammuin todella tapahtui. Äänitallenteiden aikakaudella artistien tekemät äänitteet ja elokuvat jäävät jäljelle myös henkilön kuoleman jälkeen, ja itse asiassa juuri ne kantavat *artistia*, tähden taiteellista lahjakkuutta, kuoleman jälkeiseen aikaan. Samaan aikaan syntyy myös kulttuurituotteita, joiden tekijät ovat, vastaanotettuaan ja tulkittuaan tähden projektion, reflektoineet projektion itse uusina kulttuurituotteina. Tähti on näissä kulttuurituotteissa eräänlaisessa sekundaarisessa julkisessa olomuodossaan ja kykenee vaikuttamaan näihin vain välillisesti. Juuri näissä teksteissä elää legenda, sillä niihin on suodattunut ja lisätty se aines, johon ihailijat eniten tuntevat vetoa illuusiossaan idolistaan.

Käytin analyysissäni tulkintateoriaa A. J. Greimasin kehittämää generatiivisen kulun mallia, joka kuvaa diskurssin järjestymistä ennen sen manifestoitumista luonnollisessa kielessä. Mallin ytimessä on kaksi formalisointia: semioottinen neliö ja aktanttimalli. Näiden avulla erittelin käsittelemiäni hahmoja koskevaa diskurssia analysoiden tämän diskurssin keskeisen arvojärjestelmän sekä narratiivisen ulottuvuuden. Etenin korpuksen käsittelyssä kahdessa vaiheessa: aluksi analysoin vain korpuksen yhden lohkon, korpusta hyvin edustavaksi arvioimani Olavi Virran elämäntarinan kertovan musikaalikäsikirjoituksen *Kun ilta ehtii*. Toisessa vaiheessa kyllästin tämän

tilapäisen mallin vertailemalla sitä systemaattisesti muuhun korpukseen, joka piti sisällään satoja erilaisia kulttuurintuotteita. Asettelin jatkoanalyysissä näitä kulttuurintuotteita yhteen ja muodostin näistä ideaalityyppisen narraation.

Tässä *narratiivisessa* analyysissä sortuvien iskelmätähtien elämäntarinoiden yhteiseksi nimittäjäksi paljastuu merkityksellinen narraatio, *sankarimyytti*. Sankarimyytin ydin on dramaturgian lakeja noudattava, nousua ja laskua oikeassa suhteessa ja järjestyksessä sisältävä narraatio. Analyysissä eteemme avautuu tarina, jonka alkupuoliskolla tapahtuu sosiaalinen nousu alhaisista lähtökohdista opporikkaaksi ja koko kansan rakastamaksi tähdeksi. Sankarilla on yksi erityisominaisuus, lahjakkuutensa, sekä yksi suuri heikkous, ”Akilleen kantapää”, joka on suomalaisissa sankaritarinoissa tyypillisesti alkoholi. Alkupuolen voittokulkua seuraa väistämätön sortuminen, nyt julmaksi muuttuneen, vahingoniloisen yleisön pilkan kera. Kun sankari on sortunut, on ylösnousemuksen vuoro - entiset naureskelijat muuttuvat hartaiksi ihailijoiksi ja nostavat sankarin kuolemattomuuteen.

Tarinassa toteutuvat perätysten vaatimattomat sosiaaliset lähtökohdat, nousu valtaisaan suosioon, sortuminen ja näyttävä tuho – ja jälleen uusi nousu, nyt kuoleman jälkeen, ja entistä huimempiin korkeuksiin. Tarina on pikantilla tavalla samankaltainen kuin Uudessa Testamentissa kuvattu Jeesuksen elämäntarina – onko se sattumaa? Tässä kohtaa risteävät niin Jeesuksen kuin iskelmä-ikonienkin tiet siten, että johtolankojen pidemmälle seuraaminen näyttäisi vievän edellisiä abstraktimman tason perikuvien jäljille. Käsittelin esiin nousseiden ilmiöiden uskonnollista luonnetta Lauri Hongon myyttianalyyttisten pohdintojen valossa sekä myös jungilaisen arkkityyppisen sankarin tematiikan variaationa.

Uskonnollisuus on universaali ilmiö ja uskonnollisiin kokemuksiin on ihmisillä mitä ilmeisimmin sisäsyntyinen tarve. Perinteisen kristillisen uskonnonharjoittamisen menetettyä länsimaissa asemiaan maallistumiselle ihmisten tarpeet etsivät uudet kanavansa: uudet idolit valitaan vaikkapa populaarikulttuurin edushahmoista. Näin näyttää käyneen työssäni käsittelemilleni sortuville iskelmäkuninkaille. Yhtenäiskulttuurissa myytit kerääntyivät yhtenäiseksi korpukseksi, joka muodosti yhteisön uskonnon. Vaikka tässäkin tutkimuksessa on noussut esille joitakin melko laajalti tunnettuja kansallisia myyttejä, nyky-yhteiskunnassa uskonnollista yhtenäisyyttä ei enää ole. Suurten kertomusten hajoamisen myötä myös myytit sirpaloituvat ja tuloksena on myyttiseen käyttöön tarjoutuvien ainesten sekamelskainen paletti, joka pyrkii tarjoamaan ”jokaiselle jotakin”. Söderholm (1990, 97-98) esittää, että modernit myytit voidaan nähdä useiden, samaa ilmiömaailmaa tematisoivien ilmaisujen koostelmina. Myyttejä ei esitetä enää eepisinä kertomuksina, vaan ne ilmenevät lyhyissä puhunnallisissa fraaseissa, mainoksissa, elokuvissa, äänilevyjen kansissa, julisteissa, postikorteissa yms. Modernit mytologiat eivät siis enää

toimi ”pyhän” ja ”maallisen” erottajina aivan samalla tavalla kuin esiteollisissa yhteiskunnissa, mutta peruslogiikka on edelleen sama. (Ibid. 98).

Alustavakin etnografinen ekskursio riitti osoittamaan, että monet ihailijat suhtautuvat idoliinsa vakavasti. Siispä myös minun on syytä suhtautua tutkijana tarkastelemaani ilmiökenttään vakavasti. Tutkimukseni missään vaiheessa en ole esimerkiksi nähnyt intomielisimpiäkään ihailijoita huvittavina. Heidän ihailunsa on inhimillistä toimintaa, ja myös populaarikulttuurin tutkijoiden töistä paistaa läpi usein samanlainen inhimillisyys: tutkimukset tehdään omista idoleista, ja tuotokset ovat tieteen fakkiin sovitettua henkilökohtaisen esikuvan palvontaa. Tunnustaudun itsekin käsittelemieni hahmojen ihailijaksi. Nämä hahmot eivät kuitenkaan ole henkilökohtaisista idoleistani suurimpia. Merkittävimpiä idoleitani katson edelleen parhaaksi olla tutkimatta, koska kriittinen katseeni tällöin sameni siinä kuin kenellä tahansa samassa tilanteessa.

Idolissa täytyy olla sellaisia piirteitä, jotka ovat ihailijoiden kanssa jaettuina, muutoin siihen ei voi samastua. Sortuvaan iskelmäkuninkaaseen on iskostunut nippu merkityksiä, jotka ovat stereotyyppisen suomalaisuuden mukaisia. Nämä sortuvan iskelmäkuninkaan ominaisuudet mahdollistavat sen, että ihailijat voivat kansallisuutensa perusteella tuntea tämän kanssa samanlaisuutta. Näiden stereotyyppien pohjalta tein kulttuurihistoriallisessa osuudessa joitakin ekskursioita sellaisiin lähimenneisyyden avainskenaarioihin, joissa sortuvan iskelmäkuninkaan tematiikka on noussut havainnollisesti esille. Kulttuurihistoriallisessa tarkastelussa eteemme avautui mielenkiintoinen tapahtumien kulku, jossa ennen hyljeksitty iskelmä on etabloitunut osaksi kansallista arvokulttuuria.

1. Metsälavalta oopperataloon

Aamulehdessä 23.5.2001 oli artikkeli M. A. Nummisen uusimmista menestyksistä ulkomailla. Nummisen saksaksi käännetty kirja *Tango on intohimoni* kerrottiin otetun innolla vastaan keskisessä Euroopassa ja synnyttäneen tälle kulttuurin monilahjakuudelle lukuisia työtilaisuuksia. Kirja oli poikunut Saksassa ja Belgiassa erinäisen joukon kutsuja luennoimaan aiheesta ”suomalainen kulttuuri, erikoisesti suomalainen tango ja pohjoinen melankolia”. Nummisen *Helsingin Juhlaviikoille* 1997 säveltämä *Pohjoinen tango-oratorio* oli niinkään käännetty saksaksi, ja Numminen kertoi toivovansa sen tulevan esitetyksi jossain keskieuropalaisessa suurjuhlassa. Kielissä Numminen kertoi juontavansa maailmankuulun suomalaisen oopperalaulajan Matti Salmisen tangokonsertin, jonka säestyksestä vastaisi *Hannoverin Sinfoniaorkesteri*.

Suomalaisen tangon sanomaa levitettiin ulkomailla vuosituhannen lopussa siis sangen juhlavissa puitteissa. Provinssien perunajauhoilla liukastetuilta tanssilatioilta oli otettu suuri

harppaus. Kun Peter von Bagh teki televisioon dokumentin viimeisiä aikojaan elävästä Olavi Virrasta, nousi katsojien joukossa suuri närä – siitä, että kunnioitetun marsalkka Mannerheimin hautajaisissa filmattun materiaalin taustamusiikkina soi Olavi Virran ja *Harmony Sistersien Sinitaivas* -kappale (von Bagh, henkilökohtainen tiedonanto 8.9.2001). Kohua ei noussut lainkaan siitä, että tv:ssä näytettiin entisen tangokuninkaan alennustila, vaan nimenomaan siitä, että iskelmää oli yhdistetty virallisen Suomen sankarin hautajaisiin. Nykyään iskelmätähdet käyvät rinta rinnan kenraalien ja vuorineuvosten kanssa Tasavallan Presidentin itsenäisyyspäivän vastaanotolle, ja Ilkka Lipsaselle, Dannylle, soviteltiin vuonna 2001 professorin arvonimeä, tuolloin tosin vielä tuloksetta. Tätä kirjoitettaessa, vuonna 2002, ajatus siitä, että *Sinitaivas* Mannerheimin hautajaiskuvien taustamusiikkina olisi pyhäinhäväistys, on absurdi. Suomalainen iskelmä, jonka asiaa lähdettiin 60-luvulla ajamaan tarkoituksena kaataa silloisen korkeakulttuurin norsunluutorni, on nyt institutionalisoitu, populaariviihteen ikonit nostettu jalustalle ja tango tuotu taideareenoille. Matala on muuttunut korkeaksi ja haastajista on tullut vaikuttajia.

Kuinka näin kävi? Koko prosessi lähti liikkeelle kapinallisten yhteiskunnallisten voimien, nuorten kulttuuriradikaalien alullepanemana. Barthes teroittaa, että avantgarde-kapinoistakin vastaa osa porvaristoa, vähemmistöryhmä taiteilijoita ja intellektuelleja, joiden ainoa yleisö on juuri heidän kyseenalaistamansa luokka ja joiden itseilmaisun areenat ovat riippuvaisia tämän luokan taloudellisesta suopeudesta (Barthes 1994, 198). Avantgarde vastustaa porvariston kieltä eikä sen asemaa, ja boheemius on Barthesille vain toteutumaton porvarillisuutta, joka muuttuu todelliseksi heti kun siihen vain tarjoutuu mahdollisuus. Sortuvan iskelmäkuninkaan myytti syntyi 1960-luvun puolenvälin jälkeen yhteiskuntamme ensimmäisinä postmoderneina ilmiöinä. Härnätäkseen korkeakulttuuria ja taidemusiikki-instituutiota sen ajan nuori kulttuurieliitti nosti musiikillisiksi auktoriteeteikseen Suomi-iskelmän karnevaalikuninkaat, etunenässä Unto Monosen. Kyse oli nuoren ja vanhan kulttuurieliitin valtakamppailusta, ja kun kamppailu oli käyty, kapina muuttui tarpeettomaksi. Korkeakulttuuria karnevalisoivan alun jälkeen myyttinen, vanha Suomi-iskelmä tuli lopulta valjastetuksi kansallisen kulttuurin pönkittäjäksi ja kaupallisiin tarkoituksiin.

Populaarimusiikin nostajien projekti meni tavallaan ylikin tavoitteensa: kun nuoren kulttuurieliitin julkituomana tavoitteena oli demokraattinen musiikkipolitiikka, kansallinen iskelmämusiikki etabloitiin, myytistettiin ja nostettiin suomalaisuuden kallisarvoiseksi ja yleväksi ilmentymäksi. 1970-luvulta lähtien iskelmäasiantuntijoiden ponnekas työ yhdistettynä yleisön nostalgiahakuisuuteen johti siihen, että iskelmästä alettiin puhua arvaamattoman arvokkaana kansallisomaisuutena, ja vanhoissa iskelmäkappaleissa nähtiin sellaisia arvoja, joita iskelmien syntyaikoina niissä tuskin saattoi aavistaa joskus vielä nähtävän. Kulttuuriradikaalien karnevaalikapinan jälkimainingeissa koko iskelmäpuhe karkasi aivan omiin lyyrisiin sfääreihinsä. Iskelmä on nostettu sellaiseen arvoon, että jotkut jo kysyvät, onko iskelmä sen ansainnut: ”Yhtään

euroviisua ei osata ulkoa, ja laulajatkin ovat unohtuneet, jos eivät ole päässeet viime aikoina lööppeihin” (Putte Wilhelmson, HS 20.1.2002). Iskelmädiskurssi, kirjat, lehtijutut, dokumentit ja radio-ohjelmat ovat pitäneet vanhat iskelmäikonit julkisuudessa vuodesta toiseen. Unto Monosen työtoveri, Sauvo Puhtila, toteaa ajatelleensa Monosesta aikoinaan näin koruttomasti (TaYO KPL Y 10159):

Häntä pidettiin somerolaisena muusikkona vaan joka soittaa omia biisejään näissä hommissa. Jollei siinä olisi tullut M.A.Numminen sitten nostamaan hänen profiliaan niin hän olisi hyvin pian vaipunut unholaan...ennen kuin joku Pekka Gronow tai joku tällainen olisi tajunnut hänen arvonsa.

(Sauvo Puhtilan haastattelu 5.3.1992)

Mononen ei olisi varmastikaan vaipunut aivan unholaan, mutta Monosen ja monen muun iskelmäikonin asema idolina olisi varmaankin erilainen ilman iskelmäkirjoittelusta itselleen ammattia tehneiden luovaa panosta. Iskelmäpuheellahan on ollut myös välineellinen tarkoituksensa, sillä sitä voidaan ajatella eräänlaisena mainospuheena: kirjat, lehdet, festivaalit, dokumenttiohjelmat – nämä kaikki ovat myyntiartikkeleita, ja yhdessä ne muodostavat synergisen järjestelyn, jossa eri tuotteet markkinoivat toinen toisiaan.

Iskelmillä niin kuin kaikella musiikilla voi toki olla kuuntelijoille tärkeä terapeutinen merkitys (ks. esim. Lehtonen & Niemelä 1997). Iskelmän kykyä toimia kuuntelijoiden tunteiden kanavana on pidetty iskelmän erityislaatuisten voimien merkinä. Mutta onko kyse koskaan ollut taianomaisesta musiikista vai tunteista, jotka kanavoituvat siihen ihan mihin tahansa musiikkiin, mitä kulloinkin sattuu olemaan tarjolla?¹ Artistien kannalta voisi kuvitella olevan jopa hieman vaivaannuttavaa, kun iskelmämusiikin kätkeyistä voimista tunteiden ja muistojen vapauttajana puhutaan ylistävään sävyyn: heille asettuu melkoiset vaatimukset. Asetetut lupaukset voi täyttää vain jos kuulijalla on valmiiksi tarve tuntea ja muistaa.

Legendat itse ovat tuntuneet haluavan puhua, silloin kun ovat saaneet puheenvuoron, yleensä verrattain pragmaattisista asioista. Siinä missä iskelmäasiantuntijat lähtevät puheissaan metafysisille linjoille, legendat itse puhuvat dokumenttifilmien haastatteluissa mieluummin vaikkapa levytyspolitiikasta tai keikkaelämän hauskoista sattumuksista. Mistä kertoo Olavi Virta elämänsä ehtoossa vuonna 1970 filmatussa haastattelussa (*Päivä Pispalassa Olavi Virran luona v.*

¹ Ajatellaanpa vaikkapa seuraavaa kuvausta sotarintamalta: ”Kun hanuri oli mukana rintamalla, jouduin soittamaan niin iloissa kuin suruissakin. Tyrjän motti oli tulikaste, kahtena päivänä, kolme kertaa päivässä kävi kuusi hävittäjää ampumassa meitä emmekä saaneet yhtään pudotettua. Muistan kun ladossa oli puolenkymmentä ruumista ja kolmekymmentä reppua. Sitten tuli poikia etulinjoista helevetin paskaisina ja partaisina. Minä soitin haitarilla pojille, ja ne oli tippa linssissä. Silloin musiikki tuntui todella mielekkäältä.” (Esa Pakarinen Niiniluodon 1994, 28 mukaan.) Etulinjan väsyneet sotilaat olisivat katkelmassa kuvatun kaltaisissa tilanteissa liikuttuneet luultavasti vaikka kukkopillin vihellyksestä.

1970. O: Matti Heinivaho 1970)? Vanhoista orkestereistaan, joissa tärkeintä tuntuu olevan nimet ja vuosiluvut, menneiden vuosien bisneksistään, Ilomantsin fiaskosta – ”Nyström vietiin putkaan, mitä minä siellä tein” – ja sairauksistaan joihin kuului halvaus, sokeritauti ja kolminkertainen maksakirroosi – ”Niin että siinä oli vähän pitelemistä”. Kun haastattelija Matti Heinivaho kysyy, sanoiko Virta todella julkisen ajonahdin ollessa kuumimmillaan että ”te viette kaiken, mutta ääntäni ette vie”, vastaa Virta myöntävästi, ja nyt jo vähän hymyilyttää. Suomalaiselle tangolle, suomalaisten itkuisen sisimmän elämää suuremmalle symbolille sentään löytyy ymmärrystä: ”Niin, kyllä minusta tuntuu että tango on suomalaisten verissä niin paljon, että tuskin tää nykyinen pop-musiikki sitä tyrmää.”

Iskelmäpastissit, nostalgia ja mytologisoinnit ovat jo joutuneet julkisen vitsailunkin kohteeksi. Lehtien palstoilla availtiin kriittisiä ääniä varsinkin iskelmäelokuvien tultua tarjoamaan maalitaulun irtileuoille 1990-luvun lopussa. Elokvatoimittaja Kari Salminen (IS 29.7.2000) kirjoitti, että *Kulkuri ja joutsen* -elokuvassa ”-- reissumiehistä ja ruman sanan sanojista tehtiin kansansielusta ammentavia runoilijoita”, ja *Satumaa* -Monosdramatisoinnissa ”Juoppolallin, asehullun ja vaimonhakkaajan herkemmästä puolesta paisuteltiin esiin taiteilijalegenda” ja toivoi, että tulevat polvet kävisivät ankaraan hyökkäykseen elokuvien kansallista linjaa vastaan ”toivottavasti ennen kuin Mikko Alatalosta tehdään elokuvallinen monumentti”. Erik Ahonen kysyi pakinassaan Aamulehdessä tammikuussa 1991: ”Mitä jos joku väittäisi, että Unto Mononen oli kenties käypä iskelmänikkari, mutta ei sen enempää?”

-- Radio Suomi järjestää kuuden tunnin Unto-spektaakkelin otsikolla *Tangon mestari Mononen yhä taantumuksen hampaissa*. Lähetukseen saa soittaa. Parhaat *Satumaa*-muistot palkitaan. Kriitikko leimataan katkeroituneeksi kakkaläjäksi, epäajanmukaiseksi snobiksi ja apurahoilla kituuttavaksi pelleksi. Populaari on nykyisin kulttuuria kuten on urheilukin. Poppanat ja Paula Koivuniemi erityisesti ovat kulttuuria.

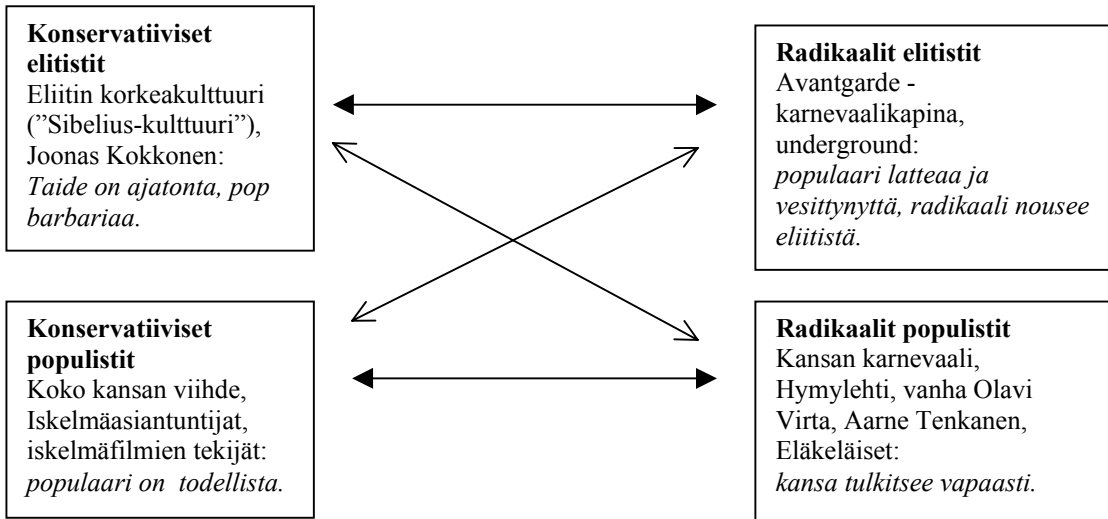
Markku Kosken *Julkisia eläimiä* -kirjan arvostelussa (HS 20.1.2002) Kosken käyttämä tyyli selitettiin populaarikulttuurista kirjoittamisesta elantonsa ottavan kirjoittajan ammatilliseksi strategiaksi. Kun Koski kirjoitti kirjassaan iskelmien olevan ”jaettu muisto”, ”populaaria elämänfilosofiaa, ilon ja surun yleistä ilmaisua”, ja esittää, että juuri iskelmätähdet kuten Katri-Helena kirjoittavat ”sitä kaivattua romaania sodanjälkeisistä sukupolvista”, vastasi kriitikko:

Eivät tietenkään kirjoita. Tämä on taidepuheen mahtailua, joka lopulta nolaa kohteensa.. -- Menneen selittämisen tai yhdistämisen tehtävää iskelmällä ei ole, paitsi tietysti nostalgisissa elokuvissa, mainoksissa tai juttukokoelmissa, joiden tekijöille populaarikulttuuri on ammatti. (Putte Wilhelmsson, HS 20.1.2002.)

Vetäkäämme nyt vielä yhteen osassa VII mainituksi tulleiden toimijoiden keskinäisiä ideologioita eroja – minkälaisia oppositioita eri strategiat ja näkökannat pitivät sisällään? Street (1997, 149-167) on hahmotellut neljä vaihtoehtoista poliittista katsantokantaa populaarikulttuuriin. Nämä sijoittuvat kahdelle akselille: konservatiivinen - radikaali ja elitistinen - populistinen. *Konservatiiviset elitistit* ajavat ajattomia arvoja populaarikulttuurin barbariaa vastaan tukipylväinään klassikot Shakespearesta Bachiin. *Konservatiiviset populistit* taas nostavat populaarikulttuurin liberaalin älymystön elitismistä vastavoimaksi kansan todellisten arvojen ilmentäjänä. *Radikaalit elitistit* näkevät eliittikulttuurin potentiaalisena sosiaalisen muutoksen lähteenä, ja päinvastoin kuin konservatiivisille elitisteille, populaarikulttuuri on heille konservatiivista ja eliittikulttuuri radikaalia: populaarikulttuurin arvosteleminen tapahtuu joko esittämällä se verevän kansankulttuurin kaupallisuuden vesittämäksi vastineeksi tai toisaalta kehityksen etunenässä kulkevan konventioista vapautuneen avantgarde -ideaalin vastaiseksi latteaksi massoja tuudittamaan pyrkiväksi viihteeksi. *Radikaalit populistit* näkevät kaikessa mahdollisessa populaarikulttuurin tarjonnassa mahdollisuudet rajattomille luoville tulkinnoille, joita tuottajatahot eivät ikinä voi täydellisesti kontrolloida. ”Kansalle sitä mitä kansa haluaa” on heidän mottonsa.

Eroista huolimatta sekä konservatiivisille että radikaaleille elitisteille on yhteistä se, että molemmat näkevät populaarikulttuurin tuomittavana. Samoin sekä konservatiiviset että radikaalit populistit jakavat käsityksen siitä että ”kansat tietää parhaiten”. Millä tavalla edellä esiteltyyn jaotteluun voisi sijoittaa osassa VII esille nousseita toimijoita? Jos ajatellaan niitä aikoja ja paikkoja, joissa nämä ovat kukin tulleet käsitellyiksi, voisi heitä sommitella jaottelun pohjalta laatimaani nelikenttään seuraavin perustein: konservatiivista elitismistä edusti vanhoillinen, pop-musiikkia sietämätön Joonas Kokkonen Sibelius-kulttuureineen. Sibelius-kulttuuria lähtivät haastamaan 1960-luvulla nuoret, radikaalit elitistit, jotka kytkivät projektiinsa populaarimusiikin, mutta lähinnä vain ärsyttääkseen vanhoillisia: heidänkin mielestään suurin osa populaarimusiikista ei ollut arvokasta, ja hyvä iskelmä, vaikkakin oli parempi kuin huono sinfonia, ei ehkä kuitenkaan päihittäisi *hyvää* sinfoniaa. Unto Monosesta, Joonas Kokkosta parodioimaan nostetusta iskelmäntekijästä, leivottiin hänestäkin taidesäveltäjä kun hänen nostoonsa ryhdyttiin. Konservatiivisia populistiteja ovat olleet iskelmäasiantuntijat, jotka ottivat tosissaan avantgarde -kapinallisten puheet iskelmän kallisarvoisuudesta ja jatkoivat aloitettua työtä tämän premissin pohjalta. Heidän työtään hyödynsivät myöhemmin elokuvantekijät Pölönen ja Koivusalo, joiden elokuvat vetosivat iskelmädiskurssin ruokkiman yleisön nostalgianälkään. Radikaalia populismia toteuttivat *Hymylehti* ja sen sivuilla esiintynyt groteski karnevaalikuningas Olavi Virta, viinaanmenevät parodiat Aarne Tenkanen ja *Eläkeläiset* sekä ehkä myös omintakeisesti Suomi-iskelmää elokuvissaan kuvittava Aki Kaurismäki.

”Populaari on tuomittavaa”



”Kansa tietää parhaiten”

Vuosituhatvuoden vaihteessa tuollainen jaottelu ei kuitenkaan enää päde. Talousajattelun leviäminen taiteen kentälle uhkaa autonomiseksi ymmärrettyä taideinstituutiota (ks. Piipponen 1999) ja konservatiiviset elitistit on ajettu marginaaliin. Entisten radikaalien elitistien kapina on muisto vain: maailmanpyörä on pyörähtänyt eteenpäin, ja radikaali on muuttunut konservatiiviseksi. Kun nykyään verrataan Unto Monosta Sibeliukseen, niin keitä ovatkaan ne vanhoilliset, jotka ärsyyntyvät tästä? Ehkä ärsyyntyjiä löytyy nykyään jo helpommin esittämällä, että Monosta *ei* voi verrata Sibeliukseen.

2. Miksi iskelmäelokuvat vuosituhatvuoden vaihteessa?

Nostalgian käsitteen käytöstä on tullut Anu Koivusen (2000, 326) mukaan itseään ruokkiva diskurssi: nostalgia vedetään hihasta vastaukseksi silloin, kun muuta ei keksitä selittämään mitä tahansa julkista innostusta johonkin vanhaan. Käsite on Koivusen mielestä ylikäytettynä menettänyt analyyttisen voimansa, eikä sillä onnistuta enää tarkoittamaan mitään. Nostalgia on median kielessä aina samanlaista sisältäen arvoladun suhteen menneisyyden ja nykyisyyden välillä. Tätä ajattomuuden komponenttia täydentää Koivusen mukaan se, että nostalgia diagnosoidaan aina syntyväksi erityisestä historiallisesta kriisi- tai murrostilanteesta, ja nostalgian kokemus koetaan nykyisyyden paineiden ja ahdistusten synnyttämäksi.

Myös Bryan Turner (Knuutilan 1994, 11-12 mukaan) on nähnyt nostalgiadiskurssissa näitä samoja ulottuvuuksia: se tähdentää taakse jäänyttä ja ainiaaksi menetettyä, kylmäksi vaihtunutta ”kodikkaan lämmintä kulta-aikaa”, sosiaalisen eheyden ja moraalisen varmuuden pirstoutumista, yhteisöllisyyden ohentumista ja yksinkertaisuuden, henkilökohtaisen autenttisuuden sekä

spontaanisti ja yhteisöllisesti ilmenneiden emootioiden katoamista. Kyseisten aineksien voitaisiin osin todeta ilmenneen myös tässä työssä käsitellyksi tullessa iskelmädiskurssissa. Onko nostalgia-käsitteen käyttäminen nytkin Koivusen sattuvasti kritisoima epäanalyttinen hihasta vedettävä diagnoosi?

Eritellessään nostalgiaa suomalaisuuden määrittelyissä, Seppo Knuutila on lähtenyt liikkeelle sanan etymologiasta. Käsite pohjautuu kreikan kielen sanoihin *nóstos* ja *álgos*, joiden suomenkieliset vastineet ovat 'kotiinpaluu' sekä 'kipu' tai 'suru'. Kirjaimellisesti nostalgia siis merkitsee ikävän, erityisesti koti-ikävän sairastamista. Nostalgia voi kuitenkin suuntautua paikan lisäksi myös aikaan. Knuutila (1994, 10) toteaa Greverusta siteeraten: ”nostalgian tulkinnallista abstraktiotasoa nostamalla on tavallaan edetty konkreettisen koti-ikävän ohitse määritelmään, jonka mukaan ilmiössä kysymys on symbolisesta paluusta sellaiseen aikaan ja tilaan, tai sellaisten tapahtumien ja objektien mieleenpalauttamisesta, joiden muisteleminen tarjoaa mahdollisimman suuren tyydytyksen.” Knuutila jatkaa, että aktiivisena muotona nostalginen reaktio voidaan tulkita myös menneisyyden manipuloinnin strategiaksi. (ibid., 11.)

Knuutila on sitä mieltä, että kun suomalaisen suuren maaltamuuton sukupolven on sanottu kärsineen katkaistujen juuriensa tähden aavesärystä, tuo lausahdus, vaikkakin on ilmaisuna metaforinen, on kokemuksena todellinen (Knuutila 1994, 10). Nostalgia-termin ilmeisestä inflaatiosta huolimatta, voitaisiinko silti ajatella, että juuri iskelmäpuheen tarkastelun yhteydessä termiä voisi arkailematta käyttää? Moni tässä tutkimuksessa jo käsitellyksi tullut ilmiö on mielestäni juuri sellainen, jonka muisteleminen tarjoaa tyydytystä Greveruksen yllä tarkoittamalla tavalla. Toinen kysymys on sitten, onko kaivattua menneisyyttä muualla kuin kuvitelmissa. Ajatellaanpa vaikkapa nykyisin humpun nimellä tunnettua suomalaista haitarijazzia kansallisen populaarimusiikin kiertokulussa. Haitarijazz, 1920-30-lukujen tanssimusiikki, korosti tuolloin moderneja määreitä, liikkuvuutta, kaupungistumista ja teollistumista. Haitarijazz oli kehityksen kärkeä ja tavallaan jopa radikaalia. Vuonna 1958 taas syntyi radiosarja *Kankkulan kaivolla*, joka parodioi musiikkia, jonka se nyt nimesi humpaksi, ja mytologisoi tuolloin jo maalaisuuteen ja provinsialismiin liitettyä humpun edustamaa suomalaista maaseutuyhteisöä, kansallisromanttista folkloristista idylliä sekä kotimaista puskateatteria ja iltamaperinnettä (Kallioniemi ja Salmi 1995, 129). *Kankkulan kaivolla* -ohjelman nostalgisen vision suhde haitarijazzin alkuperäisiin merkityksiin oli katkennut melko täydellisesti, ja viittauksen todellinen kohde oli olemassa vain mielikuvissa. Sama ilmiö on toistunut myöhemmin *Iskelmäradiossa*, *Tangomarkkinoilla* ja 1990-luvun iskelmäelokuvissa, ja kaikissa muissa romanttisia iskelmäpastisseja tarjoavissa viihdekattauksissa.

Nostalgisen kokemuksen virittäjänä on siis Knuutilan sanoin ”joko uhkaava tai tapahtunut ero psykososiaalisesti ja –fyysisesti tyydyttävästä tilasta ja/tai ajasta” (Knuutila 1994, 13). Jos

todellakin näin on, niin tällaisia uhkaavia ja tapahtuneita eroja on Suomessa kyllä koettu viimeisten neljän vuosikymmenen aikana. Uhka toteutui 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa, jolloin suomalaista identiteettiä pirstoi elinkeinorakenteen muutos maatalousvaltaisesta teolliseen. Vuosituhannen vaihteessa ahdistusta aiheuttaa sopeutuminen globaaliin taloudelliseen kilpailuun ja elämään markkinavoimien armoilla. Kulttuurintutkimuksen alueella on kiinnitetty huomiota kansallisten identiteettien odottamattomaan elinvoimaisuuteen jälkiteollisella ajalla. Kollektiivisen identiteetin muotojen suosion on nähty olevan osin kapinaa myöhäismodernille ajalle ominaista yksilöllisen identiteetin luomisen painetta vastaan (esim. Kellner 1998). Suomalaisittain tämänsuuntaisiin tarpeisiin on ollut tarjolla mm. nostalginen iskelmädiskurssi. Mikäli Suomi-iskelmän myytistämässä on ollut edes jossain määrin kyse vastaamisesta kansan syvien rivien huutoon ahdistavassa ajassa, on käytäntö ollut myös terapeutista. Ehkä tässä tapauksessa on onni, että myytit ovat usein voimakkaampia kuin niiden jälkeen tulevat ja ne kumoavat järkipäiset perustelut. Näin tutkijat, pakinoitsijat eikä tämäkään kirja riistä keneltäkään tosi tarpeessa olevalta myyttisestä tango-Suomesta uneksivalta nostalgisen kaipauksen suomaa lohtua.

3. Langenneet enkelit

Vielä yksi iskelmänimi vaatii tulla huomioiduksi kirjani lähestyessä loppuaan. Laila Kinnusen, erään Suomen kaikkien aikojen suosituimman iskelmätähden ura suosikkilaulajana alkoi jo 16-vuotiaana vuonna 1957, jolloin tämä tuore Lasse Pihlajamaan orkesterin solisti tulkitsi ensilevytyksensä kappaleen *Lazzarella*. Kinnunen kulki kärjessä siinä nuorien naislaulajattarien esiinmarssissa, jonka myötä suosioon nousi uusi jazz-iskelmä. Taiteilijana hyvinkin kansainvälistä tasoa olleen laulajattaren - Kinnunen esiintyikin mm. Ruotsissa ja Saksassa - ura oli käytännöllisesti katsottuna lopussa jo runsaan kymmenen vuoden kuluttua ensilevytyksestä. Kinnusen henkilökohtaiset ongelmat, alkoholismi lieveilmiöineen, ottivat taiteilijasta selkävoinon, ja 1980-luvun alun tuloksettoman comeback-yrityksen jälkeen Kinnunen vetäytyi lavoilta pysyvästi. Viimeisinä vuosinaan Kinnunen vältteli julkisuutta yhä määrätietoisemmin. Kuollessaan 26.10.2000 vaikeasti alkoholisoitunut ja erakoitunut Laila Kinnunen oli edelleen kuuluisuus, joka kiinnosti tiedotusvälineitä ja yleisöä, vaikka aktiiviurasta laulajana oli aikaa jo vuosikymmeniä.

Laila Kinnusen olisi voinut pintapuolisen tarkastelun perusteella ottaa mukaan tämän tutkimuksen polttopisteessä olleiden sortuneiden iskelmäkuninkaallisten joukkoon. Hänen elämänsä muodosti juuri sellaisen dramaattisen kaaren, josta legendat on tehty, ja hän sortui juuri oikeanlaiseen suureen tyyliin. On päivänselvää, että Laila Kinnunen jää kulttuurisena hahmona

elämään vielä pitkään. En kuitenkaan ottanut Laila Kinnusen hahmoa mukaan ideaalityypin aineksiin. Miksi näin?

Laila Kinnunen kuoli syksyllä 2000. Tämä tarkoittaa sitä, että hän oli elossa vielä siinäkin vaiheessa, kun työni oli jo pitkälle edennyt. Se, että Laila Kinnunen oli elossa, asetti hänen käsittelylleen tässä nimenomaisessa työssä potentiaalisen moraalisen ongelman, jota en ollut vielä edes yrittänyt ratkaista sen rautessa itsestään Kinnusen kuollessa. Laila Kinnusen aktiiviura iskelmätähtenä oli ollut jo vuosikausia taaksejänyttä elämää, ja mm. Radio Suomen *Iskelmät* -erikoislähetysessä (*Iskelmät: Mitä kuuluu, Laila Kinnunen?* 7.11.1999), jossa Ritva Kinnunen muisteli sisartaan, oli jo luontevaa puhua Laila Kinnusesta menneessä aikamuodossa. Silti Laila Kinnunen ei ollut vielä loppuun puitu julkisuuden henkilönä: yrityksistä huolimatta tämä ei päässyt piiloon julkisuudelta ja tuli esille joissain yhteyksissä myös vapaaehtoisesti, kuten 60-vuotissyntymäpäivänsä alla toimittaja Tero Heinäsen Radio Suomen *Valoa Ikkunassa* -ohjelmaan tekemässä puhelinhaastattelussa (HS 26.11.1999). Laila Kinnunen toimi edelleen omalla erikoisella tavallaan elävänä tähtenä viihdealalla.

Yleisradion tv 2 -kanavalla tuli 6.4.2002 peräjälkeen kaksi ohjelmaa, joista ensimmäisessä (*Laila Kinnunen – sisareni*) Ritva Kinnunen kertoi sisarestaan yksityishenkilönä ja omasta yhteistyöstään hänen kanssaan. Tätä seurasi konserttitaltiointi (*Estradilla: Muistojen bulevardi*), jossa Eija Kantola, Saija Varjus ja Marita Taavitsainen, kaikki eturivin iskelmätähtiä vuosituhannen vaihteessa, tulkitsivat *Vantaan viihdeorkesterin* säestyksellä Laila Kinnusen tunnetuimpia kappaleita. Näistä kahdesta erilaisesta, peräkkäisestä ohjelmasta muodostuu mielenkiintoinen kahtiajako. Suurellinen muistokonsertti osoittaa, että Laila Kinnusen kuoleman jälkeinen nostaminen on alkanut. Ritva Kinnusen haastattelu on taas muistutus siitä, että Laila Kinnusen todellinen elämä on vielä liian lähellä jotta legenda voisi luontevasti syntyä. Laila Kinnusen viimeiset ajat ovat vielä tuoreessa muistissa. Vasta kun eletty elämä jää päivä päivältä yhä etäämmälle, legenda muodostavat, totuutta yhä luovemmin muokkaavat tarinat alkavat kehkeytyä. Fiktio korvaa faktan, kun erilaisten ”historiallisten totuuksien” ristiriidat vievät faktalta uskottavuuden ja totuus jää vain yhdeksi tarinaksi tarinoiden joukkoon.

Keräsin Kinnusta käsittelevää mediamateriaalia siinä kuin kaikkia muitakin tutkimukseni kannalta merkitykselliseksi kokemiani tähtiä koskevaa. Laila Kinnusen legendan rakentumisen keskeneräisyydestä kertoo sekin, että hänestä ei löytynyt yhtä paljon materiaalia kuin muista. Monipuolisista kulttuurituote-sirpaleista muodostuvaa tarinaa ei olisi hänen osaltaan ollut koottavissa. Voi olla, että lähivuosina myös Laila Kinnusesta tehdään elämäkerrallinen elokuva – jonkinlainen elämäkertakirja saatiinkin jo tehtyä – perustetaan ihailijayhdistys, järjestetään festivaali ja käynnistetään patsashankkeet. Laila Kinnusen kuolemanjälkeinen nousu on kuitenkin toistaiseksi vielä pahasti kesken ja elämä legendana vasta aluillaan.

3.1. Feminiinit alkoholistit

Eräs kulttuuriimme kuuluva piirre on vaikuttanut oleellisesti siihen kuinka Laila Kinnusta on aikojen saatossa käsitelty julkisessa sanassa. Tällä kulttuurisella koodilla on ollut suuri vaikutus myös yleisön suhtautumiseen Kinnusta kohtaan. Kyseessä on suomalaisen alkoholikulttuurin kaksinaismoralistinen sukupuolijärjestelmä, joka evää Laila Kinnusen legendalta karnevalistisen, iloisen juopottelun vaiheen. Kaksinaismoraali ilmenee siten, että alkoholinkäyttö on naisille vain rajoitetusti sallittua: sosiaaliset normit soisivat naisille lähinnä vain välineellisen alkoholinkäytön, kun taas miehelle ei synny samanlaisia paineita peitellä humalahakuisuuttaan².

Vuosina 1963-1969, Laila Kinnusen uran ylittäessä lakipisteensä, 15-69 vuotiaista suomalaisista naisista yli 70% kävi ravintolassa harvemmin kuin kerran vuodessa; vähintään kerran viikossa naisista kävi ravintolassa vain 3% (Sillanpää 2002, 122). Tavallinen käytäntö ravintoloissa oli, että naiset eivät päässeet sisälle ilman miesseuraa³. Runsaasti alkoholia käyttävä nainen oli poikkeavuus. Vielä viime vuosisadan alussa harvat alkoholistinaiset luokiteltiin irtolaisiksi ja heidät hoidettiin irtolaishuollon laitoksissa (Rantalaiho 1986 Hyttisen 1990, 24 mukaan). Siten naisten alkoholinkäyttö sai ankaran moralistisen, naisille pitkään pelotteena toimineen stigman.

Seksuaalinen holtittomuus on ollut eräs olennainen tekijä, joka on liitetty naisen alkoholinkäyttöön. Tämän on katsottu erottavan naisen ja miehen humalakäyttäytymisen, ja tähän näkemykseen yhteiskunnan naisten alkoholinkäytölle asettamat normit ovat usein perustuneetkin. Patriarkaalinen naiskuva sisältää dikotomian ”hyvä äiti” ja ”paha huora”, ja käyttäessään alkoholia nainen tippuu jälkimmäiseen kategoriaan. (Hyttinen 1990, 51.) Laila Kinnusenkin julkisessa käsittelyssä oli jälkiä tästä dikotomiasta. Esimerkiksi Hymylehdessä 11/1972 (30-31) oli sinänsä shokkiarvoiltaan vaatimaton paparazzikuvaajan ottama kuvasarja Laila Kinnusesta ja tämän miesystävästä. Kuvasarjasta rakennettiin sensaatiota vihjailevan otsikoinnin ja mustan sensuroitu-lätkän avulla. Ilman vihjailevaa ”sensurointia” kuvasarjassa sinänsä ei ole mitään sensaatiomaista: peittelyllä on pyritty mitä ilmeisimmin kiihdyttämään lukijoiden mielikuvitusta eikä niinkään peittelemään mitään todella sensuroinnin tarpeessa olevaa. Kinnusen miesjuttujen puiminen olikin teema, joka läpäisi suurimman osan häntä koskeneesta sensaatiokirjoittelusta.

Laila Kinnunen ei siis ole tavalliselle suomalaiselle naiselle samastuksen ihannekohte. Patologinen alkoholismi, jollaiseksi Laila Kinnusen alkoholinkäyttö on leimautunut myös silloin, kun se ei ehkä ole sitä vielä ollut, ei ole sosiaalisesti puoleensavetävää. Eri asia on sitten se, että

² Kyllä naisetkin silti jo osaavat: opiskelijoiden keskuudessa yleistyivät 1990-luvulla vappuun keskittyvät ”haalaribileet”, joissa univormunomaisiin työhaalareihin sonnustautuneet opiskelijalaumat käyvät läpi karnevalistisen initiaatoriittinsä opiskelijaelämään. Nämä ovat juopotteluinstituutio, jossa myös naispuoliset opiskelijat ovat kunnostautuneet.

³ Poikkeuksena sääntöön olivat kuitenkin Sillanpään (2002, 123) mukaan naispuoliset julkkikset kuten Tabe Slioor.

jollekin itsekkin alkoholismin kurimukseen joutuneelle naiselle Laila Kinnusen traaginen hahmo saattaa olla hyvinkin samastuttava. Kuitenkin sellaista kollektiivista kulttuuriseen lähestyttävyyteen perustuvaa samastumista, mitä miehet voivat tuntea iloista juomari-iskelmäkuningasta kohtaan, ei naisilla juovia naistähtiä kohtaan ole. Naisilla ei ole karnevalistista juomista – ei ainakaan siinä määrin kollektiivisena identiteetin rakennuspuuna kuin suomalaisilla miehillä. On vitsikästä sanoa ”nyt alkoi juominen, sanoi Jamppa Tuominen”, mutta samanlainen wellerismi Armi Aavikosta ei viittaisi ainakaan naisen sanomana samaan asiaan, iloiseen juomiseen – sitä ei ole.

Laila Kinnusen ja Armi Aavikon sekä monien heidän kohtalotoveriensä julkisessa esilletuonnissa ja reseptiossa avautuu mielestäni tärkeä jatkotarkastelun mahdollisuus. Koska en kokenut kykeneväni pureutumaan täysipainoisesti Laila Kinnusen feminiiniin legendaariuteen, annoin asian tällä kertaa olla. Kyseessä on aihe, josta riittäisi puimista hyvinkin toisen tutkimuksen verran, ja siinä tutkimuksessa käsiteltäväksi tulisi monia muitakin teemoja kuin tässä.

Loppukirjoitus: kuningas on kuollut, kauan eläköön kuningas!

Luonnon kiertokulussa toisen kuolema on toisen synty. Isät vaihtuvat poikiin ja elämä jatkuu. Sir James Frazer kertoo uskontotieteen klassikkokirjassaan *The Golden Bough* ([1922]1993, 294-295) kansasta, jonka perinteenä oli, että kuninkaan jatkajakseen valitseman pojan on saatava pyydystettyä isänsä viimeinen henkäys suuhunsa tai edes pussiin – sillä siinä on kuolevan päällikön henki. Pojan on oltava tarkkana, sillä kuka tahansa, joka saa pyydystettyä kirpoavan hengen, on oikeutettu vaatimaan kuninkuutta yhtäläisesti. Niinpä muut veljet, joskus jopa ventovieraat, parveilivat kuolemaa tekevän kuninkaan ympärillä. Kerrottiin niinkin käyneen, että kun kuningas kerran sattui kuolemaan maaten mahallaan, sai hengen pyydystettyä kandidaatti joka oli työntänyt bambupillin huoneen lattiaan poraamastaan reiästä. Mutta onnistuipa kisassa sitten kuka tahansa, henkilökohtaiset pyyteet ylittävä tarkoitus tulee täytetyksi, ja henki siirtyy elegantisti sukupolvelta toiselle vanhojen kuninkaiden kuollessa ja nuorempien astuessa valtaan.



Hymy 6/1977, 1-2.

ENGLISH SUMMARY

THE FALLING STAR

The Collapsing Idols of Finnish Popular Music and Mythical Heroism

This dissertation treats a myth of a great Finnish popular music artist, who is inclined to alcoholism and general self-destructive behavior. The myth is based on the life stories of certain prominent characters in Finnish popular music history: Irwin Goodman, Rauli Badding Somerjoki, Unto Mononen and Olavi Virta. The aim of my dissertation is to point out how the collective ideal-type, which is based on these characters, functions as an object of identification for its' idolizers inner psychological processes.

Irwin Goodman, Rauli Badding Somerjoki and Olavi Virta were all artists, whose music has been said to have expressed the national mental landscape of the Finns in a very profound way. They all were very popular during their active careers, but their popularity continued even after their deaths: all in all it is fair to say, that their position in the history of the Finnish popular music is very central. They are constantly cross-referenced in finnish media discourse. One marked common denominator is that the life of them all, especially the latter parts of it, was shadowed by a dark and romantic air of tragedy and general self-destructive behavior ending in a collapse into pathological alcoholism.

Even years after their death, new cultural products based on their life stories are given birth: newspaper and magazine articles, movies, documentaries, biografies etc. As social images they have been raised into a cultural immortality. Roughly put, a legend developes from a star whose fundamental source of substance, the physical individual retires from the service of the entertainment industry and thus produces no more musical or extra-musical substance, but still refuses to fade away from the public: still more new cultural products around the character are being made. Along with these cultural products, the star attains a *larger than life* or *immortal* status.

From the moment when the star arrives to public knowledge, cultural products are born to the making of which the star with his/her financial backers and the symbiotic cultural industry do not participate. This *projection* is changed to *reflection* as receivers make their own interpretations of these products, and according to these interpretations make new cultural products, *reflection cultural products*. The star turned into a legend continues its life in magazine articles, tv-documentaries, biographical feature films and fan-made texts and artefacts according to its own course.

From my point of view, discourse about music can sometimes be treated as a fairly independent sector of music culture. For example, verbal information about music (articles, artist-biographies, critique etc.) is often being devoured, even if the music, which these articles are based on, is not familiar. My central research material was compiled of discursive media products. In my theoretical stance I leaned on the the points raised in the field of media studies during the recent years. The central issue there is: should the focus of research be in texts or on their reception? The "mediaethnographic" stance emphasizes the multi-interpretationality of texts. However, it has been noted that to a mediaethnographer, or to any other researcher, the interpretations of the audience can only be available as texts: there is no direct link from the imagination of the audience to the researchers consciousness. The difference between texts and audience reception, from the researchers point of view, is not as remarkable as it may at first glance seem to be. My methodological decision was to concentrate on texts, but nevertheless I also made two excursions to the study of interpretations of the fans in order to link my hypotheses in to the actual practices of the fans.

In my text-analysis I used an interpretation model developed by A. J. Greimas. Greimas' model of *generative trajectory of discourse* offered me a tool for interpreting the value system and the particular narrative dimension immersed in the discourse used in connection with the ideal type of the falling schlager king. In the first stage, I analyzed the narration of the musical *Kun ilta ehtii* (*When Evening Comes*), which is based on the life of the legendary tango-singer Olavi Virta. In the second stage I verified the preliminary model produced by the first stage using the rest of my text-corpus. The core of the analyzed cultural products is a formulaic life-narrative common to all four characters discussed in my work. My hypothesis is, that this formulaic life-narrative is the prime motivation for their legendariness.

As a result of my analysis, I am able to identify an essentially meaningful narration immersed in the texts: the *hero myth*. The core of the hero myth is a heroic story containing a social climb from a modest beginning to a loved and fabulously rich hero. The hero has a gift, which enables his rise. But the hero also has a fatal weakness. The initial triumph is followed by an inevitable downfall in front of an audience now turned into a vicious mob. But, after the total failure of the hero, he is resurrected, and raised into immortality. The meaning of this myth is explained by C. G. Jung: it is basically a symbol for an individuals own psychological process, in which the unconscious part of the human psyche is united with the conscious *Ego* to form the *Self*, a harmonious and complete human mind. Similarly as the incomplete ego must be sacrificed to open the way for the better *Self*, the loved pop idol must be crusified before the timeless and larger than life legend can emerge.

On the surface level, the ideal type of the collapsing star has some traits that make it culturally suitable as an object for fan identification. An idol must have something in common with the idolizers, otherwise identification has no grounds. The ideal type carries with itself meanings which are in accordance with stereotypical Finnishness. These meanings enable the fans to feel affinity to the ideal type based on nationality. Three themes are in this sense central: *drunkenness*, which symbolizes masculine power, *tango* which symbolizes Finnish melancholy, and finally *false kingship* which symbolizes the common man's hatred for the elite. During the last decades, these themes have manifested themselves in contexts such as the treating of Olavi Virta in the Finnish scandal sheets in the 1960's and early 70's, the struggle for the positions among the Finnish cultural elite in the 1960's, the construction of the dominant schlager discourse from the 1970's onwards, the schlager-film boom and the commercial tango-festival *Tangomarkkinat* in the 1990's and finally in the context of schlagerparodies from the 1990's onwards.

LIITTEET

Liite 1. Narratiiviset ohjelmat ja narratiiviset kulut

Narratiivinen ohjelma on arvojen vaihtotapahtuma: kahden aktantin yhtyminen – ero – uusi yhtyminen arvojen uusilla sijainneilla. Kaavana se voidaan ilmaista seuraavalla tavalla:

$$PN=F[S1 \rightarrow (S2 > \text{ tai } < Ov)]$$

Sijoitetut arvot (*v*, *valorisaatio*) voivat olla joko modaalisia, jolloin hankitaan kompetenssia, tai deskriptiivisiä, jolloin tehdään performanssi. S1=tekemisen subjekti, S2=olemisen subjekti. Esimerkkilause voisi olla vaikkapa: ”Prinsessa (S1) antaa sammakolle (S2) suudelman”. Tällöin Prinsessa saattaa sammakon arvo-objektin yhteyteen, joka voisi olla vaikkapa ladattu arvolla ’Elämä’.

Narratiivisia ohjelmia on edellä esitetyn perusmuodon lisäksi myös kahta muuta tyyppiä, joista on syytä tässä mainita Manipulaatio, jossa on kaksi tekemistä koskevaa lausumaa, joista jälkimmäinen on hierarkkisesti ensimmäisen alapuolella. Tällöin ensimmäinen tekemisen subjekti teettää jollakulla jotain puolestaan: S1 tekee niin (F2), että S3 aiheuttaa (F1) S2:n liittymisen arvo-objektiin.

$$PN=F2\{S1 \rightarrow F1[S3 \rightarrow (S2 \wedge Ov)]\}$$

Greimas on hahmotellut Proppin funktioiden pohjalta näiden määrää yhdistelemällä pienentäen erilaisia *narratiivisia figureja*, jotka ovat figurivisoituja PN:ien loogisia ja modaalisia rakenteita. Narratiiviset figuurit ovat askel PN:istä diskurssin suuntaan, mutta ne jäävät varsinaisia luonnollisen maailman ilmaisuja vastaavia *semanttisia figureja* abstraktimmiksi. Narratiivisia figureja ovat (Salosaari 1989, 88-91):

1. *Sopimus*, kahta subjektiä yhdistävä figuuri, joka koostuu ehdotuksesta ja sitoumuksesta: toinen ehdottaa ja toinen sitoutuu. Sopimus voi laajentua syntagmaattisesti sopimuksen tekemiseksi, rikkomiseksi, uusimiseksi ja täyttämiseksi.
2. *Luottamussopimus*, sopimuksen erikoistapaus, jossa sopimuksen kohde on toisen osapuolen suoritukseen tai puheen tai teon uskomisen.

3. *Koe*, joka on arvo-objektien siirtoa, jossa toinen subjekti hankkii ja toinen menettää (ainakin implisiittisesti: eihän esim. lähettäjä antaessaan tehtävän subjektille välttämättä menetä mitään). Koetta vastaavassa narratiivisessa ohjelmassa tekemisen ja olemisen subjekti ovat aina muista narratiivisista figuureista poiketen sijoitettu samaan aktoriin, poikkeuksena tästä kuitenkin kokeen viimeinen vaihe *seuraus*. Koe jakautuu toisiaan seuraaviin alafiguureihin: *vastakkainolo* (lännensankarit vastakkain...), *ylivalta* (toinen voittaa) ja *seuraus*, arvo objektien *siirto*, jossa kahdesta eri subjektista toinen *saa haltuun* tai *ottaa omaksi* ja toinen *luopuu* tai *tulee riistetyksi* arvo-objektista.
4. *Lahjoittaminen*, kokeen vastakohta, jossa tekemisen subjekti siirtää toiselle, olemisen subjektille arvo-objektin.
5. *Sanktio*, joka voi olla joko: a) pragmaattista, somaattista palkitsemista tai rankaisemista. Vastaanottaja arvioi toiminnan lopussa, onko Subjektin performanssi ollut yhdenmukainen sen arvojärjestelmän kanssa, jota kertomuksen käynnistänyt alkusopimus ilmensi. b) kognitiivista, jolloin sanktio on *tunnistamiseen* liittyvä episteeminen arvio; sankari tunnistetaan sankariksi ja siirrytään väärästä tiedosta oikean tiedon tilaan.
6. *Vaihto*, joka on kahden lahjoittavan subjektin vastavuoroista toimintaa.
7. *Etsintä*, jossa Subjekti yleensä performanssin vaiheessa siirtyy avaruudessa Objektia kohti.
8. *Petos*, jossa jokin ei ole vaikka siltä näyttää (-e+p). *Salaaminen*, jossa jokin on vaikka ei siltä näytä (e+-p).
9. *Manipulaatio*, jossa Subjekti saa toisen Subjektin tekemään puolstaan jotain joko pragmaattisten pelottelun ("teet tai itket ja teet") ja houkuttelun ("tapelkaa niin saatte jäätelöä") tai kognitiivisten provokaation ("tuskinpa pystyt siihen") ja suostuttelun ("kyllä sinun kaltaisesi fiksu tyyppi tähän pystyy") avulla.

Liite 2. Kun ilta ehtii -musikaalikäsikirjoituksen narratiivisten kulkujen narratiiviset ohjelmat ja näiden edustamat narratiiviset figuurit.

A Olavi: *ELÄMÄ & EI-KUOLEMA*

Valmistava tarina

Sekv. 1: Lahjoittaminen

PN 1: F[Saarikko→(Olavi ∧ tilaisuus levyttää *voiminen*)]

Alkusopimus:

Sekv. 3: Manipulaatio suostuttelemalla

PN 2: $F2\{Saarikko \rightarrow F1[Olavi \rightarrow (Olavi \wedge \text{tavoite tehdä historiaa täytyminen})]$

Kvalifioiva koe:

Sekv. 4: Koe: Ylivalta

PN3: $F[Olavi \rightarrow (Olavi \wedge \text{yleisönsuosio tietäminen})]$

Sekv. 6: välineellinen ohjelma edellisen täydennykseksi

PN4: $F[Olavi \rightarrow (Olavi \wedge \text{yleisönsuosio tietäminen})]$

Sekv. 7: Koe: Seuraus

PN5: $F[Olavi \rightarrow (Olavi \wedge \text{halu antautua lopullisesti muusikon uralle tahtominen})]$

Päätarina

Sekv. 12: Luottamussopimus

PN6: $F[Irene \rightarrow (Olavi \wedge \text{turvallinen suhde voiminen})]$

Sekv. 14: Vaihto

PN7: $F[Irene \rightarrow (Olavi \wedge \text{avioliitto voiminen})]$

Ratkaiseva koe A

Sekv. 16: Koe: Vastakkainolo

PN8: $F[Olavi \rightarrow (Olavi \wedge \text{koti-ilta EI-ELÄMÄ})]$

Sekv. 18: Koe: Seuraus (omaksiottaminen)

PN9: $F[\text{Olavi} \rightarrow (\text{Olavi} \wedge \text{kutsumus } ELÄMÄ)]$

Sekv. 20: välineellinen ohjelma edellisen täydennykseksi

PN10: $F[\text{Olavi} \rightarrow (\text{Olavi} \wedge \text{kutsumus } ELÄMÄ)]$

Sekv. 24: Koe: Seuraus (riisto)

PN11: $F[\text{Irene} \rightarrow (\text{Olavi} \vee \text{perheen tuki voiminen})]$

Ratkaiseva koe B

Sekv. 19: Koe: Seuraus (omaksiottaminen)

PN12: $F[\text{Olavi} \rightarrow (\text{Olavi} \wedge \text{menestys valisemallansa uralla } ELÄMÄ)]$

Sekv. 23: Koe: Vastakkainasettelu

PN13: $F[\text{Maunula} \rightarrow (\text{Olavi} \vee \text{positiivinen julkisuus voiminen})]$

Sekv. 25: Koe: Seuraus (riisto)

PN14: $F[\text{Maunula} \rightarrow (\text{Olavi} \wedge \text{vähättely ja iva } KUOLEMA)]$

Vahvistava tarina

Sekv. 28: Sanktio (tunnistaminen)

PN15: $F[\text{Yleisö} \rightarrow (\text{Olavi} \wedge \text{kunnianpalautus } EI-KUOLEMA)]$

B Irene: KULTTUURI

Sekv. 12: Luottamussopimus

PN1: $F[\text{Olavi} \rightarrow (\text{Irene} \wedge \text{lupaus yhteisestä tulavaisuudesta } tietäminen)]$

Sekv. 14: Vaihto

PN2: F[Olavi→(Irene ∧ onnellinen perhe *KULTTUURI*)]

Sekv. 16 Koe: Vastakkainolo

PN3: F[Olavi→(Irene ∨ kyky ylläpitää perhe-idylliä *voiminen*)]

Sekv. 18: Koe: Seuraus (riisto)

PN4: F[Olavi→(Irene ∨ tavallinen perhe-elämä *KULTTUURI*)]

Sekv. 20: välineellinen ohjelma edellisen täydennykseksi

PN5: F[Olavi→(Irene ∨ tavallinen perhe-elämä *KULTTUURI*)]

Sekv. 24: Koe: Seuraus (omaksiottaminen)

PN6: F[Irene→(Irene ∧ siedettävä elämä yksinhuoltajana *ANTI-LUONTO*)]

C Toimittaja Maunula: *EI-LUONTO*

Sekv. 19: Koe: Seuraus (riisto)

PN1: F[Olavi Virta→(Maunula ∧ sietämättömän Olavi Virran menestys *ANTI-KULTTUURI*)]

Sekv. 23: Koe: Vastakkainasettelu

PN2: F[Olavi Virta→(Maunula ∧ aiheet häväistysjuttuun *voiminen*)]

Sekv. 25: Koe: Seuraus (omaksiottaminen)

PN3: F[Maunula→(Maunula ∧ Olavi Virran alasampuminen *EI-LUONTO*)]

Sekv. 28: Sanktio (tunnistaminen)

PN4 F[Yleisö→(Maunula ∧ kohtuuttomuus *LUONTO*)]

LÄHTEET

Arkistolähteet

Unto Mononen -yhdistys ry: n arkisto.

Julkaistu alkuperäisaineisto

- Bagh, Peter von: Häviäjien komedia. Esipuhe teokseen Hukkanen, Marja-Leena: Kaihon kultamaa, Valokuvia Aki Kaurismäen elokuvista. Otava, Helsinki 1997.
- Bagh, Peter von, Koski, Markku & Aarnio, Pekka: Olavi Virta - Legenda jo eläessään. WSOY, Helsinki 1995.
- Bruun, Seppo & Lindfors, Jukka & Luoto, Santtu & Salo, Markku: Jee Jee Jee. Suomalaisen rockin historia. WSOY, Helsinki 1998.
- Hämäläinen, Jyrki: Tähtien tuska ja kimallus. Tie, totuus ja elämänti 1959-1993. Otava, Keuruu 1993.
- Karlsson, Risto: Kekkonen tulee, Kekkonen tulee. WSOY, Juva 1982.
- Koski, Markku: Julkisia eläimiä. WSOY, Helsinki 2002.
- Kukkonen, Pirjo: Tango nostalgia. The Language of Love and Longing. Helsinki University Press, Helsinki 1996.
- Metsämäki, Heikki & Miettinen, Juha: Badding. Sputnik, Jyväskylä 1996.
- Metsämäki, Heikki & Pelkki, Petteri: Unto Monosen elämä ja laulut. Gummerus, Helsinki 1997.
- Niiniluoto, Maarit: On elon retki näin eli miten viihteestä tuli sodan voittaja. Viihdytyskiertueita, kotirintaman kulttuuria ja Saksan suhteita vuosina 1939-1945. Kirjayhtymä, Helsinki 1994.
- Numminen, Mauri Antero: Tango on intohimoni. Schildts, Porvoo 1998.
- Numminen, M.A: Helsinkiin. Opiskelija Juho Niityn sivistyshankkeet 1960-1964. Schildts Kustannus Oy, Jyväskylä 1999.
- Pethman, Eila, Sohlman, Maija & Virta, Pauli: Keittiötango. Olavi Virran kootut herkut. Tammi, Helsinki 1990.
- Salmi, Vexi: Siniset morkkakengät. Wsoy, Helsinki 2001.
- Saunio, Ilpo: Tangon mestari on poissa. Suomen musiikin vuosikirja 1967-1968.

Toiviainen, Sakari: Kaurismäki-ilmiö Arielin valossa. Teoksessa: Kinisjärvi, Raimo, Malmberg, Tarmo & Sihvonen, Jukka (toim.): Elokuva ja analyysi. Suomen elokuva-arkisto, Helsinki 1994.

Wessman, Erkki: Rentun ruusu – kohtaamisia Irwin goodmanin kanssa. Aquarian Publications Oy, Helsinki 1991.

Elokuva-, kuunnelma- ja näytelmäkäsikirjoitukset

Aura, Erkki & Wessman, Erkki: Kun ilta ehtii. Musikaali Olavi VIRRASTA. S.a.

Janhunen, Esko: Teinienkeli – Rauli ja tähdet. S.a.

Jääskeläinen, Seppo: Sydän lämpöä täynnä. Laulunäytelmä Baddingista. S.a.

Kaipainen, Anu: Tangokuningas. S.a.

Koivusalo, Timo & Salmi, Vexi: Rentun ruusu. Elokuvakäsikirjoitus Irwin Goodmanista. Like, Helsinki 2000.

Nieminen, Arto: Erottamattomat. Laulunäytelmä Unto Monosesta. 1998.

Metsämäki, Harri & Pölönen, markku: Badding elokuvakäsikirjoitus. Like, Helsinki 2000.

Pakkanen, Jukka, Kairimo, Jorma & Unho, Turo: Erottamattomat. Laulunäytelmä Unto Monosesta. S.a.

Sanoma- ja aikakauslehdet

Aamulehti 1999 – 2002.

Hymylehti 1964-1974,1992, 1994

Helsingin Sanomat 1991, 1994, 1998, 2001-2002.

Hämeen Sanomat 1998.

Ikkuna kadulle 1997-1998.

Ilta-Sanomat 1987, 1999, 2000.

Kaleva 1997.

Keskisuomalainen 1996.

Me-lehti 1984.

Satakunnan kansa 1996.

Savon Sanomat 1997.

Seura 1975, 1997, 1996.
Somero 1998.
Soundi 1984.
Suomen Kuvalehti 1998.
Tamperelainen 2001.
Talous 2000 1996.
Viikkosanomat 1959, 1970.

Muu painettu alkuperäisaineisto

Irwin. Rentun ruusut. Vuodet 1965 – 1990 -cd-levykokoelman sisävihkonen. Warner/Chappel Music Finland 2000.
Kun ilta ehtii –musikaalin käsiohjelma. Seinäjoen kaupunginteatteri 1988.
Unohtumaton Olavi Virta -cd-levykokoelman kansivihkonen. Valitut Palat 1993.
Olavi Virta Tangon ja viihteen hovi -näyttelyn esite, 2000.
Satumaa -näytelmän mainosjuliste. Rauman kaupunginteatteri, 2001.
Tango Unton muistolle -tapahtuman mainosjuliste, 1998.
Tähdet tähdet -näytelmän käsiohjelma. Lapin ylioppilasteatteri 2000.

Julkaisemattomat käsikirjoitukset

Wessman, Erkki: Julkaisematon Jorma K. Virtasen haastattelu. 5.1.1979.
Tarkas, Aarne: Julkaisematon käsikirjoitus lehtiartikkeliksi Olavi Virrasta. S.a.

Tv-ohjelmat

60-minuuttia, 2000.
Estradilla. Muistojen bulevardi. Tv 2, 6.4.2002.
Laila Kinnunen – sisareni. Tv 2, 26.4.2002.
Päivä Pispalassa Olavi Virran luona v. 1970. T: Matti Heinivaho. Tv 2, 29.12.1996.

Laululyriikka

Mä elän vieläkin (The Highwayman). Jimmy Webb. Suom. san. H. Laukkanen, J. Tapaninen & E. Mantere. Universal Music Publishing ab.

Paperitähdet (Celluloid Heroes). Raymond Davies. Suom. san. Juhani Leskinen.

Tangokuningas. Säv. & san. Veikko Lavi. Fazer Musiikki Oy 1971.

Muu alkuperäisaineisto

Irwin Goodman -pinssi. Irwin-festivaalit 2001.

Olavi Virta t-paita. Seinäjoen Tangomarkkinat 2001.

Olavi Virta -pinssi. Seinäjoen Tangomarkkinat 2001.

Olavi Virta -postikortti. Seinäjoen Tangomarkkinat, s.a.

Olavi Virta -postimerkki, s.a.

Someron kaupungin kartta, 2001.

Paratiisi [maalauk]. Kari Lindström 2001.

WWW-sivut

Extra Viihdepalvelut Oy:n kotisivut: Antti Huovila. [www-dokumentti]

<<http://www.extraviihdepalvelut.fi/artisti05.html>> (luettu 8.5.2002)

Irwin-festivaali 2001-kotisivut: Mies kuin kuvansa. Markku Peltosen kirjoittama muistokirjoitus

Hämeen Sanomissa tammikuussa 1991. [www-dokumentti] <[http://www.irwin-](http://www.irwin-festivaali.net/irwin.html)

[festivaali.net/irwin.html](http://www.irwin-festivaali.net/irwin.html)> (luettu 24.10.2001).

Seinäjoen Tangomarkkinoiden viralliset kotisivut. [www-dokumentti]

<<http://www.tangomarkkinat.fi>> (luettu 1.6.2001).

Teosto. Soitetuimmat 2000 [www-dokumentti] <<http://www.teosto.fi/teosto/webpages.nsf>

[/Default?OpenFrameSet](http://www.teosto.fi/teosto/webpages.nsf/Default?OpenFrameSet)> (luettu 15.4.2002).

Haastattelut

Numminen, Mauri Antero. Tampereella 14.6.2000 (Tarja Rautiainen), TaYO KPL Y 11058.
Puhtila, Sauvo. 5.3.1992 (Jouni Sjöblom), TaYO KPL Y 10159.

Haastattelut (materiaali kirjoittajan hallussa)

Lintinen, Veikko, valokuvaaja. Tampereella 7.6.2001 (Marko Aho).
Suoste, Timo, toimittaja. Tampereella 15.6.2001 (Marko Aho).
Wessman, Erkki, toimittaja. Tampereella 6.6.2001 (Marko Aho).

Elokuvat

Rentun ruusu. Ohjaus Timo Koivusalo. Artista Film Oy, 2001.
Badding. Ohjaus Markku Pölönen. Fennada Filmi Oy, 2000.
Kuningasjätkä. Ohj. Markku Pölönen. Fennada Filmi Oy 1997.
Kulkuri ja joutsen. Ohj. Timo Koivusalo. Artista Filmi Oy 2000.
Satumaa. Unto Monosen elämä ja tangot. O: Claes Olsson. Kinoproduction Oy 1999.

Radio-ohjelmat

Finland – tangons och humpas förlovade land. Unto Mononen. Yleisradio 24.1.1982, toim.
M.A. Numminen.
Iskelmäradio. Olavi Virran tie Suomen tangokuninkaaksi 1938-1966. Yleisradio 18.10.1998, toim.
Maarit Niiniluoto.
Iskelmäradio. Unto Monosen 65-vuotispäivä. Yleisradio 22.1.1995, toim. Maarit Niiniluoto.
Kovan päivän ilta. Yleisradio 14.1.1988, toim. M.A. Numminen.
Kulttuurin kuvia. Yleisradio 22.3.1996, toim. Seppo Puttonen.
Olavi Virran syntymäpäivillä Sysmän Särkilahdessa. Yleisradio 26.2.1995, toim. Jukka Lehesvirta.
Olavi Virta – ikuisen nuoruuden laulaja. Yleisradio 25.9.1972, toim. Jouni Blomberg & Peter von
Bagh.

Pihapihlaja. Unto Mononen soittokaverina. Yleisradio 10.4.1997, toim. Hannu Suolanen.
Tähdenlentoja Someron taivaalla. Muistoja Rauli Badding Somerjoesta ja Unto Monosesta.
Yleisradio 3.6.1997, toim. Nadja Nowak.
Tänään iltapäivällä. Unto Mononen. Yleisradio 12.10.1997.
Tänään iltapäivällä. Olavi Virta -näyttely kiertää. Yleisradio 22.3.1996.
Tänään iltapäivällä. Semiootikot ja suomalainen tango. Yleisradio 17.7.1993.
Unto Monosen maine ja kunnia. Yleisradio 26.9.1983, toim. M. A. Numminen.

Tutkimuskirjallisuus

Adorno, Theodor: On Popular Music. Teoksessa: Frith, Simon & Goodwin, Andrew (toim.): On Record. Rock, Pop and the Written Word. Routledge, London 1990 [1941].
- The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture. Routledge, London 1991.
Aho, Marko: Musiikkia kaltereiden takaa. Tutkimus vankien musiikin musiikin harrastuksesta. Vankeinhoidon koulutuskeskuksen julkaisu 5/1998, Tietosanoma Oy, Helsinki 1998.
Aitio, Tommi: Kyynelten täyttämä valtameri. Mika Kaurismäen elokuvat Valehtelijasta Rossoon. Suomen kansallisfilmografia 9.
Alapuro, Risto: Suomalaisuuden erityislaadusta. Teoksessa: Joenniemi, Pertti, Alapuro, Risto & Pekonen, Kyösti (toim.): Suomesta Euro-Suomeen. Keitä me olemme ja mihin matkalla. Rauhan- ja konfliktitutkimuslaitos, Tampere 1993.
Alapuro, Risto: Suomen älymystö Venäjän varjossa. Hanki ja jää, Hämeenlinna 1997.
Alasuutari, Pertti: Kulttuurintutkimus konstruktiona. Sosiologia 3/1995.
Alasuutari, Pertti: Toinen tasavalta. Suomi 1946-1994. Vastapaino, Tampere 1996.
Anttila, Jorma: Onko suomalaisuudessa samaistumiskohteena mitään erityistä? Teoksessa: Kalevalaseuran vuosikirja 75-76. Olkaamme siis suomalaisia. Toim. Pekka Laaksonen & Sirkka-Liisa Mettomäki. SKS, Helsinki 1996.
Anttonen, Veikko: Ihmisen ja maan rajat. 'Pyhä' kulttuurisena kategoriana. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 646, Helsinki 1996.
Anttonen, Veikko: Pysy Suomessa Pyhänä – onko Suomi uskonto? Teoksessa: Korhonen, Teppo (toim.): Mitä on suomalaisuus? Suomen antropologinen seura, Helsinki 1993.
Apo, Satu: Suomalaisuuden stigmatisoinnin traditio. Teoksessa Alasuutari, Pertti & Ruuska, Petri (toim.): Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti. Vastapaino, Tampere 1998.

- Apo, Satu: Viinan voima. Näkökulmia suomalaisten kansanomaiseen alkoholiajatteluun ja – kulttuuriin. SKS, Helsinki 2001.
- Aristoteles: Runousoppi. Otava, Helsinki 1998.
- Bagh, Peter von, Koski, Markku & Aarnio, Pekka: Olavi Virta - Legenda jo eläessään. WSOY, Helsinki 1995.
- Bahtin, Mihail: Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru. Taifuuni, Helsinki 1995.
- Barthes, Roland: Mytologioita. Gaudeamus, helsinki 1994.
- Barthes, Roland: S/Z. Cape, London 1974.
- Berger, John: Toisinkertoja. Literos, Helsinki 1987.
- Best, Stephen & Kellner, Douglas: Postmodern Theory. Critical Interrogations. MacMillan Education Ltd, 1991.
- Bourdieu, Pierre: Distinction : a social critique of the judgement of taste. Routledge & Kegan Paul, London 1986
- Carr, I., Fairweather, D. & Priestley, P: Jazz. The Rough Guide. The Essential Companion to Artists and Albums. Penguin, Lontoo 1995.
- Cohen, Sara 1991. Rock Culture in Liverpool. Music in the Making. Oxford, UK: Clarendon.
- deCordova, R: The Emergence of the Star System in America. Teoksessa: Gledhill, C. (toim.): Stardom. Industry of desire, ss. 9-29. Routledge, Lontoo 1991.
- Dyer, Richard: Stars. British Film Institute, London 1986.
- Eagleton, Terry: Kirjallisuusteoria. Johdatus. Vastapaino, Tampere 1991.
- Ellis, John: Visible Fictions. Cinema: Television: Video. Routledge, London 1985.
- Finnegan, Ruth: The Hidden Musicians: Music-making in an English Town. University Press, Cambridge 1991.
- Fiske, John: Reading the Popular. Routledge, London 1994.
- Fiske, John: Television Culture. New York, Routledge 1987.
- Friedell, Egon: Uuden ajan kulttuurihistoria 3. WSOY, Juva 1995.
- Frith, Simon: Rockin potku. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus. Osuuskunta Vastapaino, Jyväskylä 1988.
- Gamson, Joshua: Claims to Fame. Celebrity in Contemporary America. University of California Press, Los Angeles, California 1994.
- Gledhill, Christine: Signs of Melodrama. Teoksessa: Gledhill, C. (toim.): Stardom. Industry of desire. Routledge, Lontoo 1991.
- Greimas, A.J: A.J. Greimasin luennot Helsingissä 4-5.5.1979. Toim. Eero Tarasti. Semiotiikan julkaisuja 1. Yliopistopaino, Helsinki 1999.

- Greimas, A.J. & Courtés, J: Semiotics and Language. An Analytical Dictionary. Indiana University Press, Bloomington 1979.
- Greimas, A.J: Strukturaalista semantiikkaa. Gaudeamus, Tampere 1980.
- Grossberg, L. & Wartella, E. & Whitney, D.C: Media Making. Mass Media in a Popular Culture. Sage, Thousand Oaks 1998.
- Goethals, Gregor: Escape from Time. Ritual Dimensions of Popular Culture. Teoksessa: Stewart M. Hoover & Knut Lundby (toim.): Rethinking Media, Religion, and Culture. Sage, Thousand Oaks 1997.
- Hacking, Ian: The Social Construction of What? Harvard University Press, Cambridge 2000.
- Hakasalo, Ilpo: The Tango Festival in Seinäjoki – Tango Capital of Finland. Finnish Music Quarterly 3/1995.
- Hall, Stuart: ”Encoding/decoding”. In Centre for Contemporary Cultural Studies: Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79. London: Hutchinson, London 1980 [1973].
- Hall, Stuart: Kulttuurin ja politiikan murroksia. Vastapaino, Tampere 1992.
- Hebdige, Dick 1979. Subculture: The Meaning of Style. London: Methuen.
- Heinonen, Jari: Katseita suomalaisuuteen. Kustannusyhtiö TA-Tieto, Helsinki 1997.
- Heiskari, Ilkka: VeiJari. Tangokuningas Jari Sillanpää. Gummerus, Jyväskylä 1996.
- Hietala, Veijo: Kertomus – kuin itse elämä? Teoksessa: Proosan taiteesta. Leevi Valkaman juhlaKirja. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A, n:o 32. Turku 1995.
- Hietala, Veijo: Situating the subject in film theory: Meaning and spectatorship in Cinema. Turun yliopiston julkaisuja, Sarja B osa 194, Turku 1990.
- Honko, Lauri: Uskontotieteen näkökulmia. WSOY, Helsinki 1980 [1972].
- Hoover, Stewart M & Lundby, Knut (toim.): Rethinking Media, Religion, and Culture. Sage, Thousand Oaks 1997.
- Hyttinen, Irja: Kun nainen juo. Valtion painatuskeskus, Helsinki 1990.
- Jaakkola, Paula: Tangolaulukilpailijoiden julkisuuskuva ja tähteys lehdistössä vuosina 1985-1998. Diskurssiteoreettinen lehdistöanalyysi. Pro gradu –tutkielma, Helsingin yliopisto, musiikkitieteen laitos 1999.
- Jalkanen, Pekka: Miksi populaarimusiikki on populaaria? Musiikin suunta 1/1992.
- Jalkanen, Pekka: Pohjolan yössä. Kirjastopalvelu Oy, Helsinki 1992.
- Jalkanen, Pekka: Suomalaisen iskelmän tyyli. Musiikin suunta 3/1993.
- Jameson, Frederick: Esipuhe teoksessa: Greimas, A.J: On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory. Pinter, London 1987.

- Jameson, Frederick: *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act.* Cornell University Press, 1981.
- Jung, C.G: *Four Archetypes. Mother, Rebirth, Spirit, Trickster.* Ark Paperbacks, London 1989.
- Jung, Carl G: *The Collected works of C. G. Jung. Volume 9, Part II AION Researches into the phenomenology of the self.* Routledge & Kegan Paul, London 1959.
- Jung, Carl G: *Psychology and Western Religion.* Princeton University Press, New Jersey 1984.
- Kallio, Veikko: *Aate ja yhteiskunta.* Teoksessa: Tommila, Reitala & Kallio (toim.): *Suomen kulttuurihistoria 3.* s. 11-53. WSOY, Helsinki 1982.
- Kallioniemi, Kari: *Porvarillisen populaarikulttuurin aikakausi.* Teoksessa: Kallioniemi, Kari & Salmi, Hannu: *Porvariskodista maailmankylään. Populaarikulttuurin historiaa.* Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:40. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus, Turku 1995.
- Kallioniemi, Kari & Salmi, Hannu: *Porvariskodista maailmankylään: populaarikulttuurin historia.* Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja, 1995.
- Kellner, Douglas: *Mediakulttuuri.* Vastapaino, Tampere 2000.
- Keltikangas-Järvinen, Liisa: *Suomalainen kansanluonne.* Kalevalaseuran vuosikirja 75-76. *Olkaamme siis suomalaisia.* Toim. Pekka Laaksonen & Sirkka-Liisa Mettomäki. SKS, Helsinki 1996.
- Ketola, Kimmo: *Mediat pyhän alueella. Kysymyksiä uskonnosta ja medioista, kansallisista myyteistä sekä New Age –liikkeen eskatologiasta.* Teoksessa: *Mediatieteen kysymyksiä 3. Kirjoituksia mediakulttuurista.* Toim. Sam Inkinen ja Mauri Ylä-Kotola. Lapin Yliopisto. Taiteiden tiedekunta. *Mediatieteen julkaisuja C2,* 1999. Helsinki 1994.
- Klinkmann, Sven-Erik: *Elvis Presley. Den karnevalistiska kungen.* Åbo Akademis förlag, Turku 1998.
- Koivunen, Anu: *Takaisin kotiin? Nostalgiaselityksen lumo ja ongelmallisuus.* Teoksessa. Koivunen, Paasonen & Pajala (toim.): *Populaarin lumo – mediat ja arki.* Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, *Mediatutkimus, Sarja A N:o 46,* 2000.
- Kukkonen, Pirjo: *Ilon ja surun sointu: folkloresta poploreen.* Yliopistopaino, Helsinki 1997.
- Kukkonen, Pirjo: *Tango nostalgia. The Language of Love and Longing.* Helsinki University Press, Helsinki 1996.
- Kurkela, Vesa: *Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri.* Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 3, Jyväskylä 1989.
- Kuusamo, Altti 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotikka, tyyli, ikonografia.* Tampere: Gaudeamus.

- Kuusi, Matti: Folklore – poplore. Teoksessa: Seppo Knuuttila (toim.): Aika on aikaa... Tutkielmia poploresta. Gaudeamus, Helsinki 1974.
- Kuusi, Matti: Johdatus idolianalyysiin. Teoksessa: Seppo Knuuttila (toim.): Aika on aikaa... Tutkielmia poploresta. Gaudeamus, Helsinki 1974.
- Lacan, Jacques (1977): *Écrits* (trans. Alan Sheridan). London: Routledge.
- Lahdenperä, Osmo: Neron heikkoudet. Veikko Ennalan elämä. Lehtimieht Oy, Tampere 1978.
- Laitinen, Heikki: Surullista, köyhää ja nöyrää. Musiikillisen kansa-kuvan syntyvaiheita ja seurauksia. Musiikin suunta 3/1986, ss. 39-46.
- Lassila, Juha: Mitä Suomi soittaa? Hittilistat 1954 – 87. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 20. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä 1990.
- Leach, Edmund (1970): *Lévi-Strauss (Fontana Modern Masters)*. London: Fontana
- Lehtonen, Kimmo: Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Mietteitä musiikista ja musiikkiterapiasta. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 17. Jyväskylä 1996.
- Lehtonen, Kimmo & Niemelä, Merja: Kielikuvista mielikuviin. Musiikin monikerroksisen kerronnallisuuden tarkastelua esimerkkiaineistona psykiatristen potilaiden tärkeäksi kokema musiikki. Turun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunta, Julkaisusarja A:177. Turku 1997.
- Lehtonen, Mikko: Merkitysten maailma. Vastapaino, Tampere 2000.
- Lepokorpi, Erkki Napi: Sanoivat Urpon sammuneen. Lehtikeisari Urpo Lahtisen kaunistelematon kokokuva. Gummerus, Jyväskylä 1983.
- Lind, Merja: ”Aina löytyy antaja panomies Pentille”. Suomalaisuus seksilehdissä. Teoksessa: Hannu Salmi & Kari Kallioniemi (toim.): Pohjan tähteet. Populaarikulttuurin kuva suomalaisuudesta. BTJ Kirjastopalvelu, Helsinki 2000.
- Lury, Celia: *Cultural Rights. Technology, Legality and Personality*. Routledge, London 1993.
- Malmberg, Raili: Yleislehtien kuohuvat vuodet 1935-1980. Teoksessa: Suomen lehdistön historia 8. Aikakauslehdistön historia. Yleisaikakauslehdet. Kustannuskiila, Kuopio 1991.
- Mattila, Ilkka (toim.): *Eläkeläiset*. Suuri suomalainen juopottelukirja. Like, Helsinki 2000.
- McRobbie, Angela 1990 [1980]. *Settling Accounts with Subcultures: A Feminist Critique*. On Record. Rock, Pop and the Written Word. Ed. by Frith, Simon & Goodwin, Andrew. London: Routledge. 66-80.
- Morley, David: *Television Audiences & Cultural Studies*. Routledge, London 1992.
- Muikku, Jari: Musiikkia kaikkiruokaisille. Suomalaisen populaarimusiikin äänitetuotanto 1945–1990. Gaudeamus, Helsinki 2001.

- Mäkelä, Janne: *Images in the Works. A Cultural History of John Lennon's Rock Stardom.* Omakustanne, Turku 2002.
- Mäkelä, Janne: Tähti on syttynyt. Kuuluisuuden varhaishistoriaa populaarimusiikissa. *Tieteessä tapahtuu* 8/1998, ss. 49-54.
- Mäkelä, Janne: Tähtisumun taakse. Reittejä populaarimusiikin tähti-ilmion kulttuuriseen tutkimukseen. *Musiikin suunta* 4/1999, ss. 12-21.
- Mäkelä, Klaus & Virtanen, Matti: Kauppaoppilaiden suomalainen humala. *Alkoholipolitiikka* 1987:4, 162-172.
- Mäkelä, Klaus: Valtio, väkijuomat ja kulttuuri. Kirjoituksia Suomesta ja sosiologiasta. Hanki ja jää, Helsinki 1999.
- Mäntylä, Ilkka: Suomalaisen juoppouden juuret. Viinanpolto vapaudenaikana. SKS, Helsinki 1985.
- Negus, Keith 1996. *Popular Music in theory. An introduction.* Hanover: University Press of New England.
- Niemi, Seija A: Olavi Virta ja julkisuuden Janus-kasvot. *Musiikin suunta* 3/2000.
- Niiniluoto, Maarit: On elon retki näin eli miten viihteestä tuli sodan voittaja. Viihdytyskiertueita, kotirintaman kulttuuria ja Saksan suhteita vuosina 1939-1945. Kirjayhtymä, Helsinki 1994.
- Nöth, Winfried: *Handbook of Semiotics.* Indiana University Press, Bloomington 1995.
- Oinonen, Paavo: Aamukahvila joulumaahan. Niilo Tarvajärvi ja julkisuus. Teoksessa: Salmi, Hannu & Kallioniemi, Kari (toim.): *Pohjan tähteet. Populaarikulttuurin kuva suomalaisuudesta.* BTJ Kirjastopalvelu, Helsinki 2000.
- Ong, Walter: *Orality and Literacy. The Technologizing of the World.* Methuen, London 1982.
- Peltonen, Matti: Kerta kiellon päälle. Suomalainen kieltolakimentaliteetti. Vuoden 1733 juopumusasetuksesta kieltolain kumoamiseen 1932. Hanki ja jää, Hämeenlinna 1997.
- Peltonen, Matti: Omakuvamme murroskohdat. Maisema ja kieli suomalaisuuskäsitysten perusaineksena. Teoksessa Alasuutari, Pertti & Ruuska, Petri (toim.): *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti.* Vastapaino, Tampere 1998.
- Peltonen, Matti (toim.): *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa.* SHS, Helsinki 1996.
- Peltonen, Matti: Viinapästä kolerakauhuun. Kirjoituksia sosiaalihistoriasta. Hanki ja jää, Helsinki 1988.
- Pekkilä, Erkki: Nationalism, Regionalism, Leftism and individualism. *Ethnomusicology* 3/1994, ss. 405-408.
- Pietilä, Veikko: Joukkoviestintätutkimuksen valtateillä. Vastapaino, Tampere 1997.

- Piipponen, Timo: Kolme tenoria, taide ja populaari suomalaisissa taidemusiikkilehdissä. Pro gradu-tutkielma, Tampereen yliopisto, Kansanperinteen laitos.
- Rautiainen, Tarja: Avantgarde, pop ja postmoderni suomalaisessa 1960-luvun musiikkiradikalismissa. Lisensiaattitutkimus etnomusikologiassa. Tampereen yliopisto, Kansanperinteen laitos 1996.
- Rautiainen, Tarja: Kansalle sitä, mitä kansa tahtoo. Irwin Goodman, 1960-luvun kulttuuriradikalismi ja populaarikulttuuri. Musiikin Suunta 3/2000.
- Rautiainen, Tarja: Pop, Protesti, Laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa. Tampere University Press, Tampere 2001.
- Ridell, Seija: Tolkullistamisen politiikkaa. Acta Universitatis Tamperensis 617, Tampereen yliopisto, Tampere 1998.
- Ridell, Seija: Suuri yleisön metsästyksen, 144. Joukkoviestinnän vastaanoton käsitteellistämisestä ja tutkimisesta 1930-luvulta nykypäiviin. Teoksessa Kivikuru, U. & Kunelius, R. (toim.): Viestinnän jäljillä. Näkökulmia uuden ajan ilmiöön. WSOY, Helsinki 1998.
- Rodman, Gilbert.B.: Elvis After Elvis. The Posthumous Career of a Living Legend. Routledge, New York 1996.
- Russel, Ross: Bird elää! Charlie Parkerin makea elämä ja kovat ajat. WSOY, Helsinki 1988 [1972].
- Räsänen, Matti: Kansankulttuuri kansakunnan identiteetin rakennuspuuna. Kansa kuvastimessa. Etnisyys ja identiteetti. Toim. Teppo Korhonen ja Matti Räsänen. Tietolipas 114. SKS, Helsinki 1989. .
- Sainio, Anu: ”Wegen des Tangos!” Seinäjoen Tangomarkkinat 8.-12.7.1998. Matkailualan verkostoyliopisto, Savonlinna 1998.
- Salmi, Hannu: ”Härmän jätkä maasta mämmin”. Suomalainen turisti iskelmän kuvaamana. Teoksessa: Salmi, Hannu & Kallioniemi, Kari (toim.): Pohjan tähteet. Populaarikulttuurin kuva suomalaisuudesta. BTJ Kirjastopalvelu, Helsinki 2000.
- Salokangas, Raimo: Kansanvalistuksesta soittolistoihin. Yleisradion populaarimusiikkipolitiikan historia. Teoksessa: Heinonen, Niemelä & Savolainen: Tangosta Dingoön. 80 vuotta Suomalaista populaarimusiikkia. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 20. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä 1999.
- Salosaari, Kari: Onko semiotiikalla tulevaisuutta? Teoksessa: Vierimaa & al. (toim.): Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta. Gaudeamus, Tampere 1998.
- Salosaari, Kari: Perusteita kertomuksen kielioppiin. Opetusmoniste 25.10.1988. Tampereen yliopiston taideaineiden laitos, Dramaturgia.

- Salosaari, Kari: Perusteita näyttelijäntyylin semiotiikkaan. I osa: Teatterin kieli ja näyttelijä merkityksen tuottajana. *Acta Universitatis Tamperensis*, ser A vol 262. Tampere 1989.
- Sarjala, Jukka 1994. Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. *Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860-1888*. Turun Yliopiston julkaisuja, sarja C osa 100.
- Saunio, Ilpo: Tangon mestari on poissa. *Suomen musiikin vuosikirja 1967-1968*.
- Segal, Robert A: Introduction. Teoksessa: *Jung on Mythology*. Toim. Segal, Robert A. Routledge, London 1998.
- Seigel, Jerrold: *Bohemian Paris. Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*. Penguin 1987.
- Shannon, Claude E & Warren Weaver: *A Mathematical Model of Communication*. University of Illinois Press, Urbana, IL 1948.
- Shuker, Roy: *Key Concepts in Popular Music*. Routledge, London 1998.
- Sillanpää, Merja: *Säännöstelty huvi. Suomalainen ravintola 1900-luvulla*. SKS, Helsinki 2002.
- Silverman, David: *Interpreting Qualitative Data. Methods for Analysing Talk, Text and Interaction*. Sage, London 1993.
- Simpura, Jussi: Suomalaisen viinapään arkea ja juhlaa. *Alkoholipolitiikka* 48, No. 6, 308-318.
- Sjöblom, Jouni: Kohtalon tango. Unto Monosen elämän ja teosten yhteys. Tampereen yliopisto, pro gradu-tutkielma oppiaineessa kansanperinne, erityisesti kansanmusiikki, Tampere 1994.
- Street, John: *Politics & Popular Culture*. Polity Press, Cambridge 1997.
- Sulkunen, Pekka: Todellisuuden ymmärrettävyys ja diskurssianalyysin rajat. Teoksessa: Sulkunen, Pekka & Törrönen, Jukka: *Semioottisen sosiologian näkökulmia. Sosiaalisen todellisuuden rakentuminen ja ymmärrettävyys*. Gaudeamus, Tampere 1997.
- Suutari, Pekka: Götajoen jenkka. *Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen identiteetin rakentajana*. Suomen Etnomusikologinen Seura & Ruotsinsuomalainen arkisto. Helsinki & Tukholma 2000.
- Stivers, Richard: *Evil in modern myth and ritual*. The University of Georgia Press, Athens, Georgia 1982.
- Söderholm, Stig: *Liskokuninkaan mytologia. Rituaali ja rocksankarin kuolema: Jim Morrison – kultin etnografinen tulkinta*. SKS, Helsinki 1990.
- Talja, Sanna: *Musiikki, kulttuuri, kirjasto. Diskurssien analyysi*. Tampereen yliopiston jäljennepalvelu, Tampere 1998.
- Tarasti, Eero: *Johdatusta semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*. Gaudeamus, Helsinki 1990.

- Thornton, Sarah 1995. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Thwaites, T. & Davis, L. & Mules, W.: *Tools for Cultural Studies. An Introduction*. MacMillan, Melbourne 1994.
- Todorov, Tzvetan: *The Fantastic – A Structural Approach to a Literary Genre*. Cornell University Press, New York 1970.
- Toiviainen, Seppo: *Yhteiskunnalliset ja kulttuuriset ristiriidat – musikologisten osakulttuurien sosiologista tarkastelua*. Tampere: Acta Universitatis Tamperensis ser. A Vol. 39. Tampere 1970.
- Tuominen, Marja: ”Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia”. Otava, Keuruu 1991.
- Törrönen, Jukka: *Sosiologisen tekstianalyysin semioottiset välineet*. Sosiologian lisensiaattityö, Helsingin yliopisto 1997.
- Töttö, Pertti: *Totta vai konstruktioita? Kulttuurintutkimus 2/2001*.
- Vilkuna, Kustaa H.J: *Kansan arkea ja juhlaa*. Teoksessa Tiainen, Jorma & Nummela, Ilkka (toim.): *Historiaa tutkimaan*. Atena, Jyväskylä 1996.
- Virtanen, Matti: *Fennomanian perilliset. Poliittiset traditiot ja sukupolvien dynamiikka*. SKS, Helsinki 2001.
- Virtanen, Matti: *Änkyrä, tuiske, huppeli. Muuttuva suomalainen humala*. WSOY, Juva 1982.
- Väliverronen, Esa: *Mediatekstistä tulkintaan*. Teoksessa: *Media-analyysi. Tekstistä tulkintaan*. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus 5, Tampere 1998.
- White, Hayden: *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*. Teoksessa: White, Hayden (toim.): *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. John Hopkins University Press, Baltimore 1987.
- Wuori, Matti: *Titanicin kansituolit*. WSOY, Juva 1993.
- Ylikangas, Heikki: *Käännekohdat Suomen historiassa. Pohdiskeluja kehityslinjoista ja muutoksista uudella ajalla*. WSOY, Helsinki 1986.